

## Solidaridades fundantes entre circo y gimnasia. Montevideo, Uruguay, siglo XIX\*

Gonzalo Pérez Monkas\*\*

Alexandre Fernandez Vaz\*\*\*

### Resumen

El estudio reflexiona en torno a las primeras experiencias de las prácticas gimnásticas vinculadas al circo en Uruguay. No se duda señalar al siglo XIX como momento fundante de aquel conjunto de prácticas que se dieron en llamar Educación Física. De ahí que se indaga en la segunda mitad del siglo XIX, específicamente en el período que va entre 1861 y 1871. Se busca explorar en el conjunto de saberes de la época en torno al circo: religiosos, científicos, mágicos. Ante dichos movimientos, se entiende pertinente recuperar algunos discursos con el propósito de comprender las relaciones de dominación que hicieron posible que la relación de la gimnasia con el circo y las prácticas artísticas se configurara de una manera y no otra, dando lugar a aquello que puede identificarse como *prácticas corporales sometidas*.

**Palabras clave:** Saber y Poder; Uruguay, Siglo XIX; Gimnasia.

\* El artículo tiene origen en PÉREZ MONKAS, Gonzalo (2016) La (des) aparición de las prácticas corporales sometidas. Una arqueología en el Uruguay del siglo XIX (1861-1871) (Tesis de posgrado). -- Presentada en Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación para optar al grado de Magíster en Educación Corporal. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1331/te.1331.pdf>. La investigación contó con el apoyo de la Comisión Sectorial de Investigación Científica (CSIC), UdeLAR, Uruguay.

\*\* Licenciado em Educação Física e Mestre em Educação Corporal. Diretor do Departamento de Educação Física, Tempo Livre e Ócio do ISEF-Montevideo (2017-2019). Docente nas Unidades Curriculares "Juego y Prácticas Lúdicas" y "Práctica Docente Profesional en Comunidad" na licenciatura em Educação Física do ISEF-Montevideo. [alexfvaz@uol.com.br](mailto:alexfvaz@uol.com.br).

\*\*\* Doutor pela Leibniz Universität Hannover, Alemanha; Professor da Universidade Federal de Santa Catarina; Pesquisador CNPq. [elpobremarino@yahoo.com](mailto:elpobremarino@yahoo.com).

## Solidariedades fundantes entre circo e ginástica. Montevideú, Uruguai, século XIX

### Resumo

O artigo trata de primeiras experiências de práticas ginásticas vinculadas ao circo no Uruguai. Não há dúvidas que o século XIX foi momento fundante daquele conjunto de práticas que se estruturaram como Educação Física e outras práticas corporais institucionalizadas. Busca-se explorar o conjunto de saberes da época em torno do circo, especificamente o período entre 1861 y 1871: religiosos, científicos, mágicos. Frente a tais movimentos, é importante recuperar alguns discursos com o propósito de compreender relações de dominação que tornaram possível o encontro da ginástica com o circo e outras práticas artísticas de uma maneira e não de outra, dando lugar ao que se pode chamar de *práticas corporais submetidas*.

**Palavras-chave:** Saber e Poder; Uruguai, Século XIX; Ginástica.

## Fundamental solidarity between circus and gymnastics. Montevideo, Uruguay, 19th century

### Abstract

The article researches first experiences of gymnastic practices linked to the circus in Uruguay. There is no doubt that the nineteenth century was the founding moment of that set of practices structured as Physical Education and other institutionalized body practices. It seeks to explore the set of knowledge of the time around the circus, specifically the period between 1861 and 1871: religious, scientific, magical. Faced with such movements, it is important to recover some discourses in order to understand relations of domination that have made possible the encounter gymnastics with the circus and other artistic practices in one way and not in another, giving rise to what can be called *submitted corporal practices*.

**Keywords:** Knowledge and Power; Uruguay, 19th Century; Gymnastics.

## Introducción<sup>1</sup>

Las investigaciones que abordan los inicios de la Educación Física en Uruguay muestran sus comienzos a finales del siglo XIX, marcando como punto de apoyo los escritos de José Pedro Varela<sup>2</sup> y los primeros esfuerzos por modernizar la escuela. Ello tiene dos implicancias, por un lado el consenso de algunos autores al identificar la reforma “vareliana” como punto clave para el nacimiento de la Educación Física en Uruguay; la otra refiere a la falta de investigaciones que aborden las miradas relativas al cuerpo y las prácticas corporales en momentos donde la modernización y los esfuerzos civilizadores no eran visualizados con claridad o no se manifestaban con tanta fuerza.

Es en este segundo aspecto que, sin pretender reconstruir una historia de la educación del cuerpo o de las prácticas corporales, en el presente artículo se intenta poner en cuestión sus pliegues, sus encastres y conflictos, observando movimientos que no necesariamente se condecían con una institución educativa y, de alguna manera, formaron parte no solo de lo que se concibió como Educación Física, sino que marcaron el campo de posibilidades de las prácticas corporales en Uruguay.

Si hay una práctica corporal donde la Educación Física hizo foco para ingresar en el sistema educativo es la gimnasia. No obstante, como se señala en uno de los discursos de la época, era necesario realizar una distinción:

Cuantos higienistas se han ocupado de la escuela, han inculcado con insistencia el pensamiento de que se incluya en los programas y en los horarios la gimnástica (...) ‘La gimnástica general *educativa*, no la acrobática, debe tener un puesto escolar, como materia obligatoria’ (BERRA, 1885, p. 101)<sup>3</sup>.

