

LA CUESTIÓN GENERACIONAL DESDE UN ABORDAJE ETNOGRÁFICO. JÓVENES ARTISTAS CIRCENSES EN BUENOS AIRES

JULIETA INFANTINO*

RESUMEN

En este trabajo estudiaremos la cuestión generacional desde un abordaje etnográfico tomando como caso empírico a los jóvenes artistas circenses protagonistas del resurgimiento de estas artes en la ciudad de Buenos Aires (Argentina) desde los años postdictatoriales hasta la actualidad (1983-2013). Analizaremos cómo para finales del 2000, a partir de modificaciones tendientes a una mayor legitimación de estas artes, se hizo objetiva una experiencia diferencial para algunos de los artistas que habían comenzado sus prácticas en los 90 y surgió una lectura en clave generacional del pasado. Asimismo, estudiaremos las relaciones entre los viejos cirqueros de tradición familiar y los nuevos artistas, que no provenían de esta tradición y que fueron formados por algunos de estos referentes. A partir del caso, examinaremos los contenidos cambiantes y dinámicos de significación de los grados de edad en vínculo con la tradición y el cambio social así como el proceso de construcción social de las generaciones.

PALABRAS CLAVE: GENERACIONES,
CONSTRUCCIÓN INDENTITARIA, TRADICIÓN

* Argentina, Doctora por la Universidad de Buenos Aires (UBA) con orientación en Ciencias Antropológicas. Profesora del Departamento de Ciencias Antropológicas de la UBA. Investigadora asistente del Consejo Nacional de Investigaciones científicas y técnicas (CONICET). Trabaja en la Sección de Antropología Social de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA y es miembro del LECYS, Laboratorio de Estudios en Cultura y Sociedad de la Universidad Nacional de La Plata.
E-Mail: julietainfantino@yahoo.com.ar.

**A QUESTÃO GERACIONAL A PARTIR DE UMA
ABORDAGEM ETNOGRÁFICA.
JOVENS ARTISTAS CIRCENSES EM BUENOS AIRES**

RESUMO

Neste trabalho, estudaremos a questão geracional a partir de uma abordagem etnográfica, utilizando o exemplo empírico de jovens artistas circenses, protagonistas do ressurgimento desta arte na cidade de Buenos Aires (Argentina), desde os anos pós-ditadura até a época atual (1983-2013). Analisaremos como no final da década de 2000, a partir de mudanças favoráveis a uma maior legitimidade desta arte, concretizou-se uma experiência diferencial para alguns dos artistas que iniciaram suas práticas nos anos 1990, surgindo uma leitura geracional do passado. Também estudaremos as relações entre os velhos circenses de tradição familiar e os novos artistas, que não surgiram desta tradição, e que foram formados por algumas destas referências. A partir do caso, vamos examinar os conteúdos mutantes e dinâmicos de significação das idades, em conjunto com a tradição e a mudança social, bem como o processo de construção social das gerações.

PALAVRAS-CHAVE: GERAÇÕES, CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA, TRADIÇÃO

**THE GENERATIONAL POINT FROM AN ETHNOGRAPHIC
APPROACH. YOUNG CIRCUS PERFORMERS IN BUENOS AIRES**

ABSTRACT

In this paper we will study the generational issue from an ethnographic approach by taking the empirical case of young circus artist protagonists of the resurgence of these arts in the city of Buenos Aires (Argentina) from the post-dictatorial years until today (1983-2013). We will analyze how by the ends of the year 2000, from modifications tending to a major legitimization of these arts, a differential experience became objective for some of the artists who had begun his practices in the 90s and a reading arose in generational key of the past. Also, we will study the relationships between old circus family tradition and new artists that did not come from this tradition and were formed by some of these references. From the case, we will examine the changeable and dynamic contents of significance of the degrees of age in link with the tradition and the social change as well as the process of social construction of the generations.

KEY WORDS: GENERATIONS, IDENTITY CONSTRUCTION, TRADITION

1. INTRODUCCIÓN

LA CUESTIÓN GENERACIONAL ha sido una temática compleja y escu-rridiza en los estudios de juventud, aún cuando el interés por «el problema de las generaciones» tiene larga data. Cuando comencé mi trabajo de campo etnográfico, —que tenía como foco las prácticas artísticas de jóvenes que no provenían de la tradición familiar circense y que recuperaban y resignificaban los lenguajes de estas artes en la ciudad de Buenos Aires, Argentina—, la cuestión generacional no se había delimitado como un aspecto a trabajar.¹ La mirada estaba dirigida a indagar en las prácticas artístico-laborales y las adscripciones identitarias de estos jóvenes que se distinguían del circo de tradición familiar proponiendo innovaciones estilísticas en un «circo sin carpa». Durante los años 90, con un importante antecedente en los años 80 postdictatoriales, se afianzan estas tendencias de renovación del género artístico que desde diferentes posturas disputaban una mayor legitimación del mismo.² El interés por la cuestión generacional emergió

1 En 1999 comenzamos el vínculo con diversos grupos de artistas circenses de la ciudad de Buenos Aires. A lo largo de estos años, desde una metodología de tipo etnográfica, fuimos abordando el fenómeno desde distintas investigaciones que dieron como resultado algunos materiales en formato de documentales audiovisuales, diversos artículos, una tesis de licenciatura, «La carcajada y el asombro...» (2005) y una tesis doctoral, «Cultura, jóvenes y políticas en disputa...» (2012). Metodológicamente, se trabajó con diversas técnicas habituales en antropología social, basadas en el trabajo de campo y la observación participante haciendo uso de entrevistas abiertas, semiestructuradas y estructuradas, individuales y/o grupales, y en profundidad (Guber, 1991). Desarrollamos el trabajo de campo en espacios culturales institucionales —ámbitos de enseñanza de las artes circenses estatales y privados— como también en espacios de reunión y actuación —convenciones, festivales, encuentros, eventos, espectáculos, talleres de enseñanza—, entre otros.

2 El Circo en Argentina ha experimentado esporádicas coyunturas de valoración, como la que podemos ubicar a fines del siglo XIX cuando se define el Circo Criollo, con su primera parte de destrezas circenses y una segunda de drama teatral, considerado «Cuna del auténtico teatro nacional» por algunos sectores dominantes. No obstante, esta valoración fue efímera, situación que fue instalando una representación hegemónica del circo como un arte menor o mera curiosidad, un arte popular en un sentido peyorativo. Una vez finalizada la última dictadura militar en Argentina (1976-1983) diversos grupos de jóvenes artistas, sobre todo

cuando comenzamos a registrar —en el trabajo de campo y en las entrevistas con los artistas— la aparición de una lectura en clave generacional del pasado que se constituyó en interpelante para proponer este tipo de análisis, y que condujo a atender al proceso de transformación social sobre el que se activaba la adscripción identitaria en términos generacionales.

En el caso empírico estudiado —el de un arte como el circo históricamente desprestigiado desde cánones hegemónicos de valoración artística—, cuando para mediados del 2000 las condiciones de producción y reproducción de estas artes se modificaron hacia una mayor legitimación, se hizo objetiva una experiencia diferencial y surgió una identificación en términos generacionales. Esto nos llevó a proponer un abordaje que atienda al proceso de construcción social de las generaciones, evidenciando en qué situaciones y circunstancias concretas, y con qué intereses, los sujetos se construyen y son construidos como generación. De este modo, propusimos partir de una perspectiva antropológica que no tuviera a los jóvenes o a las generaciones como objeto sino al proceso mismo de construcción y disputa de alteridades etarias/generacionales (Kropff, 2008).

