

PRÁCTICAS, REPRESENTACIONES Y DISCURSOS DE CORPORALIDAD. LA AMBIGÜEDAD EN LOS CUERPOS CIRCENSES

*Julieta Infantino**

Resumen

En este artículo trabajaremos con las prácticas de los artistas circenses contemporáneos en la ciudad de Buenos Aires. Abordaremos los modos en los que la corporalidad se constituye en uno de los medios de expresión identitaria en tanto un grupo social puede componer, a través de sus experiencias corporales, sus propios estilos artísticos, su propia definición de práctica artístico-laboral, su propio cuerpo legítimo. Mostraremos la manera en que esos cuerpos pueden por momentos disputar y/o reproducir concepciones hegemónicas de corporalidad, proponiendo la necesidad de pensar estos procesos de manera dinámica, prestando atención tanto a los mecanismos de poder como a su contraparte, los sujetos que negocian, cuestionan y/o resisten.

Palabras clave: Artistas Circenses de Buenos Aires, Corporalidad, Hegemonía, Riesgo, Entrenamiento Corporal

PRACTICES, REPRESENTATIONS AND DISCOURSES OF THE BODY. AMBIGUITY ON CIRCUS BODIES

Abstract

This paper will work the practices of contemporary circus artists in the city of Buenos Aires. We will analyse the way in which corporality can become one of the means of identity expression, given that a social group can compose, through body experiences, its own artistic styles, its own definition of artistic-labour practices, its own legitimate body. We will show how these bodies can at times dispute or reproduce hegemonic conceptions of corporality. We suggest there is a need of thinking these processes in a dynamic way, paying attention to both the mechanisms of power and to its counterpart, the subjects who negotiate, question and/or resist.

Key words: Buenos Aires Circus Artists, Corporality, Hegemony, Risk, Body Training.

* Licenciada, profesora y doctoranda en Ciencias Antropológicas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Docente del Departamento de Ciencias Antropológicas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Becaria doctoral del CONICET, Instituto de Ciencias Antropológicas, Facultad de Filosofía y Letras de la misma universidad. Correo electrónico: julietainfantino@yahoo.com.ar. Fecha de realización: abril 2009. Fecha de entrega: mayo de 2009. Fecha de aprobación: Junio de 2009.

INTRODUCCIÓN

En este trabajo intentaré dar cuenta de los modos en que los jóvenes artistas circenses en la ciudad de Buenos Aires se relacionan –en la actualidad– con sus cuerpos, la manera en que los representan y qué discursos plantean acerca de los mismos. Vale aclarar que el recorte del caso demarca algunos sujetos específicos, esto es: jóvenes artistas circenses que no provienen de la tradición familiar circense y que se formaron, luego de años de estudio y entrenamiento, en centros culturales o escuelas de circo; artistas que a partir de la década de 1990 ocuparon las calles mostrando su arte en espectáculos de plaza a la gorra y que actualmente transitan diversos ámbitos de inserción laboral que incluyen desde el trabajo callejero –tanto en el país como en el exterior– al trabajo bajo modos de contratación en distintos ámbitos: televisión, cine, teatro, promociones, publicidad, etc.¹

Este artículo es resultado de reflexiones provenientes de una investigación con artistas circenses que vengo desarrollando hace más de diez años en el ámbito de la ciudad de Buenos Aires.

En primer lugar, recorreremos la discusión teórica sobre la corporalidad, analizando la concepción moderna de los cuerpos, originada en el dualismo cartesiano, y el modo en que este proceso modernizador fue ponderando la racionalidad, la productividad, la disciplina y arrinconando la fantasía, el goce y, por ende, lo corporal. Luego, realizaremos un balance crítico sobre distintas perspectivas aportadas desde la Antropología del Cuerpo, para aplicarlas al caso del arte y los cuerpos circenses. Analizaremos cómo desde el origen del espectáculo circense –a fines del siglo XVIII, en pleno auge de la modernidad– los cuerpos circenses conjugaron una serie de elementos, imágenes, representaciones y prácticas contradictorias –grotescas y modernas– que nos llevaron a pensarlos como cuerpos ambiguos. Mostraremos cómo esa ambigüedad se presenta en los cuerpos que identifican a los jóvenes artistas con los que trabajamos en la actualidad. Intentaremos responder el por qué del placer generado por una utilización, a primera vista, extremadamente disciplinada de los cuerpos pero que, al mismo tiempo, posibilita la definición de un propio cuerpo legítimo circense que pareciera disputar el cuerpo hegemónico moderno.

DISTINTOS ENFOQUES SOBRE LA CORPORALIDAD

En la perspectiva dualista del sujeto que instaura la filosofía de René Descartes (1989), dominante en el paradigma de la modernidad, el cuerpo, al escindirse de la razón o del espíritu, se convierte en un mero “objeto” que se “posee”. Para Descartes, el alma en el pensar se escinde del cuerpo, por lo que este último se convierte en el término no valorado de la persona, a la manera de un resto o remanente. Así, el enfoque cartesiano pondera a la razón en su inevitable *lucha contra el cuerpo*.

Es importante destacar que esta concepción de “cuerpo-objeto” o “cuerpo-máquina”, característica de la modernidad, se fue asentando procesualmente en torno al control de los cuerpos ya sea por medio de dispositivos disciplinarios o a través de la auto-coacción.