Estas valoraciones sobre la gimnasia son realizadas en un contexto de promoción de una escuela que cumpla el papel civilizador del pueblo. De alguna manera, son movimientos que pueden ser entendidos en el marco del “huracán del progreso”, sobre el cual Benjamin (2009)

habla en su tesis VII sobre el “ángel de la historia” sorprendido por el acumulado de ruinas que no puede mirar debido al impulso de esa tempestad. De ahí que una primera línea de análisis a establecer rondaría en torno a: ¿con qué se sorprendería el “ángel de la historia” de Paul Klee si vuelve el rostro al pasado de la Educación del Cuerpo en Uruguay?

En este sentido el presente artículo se propone, desde una perspectiva arqueológica, establecer un diálogo entre la “gimnasia acrobática” y los esfuerzos civilizadores a mediados del siglo XIX (1861-1871) en Uruguay. Para este caso se tomaron algunos discursos de dos periódicos de la época: *El Siglo* y *El Ferro-Carril*, relativos a las gimnasias, poniendo el foco en el circo. De esta manera se pondrán en consideración algunas miradas que acontecieron en la implementación y difusión de diversos saberes, configurando un escenario propicio que permitirá la identificación del circo como una práctica corporal organizada en el orden de los “saberes sometidos” en el terreno de las gimnasias.

## Las gimnasias de los saberes

Se puede decir que el siglo XIX fue un período en el cual la gimnasia ocupó un lugar importante en la educación de los cuerpos, debido a una presencia diversa de saberes, provenientes de diferentes prácticas; saberes que fueron agrupados y sistematizados, y que conformaron las bases de la gimnasia que se conoció en el siglo XX. Ello al mismo tiempo tuvo su repercusión en el campo de las prácticas corporales, tanto en la consolidación como en el abandono de ciertos parámetros corporales.

Por un lado, aquellas prácticas gimnásticas difundidas con mayor énfasis (la presencia de la gimnasia en la escuela es un ejemplo de ello) y que a grandes rasgos fueron sistematizadas en lo que algunos autores llamaron corrientes gimnásticas europeas (SOARES, 2006); por otro lado, también se puede analizar una serie de prácticas del campo de la gimnasia que fueron descartadas por el pensamiento científico dominante, donde se visualizaban aquellas vinculadas a la acrobacia y lo artístico (SOARES, 2001).

Es a lo largo del siglo XIX que esta distinción cobró sentido, fundamentalmente en Europa pero con un fuerte y rápido correlato en Uruguay, debido a la notoria influencia extranjera en la configuración de las prácticas corporales visualizadas en el país. Diversos estudios (VIGARELLO, 2005; SOARES, 2001; 2006) han constatado en la producción de las corrientes gimnásticas, la influencia de “prácticas populares tradicionales”<sup>4</sup> y su respectivo abandono y/o desvinculación del proyecto civilizador, por tratarse de prácticas que no corresponden con una “ótica da utilidade, da economia de energia, da moral e da higiene” (SOARES, 2001, p. 114). La aparición de estas corrientes en el discurso trazó una línea de distinción que hasta ese momento no había sido formulada. Dieron forma a una disputa en torno al concepto de gimnasia y el conjunto de prácticas que podían ser agrupadas bajo ese rótulo. En definitiva qué es y que no es gimnasia era lo que parecía estar en juego, discusión que funcionaba al mismo tiempo dentro de los marcos posibles de comprender y educar a los cuerpos, de esta manera:

O discurso científico ousa definir um alfabeto gestual que julga válido e único. Dele devia ser banido o gesto livre e encantatório dos artistas nômades que ganhavam a vida como espetáculo do corpo. A inteireza deste gesto e do que ele significa para quem o pratica, e para quem o vê, devia ser apagada da memória (SOARES, 2001, p. 115).

Se trata de una articulación central para el análisis de las condiciones de posibilidad de la gimnasia. Dado que la gimnasia no solo implica el conjunto de discursos científicos, sus reglas, su funcionamiento, sus estatutos, sino que también concierne a la “posibilidad de una ciencia en su existencia histórica”, lo cual implica la conformación de “un campo de conjuntos discursivos” que disponen de otra organización, que no tienen ni el mismo funcionamiento ni el mismo estatuto que las ciencias. Este último aspecto no significa la presencia de “falsos conocimientos”, de temas sin sentido o la falta de racionalidad que lleva al relegamiento por parte de la ciencia. Tampoco habría que pensarlas como ciencias futuras, o como objetos posibles de ser tratados por el discurso científico. Se trata de conjuntos que cuentan con sus

propias leyes, que disponen de una organización particular de manera autónoma. Así, analizar el campo de saber que les corresponde es:

Recorrer un campo de determinación histórica que debe rendir cuenta de la aparición, la persistencia, la transformación y, de ser necesario, la desaparición de discursos que en algunos casos son reconocidos todavía hoy como científicos, en otros han perdido ese estatus, en otros distintos nunca lo adquirieron y en los restantes jamás pretendieron adquirirlo. En una palabra, el saber no es la ciencia en el desplazamiento sucesivo de sus estructuras internas: es el campo de su historia concreta (FOUCAULT, 1971, p. 258).