La estructuración del artículo propone un primer apartado en el que se realiza una lectura crítica de los antecedentes teóricos acerca de la cuestión generacional, aportando una propuesta para su estudio. Luego presentaremos un análisis del modo en que se consolidó la

provenientes del teatro, comienzan a recuperar estos lenguajes denostados desde cánones de valoración artística hegemónica. Con una fuerte apuesta a la democratización de las artes desde propuestas de arte callejero, se afianzan algunos de los precursores de la renovación de las artes circenses en la ciudad de Buenos Aires. Los años 90 atestiguan la consolidación de estilos diferenciales de recuperación de estos lenguajes escénicos: algunos vinculados a procesos internacionales originados en los 80 con el llamado Nuevo Circo —iniciado por el reconocido circo canadiense *Cirque du Soleil*— disputaban el reconocimiento de estas artes como otra teatralidad a la altura de distintas propuestas escénicas teatrales valoradas en la ciudad; otras apostaban al desarrollo de un circo callejero que retomaba aspectos arquetípicos del género que se remontan a sus orígenes en las ferias, mercados y plazas públicas en la Europa medieval. Para profundizar en el análisis de los distintos estilos genéricos —Circo Tradicional, Circo Callejero, Nuevo Circo— sus vínculos y las disputas al interior de la formación cultural circense por definir el estilo legítimo de hacer circo; ver Infantino, 2013.

construcción identitaria al interior de la formación cultural³ circense local en el contexto de los neoliberales años 90 para más adelante abordar la manera en que se fue constituyendo una mirada hacia el pasado reciente y una construcción del «nosotros» identitario en términos generacionales, con anclaje en los años 90. En definitiva, mostraremos la experiencia colectiva e históricamente situada con la que un grupo de edad se inició en la práctica específica que lo identifica y la manera en que dicha experiencia fue activada como diacrítico en un contexto de cambio, el de una mayor legitimación de estas artes. Por último, propondremos analizar las relaciones entre diferentes generaciones que comparten la arena contemporánea, presentando los contenidos empíricos a partir de los cuales se fueron definiendo y modificando dichas relaciones al interior de la formación cultural estudiada.

2. ¿QUÉ ENTENDEMOS POR «CUESTIÓN GENERACIONAL»?

Algunos autores señalan que los motivos para explicar que la investigación social, y en especial los estudios sobre fenómenos juveniles, hayan relegado el análisis generacional, se encuentran en la tendencia a la homogeneización y a la construcción de «algunos estereotipos sobre la gente joven de determinada época; por ejemplo, la *generación perdida* y *generación X* (década de los noventa), *generación escéptica* (finales de los noventa), *generación de la red* (principios siglo XXI)» (Alpizar y Bernal, 2003; en Ghiardo, 2004). Más allá de esta tenden-

3 El concepto de formación cultural propuesto por Raymond Williams (1981) lleva a problematizar cómo —en distintos contextos— los artistas se unen para conseguir objetivos comunes específicamente artísticos. Esto posibilita estudiar modos organizativos, experiencias compartidas, puntos de conjunción así como fracciones y disputas al interior de los grupos y con agentes externos a los mismos. Asimismo, partimos de ciertas propuestas contemporáneas que han discutido el concepto esencialista de identidad, alejándose de una visión homogénea y estática de la misma para abordarla como un proceso que opera a través de estrategias de diferenciación (Hall, 1996; Brubaker-Cooper, 2001). Esta perspectiva coloca en primer plano a la capacidad de agencia de los actores sociales en tanto los sujetos o grupos utilizan, representan y actúan dichas estrategias, seleccionando y movilizandando subconjuntos de «atributos culturales» con el objetivo de articular las fronteras de la diferencia (Appadurai, 1996; Reguillo, 2000).

cia, resulta innegable que existe «algo» que provoca que los que atravesaron un mismo período histórico en un momento semejante de sus vidas se sientan parte de «un nosotros» y además se reconozcan y presenten en sus discursos como una generación. Esto, por supuesto no significa que todos los que fueron o son jóvenes en un mismo tiempo compartan necesariamente una misma visión, o manera del ver el mundo. Y es esto lo que muchas veces ha generado complicaciones para los estudios. ¿Cómo se explica que en la misma «generación» existan posturas tan disímiles que van del conformismo a la resistencia, del individualismo a la participación?

Esta ha sido la problemática que diversos autores han enfrentado para tratar de caracterizar y delimitar las generaciones. De hecho, hacia 1920, el sociólogo alemán Karl Mannheim planteaba distintos conceptos para desglosar «el problema de las generaciones» (Mannheim, 1993). En su esquema analítico proponía distinguir entre una diversidad de conceptos. La *posición generacional* vendría dada por compartir el mismo momento del mundo, hecho que no garantiza por sí mismo la conexión entre los sujetos. En cambio la *situación o conexión generacional* —similar a la situación de clase— estaría relacionada con vivir los procesos históricos en una misma «etapa de la vida», o sea compartir pertenencia a una misma unidad histórico-social, situación en la que los contenidos sociales generan vínculos entre los individuos circunscribiéndolos en un campo de posibles determinado que favorecen un modo específico de experiencia y de pensamiento (Mannheim, op. cit.; Martín Criado, 1998). No obstante, el autor sugiere que vivir el mismo momento del mundo no necesariamente tendrá como resultado percibirlo y entenderlo de la misma manera. En definitiva, la coetaneidad no implica una similitud identitaria o ideológica del mismo modo que pertenecer a la misma clase social no implica poseer una misma conciencia de clase. «De una determinada situación de generación, como de una determinada situación de clase, pueden aparecer grupos sociales concretos, formados por una filiación consciente y en base a relaciones permanentes entre sus miembros, que sean portadores de una «visión del mundo» compartida. A ese fenómeno social específico... Mannheim lo llama *unidad generacional*, que es el punto donde la edad y la vivencia de una misma situación cristalizan en un esquema de ideas y actitudes... Cada una de estas interpretaciones constituye una unidad de generación, una particular lectura y actitud frente a la situación que vive la generación como conjunto abstracto, como generación real. De ahí se entiende

que sujetos que comparten una misma situación social y etaria, puedan unos adoptar, por ejemplo, posturas «conservadoras» y otros posturas más «liberales» (Ghiardo, 2004).

Entonces, la cuestión generacional no se trataría de una cuestión meramente cronológica, que involucre a toda la sociedad en una coyuntura particular de la misma manera. Como sugiere Martín Criado, en lugar de «partir de totalizaciones... hay que plantearse los efectos, en cada campo particular, y para cada grupo de agentes, de un acontecimiento que en principio abarca a todo el espacio social» (Martín Criado, 1998). En definitiva, se trata del modo en que los sujetos en un tiempo particular comparten experiencias sociales significativas. Algunos autores sugieren que funciona como requisito que «esas experiencias sociales sean las «originarias», las primeras que una cohorte de edad experimenta colectivamente, las experiencias con las que «nace» como actor en determinado ámbito o arena social. Esto incluye que, a partir de esa experiencia originaria, la cohorte de edad sea reconocida como «generación» por otros, que le sea otorgada una entidad como actor social» (Kropff, op. cit.).

Otro eje de complejidad que se agrega al tema de las generaciones tiene que ver con las relaciones intergeneracionales y su vinculación con el parentesco en tanto sucesión de descendientes. La producción de descendencia pasa necesariamente por la generación de nuevos miembros por lo que «las generaciones» implicarían la cadena hijo-padre-abuelo. Las relaciones entre esos términos de la cadena suelen involucrar la cuestión del cambio cultural o las tensiones que implican los cambios en las formas de ser, pensar y actuar entre abuelos-padres-hijos. Repensando el abordaje generacional en los términos de la teoría de Pierre Bourdieu, Martín Criado (1998) propone tomar esta línea como herramienta para interpretar los discursos y sentidos en disputa. «En las luchas políticas por las posiciones y por la apropiación de diversas especies de capital... se trazan fronteras entre unos grupos y otros. En el caso de las generaciones, esta delimitación de fronteras se realiza entre los viejos y los ‘jóvenes’ y nos remite a las luchas por la sucesión en el interior de un campo social. [...] Así, los ‘viejos’ legitimarían su posición de poder con los valores de ‘sabiduría’, ‘madurez’, ‘experiencia’, rechazando a los jóvenes a los polos del idealismo, la irresponsabilidad, la irreflexividad. Por su parte, los ‘jóvenes’ trazarían un cuadro inverso: la sabiduría, la prudencia, la experiencia de los viejos se convertirían en ‘conservadurismo’, ‘arcaísmo’, ‘senilidad’: no serían seres ‘completos’, sino ‘acabados’,

‘estancados’ frente a las ‘nuevas ideas’, la ‘evolución’, el ‘progreso’» (Martín Criado, 1998).