Este “proceso civilizatorio” se caracterizó por modificar los grados de tolerancia en lo relativo al pudor y los límites de la vergüenza íntimamente relacionados con la corporalidad (Elías, 1993) y por un descubrimiento del cuerpo como objeto y blanco de poder que produjo todo un conjunto de reglamentos militares, escolares, hospitalarios para controlar o corregir las operaciones del cuerpo (Foucault, 2001).

La modernidad se erige sobre la concepción de un individuo dividido que posee un objeto: su cuerpo. Pero no cualquier cuerpo, sino uno “educado”, “civilizado”, un cuerpo “dócil” al servicio de la productividad. O sea, un cuerpo que no debe sentir, un cuerpo al que es necesario limitarle el placer. De hecho, podemos también recorrer este proceso civilizatorio indagando en la limitación del placer como el claro enemigo del trabajo y de la productividad. En la sociedad industrial moderna, el trabajo tendrá connotaciones ligadas al sacrificio, a la productividad y al rendimiento, y necesitará una herramienta útil que es el cuerpo. En cambio, los ámbitos del ocio, el juego y el arte se ligarán a la libertad, la improductividad, el goce y la creatividad, que serán, por supuesto, limitados para garantizar la productividad de los cuerpos. El trabajo se convertirá en el espacio dignificante por excelencia, en el vehículo de ascenso y de salvación; mientras que el placer y, por ende, lo corporal, deberán ser controlados en beneficio de la productividad.

La sociedad industrial generó modelos de éxito en torno al individuo racional y la maximización de beneficios, mientras colocó en las antípodas a lo entretenido, lo cómico, la fantasía. Como sintetiza Alicia Martín: “los cuerpos obreros fueron amaestrados para el balancín; debían subordinar el deseo a la línea de producción” (Martín, 1997: 9-10).

La tradición del pensamiento cartesiano, que se ha convertido en piedra angular de la modernidad, ha sido ampliamente cuestionada por la mayoría de los estudios antropológicos sobre el cuerpo. Si el cuerpo fue considerado un mero objeto de la naturaleza a domesticar, la antropología resaltará su construcción sociocultural, analizando cómo cada grupo construye y utiliza de manera particular los gestos, las técnicas corporales de la vida cotidiana y de los trabajos, así como sus cuerpos en las manifestaciones artísticas y rituales.

Diversos autores coinciden en señalar que a pesar de la existencia de ciertos estudios fundacionales (Mauss, 1979) que destacaron el carácter socialmente construido de la corporalidad, no fue sino hasta la década de 1970 que la denominada “antropología del cuerpo” comenzó a delinearse como un campo de estudio específico (Citro, 2003).

Es entonces a partir del trabajo de Mary Douglas (1988) que el cuerpo deja de estar entre paréntesis, cual “caja negra”, y se convierte en punto de abordaje desde el cual indagar no sólo la manera en que cada sociedad modela las técnicas corporales sino también la concordancia entre esquemas simbólicos de percepción del cuerpo y de la sociedad (Lock, 1993; Citro, 2003).

Durante los años 70’ y 80’ los estudios antropológicos enfatizarán en el abordaje del cuerpo como representación, con un predominio de enfoques semióticos en concordancia con la preeminencia del paradigma de la textualidad. El trabajo de Bourdieu (1991) modificó esta focalización hacia el cuerpo como *locus* de la práctica social y a mediados de los años

80' surge un enfoque teórico que, retomando la fenomenología de Merleau-Ponty (1993) discutirá con el dualismo cartesiano y con la focalización casi exclusiva en el cuerpo como fuente de simbolismo o medio de expresión. Uno de sus exponentes, Thomas Csordas propondrá en su fenomenología cultural "sintetizar la experiencia corporal con la multiplicidad de significaciones culturales" (Csordas, 1999: 143), indicando que la experiencia del cuerpo, pensado como medio a través del cual nos relacionamos con el mundo, genera conocimiento. El cuerpo tiene un conocimiento pre-reflexivo, tiene la posibilidad de actuar sin la necesidad de pensar conscientemente por lo que, como propone Jackson (1983), si sólo lo definimos como un medio de expresión o comunicación, no sólo lo reduciríamos al estatus de signo sino que lo convertiríamos en un objeto de operaciones puramente mentales, una "cosa" sobre la cual los patrones sociales son proyectados (Jackson, 1983). Y de este modo estaríamos perdiendo de vista la experiencia práctica de los cuerpos.

Considero que es preciso conjugar la descripción de la experiencia práctica del cuerpo con la manera en que los sujetos pueden apropiarse de esos cuerpos como medios de expresión, muchas veces en prácticas de creatividad cultural que pueden implicar oposición o resistencia. Como planteara Michel De Certeau (1979), es en la práctica del hombre común, en sus artificios para gestionar opciones cotidianas, en donde podemos dirigir la atención a la agencia de los sujetos y dejar de privilegiar el análisis de los sistemas que ejercen poder sobre ellos. Desde este tipo de enfoques lo que se propone es dejar de ponderar con exclusividad los mecanismos de poder y dominación que se ejercen sobre los cuerpos. Pensarlos no sólo como objetos pasivos, focos de la opresión y dominación sino dar cuenta –sin desconocer la existencia de estos mecanismos- del modo en que, mediante distintas *maneras de hacer*, distintas *tácticas* o *performances*, los sujetos pueden apropiarse del espacio organizado, modificar su funcionamiento, y disputar e imaginar otras experiencias posibles.