De esta manera, la configuración de un saber en torno al cuerpo y su evidente expresión en las prácticas corporales en general, y en la gimnasia en particular, no se remitiría solo a las diferentes nociones de corte científico, al conjunto de prácticas corporales que se ponen a funcionar a partir de un conocimiento que se adecua al umbral científico, sino también a la consideración de otros discursos cuya organización y estructura presentan características distintas.

Como en cualquier práctica corporal sistematizada, la gimnasia siempre será un efecto de los modos y usos posibles del cuerpo, de sus prácticas. De ahí la importancia de pensarla en un contexto, en una etapa particular de los regímenes discursivos en tanto brindan las pistas necesarias para comprender la posibilidad de hegemonía de los distintos saberes que aparecen en disputa.

Aceptar esta premisa hace que se pueda imaginar el campo de las prácticas corporales a partir de dos componentes prendidos en las relaciones de los saberes, por un lado “círculos reservados de saber”, que responden a lo que Foucault (2006) denominó “saberes eruditos” y que, en la medida que buscan su propia legitimación a partir del ejercicio constante de decir la verdad, imposibilitan u obstaculizan el surgimiento de otro tipo de saberes llamados “saberes sometidos”, definidos como:

bloques de saberes históricos que estaban presentes y soterrados en el interior de los conjun-

tos funcionales y sistemáticos, y que la crítica ha hecho reaparecer, evidentemente a través del instrumento de la erudición. [...] Por saberes sometidos pienso que debe entenderse también otra cosa, y en cierto sentido, una cosa diferente: toda una serie de saberes calificados como incompetentes, o insuficientemente elaborados. Saberes ingenuos, inferiores jerárquicamente al nivel del conocimiento o de la cientificidad exigida (FOUCAULT, 1992, p. 137).

La materialidad del discurso civilizador permite pensar en un conjunto de prácticas corporales como parte del engranaje de una máquina: *prácticas corporales civilizadas*. Y otro tipo de prácticas que no encuentran lugar, donde no les estaría reservada la posibilidad de expandirse o, incluso, que tienden a ser reprimidas u olvidadas por ese mismo proceso civilizador, quedando fuera de dicha denominación: las prácticas corporales presentadas como no civilizadas, compuestas por una multiplicidad de saberes, identificados como sometidos.

Los “saberes sometidos” se actualizan en los saberes del enfermo, de los psiquiátricos, del obrero, saberes que se caracterizan por ser no calificados, operan a nivel local, específico, saberes de la gente; y es en ellos donde la crítica ha tomado relevancia. Por otro lado aparecen los saberes históricos que son descalificados por la ciencia, por su carácter local o regional, son “saberes especializados de la erudición”.

Es a partir de su acoplamiento que el proyecto genealógico toma carne, materializándose como foco de resistencia. Recoge los enfrentamientos o, mejor, el “saber histórico de las luchas”; es por ello que “llamamos genealogía al acoplamiento de los conocimientos eruditos y de las memorias locales que permite la constitución de un saber histórico de la lucha y la utilización de ese saber en las tácticas actuales” (FOUCAULT, 1992, p. 138).

Es en este esquema de pensamiento que se delinea el recorrido planteado en torno a la gimnasia circense, hurgando en la memoria de las prácticas con la finalidad de reconstruir -al menos provisoriamente- algunos conflictos, disputas y resistencias que al día de hoy aparecen perdidas y sin sentido aparente.

## El espectáculo del circo

El poeta vuela en espíritu y os arrebató el alma;  
el acróbata atraviesa los espacios y  
os arrebató ovaciones y gritos de admiración,  
los seres del paraíso reaparecen sobre la tierra  
por el arte  
(*El Siglo*, 31 de marzo de 1863, Nº46, # Gacetilla).

Una de las primeras referencias a la gimnasia en Uruguay se encuentra en los afiches de difusión de los espectáculos circenses. Estos se posicionan como uno de los eventos de mayor presencia en las crónicas periodísticas analizadas, y dan cuenta de las visitas de familias y artistas circenses, que llegaban a Montevideo para brindar espectáculos “ecuestres”, “acrobáticos” y “gimnásticos”. A lo largo del período se pueden identificar avisos publicitarios que anunciaban la llegada de importantes “artistas” al país, e incluso en algunos casos con referencias positivas respecto al impacto que tuvieron en el público en otros países.

La primera visita que aparece en el estudio es del 19 de febrero de 1863, difundida por el diario *El Siglo*, que convoca al “Gran Circo Oceánico”, apoyado por una de las pocas imágenes que se utilizan en el diario (Figura 1).



Foto tomada de *El Siglo*, 19 de febrero de 1863, Nº13, # Diversiones públicas.

Esta imagen se encuentra acompañada de las referencias del espectáculo y sus protagonistas:

La señorita Kate Ormond en sus hermosas pruebas ecuestres. El joven Carlos Fish y los hermanos Pournaire. Todos los celebrados acróbatas y gimnastas y el sorprendente contorsionista William Deverno. Concluyendo la función [...], titulada: Los tres amantes (*El Siglo*, 19 de febrero de 1863, Nº13, # Diversiones públicas).