Es importante resaltar aquí que desde el enfoque antropológico de la juventud, la adjudicación de atributos específicos que caracterizarían a distintos grados de edad —la «vejez», la «adulthood», la «juventud», la «niñez»— ha sido objeto de cuestionamiento por universalizar caracteres y conflictos propios de las sociedades modernas europeas. La noción moderna de acumulación y desarrollo unilineal tendiente al progreso ha influido notoriamente en la representación de un ciclo de vida humana dividido en etapas naturalizadas con atributos diferenciales, unas más evolucionadas y otras menos (Infantino, 2011b). Estas representaciones de «los estadios evolutivos de la vida» tan ancladas en el sentido común han llevado a pensar los conflictos entre viejos y jóvenes, y sus contenidos como naturales (Feixa, 2006, Chaves, 2005).

Discutir la naturalización/universalización de las etapas de la vida no implica negar las tensiones y disputas entre distintos grados de edad. Más bien, es una puerta de entrada para pensar el modo en que la edad estructura relaciones de poder. Es desde allí que la tensión frente al otro etario/generacional se erige como espacio de análisis a profundizar. Carles Feixa propone conjugar el estudio de la construcción cultural de las edades con el de la construcción generacional de la cultura. Con el primero se refiere a las formas mediante las cuales cada sociedad estructura las fases del ciclo vital, delimitando las condiciones sociales de los miembros de cada grado de edad (niñez, juventud, adultez, vejez), así como las imágenes culturales a las que están asociados. Por construcción generacional de la cultura se entiende a las formas mediante las cuales cada grupo de edad participa en los procesos de creación y circulación cultural (Feixa, 1996). Esos distintos modos en los que los grupos generacionales construyen la cultura son los que pueden generar conflicto, pero esas tensiones deben ser analizadas en el campo particular en el que estamos trabajando. Allí debemos indagar el modo en que se dan estas disputas, sus contenidos, sus posibles motivos y en la manera en que se van construyendo/modificando esas tensiones entre alteridades generacionales. En definitiva, estamos proponiendo un abordaje de la cuestión generacional que no parta de una definición a priori de «las generaciones» y los «conflictos» entre las mismas, sino que se interese en analizar empírica y etnográficamente cómo se construyen las mismas y en qué circunstancias sociohistóricas se activan diacríticos en clave generacional; un abordaje que desnaturalice la caracterización de la relación

entre generaciones como una relación de carácter intrínsecamente conflictivo, para abordar dichas relaciones etnográfica y procesualmente. Desde el estudio de las dinámicas generacionales y los sentidos que se atribuyen a distintos grados de edad en espacios específicos (Wolanski, 2013), etnográficamente delimitados —como en el caso que presentaremos—, podemos iluminar el cambio social, las tensiones provocadas por el mismo, las relaciones que los actores establecen con el pasado, las tradiciones y los protagonistas de otros contextos epocales, con los que se pueden establecer variados tipos de relaciones, conflictivas o no, pero que deberán analizarse empíricamente.

Proponemos a continuación abordar una caracterización del contexto epocal de los años 90 sobre el que emerge una identificación de los artistas circenses en vínculo con algunas marcas de la época que serán las que se reactivarán en la coyuntura actual, iniciada en el segundo lustro del año 2000 en la que las artes circenses atraviesan un proceso de «legitimación» y mayor acceso a espacios valorizados de arte en la ciudad de Buenos Aires.

3. LA CONSTRUCCIÓN IDENTITARIA DE LOS JÓVENES ARTISTAS CIRCENSES EN LOS AÑOS 90 Y LA EMERGENCIA DE «LA GENERACIÓN» EN UN NUEVO CONTEXTO

Planteamos al principio de este artículo que los jóvenes protagonistas del resurgimiento del arte circense en la ciudad de Buenos Aires durante los años 90, no provenían de la tradición familiar circense, sino que habían aprendido estas artes en espacios de enseñanza y que se identificaban como innovadores proponiendo un «circo sin carpa», ya sea en el espacio público callejero o en salas teatrales. Esas nuevas propuestas escénicas, si bien mantenían lazos con la «tradición circense», encontraban en el distanciamiento de las formas artísticas «tradicionales», una manera de luchar por la legitimación de la práctica artística. Si bien los jóvenes que resignificaban el género artístico durante los años 90 se podían ubicar en una u otra variante estilística —Nuevo Circo o Circo Callejero—, compartían una identificación con un arte desprestigiado y menospreciado desde cánones valorativos hegemónicos y la búsqueda por la innovación creativa y la revalorización del mismo.

Ahora bien, aún cuando ambos estilos se encontraban desde principios de los 90 en la ciudad de Buenos Aires, durante este período la identificación de la mayoría de los artistas estuvo vinculada a pensarse

como trabajadores culturales y artistas callejeros. Analizando en distintos artículos la centralidad de esta identificación en vínculo con el contexto de época de los neoliberales años 90 (Infantino, 2011a, 2011b, 2013), retomaremos aquí algunos de nuestros argumentos principales.

La década de 1990 condensa la experiencia de empobrecimiento de la sociedad argentina. Hasta esta coyuntura, la pobreza en la Argentina había sido representada como una situación transitoria, en tanto muchos pobres podían efectivamente imaginar y apostar a un proceso de movilidad social ascendente. A partir de aquí la transitoriedad es cada vez más imaginada y la pobreza cada vez más estructural. La estrategia simbólica de consolidación de una identidad de clase (media) basada en el esfuerzo y la inversión hacia el futuro, que garantizaría el ascenso social sobre la base de los «méritos» logrados, comienza a fragmentarse. Si bien la situación de precarización laboral marcó a las generaciones jóvenes de la época, diluyendo en cierta medida esa creencia en el ascenso social a través del trabajo, la educación y el esfuerzo personal, ello no llevó a la disolución de tal creencia, sino más bien a una recomposición de las representaciones del trabajo asalariado por un lado, y por otro, a cambios en la idea de la educación como medio de progreso, cambios que se fueron cristalizando a lo largo de la década de 1990. Así, las estrategias e inversiones personales a largo plazo cuya apuesta había sido tradicionalmente la búsqueda de cierta estabilidad y ascenso laboral y social, se fueron convirtiendo cada vez más en una utopía lejana. De este modo, muchos jóvenes autoadscriptos a la heterogénea y fragmentada «clase media argentina», comenzaron a optar por formaciones profesionales menos reconocidas. En un escenario en el que se debilitaban las garantías de permanencia laboral —aún desde profesiones que en el imaginario de clase se presentaban como sinónimo de la misma— se buscaban alternativas de trabajo novedosas (Infantino, 2011a).

Asimismo, el ámbito artístico que había sido considerado como espacio de esparcimiento —exceptuando algunas de las Bellas Artes consideradas «carreras» artísticas— fue presentándose como opción de formación y posible alternativa laboral. Maristella Svampa señala que «la recurrencia a formas de expresión artística como estrategia de sobrevivencia, y, al mismo tiempo, como principio (sustitutivo) desde el cual rearticular la identidad personal, dado que la identidad social (clase media) se halla en crisis, (fue) cada vez más frecuente» (Svampa, 2000). Además, la actividad artística era una opción que representaba ideales de libertad e independencia y en muchos casos se convertía en un

elemento de trasgresión frente a mandatos sociales de progreso económico a través, por ejemplo, de la formación universitaria. De todos modos, sin reconocer una situación de «desclasamiento» —en el sentido de confirmar que no accederían al mismo estatus de clase logrado por sus padres— los jóvenes de una clase media empobrecida inventaban nuevos espacios de trabajo artístico como opción comparativamente mejor a la ofertada a través de trabajos precarios, flexibilizados e inestables (Infantino, op. cit.).