En definitiva, lo que estamos proponiendo es no pensar a los mecanismos de poder como el ejercicio de una dominación aplastante, de una vez y para siempre, sino más bien analizar los procesos de construcción de hegemonía que, como propone Raymond Williams (1997), no se dan de modo pasivo frente a la dominación. La hegemonía, dice aquel autor, "debe ser continuamente renovada, recreada, defendida y modificada. Asimismo, es continuamente resistida, limitada, alterada, desafiada" (Williams, 1997: 136).

Considero que la clave está en comprender el concepto de hegemonía en su imbricación con la resistencia y la contra-hegemonía. Estamos hablando de un proceso que continuamente se recicla y se renueva, nutriéndose en muchos casos de esas resistencias que serán re-incorporadas por el poder. Si bien en el planteo de Williams se destaca la agencia de los sujetos frente a la cultura dominante, también está presente la forma en que esta cultura, en algunos casos, intenta incorporar en ciertas coyunturas históricas, lo que estuvo al margen, lo "contracultural", lo "under" –que se puede promocionar desde la cultura hegemónica por intereses muy variados. Como plantea este autor, lo hegemónico siempre es dominante, pero nunca lo es de un modo total y exclusivo. Existen contra-hegemonías

o hegemonías alternativas que en la medida en que se vuelven significativas, pasan a ser controladas, transformadas y hasta incluso incorporadas.

A lo largo de varios siglos se han elaborado, recreado y renovado discursos y prácticas tendientes a domesticar, civilizar y modernizar a los cuerpos. No obstante, esas construcciones hegemónicas han sido resistidas, alteradas y desafiadas. Las concepciones hegemónicas no son unánimes ni totales, sino más bien un proceso de idas y vueltas, de resistencias y reproducciones, en donde siempre aparecen los sujetos y la capacidad productora de sus cuerpos. Cuerpos que reproducen, producen y/o resisten.

Consideramos que en el recorrido teórico que hemos realizado podemos apreciar diversas propuestas que pueden ser conjugadas, ya que nos muestran espacios diferenciales desde los cuales abordar la corporalidad. La experiencia de los cuerpos permite a los sujetos generar conocimientos específicos que en muchos casos se convierten en las bases sobre las cuales los distintos grupos sociales construyen sus corporalidades, sus propias concepciones de cuerpos legítimos (Citro, 2000). Y esos cuerpos se constituyen en medios de expresión identitaria que pueden disputar o recrear las concepciones hegemónicas de corporalidad.

En el caso que analizaremos, el de los cuerpos circenses, mostraremos cómo con el advenimiento de la modernidad se fueron modificando las concepciones de los cuerpos y la acentuación de lo corporal propia de lo que Mijail Bajtín (1985) denominó “comicidad popular” de la Edad Media. Mostraremos cómo los cuerpos que el arte circense reúne en una *performance* reflejan una conjunción ambigua entre la tradición grotesca y las pautas de la modernidad, para luego arribar al imaginario que los actores actuales sustentan en torno a sus cuerpos.

CUERPOS CIRCENSES

La ambigüedad en la conjunción entre cuerpos grotescos, modernos y posmodernos

Si bien los antecedentes de las artes circenses –comicidad, destreza corporal, desafío y riesgo– calan hondo en la historia, el circo como espectáculo artístico surge en la década de 1770 en Londres, adjudicándosele su creación a un jinete, Philip Astley, que sumó a sus destrezas ecuestres elementos característicos de la cultura cómica popular de la Edad Media (Bajtín, 1985).

El arte circense sintetizó diversas técnicas e imágenes propias de esta “cultura” cuya característica fundamental era la subversión del orden social, o sea, la oposición a la visión oficial del mundo. En estos períodos de licencia solía aparecer un tipo particular de comunicación relacionada con la lógica de las cosas al revés, con la permutación de lo alto y lo bajo, con las parodias, inversiones, degradaciones, bufonadas. Como consecuencia, se generó un complejo sistema de imágenes propias de la cultura cómica popular, al que luego se denominó “realismo grotesco” (Bajtín, 1985). Así, el cuerpo grotesco es un cuerpo

abierto, donde se exageran las protuberancias y las salientes; es un “cuerpo insatisfecho con los límites que permanentemente transgrede”, señala Le Bretón (1995: 31). El acento está puesto en las partes que abren y conectan al cuerpo con el mundo, es decir, en los orificios, las protuberancias, las ramificaciones: bocas abiertas, órganos genitales, senos, vientres, narices.

En pleno auge de la modernidad, con el ascenso de la burguesía y con la preponderancia de un canon estético clásico, de una búsqueda de perfección y belleza, de seriedad y decencia, de valor utilitario y racional, aparece el circo incluyendo dentro de un mismo espectáculo cuerpos que disputan el ideal modernista desde una estética grotesca: cuerpos de dimensiones inhumanas sobre zancos, enanos, *freaks*, mujeres barbudas, narices prominentes, sonrisas exageradas.

Sin embargo, el arte circense desde su surgimiento como espectáculo moderno presentará una clara ambigüedad en la conjunción entre esos cuerpos –que disputan el ideal moderno, exacerbaban el placer y exageraban lo que se sale de las normas y los límites impuestos por la racionalidad– y la instauración del riesgo como núcleo del arte circense. Es decir, el riesgo del vuelo de los cuerpos, de la domesticación de animales salvajes, de sobrepasar los límites que impone la naturaleza se relaciona con la concepción moderna del hombre separado de la naturaleza y capaz de doblegarla.