La misma compañía, en el siguiente mes, se disponía a presentar nuevas obras teatrales, lo que otorga cierta importancia a los espectáculos. En este caso, “la sta. Kate Ormond, bailará el baile de la pandereta. En la divertida escena titulada: **Katrina. La mula Balaam y los peticitos Zephir y Thunder**” (*El Siglo*, 07 de marzo de 1863, Nº27, # Diversiones públicas). Posteriormente se nombran los principales actores de los papeles en la obra.

Es importante considerar que una de las características fundamentales de estos circos, según Alonso (2015), refiere a la integración en su espectáculo de “múltiples lenguajes”<sup>5</sup>, donde se mezcla, como se puede ver en la cita, la exhibición de destrezas y habilidades y, la presentación de funciones en modalidad de comedia con la finalidad de divertir al público. Esta versión del “circo-teatro” era difundida también en Brasil, ocupando un lugar central como espectáculo cultural de masas a lo largo de todo el siglo XIX. Casualmente, como señalan Melo y Peres (2014), en 1862 también en Brasil se identificaba una compañía llamada “Circo Grande Océano”, y por las características nómades de estos elencos es muy probable que se tratara de la misma compañía que se presentaba en Montevideo un año después<sup>6</sup>.

Esta compañía de circo estuvo presente durante los meses de febrero y marzo de 1863, realizando al menos cuatro actuaciones para todo el público sin establecer, aparentemente, un precio a las entradas. Incluso en algunos afiches se explicita la invitación a niños y niñas huérfanos, bajo el cuidado de sus maestros y, de los colegios.

También cobraba protagonismo por sus espléndidas actuaciones en el marco del Gran Circo Océánico la familia

Buislay. Al respecto, las crónicas de la época señalan lo siguiente:

No han mentido los carteles. La Familia Buislay que por primera vez se presentó anteanoche, es verdaderamente admirable sin rival. Hace pruebas prodigiosas, increíbles y completamente desconocidas entre nosotros (*El Siglo*, 21 de marzo de 1863, Nº39, # Gacetilla).

Con ello se da cuenta de una forma de organización particular que tenían los “circos tradicionales”, que involucra a los miembros de la familia en el espectáculo. Sobre este tema la investigación de Alonso (2015) aporta algunos elementos para pensar la modalidad del circo-familia, mirándola como:

una organización de iniciativa privada que envuelve a todos sus integrantes en la realización del espectáculo y se encarga de reproducir a la interna del grupo todo un conjunto de saberes y técnicas que implica el oficio del cirquero, que va desde el armado de las rutinas para el momento de la función hasta el armado de la carpa, la reparación de la infraestructura y los vehículos, la realización de las escenografías, el vestuario y el maquillaje, entre otras tareas (ALONSO, 2015, p. 28).

Los integrantes de la familia Buislay no solo realizaban presentaciones en el marco del Circo Océánico. En este sentido algunos de sus miembros ejecutaban muestras de “arrojo y destreza” en el Teatro Solís, dado que el Circo Océánico no contaba con las “condiciones indispensables” para la ejecución de las pruebas (*El Siglo*, 27 de marzo de 1863, Nº43, # Gacetilla). No obstante fue el Gran Circo Océánico el responsable de nutrir artísticamente los espectáculos aportando incluso la figura de los payasos y los clowns en los espectáculos<sup>7</sup>.

De esta forma la presencia y éxito de los diferentes espectáculos hacía que los cronistas se esperanzaran con la visita de nuevas compañías, como Martineli-Ravel, que tantos “hurra frenéticos” había despertado en su estadía en Argentina con el pueblo porteño (*El Siglo*, 25 de marzo de 1863, Nº42, # Gacetilla).

Este cúmulo de referencias hizo que el año 1863 fuera considerado por los cronistas como uno de los más fructíferos para el circo en Uruguay, dado que otorgó “una idea de lo que se ve en ese foco de diversiones asombrosas llamado el Hipódromo de París. ¡Guay de los acróbatas y gimnastas adocenados que en adelante se atreven a pisar estas playas” (*El Siglo*, 25 de marzo de 1863, N°42, # Gacetilla).

En este año se identifica a Europa, y específicamente a Francia, como lugar emblemático y de referencia cultural para el conjunto de las prácticas corporales en Uruguay. De alguna manera se puede apreciar cierto entusiasmo pautado por la semejanza en términos de calidad con los espectáculos de los países más civilizados.

Las principales representaciones del circo fueron expuestas en este año (1863) por el diario *El Siglo*. Así el circo fue el lugar del asombro y también del horror, del dominio calculado del cuerpo en un manto de apariencia mágica, que llevaba a las acciones más intrépidas para la época: “se lanzó, una, dos, tres vueltas; saltó veinte varas; oh! otro salto y otro” (*El Siglo*, 31 de marzo de 1863, N°46, # Gacetilla); donde los cuerpos intrépidos se materializaban en las hazañas de sus prácticas<sup>8</sup>. Tan atractivo como repugnante, “de inconcebible admiración mezclada con estupor”, el circo se compone de aquello que alucina tanto que es difícil de ver, poniendo a los cuerpos en espacios y tiempos que lindan con lo posible y lo imposible para la época:

Preguntad a los mil espectadores lo que sentían en esos momentos Oh! sentían la angustia en el alma, temblaban de pavor; los rostros estaban lívidos, los ojos asustados, las voces entre cortadas; la admiración en los semblantes, el terror en el corazón (*El Siglo*, 31 de marzo de 1863, N°46, # Gacetilla).