En la formación cultural estudiada, esta alternativa de trabajo artístico era centralmente posible a través de la actuación callejera, situación que favorecía la adscripción identitaria de una gran parte de los artistas circenses de estos años. Cito algunas narrativas de los artistas que permiten visualizar el modo de representar el arte callejero circense:

Somos personas intentando nuevas experiencias organizativas, nuevas experiencias de vida, no solamente en el circo sino también en la vida cotidiana [...] Creo que una de las prioridades por las cuales laburábamos [sic] a la gorra⁴ en el circo era que a nosotros nos interesaba que nos vean todos, los que tienen, los que no tienen, los chicos, los grandes... Eso te permite la calle también (Entrevista a los integrantes de Circo Xiclo, grupo de artistas callejeros, junio de 2001).

Al ocupar otros espacios como la calle el arte se empieza a ver donde generalmente no se veía y eso me parece muy rico. Para mí particularmente, la calle es todavía mi espacio preferido para trabajar, porque tiene esa libertad para ser contestatario, y se puede hacer un arte para que nadie lo juzgue ni lo censure, y que quede a criterio de la gente que lo esta mirando y a criterio de los artistas (Charla realizada en Centro Cultural San Martín, noviembre de 2001).

A partir de estos fragmentos podemos visualizar como la calle se presentaba como un espacio para la actividad artístico-laboral que posibilitaba cuestiones que eran evaluadas como ventajosas: la libertad, autonomía e independencia del trabajo artístico sumadas a la noción de compromiso/participación a través de la «democratización» del arte favorecida por las actuaciones callejeras «a la gorra». Estos atributos eran celosamente defendidos como elementos de construcción identitaria durante los 90 y principios del 2000.

4 En referencias a la modalidad de «pasar un sombrero» o elemento afín para invitar al público a pagar por el espectáculo.

En un artículo de la *Revista Newton Las Pelotas*, especializada en culturas urbanas y nuevas tendencias escénicas, realizada por artistas de la formación circense local desde mediados de los 90, un pequeño artículo titulado «Mala Bark. El ladrido del malabarista» propone una descripción de las influencias de la formación cultural circense de los 90, recorriendo las siguientes características:

«[...] una filosofía de *apropiación del espacio urbano*, desde lo artístico en lo que se refiere al *arte callejero* [...] y desde lo ideológico en lo que se refiere al *anarquismo squatter*, basado en la ocupación de espacios inutilizados para gestar actividades culturales al margen de lo oficial; las intenciones de lograr una autonomía laboral a un costado del sistema burocrático; una estética basada en el *reciclaje* [...] y la exploración por las nuevas *tecnologías* sonoras y visuales. [...] ¿Quiénes conforman la tribu malabarista? ¿los hijos de una contracultura? [...] Resulta interesante y complejo intentar rastrear [sus] orígenes [...] A grandes rasgos se pueden esbozar *tres fuertes corrientes* culturales, estéticas e ideológicas [...]: la cultura *hippie*, la cultura *punk* y la cultura *rasta*» (cursivas en el original).

Este pequeño fragmento concentra una diversidad de dimensiones para el análisis. ¿Qué implicaba en los 90 pensarse como hijos de una contracultura que conjugaba las diferentes «culturas» mencionadas? ¿Cómo se actualizaban en la formación cultural local tradiciones internacionales? ¿Cómo se conjugaban con el contexto político-económico de la época?

En términos teóricos el concepto de «contracultura» fue pensado para estudiar los movimientos de la *beat generation* de los años 50 y su posterior confluencia con el *hippismo* de los años 60. El Centro de Estudios Culturales Contemporáneos de la escuela de Birmingham para finales de los 70 pensará al movimiento *hippie* como subcultura juvenil de clase media o, lo que es lo mismo para sus autores, como contracultura.⁵ Para Stuart Hall y Tony Jefferson (2000), la emergen-

5 Los autores de esta Escuela plantearán las nociones de subculturas y contraculturas juveniles como estrategia para discutir las tesis tan en boga en esos años sobre la «cultura juvenil» como conglomerado homogéneo e interclasista, analizada exclusivamente en términos de «conflicto intergeneracional» (Feixa, 2006). En su lugar proponían una aproximación a las diversas formas en que se presentaban las subculturas juveniles de clase obrera en la Inglaterra de la segunda mitad del siglo XX, a través de lo que denominan *estilos subculturales* —como los *punks*, *mods* o *rockers*— co-

cia de las contraculturas juveniles reflejaba una ruptura en la hegemonía cultural, una crisis en la «ética puritana» que había caracterizado la cultura burguesa desde sus orígenes: ya no se requería trabajo, ahorro, sobriedad, represión sexual, sino todo lo contrario (Feixa, op. cit.). Stuart Hall sostiene que lo que denomina como crecimiento del *underground* generacional trabajaba una dialéctica, un movimiento entre dos polos: el expresivo y el activista. El primero acentúa lo personal, privado, cultural, estético o bohemio mientras que el segundo pone énfasis en lo político, social, colectivo (Hall, 1977; en Feixa, op. cit.).

Más allá de las críticas que se realizaron a las lecturas postuladas por esta escuela, a la que se le endilga una mirada romántica por su acentuación en el carácter de «resistencia» de las subculturas y contraculturas juveniles, nos interesa aquí pensar en cómo se actualiza la idea de contracultura en el fragmento citado, a modo de caracterización de la marca identitaria de la formación cultural. Reguillo (2000) sostiene que toda identidad necesita «mostrarse», comunicarse para hacerse «real», lo que implica la «utilización dramaturgica» de ciertas marcas, atributos y elementos que permitan desplegar, poner en escena dicha identidad. De este modo la conformación identitaria de estos jóvenes vinculaba diversas dimensiones que se ponían en escena:

- a) Ciertos gustos y consumos culturales en torno a un reciclaje de corrientes estilísticas (conjugando tachas y borregos *punks* con rastas, o diversos colores y diseños al mejor estilo *flower power* con crestas y pelos de colores) sumada a una recomposición local de estilos de renovación en las artes circenses.
- b) Una postura político-ideológica y artística, que se expresaba en la apropiación del espacio público, la democratización del arte, la libertad creativa.
- c) El vínculo del arte con la búsqueda de independencia, autonomía y gratificación en el ámbito laboral.

mo «intentos simbólicos elaborados por los jóvenes de las clases subalternas para abordar las contradicciones no resueltas en la cultura parental; así como formas de «resistencia ritual» frente a los sistemas de control cultural impuestos por los grupos en el poder (Feixa, op. cit.). Los autores van a distinguir el concepto de subcultura del concepto de contracultura, como disidencia y bohemia juvenil características de los sectores medios. Esta rígida separación ha sido uno de los argumentos más criticados de la Escuela.

La referencia a pensarse «hijos de una contracultura» en el fragmento citado remite a la confluencia de estas dimensiones. Hay una presentación de «un nosotros» en la que el artista se piensa como un sujeto libre y trasgresor en tanto individuo creador, que recicla y crea tendencias, inaugurando nuevos modos de producción y reproducción cultural a partir de la recuperación de lo denostado por los cánones de valoración burguesa. El arte callejero circense de los 90 conjugó una cuestión de trasgresión y crítica tendiente a generar nuevas apuestas artísticas, estéticas, organizativas y laborales, con una nueva situación de empobrecimiento de clase, que unía la práctica artística con la situación de precariedad y flexibilización laboral. Por lo tanto, a través de la práctica artístico-laboral callejera, estos jóvenes se conformaban como grupo identitario, reivindicaban nuevas formas de participación social promoviendo nuevos espacios para desarrollar la práctica artística, y de este modo, demandaban canales de reconocimiento de alternativas de trabajo y de vida.