Hablamos entonces de cuerpos circenses ambiguos, en el sentido de conjugar una tradición que estaría en las antípodas del ideal moderno y ese mismo ideal moderno cuestionado. Además, una de las características centrales que marcan la especificidad del circo es la manera en que este arte, a través de las destrezas corporales, apunta a asombrar y maravillar al espectador. El propósito estaría en la posibilidad de que el espectador sienta emocionalmente el placer generado por el riesgo corporal. Justamente aquello que la modernidad fue arrinconando, aquello que el hombre moderno tendría que controlar: las pasiones, el goce, el asombro y la imaginación.

Y esta ambigüedad que marcó el inicio del espectáculo circense moderno se puede encontrar también en los cuerpos que los artistas circenses actuales construyen como legítimos. Cuerpos que podemos pensar como un *bricolage* (Levi-Strauss, 1997), concepto que posibilita analizar los reordenamientos y recontextualizaciones de los objetos y prácticas, generando nuevos significados.

Los cuerpos circenses parecen yuxtaponer elementos y representaciones corporales incompatibles, pero que en nuevos ordenamientos adquieren coherencia significativa. Por un lado, el ideal del cuerpo relacionado a la belleza, ligada a una concepción clásica de cuerpos esbeltos, armónicos, pero que al mismo tiempo son cuerpos que se contorsionan acentuando cierta noción grotesca de cuerpo que se puede deformar; un cuerpo femenino que, ayudado por vestuario y maquillaje, acentúa un lugar hegemónico de feminidad en relación con las curvas y el erotismo, pero que al mismo tiempo valora la fuerza y el engrosamiento muscular, sobre todo en brazos y hombros, reducto valorado hegemónicamente para la masculinidad; una ponderación de los torsos masculinos marcados, producto del

entrenamiento, que transmiten vigor y fuerza varonil, pero que al mismo tiempo deben ser flexibles, poseer elongación, gracia, soltura, atributos relacionados con la concepción hegemónica de lo femenino; una acentuación en los cuidados corporales (buena alimentación, relajación, yoga, *reiki*) y un uso “consciente” del cuerpo junto a la valoración de los productos de un extremo entrenamiento: los callos, los moretones y las lesiones que se producen en los cuerpos.

Son cuerpos que posiblemente han llevado a pensar en cualidades de la “posmodernidad”, representada en una estética de la fragmentación, de la proliferación de imágenes desconectadas y destemporalizadas (Jameson, 1991). Posmodernidad donde es pensada como posible la conjunción de lo inconjugable (esas oposiciones binarias que impuso la cultura occidental –hombre/mujer, sujeto/objeto, apariencia/realidad–) y que según Jacques Derrida conllevan una jerarquización valorativa que implica la supresión de voces alternativas (Ghasarian, 2008).

La cuestión posmoderna ha generado grandes debates en relación a tópicos demasiado diversos y cuya discusión y síntesis exceden este trabajo. Pensamos, no obstante, que la ambigüedad que ha caracterizado a los cuerpos circenses tanto en la modernidad como en la actualidad, nos muestra cómo en distintas coyunturas históricas los sujetos se han servido de elementos a primera vista incompatibles para conjugarlos de algún modo específico en sus diversas prácticas y búsquedas identitarias. Con esto no queremos afirmar que las coyunturas no marcan tendencias particulares, y con ello desconocer procesos de tecnologización, de expansión del capitalismo transnacional, de “globalización” o “mundialización” de la cultura (Ortiz, 1996). Lo que estamos proponiendo es que muchas veces, procesos que se piensan como novedosos, pueden ser también pensados como reediciones –a diferentes escalas, por cierto– de procesos de larga duración; procesos que también deben ser pensados en su heterogeneidad para permitir adentrarnos en las disputas y respuestas contrahegemónicas.

Ahora bien, en esta construcción del cuerpo legítimo circense los sujetos no sólo utilizan objetos y prácticas que recomponen y resignifican a la manera del *bricoleur* –moldeando un bagaje cultural, recombinando simbólicamente una serie de elementos que brindan pertenencia a partir del compartir una manera de construirse, de producirse y de expresarse– sino que, sobre todo, recomponen a sus propios cuerpos a través del entrenamiento. Sostenemos que, analizando la experiencia de esa recomposición y resignificación corporal, arribaremos a una mejor comprensión de los sentidos y prácticas de los jóvenes artistas en la actualidad.

Los cuerpos circenses actuales: entrenamiento, riesgo y placer

Comenzaremos por hacer ciertas distinciones en cuanto a las distintas disciplinas que conforman al arte circense y los diferentes requerimientos corporales que las mismas demandan; esto es: 1- disciplinas de altura conformadas por trapecio, tela, cuerda indiana, aro, elásticos, cintas; 2- las que se basan en el equilibrio sobre elementos:

alambre, cuerda floja, zancos, parada de manos; 3- los malabares; 4- la acrobacia (en dúos o individual); 5- las contorsiones.