Es la sensación de vértigo en el cuerpo extendida a lo largo de la función, es la “burla del peligro inminente” ante las pruebas más extrañas y elegantes conocidas al momento. De lo bárbaro a lo civilizado y viceversa, difícil es establecer el límite. El circo parece nutrirse de ambas y se desenvuelve en esa confusión que dejaba atónito

al público. En algún punto -dice Alonso (2015)- el circo representa “la forma grotesca de la naturaleza dominada”<sup>9</sup>, donde la satisfacción por lo repugnante se vuelve un sentimiento que tranquiliza por la manipulación, por el control de la situación, por la tranquilidad que otorgan los artistas y el marco -civilizado- del espectáculo; pero al mismo tiempo genera un estado de intranquilidad, de nerviosismo que conduce a lo salvaje, rompiendo con la normalidad de la costumbre del cuerpo, como lo expresan las crónicas:

Durante todos esos ejercicios, la convicción de la serenidad y destreza de los artistas no es suficiente para impedir que el espectador esté intranquilo; pero muy especialmente esa intranquilidad se convierte en temor y hasta en repugnancia, en la escena que reproduce con todo su horror las costumbres de los salvajes de la América del Norte, cuando se deleitan en probar el valor de un prisionero, antes de sacrificarle (*El Siglo*, 24 de marzo de 1863, N°41, # Gacetilla).

“Prodigioso”, “perfección”, “admirables”, “asombroso”, “inauditos” son las palabras que los cronistas, utilizan para describir las prácticas del circo y sus espectáculos, dando cuenta del carácter inalcanzable que dejan sus prácticas; “no se puede exigir más de la destreza y el arrojo del hombre” (*El Siglo*, 21 de marzo de 1863, N°39, # Gacetilla ) versa una de las crónicas que pone al circo en un lugar atípico para la época, como algo fuera de lo común.

Por otra parte en algunas crónicas se recurrió a lo religioso para explicar las pruebas que realizaban los artistas y la elegancia con que transitaban de columpio en columpio. Como señala Alonso (2015), el circo en la Antigüedad contenía un fuerte componente religioso y lúdico y, de alguna manera, en el proceso de secularización del Estado esta idea del mundo religioso e incluso mágico fue desapareciendo en Occidente. Así las citas dejan entrever en más de una ocasión este carácter religioso, casi mágico, que les da protección a los artistas para desarrollar su pruebas: “los dioses se han declarado a favor del Circo Oceánico”, expresa una crónica, como buscando la explicación en un orden que no parece pertenecer a lo

terrenal: “no temais, tiene alas; no se ven, pero el las sienten y las despliega como los genios y las hadas” (*El Siglo*, 31 de marzo de 1868, N°46, # Gacetilla).

### **Los cuerpos artísticos de la gimnasia**

Este movimiento circense se vio interrumpido por los acontecimientos que sacudieron al país con la revolución de Venancio Flores<sup>10</sup>, marcando un antes y un después en lo que refiere al auge de los espectáculos circenses. Cuando en 1865 el diario *El Siglo* retomó sus ediciones el circo tenía menor centralidad en sus páginas, limitándose a difundir sus eventos únicamente en la sección de “Diversiones públicas”. Incluso fue en 1866 cuando se visualizó nuevamente un aviso circense; en esa oportunidad se trató del “Circo Olímpico. Ecuestre y Gimnástico. Estrella del Sud” (*El Siglo*, 01 de febrero de 1866, N°431, # Diversiones públicas). Dicho circo incorporaba la presentación de una nueva familia en la ciudad de Montevideo: la familia Álvarez, que venía de realizar su espectáculo en la ciudad de Lisboa, “donde fue muy aplaudida”. En este sentido se advierte una continuidad del formato circo-familia al igual que en el período anterior. De este grupo se destacaban dos participantes en particular: “Mme. Rosaline Alvarez y su hijo el joven Desiré”.

En el aviso aparece resaltada la participación de Mme. Rosaline, dado que “trabajaré a caballo, de pie y en pelo y ejecutará el difícil Voleo sobre su brioso caballo, ejecutando arriesgadas posiciones muy sorprendentes en una Señora” (*El Siglo*, 01 de febrero de 1866, N°431, # Diversiones públicas). La presencia de las mujeres en los circos analizados parecería ser un aditivo adicional dado lo sorpresivo de sus habilidades, generando quizás cierta ruptura en la idea de mujer predominante en la época. Vigarello (2005) recuerda que las mujeres en el siglo XIX se encontraban limitadas para la realización de ejercicios que implicaran “fuerza física”, dado que podía ser peligroso; se presentaba a la mujer como “débil e hipersensible”. Otra mujer que aparece destacada, esta vez en el diario *El Ferro-Carril*, y a propósito de otra compañía como el “Circo Americano”, es la “maravillosa” francesa “Adela Nahtalie” (*El Ferro-Carril*, 04 de febrero de 1871, N°580, # Boletín del día), apodada “la hija del aire” y llegada para

ejecutar “dificiles suertes en el trapecio” (*El Ferro-Carril*, 08 de febrero de 1871, N°583, # Boletín del día). En esta oportunidad, se trataba de una “artista” internacional con buenas referencias, lo cual, más que sorpresa por su condición de mujer, parecía generar expectativa por sus condiciones artísticas. Como se puede advertir, la participación de la mujer en las prácticas corporales circenses y gimnásticas era protagónica y, si bien surgían algunas dudas por parte de los cronistas al resaltar la ejecución de posiciones “arriesgadas” para una “Señora”, quedaba clara su integración en los espectáculos circenses, dejando a un lado ciertas valoraciones sobre su capacidad para realizar los ejercicios.