Asimismo, la identificación alrededor de la noción de trabajador cultural permitía reafirmar la adscripción distinguiendo la propia práctica de la representación estereotipada de un «otro» laboral: el joven integrado, alienado como producto de su inserción en trabajos rutinarios. El trazado de límites simbólicos, la producción de «efectos de frontera» (Hall, 1996) favorecía la afirmación de la propia identidad en torno a lo contestatario, crítico, trasgresor confrontando con la contrafigura de un otro que no se quería ser: un joven que, con suerte, accedía a un trabajo mal remunerado, opresivo, flexibilizado y que de esta manera resignaba autonomía y libertad.

Hemos planteado que la situación generacional suele circunscribir a los individuos en un campo de posibilidades determinado y favorecer así un modo específico de experiencia y de pensamiento, un modo particular de intervención en el proceso histórico (Mannheim, op. cit.). En este sentido, la cuestión generacional no es meramente cronológica. Compartir un mismo tiempo y transitarlo junto a la misma cohorte de edad no garantiza la conformación de generación. De hecho, «no todos los grupos de edad se apropian de la categoría de 'generación' para definirse y tampoco se les atribuye a todos esa categoría. Es también relevante observar, entonces, en qué momentos, arenas y situaciones, se pone en juego la categoría 'generación'» (Kropff, op. cit.).

No fue casual que se haya registrado una lectura de la experiencia generacional de la década del 90, consolidada en el 2000 cuando se

realizó la investigación. «La conciencia de pertenecer a una cohorte de edad con una experiencia social compartida se produce cuando esa experiencia se puede objetivar y se puede construir un relato con sentido en torno a ella», plantea Laura Kropff. Cuando los jóvenes son «otros», comprendemos que «nosotros» somos actores que vivimos otras experiencias sociales, que nos configuran como generación y nos dan especificidad. En el caso empírico estudiado, justamente la «conciencia generacional» surgió cuando emergieron nuevas condiciones de producción y reproducción de las artes circenses porteñas.

El período de creciente legitimación artística circense iniciado a mediados del 2000 implicará una ampliación en el acceso del circo a espacios valorizados de arte que eran impensables en el contexto previo de los años 90 y principios del 2000. Si bien para finales de los años 90 se registra una importante ampliación de la oferta y demanda de estas artes —que involucra las contrataciones de artistas circenses en eventos de los más variados, desde promociones de productos a participaciones en megaeventos o en animaciones de fiestas— es para mediados del 2000 cuando «el circo se puso de moda» y se ampliaron las ofertas de espacios de enseñanza apuntando a un nuevo público que se acercaba a estos lenguajes artísticos a modo de *hobby*.⁶ Asimismo, se extendieron las compañías de Nuevo Circo que comenzaron a presentar obras en teatros de renombre y espacios reconocidos de la escena local. Para fines de la década estas artes despertarán el interés oficial que se plasmará en el lanzamiento de una política pública de fomento de las artes circenses en la ciudad de Buenos Aires así como la creación de carreras universitarias en Artes del Circo.⁷ Son estos

6 Cabe destacar que hasta esta coyuntura la mayor parte de los jóvenes que aprendían estos lenguajes artísticos lo hacían como una alternativa de trabajo y de vida. A partir de algunos procesos particulares que favorecieron cierta masificación de las ofertas de enseñanza de estas artes, comienza a generalizarse la llegada de sujetos que se interesan por el aprendizaje de estas artes a modo de pasatiempo, como actividad realizada en el tiempo libre extra-laboral. Para profundizar en este proceso, ver Infantino, 2013.

7 El programa de política pública mencionado —Buenos Aires Polo Circo— y los conflictos que emergieron ante su lanzamiento fueron estudiados en Infantino, 2011c, 2012. En 2009, fueron lanzadas dos propuestas de carreras universitarias destinadas a las Artes del Circo. Las implicancias de estas instancias de legitimación artística ameritan mayor análisis que exceden nuestra investigación.

acontecimientos los evaluados por los artistas como indicadores de un cambio de época en el cual las condiciones de producción y reproducción artística se modifican y es frente a estos cambios que se activa la construcción de alteridad en términos generacionales.

El ingreso de prácticas pertenecientes a géneros populares denostados y subestimados a espacios de mayor legitimación artística así como a sitios mediáticos y ámbitos de promoción estatal, llevó a una disputa por redefinir los contenidos estilísticos, laborales, políticos e ideológicos con los que se identificaban las prácticas legítimas al interior de la formación cultural. En esta coyuntura de características novedosas, la cualidad trasgresora de las prácticas artístico-laborales con la que se identificaban los «jóvenes artistas de los 90», se activó como diacrítico generacional. En este sentido, comenzamos a registrar en diversas narrativas una mirada que construye un «nosotros» generacional, utilizando como diacrítico el rescate de ciertas experiencias sociales significativas de los 90 —precarización, hostilidad, falta de reconocimiento a la actividad artística circense, escasez de información—. Aquí citamos algunos ejemplos:

Somos parte de una generación de artistas de circo que no nos quedamos con los brazos cruzados. Somos parte de una generación de artistas que creció sabiendo las formas y los devenires en la dura decisión de querer expresar algo artísticamente en Sudamérica (Artista callejero, 2009).

Desde que tuvimos que aprender a hacer malabares para tejer una estrategia de supervivencia para escapar de la desocupación y la miseria que nos ofrecía el menemismo⁸ que la tenemos clara [...]. Usamos el circo para divertir y sobrevivir, pero también lo usamos para protestar y luchar, en una combinación única que solo se da en nuestras tierras (Fragmento de Volante en Repudio a Proyecto estatal de fomento de las artes circenses, 2009).

Cuando se evalúa que hacer circo ha sido una alternativa o *salida* laboral para *sobrevivir y luchar* y una forma de comprometerse *sin quedarse de brazos cruzados* a partir de llevar el arte a los espacios donde normalmente no llegaba, se está presentando una postura artística e ideológica, pero también generacional. Se está retomando esa expe-

8 En referencia al período de presidencia de Menem que gobernó el país en dos mandatos consecutivos durante la década del 90, también conocida como la larga década neoliberal.

riencia pasada para legitimar la construcción identitaria y para distinguir a un «nosotros» de los «otros», que comenzaron la práctica artística en su período de legitimación. Para ciertos artistas hacer circo en los 90 y a comienzos del 2000 era trasgresor, era popular, era un trabajo «elegido» como opción laboral, pero también como compromiso ideológico, era inventar el modo de aprendizaje porque había muy poca información. Actualmente, existe una gran oferta de espacios de enseñanza y un mayor acceso a la información que es evaluado por los artistas que empezaron a hacer circo cuando *no había nada*, cuando el aprendizaje era *intuitivo* y *exploratorio*, cuando *todo estaba por inventarse*, como una diferencia con los «recién llegados», parafraseando a Bourdieu (1990). Asimismo, en la actualidad hacer circo es evaluado desde estos artistas como una elección que tiene mayor aceptación social que en períodos anteriores. La mayor legitimación del arte circense provoca un cambio en la representación de la actividad, y en ese sentido, por ocupar un lugar *menos marginal*, *hacer circo* ya no es evaluado como *tan trasgresor*. La construcción actual del «nosotros» generacional, conlleva la apreciación de una cadena de significantes asociados al concepto de «trasgresión»: antes se trasgredía desde el mensaje artístico —recuperando un arte denostado desde los cánones hegemónicos— así como disputando «alternativas» (independientes y autónomas) artístico-laborales e inaugurando nuevos espacios de actuación y nuevos proyectos de formación profesional (Infantino, 2013).

En síntesis, la identificación generacional se fue consolidando cuando comenzaron a generarse nuevas condiciones de producción y reproducción artística. Y es frente a estas condiciones que se activaron experiencias diferenciales para conformar el nosotros identitario.