Las disciplinas aéreas, al igual que la acrobacia y el equilibrio, precisan una gran fuerza muscular y control corporal. En muchos casos las disciplinas se realizan en dúos, por lo que es necesario un conocimiento del cuerpo del otro tanto como una sincronización de fuerza y equilibrio. Los malabares requieren sincronización y resistencia corporal pero en general no demandan tanta fuerza muscular. Las contorsiones exigen un grado de elasticidad y elongación al cual parecen no arribar todos, por lo que se puede pensar en un requerimiento "natural" de posibilidades corporales.²

Ahora bien, es importante destacar que "tradicionalmente"³ el artista circense manejaba todas esas disciplinas a las que se agregaban la teatralidad en la interpretación y la comicidad. Frecuentemente esa comicidad, en manos de los payasos, se ha caracterizado por parodiar las habilidades técnicas, pero para parodiarlas hay que manejarlas. Actualmente, aunque hay sujetos que sólo realizan o se especializan en alguna de las disciplinas circenses, en líneas generales, todos realizan un arduo entrenamiento corporal. De este modo, cuanto más se profesionalizan son más las disciplinas que manejan y conjugan en sus *performances*.

Cuando comencé a indagar en las percepciones que los artistas tenían sobre el entrenamiento de sus cuerpos, mi pregunta por lo corporal en general estaba atravesada por la no-comprensión del placer que observaba en sus experiencias de entrenamiento. En otras palabras, ¿cómo se podía comprender el gusto y la elección de entrenar que observaba en los artistas frente a los moretones que provoca la utilización de los músculos sobre la barra del trapecio, los callos en las manos, las quemaduras generadas por el rozamiento con la tela, el dolor en las muñecas luego de horas de entrenamiento parado de manos, las horas y horas de arrojar elementos al aire para lograr malabarear con 5, 6, 7 pelotitas o clavas?

En las narrativas de los artistas había algo de placer generado por el desafío que implica el riesgo. Aparecían frases como "heridas de guerra", "ganarle al peligro", "liberación mental", "concentración y meditación", pero no aparecía en sus discursos lo que yo veía: sacrificio, domesticación corporal, disciplina, dolor. Cuando fui profundizando en el tema, empecé a descubrir que el cuerpo entrenado iba sintiendo menos dolor, los callos ya no se sentían, en ciertas partes del cuerpo ya no se producían moretones, ya no se pensaba en la necesaria sincronización para sostener 5 pelotitas en malabares. Pero iban apareciendo otras exigencias, pruebas más complejas frente a las que nuevamente había que acostumbrar al cuerpo. Cuando eventualmente aparecía la noción de sacrificio, disciplina y dolor, lo hacía en un segundo plano, mientras que el primero estaba ocupado por el placer.

¿Era posible comprender esta paradoja pensando en estrategias racionales de los sujetos que entrenan sus cuerpos para lograr un instrumento de trabajo dócil y maleable? ¿Podía analizar el entrenamiento corporal pensando en otros deportes donde hay una apuesta de los sujetos a generar un cuerpo que responda a las exigencias como una calculada búsqueda utilitaria de ganancias, como lo expondría la teoría de la acción racional? Podíamos pensar que algo de eso sucedía pero definitivamente no alcanzaba. Además, si

hubiera seguido este camino, ¿no habría dejado de lado la dimensión artística y de creatividad que tiene el circo como arte, algo que en los discursos de los artistas aparecía en primer plano ligado al placer? ¿Era una opción analizar el entrenamiento corporal desde los discursos de los actores, entendiendo la concepción nativa de lo corporal? También era una opción, pero ¿cómo hacía comprensible el disciplinamiento del cuerpo que verdaderamente existe si en los discursos de los artistas era minimizado? O mejor dicho, ¿por qué ese disciplinamiento corporal dejaba de ser percibido o era percibido en segundo plano?

Tomando al cuerpo como medio o vehículo para el conocimiento y no como mero objeto a domesticar podemos comenzar a entender cómo los artistas con los que trabajo generan un conocimiento a partir de su propia experiencia corporal. Y ese conocimiento suele ser difícil de transmitir en palabras. Muchas veces me encontré con imposibilidades en los propios artistas de explicar por qué ese entrenamiento corporal extremo generaba placer. En realidad, parecía tener que ver con una dificultad de traspasar esa experiencia corporal –ese conocimiento pre-reflexivo del cuerpo– a la palabra. Generalmente, mediante el entrenamiento, los artistas van incorporando en forma paulatina cierta concordancia con los elementos, ya sea el trapecio, los elementos de malabares o los cuerpos de otros. Esa concordancia es la que en muchos casos parece ser difícil de racionalizar, por lo que se vuelve complejo explicarla para los sujetos que la experimentan. Ahora bien, frente a esto, mi supuesto de que habría una estrategia racional en la que los sujetos minimizan el riesgo que las destrezas circenses implican en la búsqueda de la acumulación de cierto capital corporal (Wacquant, 1999), no cuadraba de manera completa. Ciertamente existe una minimización del riesgo que muchas veces se percibe cuando sucede algún accidente. Todos saben que caerse realizando alguna disciplina aérea o acrobática puede ser muy peligroso, pero el cuerpo entrenado brinda seguridad.⁴ Los artistas plantean que si bien hay que “ser un poco inconsciente” para hacer circo, cuanto más entrenado está el cuerpo, menos posibilidades de riesgo hay.

¿Por qué esa posibilidad de riesgo, aunque sea efectivamente menor con un cuerpo más entrenado, da placer? Parecería que la realización de prácticas corporales que amplían y transforman las técnicas corporales cotidianas, predominantemente instrumentales, y en las que existe una mayor percepción de la sensación de movimiento suele favorecer inscripciones emotivas en los sujetos (Citro, 2000). Por lo tanto, el placer no se relaciona sólo con ir superando los límites del propio cuerpo, que cada vez se irá logrando más, sino también con cierta “liberación de energía” o “descarga”, que las prácticas corporales cotidianas no permitirían.