Uno de los cambios más notorios respecto a los circos antes de la revolución de 1863, refiere a la estructuración del espectáculo. En este sentido, los circos que vinieron después de 1865 se preocuparon más por el desarrollo de un repertorio de destrezas y habilidades que por la inclusión de comedias como en el circo-teatro:

Programa: Parte 1- ‘Saltos terrestres’, por toda la compañía, en los cuales se distinguirá el artista moro José Maria.

Parte 2- ‘Trabajos aéreos’ sobre el veloz caballo Relámpago, que saltará 6 barreras, escena ejecutada por primera vez por la intrépida artista Mme Rosalina

Parte 3- ‘Percha circo’ lindo trabajo aéreo ejecutado por el joven Emilio y el artista Anacleto.

Parte 4- Trabajo a caballo por el jovencito Desideré que saltará arcos y telas, ejecutando varias y difíciles posiciones.

Parte 5- Los Tres Hércules: elegante grupos de fuerza y gimnástica, por los simpáticos artistas Draz, Ibáñez y Correo.

Parte 6- Mme Rosalina sobre su hermoso y arrogante caballo, ejecutará fina Escena Ecuestre, representando diferentes y elegantes posiciones (*El Siglo*, 01 de febrero de 1866, N°431, # Diversiones públicas).

Un aspecto que de alguna manera se mantiene refiere a la inclusión de los ejercicios ecuestres en los espectáculos. En este sentido aún se conserva como atractivo la inclusión de los animales y la capacidad de su dominio. Este interés, según Alonso (2015), irá perdiendo centrali-

dad después de la segunda mitad del siglo XIX, ganando protagonismo la destreza corporal, “podríamos decir que el dominio de la naturaleza animal cede paso al dominio de la naturaleza del cuerpo” (ALONSO, 2015, p. 16). De alguna manera, el dominio bárbaro de los cuerpos puede verse entreverado con un dominio “lindo”, “elegante” y “fino” del cuerpo que es aceptado y alagado, mostrando quizás su lado civilizado; sin que implique necesariamente el abandono total de uno y otro.

El programa y su presentación dejan la sensación de encontrar un espectáculo sublime, mágico, inalcanzable donde se realizarán pruebas insuperables con la presencia, por ejemplo, de “los tres Hércules”<sup>11</sup>, lo cual lleva al espectáculo al orden de lo mítico por fuera del dominio de lo humano.

La referencia a la dimensión artística de la gimnasia queda expresada en varios momentos de las fuentes ya sea en las “variadas y difíciles [...] posiciones”, en el uso de la “fuerza”, en los “saltos terrestres”, así como en los “trabajos aéreos” que, si bien se visualizan en otras citas, se acentúan en este programa. Lo artístico, en tanto creación de lo humano que otorga existencia a algo que no se conocía, y la técnica en los cuerpos como forma de uso que otorga una particularidad con cierto grado de eficacia y utilidad se delatan y aparecen dibujadas en las pocas imágenes del diario (Figura 2), ya fuera para mantener el equilibrio en lomo del caballo, para realizar la posición de la vela o para realizar una toma para la búsqueda de equilibrio en una acrobacia:



Foto: “Afiche del Gran Circo Oceánico”. *El Siglo*, 07 de marzo de 1863, N°27, # Diversiones públicas.

En este sentido la característica de la época hace que la técnica no sea un objeto de análisis, sin embargo, ello no necesariamente anula su presencia. Las “posiciones”

adoptadas otorgan pistas para pensar que los ejercicios no pueden ser llevados adelante de cualquier forma ni por cualquier aficionado. Su “dificultad” y “elegancia” da cuenta de un saber en los cuerpos, de un dominio corporal que habilita a desenvolverse en una situación difícil de una forma particular, pero siempre en el marco de lo artístico y en beneficio del espectáculo.

Estas “posiciones” del orden de lo artístico y de lo “gimnástico” repercutían en la población montevideana. Una crónica que aparece en el diario *El Siglo* es un fiel reflejo de ello, donde se señalaba que “ayer de tarde un grupo de chicos se entretenía en hacer ejercicios gimnásticos detrás de Solís” (*El Siglo*, 24 de febrero de 1866, N°446, # Gacetilla). En este sentido es interesante considerar que los primeros circos nacionales son fruto de los ejercicios que realizaban niños y niñas en las calles, al punto que la familia Podestá inauguraría, en 1872, el primer circo nacional. Así lo refleja la entrevista que le realiza Alonso (2015) a González Urtiaga (referente en lo que concierne al estudio de los circos criollos en Uruguay). Por influencia de los circos y espectáculos, y su notoria popularidad, es que su práctica comienza a tener efectos poniendo en juego una clara educación de los cuerpos a partir de la copia de las “posiciones” visualizadas en los espectáculos circenses.