4. RELACIONES INTERGENERACIONALES Y TRADICIÓN

Señalamos que durante la década del 90, los jóvenes que se identificaban con los distintos estilos de resignificación de las artes circenses —el Circo Callejero y el Nuevo Circo— retomaron estos lenguajes, pero innovando en su desarrollo, distanciándose de ciertas características arquetípicas del género artístico en su formato tradicional/familiar. Recordemos que para esta coyuntura la retracción del circo había producido enormes deterioros en la calidad de los espectáculos locales. Quedaban pocos circos y muchos de ellos atravesando serias crisis económicas que actuaban en detrimento de la calidad artística. Por consiguiente, el llamado «Circo Tradicional» era representado como un arte empobre-

cido, situación que se podía apreciar tanto en la calidad artística como en las lonas gastadas de las carpas, los carromatos despintados, los animales flacos. Esto explica como gran parte de los artistas que se acercaban a los lenguajes circenses pretendieran, al mismo tiempo, alejarse lo más posible de una estética y un estilo de espectáculo que venía presentando tantos signos de deterioro. La vinculación entre la «decadencia» del género artístico con «lo viejo» obsoleto y estancado incorporó una valoración tipificada de los «viejos» en contraposición a lo nuevo, los jóvenes creadores de los 90 que traían la innovación al género.

En algunos casos, estos jóvenes artistas intentaban instalar en la escena local la innovación en los espectáculos circenses inspirados en lo que venía sucediendo a nivel internacional desde mediados de los 80 con el *Cirque du Soleil* y su creación de un Nuevo Circo. En este sentido, sus presentaciones se diferenciaban del Circo Tradicional: «[...] sin animales, ni redobles en las partes peligrosas, ni segundos y terceros intentos cuando las cosas salen supuestamente mal, ni un presentador para hilvanar los distintos números, ni payasos parodiando las escenas anteriores y que ni siquiera el espectáculo se desarrollaría bajo una carpa ni sobre una pista circular» (Fragmento nota periodística a referente de Nuevo Circo, s/f).

En otros casos, los jóvenes artistas se insertaban en el proceso de renovación del circo retomando tendencias internacionales, pero con marca local. Cito un fragmento ilustrativo al respecto: «El viejo circo no puede fagocitar la mutación del hijo bobo Nuevo Circo y menos la de su hijo drogadicto Anticirco. El viejo artista de circo vivía en su pequeña cajita de conejo y luego... ¡a producir riesgo! El nuevo artista del Nuevo Circo tiene su caja de conejo con TV y aire acondicionado prendidos, mientras en las boleterías se vende su gran aporte al mundo del circo: las mercaderías con marcas impresas ‘Remeras y T-shirts marca Cirque du Soleil’. El Anticirco plantea nuevas formas de relación con el público y entre los artistas, como un despertador de conciencias, una amplificación del campo subjetivo a toda escala posible» (Manifiesto del Circo que conformaban los Malabaristas del Apocalipsis para mediados de los 90. En Altabás, 2003).

Esgrimiendo una postura crítica ante el «viejo circo» que sólo «producía riesgo», pero también, frente a la veta comercializada del «Nuevo Circo», parte de la formación circense callejera de los 90

encontraba soporte en un «Anticirco»,⁹ estilo que se proponía, entre otras cosas, «despertar conciencias». Como vimos anteriormente, la mayor parte de la formación cultural de los 90 se afianzaba vinculando este tipo de discurso crítico y trasgresor en el plano artístico, que se fusionaba a la noción de democratización del arte en el espacio público, con la opción de que el arte se convierta en el proyecto laboral y en la forma de vida de estos jóvenes artistas.

No obstante, el rechazo al «circo viejo» se presentaba como algo complejo. Principalmente, porque los formadores de los artistas contemporáneos que provenían de ese Circo Tradicional, los «viejos» representantes de «tradición», eran los únicos que conocían los «secretos» del circo. Recordemos que el circo a lo largo de su historia ha sido un arte profundamente endogámico. Los saberes de estas artes se traspasaban de padres a hijos y se convertían en «secretos» guardados al interior de las familias extensas que conformaban la empresa familiar circense. En la ciudad de Buenos Aires, estos saberes habían comenzado a compartirse durante los años 80 a través de la enseñanza en escuelas y espacios culturales, por algunos referentes de esta tradición, artistas de tercera, cuarta o quinta generación de familia circense.¹⁰ Si bien, los jóvenes artistas de los 90 intentaban alejarse de las formas convencionales, típicas y repetitivas de realizar estas artes en el Circo de familias —criticado por la falta de creatividad, en donde supuestamente el hijo hacía el mismo número que el padre— aprendían la técnica de estos maestros, que eran los únicos que podían traspasar esos saberes. Esos «viejos» artistas eran los «dueños de la tradición», los que habían nacido en circos, los que habían aprendido las destrezas de sus padres y sus abuelos. Por lo cual, más allá de esgrimir rechazos frente a esos modos «estancos» de reproducir las artes, la mayor parte

9 Forma en la que se denominó a cierta corriente estilística que mantenía una propuesta totalmente radical de renovación del género, apelando a una estética que fusionaba el *punk* con el *heavy metal* y el circo. El grupo más reconocido de esta tendencia es el *Circo Archaos* creado por Pierrot Bidón en Canadá en 1984, el mismo año de creación del *Cirque du Soleil*. Por ejemplo, en un espectáculo denominado *Metal Clown*, proponían una *performance* en donde los artistas malabareaban con motosierras, montaban motos en lugar de caballos y volaban, no desde trapecios convencionales, sino desde carretillas colgadas de grúas.

10 Dentro de la tradición familiar de reproducción de las artes del circo se comprenden como generaciones de artistas a las generaciones genealógicas en vínculo con el traspaso de saberes de padres a hijos.

de los jóvenes del período, aprendieron las técnicas del circo de algunos referentes de esa tradición. Y junto a las técnicas, aprendieron de las anécdotas narradas, donde los «viejos» contaban sus experiencias creativas en ese viejo circo, las miles de estrategias que utilizaban para «trabajar» desde el arte, las vivencias en las recorridas de pueblo en pueblo. Es así como, en paralelo con el discurso de distanciamiento y «desprecio» frente a los viejos anclados en la tradición se gestaba un discurso de valoración de esos saberes y experiencias del pasado.

Por consiguiente, en este caso empírico particular, la relación entre la generación de los maestros y la de los aprendices a principios de los 90, estuvo caracterizada por tensiones, críticas y también por valoraciones nostálgicas de esos saberes propios de una modalidad artística trashumante que solo «los viejos» habían vivido.

Ahora bien, con el paso del tiempo, hacia finales del 2000 se afianzaron ciertos cambios en la valoración de los nuevos artistas hacia los viejos cirqueros y el viejo circo. Uno de los ejes sobre los que se empezó a hacer evidente el cambio fue en torno a la apreciación de algunas técnicas complejas y riesgosas que los nuevos artistas ya no realizan porque no se han enseñado.

En el Circo Tradicional había muchísimo más riesgo y más despliegue de destreza. Ahora se buscó otra forma de mostrar esas técnicas mezcladas con otras artes como la danza, el teatro. Pero hay números, trucos y hasta técnicas que se fueron perdiendo. Ahora hay tanta información, hay videos de circos de todo el mundo en youtube, que podés copiar un espectáculo entero del Soleil. Por eso para mí, para innovar hay que volver a la tradición, a cosas hermosas que tenía el circo y que ya se dejaron de hacer (Fragmento de entrevista a una artista circense, 2010).