No obstante, tampoco esto era suficiente para comprender completamente el goce y el placer, ni para entender la especificidad del circo en comparación con otras actividades corporales, sobre todo las deportivas, en donde el foco está dirigido al entrenamiento corporal y donde éste también genera goce y placer. Entonces, profundizando en la cuestión del riesgo y el entrenamiento corporal intenté identificar en una charla junto a una trapecista la especificidad de las destrezas circenses. Comencé contándole el desarrollo de este artículo y una síntesis de “Un arma sagrada. Los boxeadores profesionales: capital corporal y trabajo

corporal” de Loïc Wacquant (1999). Había muchas similitudes en cuanto a la flexibilidad del cuerpo como instrumento de producción, que puede ser, dentro de ciertos parámetros, pulido, reorganizado, reestructurado. Si el gimnasio en donde se entrenaba boxeo podía ser visto como una fábrica social destinada a rehacer cuerpos humanos y convertirlos en “máquinas luchadoras” virtuales, ¿podíamos pensar en el entrenamiento de trapecio como la creación de “máquinas voladoras”?

La trapecista comenzó entonces a repensar su práctica de entrenamiento. Me fue contando cómo, cuando empezó a entrenar, se le formaban heridas y cómo el cuerpo luego se iba acostumbrando, y que actualmente algunas partes de su cuerpo ya no se lastiman ni siente dolor cuando se cuelga con ellas. Hasta aquí, no encontrábamos mucha diferencia con el boxeador que va transformando no sólo su físico sino también su sentido corporal, la conciencia que él tiene de su organismo.

Ahora bien, el dominio absoluto de la técnica corporal es el requisito, por ejemplo, para hacer pruebas en el trapecio. Pero, a esto hay que agregarle que el circo, por sobre la técnica, es un arte que requiere creatividad y expresividad en la forma de mostrarlo. Como en cualquier disciplina artística, la técnica es la base que hay que manejar a la perfección; luego, viene el hecho artístico en sí. La trapecista me planteó que en la creación –que superaba ampliamente la técnica–, el cuerpo era indisociable de la mente en términos de capacidad creativa. Así, a diferencia de los boxeadores entrevistados por Wacquant (1999) quienes retratan a sus cuerpos como herramientas, máquinas y/o armas, los artistas circenses ven a sus cuerpos como medios expresivos, como vehículos de transmisión de un mensaje artístico.

Entonces, si entre los boxeadores –o, podríamos pensar, entre otros deportistas– el objetivo del entrenamiento de esa máquina corporal es prepararla para ganar la pelea, donde además la competencia –el carácter agonístico– se erige como uno de los objetivos centrales del deporte, los artistas de circo parecen minimizar el grado de requisito de entrenamiento corporal frente al de creatividad que el circo demanda como arte, con el objetivo central de brindarse hacia la audiencia, impresionarla, asombrarla o transmitirle un mensaje. Sus representaciones corporales podrían sintetizarse en la noción del cuerpo como medio para transmitir un mensaje artístico y creativo.⁵

Algunos artistas ponen el acento en la destreza *per se* y buscan asombrar al auditorio –“dejarlo con la boca abierta”– gracias al uso del cuerpo en función de traspasar los límites de lo humanamente posible. Otros apuntan al humor. En palabras del payaso Tomate: “Muchas veces cuando uno habla de temas espinosos, (...) con el humor uno le resta un poco de peso al tono del discurso, pero el discurso sigue siendo, muchas veces el que uno tiene ganas de decir y de hacer”. Otros reflexionan acerca de las limitaciones y los desafíos que los elementos más riesgosos generan y los mensajes que transmiten. En palabras de la trapecista Nani: “quizás [desde el trapecio] no vas a tirar una visión política y crítica de la vida o de la sociedad. Pero en definitiva algo así está sucediendo. Uno se está lanzando... uno se está tirando al vacío. Y lo podes tomar como una metáfora o no”. Otros ponderan la crítica social. En palabras del payaso Chacovachi:

Los malabares, la acrobacia, el monociclo, las parodias, son excusas para estar en escena y la política, la muerte, Dios, las drogas. Esto no lo inventé yo. Siempre fue tradicional en los payasos. Los militares, el poder en sí, son las cosas de las cuales yo hablo, de las cuales me río. No es que me río como un tarado, me río para poder alejarme, observarlas y entenderlas, que es lo único que podemos hacer con esas cosas, porque cambiarlas es muy difícil, ningún payaso va a cambiar nada. (...) Pero el público con eso gana poder reírse de esas cosas y que le quede el bichito en la cabeza, o simplemente sentir el momento de la crítica en voz alta en una plaza pública.

Cuestionando a través del cuerpo

Ciertas formas expresivas de la cultura suelen ser elementos especialmente reflexivos acerca de la propia sociedad. Las actuaciones que desempeñan los artistas circenses pueden ser pensadas como performances en tanto modos de comunicación estéticamente marcados, actuados frente a una audiencia para su evaluación. "En su mayor alcance, la performance se puede considerar ampliamente metacultural, un medio cultural de objetivar la cultura y ofrecerla para su examen, puesto que la cultura es un sistema de sistemas de significación" (Bauman, 1992: 47). En una performance, el performer se constituye en objeto para sí mismo y para los otros; la performance es un medio especialmente poderoso y elevado de adoptar el rol de otros y de mirarse a sí mismo desde esa perspectiva.