### **Algunas consideraciones**

Con el presente trabajo se buscó recuperar algunas escenas de lo que fueron las primeras apariciones del circo en Uruguay. En este sentido, se pretendió dar cuenta de los discursos de ciertos sectores de la prensa de la época para delinear un paisaje inicial respecto al lugar del circo en la gimnasia. Así, en primer lugar, si hay algo que se puede confirmar es que para la época hablar de circo es también hablar de ejercicios gimnásticos. Las diversas funciones gimnásticas fueron parte esencial y constante en los espectáculos circenses. Ejercicios que implicaban el desarrollo de acrobacias, demostraciones de fuerzas, saltos y trapecios; todos ejecutados en el marco de un espectáculo que se presentaba ambiguo, otorgando sustancia a una concepción mágica y religiosa, pero también repugnante y horrorosa. Esta combinación, ma-

terializada en las prácticas, resultaba tan atractiva como repulsiva para la época. De ahí que si bien fueron bien recibidos, es posible visualizar los intentos de distinción entre lo que se consideraba civilizado y lo que no. Al mismo tiempo, el desenvolvimiento como suceso artístico parecía ser una marca también constante, dando cuenta de cuerpos espectaculares, fuertes y elegantes, casi mágicos. En ello, las “posiciones” eran claves, para ejecutar los ejercicios, y se podría aventurar que serán el registro que posteriormente tomará la modernidad para conceptualizar la técnica.

Este ejercicio de revisión de las prácticas corporales circenses cobra sentido en la medida que permite identificar por un lado un marco organizado de un conjunto de saberes que circulaban configurando una tipo particular de gimnasia, y por otro, da cuenta de un territorio de disputas donde los discursos de impronta civilizadora buscaron resaltar cierta idea de espectáculo acorde con lo esperable y posible de controlar. Es a partir del análisis de estos movimientos que se podría pensar al circo como una práctica corporal sometida al momento de hablar sobre la gimnasia en la época. Su categorización lejos está de colocarla en un lugar fijo y estancado, sino que pretende hacer visible el terreno de disputas que acontecieron cuando la gimnasia fue pensada en su dimensión educativa.

## Notas

1 El presente trabajo forma parte de los análisis y consideraciones realizadas a propósito de la tesis de maestría “La (des)aparición de las prácticas corporales sometidas. Una arqueología en el Uruguay del siglo XIX (1861 – 1871)”, dirigida por el Dr. Alexandre Fernández Vaz y, defendida en el marco de la Maestría en Educación Corporal de la Universidad Nacional de La Plata en diciembre de 2016; disponible en: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/58379>. La investigación contó con la financiación del programa de iniciación a la investigación de la Comisión Sectorial de Investigación Científica de la Universidad de la República Oriental del Uruguay, entre 2013 y 2015, y con apoyo del Consejo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico (CNPq), Brasil.

2 José Pedro Varela (Montevideo, 1845-1879). Es identificado como el principal referente de la reforma educativa llevada adelante durante el gobierno dictatorial del general Lorenzo Latorre, entre 1876 y 1879. En este período, al frente de la Dirección de Instrucción Pública impulsó un sistema educativo que instauró una escuela pública laica, gratuita y obligatoria, sentando las bases del pensamiento educativo del siglo XX en Uruguay. En su juventud realizó un viaje a Estados Unidos y allí conoció a figuras importantes de la intelectualidad, entre ellos al argentino Domingo Sarmiento. Con él intercambiaron ideas respecto a

la realidad de las sociedades latinoamericanas y la necesidad de un nuevo sistema educativo. A su retorno participó en la creación de la Sociedad de Amigos de la Educación Popular (1868), junto a otros jóvenes intelectuales, desde donde puso en práctica algunas iniciativas respecto a lo educativo. En 1874 escribió *La educación del pueblo* y en 1876 *La legislación escolar*, ambos textos son una expresión de su ideario.

3 El entrecomillado que aparece en la cita es tomado por el autor, del texto “*L’ultima mostra universale etc*”, del profesor Kuborn a partir de una presentación realizada en el Congreso Universal de Higiene celebrado en Ginebra.

4 Al respecto señala Soares: “Contudo há um outro conjunto de saberes que também serviu de base para a Ginástica científica e que foi apagado de seus registros. Trata-se das práticas populares tradicionais de artistas de rua, de acróbatas e funâmbulos, daqueles que apresentam o corpo como espetáculo. Seus aparelhos de demonstração e suas acrobacias são literalmente copiadas pelos pensadores da Ginástica no século XIX” (2001, p. 114).

5 Pensando en el recorrido histórico de los circos, resulta interesante la búsqueda que Alonso (2015) realiza sobre la aparición de este tipo de prácticas. De esta forma es importante tener en cuenta que “en el contexto de crecimiento de la burguesía europea se produce la asociación de grupos ecuestres de origen militar con artistas ambulantes especializados en contorsionismo, acrobacia, manipulación de objetos, magia, entre otras variedades, dando nacimiento a un tipo de espectáculo variado, integrado por múltiples lenguajes (mezcla de drama moral, habilidades físicas, música, comedia y fiesta), desarrollado en un espacio fijo y cerrado en manos de la aristocracia inglesa, dirigido sobre todo a los sectores aristocrático y burgués, alejado en un principio del público que frecuentaba las ferias y las plazas. Se combinaba así una tradición aristocrática del dominio acrobático sobre los caballos con su apropiación por parte de un público burgués en lo que Auguet (en Bolognesi, 2003: 35) definirá como una ‘cumplicidade entre classes’” (ALONSO, 2015, p. 15).