Esta cita condensa la apreciación sobre un cambio de época donde la posibilidad de innovar es colocada por esta artista en una vuelta hacia el pasado. Este interés por la tradición también se fue haciendo notorio a través de distintos acontecimientos al interior de la formación cultural circense, entre los que se pueden destacar el armado de exposiciones y conferencias en manos de las «nuevas generaciones» de artistas, que intentaban recuperar la historia del género artístico. Comparto la reelaboración de una escena etnográfica que se desarrolló en la 12^o *Convención argentina de circo, payasos y espectáculos callejeros*, encuentro anual organizado por artistas de las nuevas camadas para artistas, que en Argentina congrega a más de mil participantes nacionales e internacionales. Durante el encuentro del 2009, se organizó

una charla titulada «Payasos de Circo», donde fueron invitados los referentes de la tradición circense, particularmente tres de los maestros más importantes del ámbito local, esos artistas que venían de generaciones de familias de circo y que fueron los responsables de abrir el juego de la enseñanza en la ciudad.¹¹ Durante la charla se expusieron muchas ideas, pero una de las centrales giró en torno a la importancia de la transmisión de conocimientos. Las personas que participaban de la charla, muchos de ellos artistas circenses que comenzaron en los 90 o en el 2000, planteaban a esos viejos maestros que desconocían muchas cosas en torno al arte del Payaso, por ejemplo *trucos típicos de los payasos viejos, como las caídas, las cascadas*. Entonces, uno de los maestros realizó la siguiente reflexión:

Nosotros (la gente de circo) somos los culpables de que ustedes no sepan ciertas cosas. Esta parte del circo antiguo nos pertenece a nosotros y no se las dimos. Porque tenemos que reconocer que fuimos muy cerrados... La información hacia afuera no salía... hoy... hay mucha gente de circo que enseña... es un momento importantísimo. Hoy es el momento, donde yo, con mis 58 años puedo escucharte a vos y podemos empezar a generar ese nexo que está perdido (Pablitín, charla de Payasos de Circo, convención 2009).

En esta charla se hizo evidente que había un deseo en la formación cultural contemporánea de recuperar algunos saberes del pasado que se estaban perdiendo. En este contexto, los viejos no fueron representados como portadores del arcaísmo, del pasado obsoleto, sino como los que todavía guardan muchos secretos, saberes que no se encuentran en un mundo digitalizado navegando en Internet. Como en otros procesos de revitalización de artes populares, el saber de los antiguos se convirtió en un saber valorado. Por ejemplo, en el caso del Tango, estudiado por Carozzi (2005), los viejos milongueros¹² son considerados como «los que mejor bailan», son los buscados por las mujeres más bellas y jóvenes de la milonga, son los portadores de un saber práctico que se traduce en una calidad de baile diferencial a la que

11 Los artistas responsables de esta charla fueron Óscar y Jorge Videla, creadores de la Escuela de Circo Criollo —primera escuela de Circo de la Argentina— y Pablitín Rutkus, otro de los responsables de la enseñanza de estos saberes por fuera del núcleo familiar circense.

12 En referencia a los bailarines que se juntan en las milongas, como particular espacio de baile social.

puede aprenderse a partir de la enseñanza formal. Los viejos cirqueros son los que vivieron un mundo que ya no está, pero son lo que pueden aún enseñar algunos trucos, técnicas y prácticas que hoy quieren ser recuperadas por los jóvenes.¹³

La revalorización de la tradición en manos de una formación cultural que se había caracterizado por la novedad, la innovación y «la juventud» resulta un eje interesante para repensar algunas cuestiones. Habíamos planteado al principio de este artículo que Feixa (1996) proponía atender al modo en que son procesadas socialmente las edades, o sea, qué imágenes culturales se asocian a los distintos grados de edad, así como a los modos en los que cada grupo de edad aporta a la construcción cultural. En nuestra sociedad occidental solemos mantener una naturalización de la vejez asociada a lo estanco, a las reticencias al cambio y al resguardo de la tradición mientras que a la juventud se la representa como la que resiste frente a la tradición en tanto portadora del cambio social. «La definición de tradición de la modernidad eurocéntrica cosifica prácticas culturales definidas como premodernas y las coloca temporalmente en el pasado europeo, geográficamente en los continentes colonizados (y des-colonizados) del presente y, en términos de edad, las coloca como patrimonio de los ancianos de esos continentes, un grado de edad al que define como el protector del pasado condenado a desaparecer en las comunidades. El grado de edad de la juventud, en tanto destinatario del futuro (ver, entre otros, Chaves 2005), se define como portador de modernidad y

13 Cabe mencionar que este retorno, casi a modo de espiral, a aspectos de la tradición que habían sido relegados, también se evidencia en la apreciación actual en torno a las carpas de circo. En esa búsqueda por legitimar un arte que acarrea tanta desvalorización, la formación cultural circense de los 90 se había distanciado de las carpas, como elemento que condensaba esa asociación del circo con un arte «menor». Ahora, para muchos artistas contemporáneos, estos espacios de actuación se visualizan como algo a lo que hay que volver, porque es el eje central que identifica a la práctica artística. En esta línea, en los últimos años diversos colectivos de artistas que no provenían de la tradición familiar circense han vuelto a las carpas. Y con ello a requerir de diversos saberes prácticos, por ejemplo, en torno al armado y la movilidad de las mismas, a las estrategias que los viejos circos utilizaban para la trashumania, y hasta a recuperar demandas históricas de los viejos cirqueros por una legislación clara que fomente la instalación de carpas en la ciudad de Buenos Aires. Para profundizar en este aspecto ver Infantino, 2012.

destructor de tradición. Este concepto moderno de tradición en vinculación con el reforzamiento de los atributos hegemónicos de los distintos grados de edad es objeto de cuestionamiento por parte de la antropología de la juventud» (Kropff, 2009).

El caso estudiado permite reflexionar en torno a ciertas nociones naturalizadas que vinculan vejez-tradición/juventud-innovación. En la escena etnográfica analizada, los «jóvenes», típicamente vinculados a la innovación, la ruptura y la destrucción de la tradición, son los que demandan a «los viejos» que compartan los saberes tradicionales. A su vez, los «viejos», frecuentemente pensados como «protectores» de la tradición, en lugar de preservarla a través de la enseñanza a las nuevas generaciones, son visualizados como los responsables de haberla escondido. Resulta interesante también destacar que en esa escena estudiada la construcción del grado de edad de «los jóvenes» incorporó a la generación identificada con las experiencias de los 90 y a los nuevos integrantes de la formación cultural, los más jóvenes que vinieron después. Si bien la relación entre los establecidos y los recién llegados (Bourdieu, 1990; Elias, 2000) en diversas situaciones se presenta como una de tensión y diferenciación, en el contexto analizado ambos grupos se consolidan como un nosotros «joven» que demanda a los «viejos» los saberes «tradicionales».

Lo anterior nos lleva a reflexionar acerca de los modos cambiantes de significar los grados de edad y las relaciones intergeneracionales. Los jóvenes que se acercaron al circo en la década de 1990, lo hicieron desde la intencionalidad de innovar en un arte que presentaba diversos signos de deterioro. Si los «jóvenes» de 1990 se caracterizaron por recuperar la práctica cultural circense poniendo el énfasis en la innovación, los «jóvenes» que vinieron después, los de finales del 2000, partieron de otro contexto —que entre otras cosas— se caracterizaba por una cierta legitimación de estas artes. Por consiguiente, en la arena contemporánea ya no resulta necesario asentar la identidad en la diferenciación con «la tradición». En este contexto, esos jóvenes de los 90 ya establecidos y los recién llegados, tienen autoridad y legitimidad para recrear el género artístico de diversas maneras, por ejemplo, recuperando el pasado.