Desde aquí podemos derivar la incidencia que estas experiencias corporales tienen en los procesos de producción de sentido. El cuerpo tiene un rol activo ya que genera las experiencias a las que luego se le atribuirán significados. En sus discursos, los jóvenes artistas con los que trabajo parecen percibir a sus cuerpos como espacios privilegiados desde donde es posible el cuestionamiento. Evalúan que lo que uno hace con su cuerpo "nadie te lo puede sacar", por lo que parece convertirse en reducto de libertad desde el cual cuestionar. Presentan un discurso de compromiso social e ideológico que plantea llevar el arte a los espacios donde éste normalmente no llegaría –la calle como espacio público– retomando cierta noción de arte popular y/o callejero.

La elección del espacio callejero o apropiación de los espacios públicos se conecta con la valoración del arte y la cultura como un espacio de disputa, de cuestionamiento, de trasgresión, y a la vez, se entrecruza con la crisis social, política y económica que viene atravesando nuestro país desde 1990, en la que los agentes del campo circense se han definido como "trabajadores culturales", apostando a una opción que les brinda cierta autonomía tanto laboral como artística.

Esta postura ideológica de poder ser contestatario democratizando el arte, llevándolo a espacios no convencionales, ha caracterizado a gran parte de los discursos de artistas que realizan espectáculos a la gorra y se definen como "artistas callejeros".⁶ En sus discursos, el disciplinamiento corporal es pensado como requisito para realizar sus performances, como puente para repensar críticamente la estructura social, para crear la posibilidad de imaginar otras realidades y, en este sentido, parece pensarse como condición para resistir.

Una de las características preponderantes de estos artistas es presentarse como trabajadores autogestivos, donde, desde un discurso de libertad, de informalidad, de estar al margen, proveniente de la práctica artístico-laboral callejera, emerge un sentido de fuerte independencia. Hay una crítica al sistema que se manifiesta en la autogestión y la independencia como valores contrapuestos a los hegemónicos. El “hacer algo artístico con el cuerpo”, para muchos jóvenes artistas se presenta como la posibilidad de apartarse de –en sus palabras– “la alienación que provoca las condiciones opresivas de la vida cotidiana”. Entra en juego la proyección de ese entrenamiento corporal como una forma de vida “alternativa” que, en muchos casos, deviene en una opción de trabajo.

El trabajo artístico es evaluado como una “salida” de esa alienación que generarían otros trabajos, porque, además de constituirse como independiente y autogestivo, demanda creatividad; porque el deseo y el placer no deben ser subordinados; porque lo rutinario y lo mecánico serían suplantados por la innovación y la improvisación. Porque ese “hacer algo artístico con el cuerpo”, esa “transmisión de un mensaje”, ya sea desde el absurdo, la parodia, la crítica social o la trasgresión de los límites corporales, se visualiza como un espacio de libertad y resistencia.

Es aquí donde vuelve a aparecer esa ambigüedad de la que hablábamos anteriormente, esta vez, entre los discursos que ponderan el hecho artístico, transmisores de un mensaje crítico y transgresor, y el requisito de poseer un cuerpo entrenado para hacerlo. Un cuerpo entrenado que será el instrumento de trabajo. Como venimos analizando, el disciplinamiento corporal parece ser percibido por los artistas como un requisito indispensable sólo para lograr el fin último de la práctica artística que, en varios casos, puede ser cuestionar y resistir. Por supuesto, desde un lugar muy marginal, pero que –como alertaba De Certau (1979)– no podemos dejar de lado. No podemos restringir nuestra interpretación sólo a los mecanismos tangibles de dominación y a la oposición explícita. Hay también otras prácticas –llámense estrategias, tácticas, maneras de hacer, *performances*– que juegan con los mecanismos de la disciplina hegemónica.

Lo ambiguo –y en nuestro caso ya lo llamaría paradójico– es que esa resistencia, esa posibilidad de pensar otros cuerpos no alienados, creativos, cuestionadores, cuerpos que disputan a los cuerpos hegemónicos, requiere de cuerpos disciplinados. Ahora bien, esto resulta paradójico si no prestamos atención a las percepciones de los sujetos frente al disciplinamiento de sus cuerpos. De hecho, en el entrenamiento de diversas prácticas artísticas, si bien entran en juego formas de disciplinamiento que pueden ser similares técnicamente a las que las instituciones modernas han ejercido sobre los sujetos-cuerpos, disciplinándolos para la producción, son los sujetos los que eligen entrenar a sus cuerpos, disciplinarlos hasta el último detalle para convertirlos en medios o instrumentos de comunicación de un mensaje artístico.

Es aquí donde el sujeto no estaría siendo blanco del poder que una institución ejerce sobre él y su cuerpo sino, más bien, el sujeto estaría auto-constituyéndose activamente. Estamos pensando aquí en la distinción/complementariedad que se puede establecer entre un abordaje foucaultiano dedicado a examinar cómo las tecnologías del poder actúan

sobre los individuos (Foucault, 2001) y su abordaje posterior dedicado a indagar los modos en que las “tecnologías del yo” actúan sobre los individuos desde su interior permitiendo su constitución como sujetos. Esas “tecnologías del yo” relacionadas con las prácticas de “cuidados de sí” que Foucault analizó en la antigüedad clásica, griega, helenística y romana, ligadas a los procedimientos, técnicas y ejercicios mediante los cuales el sujeto se ve “llamado a tomarse a sí mismo como objeto de conocimiento y campo de acción, a fin de transformarse, de corregirse, de purificarse” (Foucault, 1987: 41). Así, desde estas últimas propuestas de Foucault podemos pensar en otros tipos de disciplina que, aunque involucren mecanismos y técnicas similares, conllevan posicionamientos diferenciales de los sujetos, por lo que prácticas a primera vista paradójicas –por conjugar resistencia y disciplinamiento– se pueden constituir en prácticas dadoras de identidad y reductos de resistencia.