6 No existen trabajos que permitan decir que se está hablando de la misma compañía, sin embargo no es un dato menor la aparición de estos movimientos comunes que se establecieron en los distintos países. Se podría pensar a modo de hipótesis para una futura investigación en la existencia de importantes flujos y circulaciones de prácticas corporales entre las ciudades puerto como Montevideo, Río de Janeiro y Buenos Aires.

7 Las figuras de los payasos y los clowns poco a poco fueron ganando protagonismo en los espectáculos circenses. Si bien no aparecen resalados en forma permanente, es interesante considerar que su figura fue ganando escena con intervenciones cómicas “al inicio asociadas a parodias sobre las actuaciones de los demás artistas, siendo predominantes las burlas a los acróbatas que montaban a caballo, y luego, al ir creciendo su popularidad se fueron ganando otros espacios en las obras afianzándose un estilo particular de actor cómico en la pista de circo” (ALONSO, 2015, p. 20).

8 Como señala Alonso: “esta tensión entre lo sublime y lo grotesco como encantamiento primordial de la exhibición corporal es analizada por Soares en su indagación histórica por los monstruos, acróbatas y contorsionistas de calles y ferias desde finales de la Edad Media. Tensión que se traduce en seducción, encantamiento y miedo por estos cuerpos que se escapan de la rigidez y la monotonía de lo cotidiano y desafían el orden del mundo invirtiendo el espacio -el arriba y el abajo” (2015, p. 17).

9 Este análisis es desarrollado por Alonso: “En ese sentido, el circo es la bisagra entre lo salvaje y lo civilizado, es la forma específica que no se reduce a una ni a otra. A lo salvaje, le induce el progreso que implica el dominio técnico de la naturaleza, a lo civilizado, le recuerda que hay un otro, siempre por civilizar, por humanizar. En algún punto: la forma grotesca de la naturaleza dominada” (2015, p. 16).

10 Desde abril de 1863 hasta el acuerdo de Febrero de 1865, el país volvió a vivir una revuelta civil que culminó con el período dictatorial de Venancio Flores (1865 – 1868). Éste estuvo pautado por intentos de modernización del país y al mismo tiempo marcado por una exclusividad del partido colorado. Sin embargo, la dificultad de conciliación de ambos objetivos tuvo como consecuencia un final fatal para Venancio Flores (BARRÁN, 2011).

11 Se destaca la comparación con una figura mítica, un semidiós como Hércules, de fuerza sobrehumana, utilizada frecuentemente para describir a aquellos que ejecutan su fuerza en un espectáculo artístico.

## Fuentes consultadas

*El Siglo* (1863-1880) Montevideo, 1° época, año 1, números: 13, 27, 39, 41, 42, 43, 46; 2a época, año 3, números: 431, 446.

*El Ferro-Carril* (1869-1871) Montevideo, año 3, números: 580, 583.

## Referencias

ALONSO, Virginia. **Circo en Montevideo: una aproximación etnográfica hacia el arte y los artistas circenses en la contemporaneidad**. Montevideo, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República, 2015. (dissertação de mestrado em Antropologia de la Cuenca del Plata).

BARRÁN, José Pedro. **Apogeo y crisis del Uruguay pastoril y caudillesco 1839-1875** Montevideo: Banda Oriental, 2011.

BENJAMIN, Walter. **Estética y Política**. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2009.

BERRA, Francisco. **La salud y la escuela**. Montevideo: A. Barrios y Ramos, Cámaras 80, 1885.

CORBIN, Alan; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. **Historia del cuerpo. (II) De la Revolución francesa a la gran guerra**. Madrid: Taurus. 2005.

FOUCAULT, Michel ¿Qué es la arqueología? Entrevista con Michel Foucault. In: ¿Qué es usted, profesor Foucault? Sobre la arqueología y su método. Buenos Aires: Siglo XXI, 2013, p. 269-287.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica del poder**. Madrid: De la Piqueta. 1992.

FOUCAULT, Michel. **Defender la sociedad**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. 2006.

SOARES, Carmen Lúcia. **Corpo, conhecimento e Educação. Notas Esparsas**. In: SOARES, Carmen Lúcia (org.) **Corpo e História**. 2. ed. Campinas: Autores Associados. 2006.

VARELA, José Pedro. **Obras Pedagógicas. La educación del pueblo**. Montevideo: Biblioteca Artigas. Colección de clásicos uruguayos. Volume 50. José Pedro Varela. Tomo II. 1964.

VIGARELLO, Georges y HOLT, Richard. **El cuerpo cultivado: gimnastas y deportistas en el siglo XIX**. In: CORBIN, Alan; COURTINE, Jean-Jacques y VIGARELLO, Georges (Org.) (2005) **Historia del cuerpo**. Madrid: Taurus. 2005, pp. 295-352.

*Recebido em 02 de outubro de 2017.*

*Aceito em 05 de novembro de 2017.*