5. CONCLUSIONES

El artículo presentado intentó brindar herramientas para un abordaje de la cuestión generacional que no defina a la misma como un atributo

de los sujetos que comparten una coyuntura de época —la generación de los 80 o de los 90—, sino más bien como la emergencia de una categoría socialmente construida que en su puesta en uso genera efectos identitarios y evidencia transformaciones sociales. En este sentido, propusimos un abordaje empírico de la construcción de generaciones, indagando en qué situaciones y circunstancias concretas y con qué intereses los sujetos se construyen y son construidos como generación. En el desarrollo de este trabajo evidenciamos el contexto de época de la década del 90 en el que se afianza el resurgimiento de las artes circenses en manos de jóvenes artistas que se identificaban con la renovación de la forma genérica tradicional en las artes circenses. Si bien sus propuestas se distinguían en cuanto a concepciones estéticas e ideológicas diferenciales —democratizar el acceso a las artes en los espacios públicos desde el Circo Callejero o disputar su reconocimiento aportando innovaciones en la propuesta estética de Nuevo Circo— los jóvenes de la época se identificaban con un arte históricamente desprestigiado desde cánones valorativos hegemónicos y desplegaban estrategias creativas para disputar su revalorización.

A través del análisis evidenciamos como un contexto de época particular, el de los neoliberales años 90, favoreció una identificación mayoritaria de la formación cultural con el arte de calle al que se asoció con un estilo «contracultural» en tanto reivindicaba nuevas formas de participación social, nuevos espacios para desarrollar la práctica artística y alternativas de trabajo y de vida. Analizamos cómo la activación reciente del diacrítico generacional que une a los artistas de los 90 como un *nosotros*, evidencia el cambio de contexto de época. Cuando las artes circenses, históricamente desprestigiadas y desvalorizadas, comenzaron a ser reconocidas y legitimadas desde la arena pública y privada —proceso que inició a mediados del 2000 pero que tomó fuerza para el fin de la década—, se activó una lectura sobre un pasado diferencial, compartido como «experiencia originaria» entre los «artistas de los 90». En definitiva, cuando las condiciones de producción y reproducción de las artes circenses se modificaron, se hizo objetiva una experiencia diferencial y surgió una lectura en clave generacional del pasado que distinguía un «nosotros» diferencial a los «otros», los «nuevos», los «jóvenes», los que están viviendo otras experiencias sociales significativas.

Otro de los ejes sobre los que se estructuró este trabajo a través del análisis de las relaciones intergeneracionales que, a través del análisis empírico, nos llevó a cuestionar ciertos sentidos naturalizados aso-

ciados a diferentes grados de edad. Estudiamos cómo en un contexto de «legitimación», en el que ya parece no resultar tan necesario diferenciarse de la tradición, los artistas contemporáneos por momentos pueden construir un nosotros que reúne «distintas generaciones» intentando recuperar la tradición. Esos jóvenes que «naturalmente» se asociaron con la transformación social y el rechazo a la tradición, en este contexto epocal se erigen, en ciertas ocasiones, como defensores de la misma. En este sentido es que se sostiene que tanto la categoría juventud como vejez o generación son construcciones sociales que se ponen en uso, se activan, se modifican evidenciando transformaciones sociales. A partir del análisis etnográfico planteado propusimos indagar en el carácter selectivo y cambiante de dichas categorías como construcciones sociales.

BUENOS AIRES (ARGENTINA), AGOSTO 2013

RECIBIDO: AGOSTO 2013

ACEPTADO: NOVIEMBRE 2013

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALLERBECK, KLAUS y LEOPOLD ROSENMAYR (1995): *Introducción a la sociología de la juventud*. Buenos Aires: Editorial Kapelusz.
- ALTABÁS, DIEGO (2003): «Variedades y circo porteño». *Revista Picadero*, Año 3, N°9. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.
- APPADURAI, ARJUN (1996): *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. México: Ediciones Trilce-FCE.
- BOURDIEU, PIERRE (1990): «Algunas propiedades de los campos» y «La 'juventud' no es más que una palabra». *Sociología y cultura*. México: Grijalbo.
- BRUBAKER, ROGERS y FREDERICK COOPER (2001): «Más allá de identidad». *Apuntes de Investigaciones del CECYP*, Año V, N°7. Buenos Aires.
- CAROZZI, MARÍA JULIA (2005): «La edad avanzada como valor en el tango bailado de Buenos Aires». *Cuestiones Sociales y Económicas*, Año III, N° 6. Buenos Aires: Pontificia Universidad Católica Argentina.
- CHAVES, MARIANA (2005): «Juventud y espacios urbanos en la ciudad de La Plata». Tesis final de doctorado, Facultad de Ciencias Naturales y Museo, UNLP, La Plata. Mimeo.
- ELIAS, NORBERT y JOHN SCOTSON (2000): «Introdução. Ensaio teórico sobre as relações estabelecidos-outsiders» e «Os estabelecidos e os outsiders». Rio de Janeiro: Zahar.

- FEIXA, CARLES (1996): «Antropología de las edades». Biblioteca Virtual de Ciencias Sociales. Disponible en www.cholonautas.edu.pe.
- (2006): *De jóvenes, bandas y tribus*. Barcelona: Ariel.
- GHIARDO, FELIPE (2004): «Generaciones y juventud: una relectura desde Mannheim y Ortega y Gasset». *Última Década* N°20. Valparaíso: Ediciones CIDPA.
- GUBER, ROSANA (1991): *El salvaje metropolitano. A la vuelta de la antropología posmoderna. Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo*. Buenos Aires: Legasa.
- HALL, STUART y TONY JEFFERSON (eds.) (2000): *Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Postwar Britain*. London-New York: Routledge.
- HALL, STUART (1996): «Introducción: ¿quién necesita la 'identidad'?». En STUART HALL y PAUL DU GAY (eds): *Questions of Cultural Identity*. Londres: Sage Publications.
- INFANTINO, JULIETA (2013): «El circo de Buenos Aires y sus prácticas: definiciones en disputa». *Ilha. Revista de Antropología*. Florianópolis: Universidad Federal de Santa Catarina (UFSC).
- (2012): «Cultura, jóvenes y políticas en disputa. Prácticas circenses en la ciudad de Buenos Aires». Tesis Doctoral con mención en Ciencias Antropológicas. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- (2011a) «Trabajar como artista. Estrategias, prácticas y representaciones del trabajo artístico entre jóvenes artistas circenses». *Cuadernos de Antropología Social* N°34. Buenos Aires: FFyL/UBA.
- (2011b) «Los jóvenes y sus proyecciones a futuro. Estrategias laborales y adscripciones identitarias entre jóvenes artistas». *Revista de la Escuela de Antropología*, Vol. XVII. Rosario: Universidad Nacional de Rosario.
- (2011c) «Artes entre políticas culturales e intervenciones sociopolíticas en Buenos Aires». *Revista Nómadas* N°34: Bogotá: Universidad Central.
- KROFF, LAURA (2008): «Construcciones de aboriginalidad, edad y politicidad entre jóvenes mapuche». Tesis Doctoral. Buenos Aires: FFyL, Universidad de Buenos Aires. Mimeo.
- (2009): «Jóvenes mapuche en recuperaciones territoriales contemporáneas: La posición etaria entre la genealogía familiar y la genealogía política generaciones políticas». XII Jornadas Interescuelas Departamentos de Historia. Bariloche.
- MANNHAIM, KARL (1993): «El problema de las generaciones». *Revista Española de Investigaciones Sociológicas* (REIS), N°62.
- MARTÍN CRIADO, ENRIQUE (1998): *Producir la juventud. Crítica de la sociología de la juventud*. Madrid: Istmo.
- REGUILLO CRUZ, ROSSANA (2000): *Emergencia de culturas juveniles. Estrategias del desencanto*. Buenos Aires: Norma.
- SYAMPA, MARISTELLA (editora) (2000): *Desde abajo. La transformación de las identidades sociales*. Buenos Aires: Editorial Biblos.

WILLIAMS, RAYMOND (1981): *Cultura. Sociología de la comunicación y el arte*. Buenos Aires: Paidós.

WOLANSKY, SANDRA (2013): «Relaciones entre edad y política en el ámbito laboral. Jóvenes ‘innovadores’ y ‘viejos’ ex ENTEL». En RAQUEL BOROBIA, LAURA KROPFF y PEDRO NUÑEZ (compiladores): *Juventud y participación política. Más allá de la sorpresa*. Buenos Aires: Noveduc.