Por supuesto que estas prácticas liberadoras se entremezclan con los modos en que los sujetos son también constituidos a partir de discursos de verdad y mecanismos de poder que los constituyen como sanos o insanos, normales o anormales, delincuentes o no. Es por esto que proponemos entender estas dinámicas de resistencias, reproducciones y/o negociaciones desde un abordaje que contemple la agencia de los sujetos, quienes –mediante diversas técnicas– pueden construir, por ejemplo, sus cuerpos legítimos pero que, a su vez, se hallan inmersos en relaciones de poder.

REFLEXIONES FINALES

Creemos que las prácticas, representaciones y discursos acerca de los cuerpos constituyen un espacio interesante desde el cual acceder a la construcción de hegemonía y a las resistencias, conflictos y/o negociaciones que las mismas implican.

Ahora bien, como sugiere George Yúdice (2002), no podemos limitarnos a subrayar exclusivamente la supuesta subversión que ciertas prácticas culturales implican. Si bien es cierto que “comunican demandas de democratización cultural y una voluntad de desafío a los valores hegemónicos, no por eso se transforman en política viable” (Yúdice, 2002: 8). Esta tendencia en los estudios culturales extremó “la idea gramsciana de que la cultura es un campo de lucha, sobre todo en el contexto de una cultura massmediática en la que los gestos de subversión se incorporan a la oferta de entretenimiento” (Yúdice, 2002: 8). Si el estado capitalista moderno precisó de cuerpos domesticados y dóciles para la producción, el liberalismo y neoliberalismo buscarán otras formas de dominación y control, y una de las más difundidas es a través del consumo y la generación de nuevos mercados.

Podríamos pensar en gran cantidad de ejemplos, y el circo es uno de ellos. Un arte cuyos orígenes están ligados a lo popular, a lo grotesco, a lo que la racionalidad moderna arrinconó en función de la productividad y que en diversas coyunturas históricas pasó de la marginalidad a constituirse en arte emblemático de la nación.⁷

Y en la coyuntura actual en nuestro país –sobre todo en la ciudad de Buenos Aires–, un arte que a partir de la década de 1960 ha sufrido un arrinconamiento que lo fue llevando a ser considerado un arte en vías de extinción, completamente marginal, comienza a registrarse

como una de las tantas ofertas culturales que puede brindar la ciudad. La investigación que estoy realizando fue siguiendo los conflictos que se les plantean a los artistas al intentar mantener ciertos ideales ideológicos de crítica, transgresión, autogestión, libertad creativa, cuando trabajan ya no sólo en el ámbito callejero sino también en espacios remunerados, donde son contratados, cada vez más, para realizar sus *performances*.

En las últimas décadas, en una coyuntura que a primera vista parecería ser la más favorable para el arte circense –sobre todo después de dos visitas al país del “Cirque du Soleil” (2006 y 2008) que produjeron una especie de “descubrimiento” de este arte–, las presiones que genera la demanda de espectáculos complica bastante la posibilidad de crear un arte libre, crítico y trasgresor. Trabajar bajo contrato fue diluyendo esa autosuficiencia, autogestión y posición de libertad que caracterizaba a los artistas callejeros de los 90 y trajo aparejado un proceso de individualismo y competitividad en las prácticas. Esta demanda modeló la oferta y como resultado se generaron varias modificaciones en el estilo de estos artistas caracterizadas tanto por la atenuación del sentido crítico que representaba, hasta hace algunos años, a muchos de ellos como por el privilegio de una destreza física *per se* que no arriesga demasiado en innovación y creatividad. En definitiva, un número con un buen vestuario que marque las curvas de la trapecista, vende más.

De todos modos, muchos de los artistas con los que trabajo, van también inventado nuevas formas de defender esos ideales, esas prácticas creativas y modos de vida “alternativos”. Ejemplos de estas estrategias son la migración de muchos artistas callejeros durante la temporada de verano europeo, la apertura de decenas de espacios de enseñanza de las artes circenses en los últimos años que brindan una alternativa de trabajo docente y, a la vez, producen espectáculos en los que diversos artistas pueden mostrar números cortos que apuestan a la innovación y creatividad. En definitiva, en ese proceso en el que se va construyendo hegemonía a través de la emergencia e incorporación de lo que estuvo al margen, también se va renovando la capacidad de cuestionamiento y resistencia de los sujetos.

El abordaje que proponemos se inserta en la renovación que en las últimas décadas se ha dado del enfoque antropológico de “la cultura”, apartándose de conceptualizaciones meramente simbólicas o idealistas para comenzar a vincularla con el ejercicio del poder y los procesos económicos (Crespo, Losada y Martín, 2007). De este modo, “la cultura” se erige como una arena de disputas en la que suelen definirse valores y prácticas que irán distinguiendo e identificando a los distintos grupos sociales.

Vimos cómo frente a una concepción hegemónica de cuerpo impuesta por la modernidad, se define el cuerpo circense en su ambigüedad. Cuerpos que disputan el ideal modernista y que a su vez incorporan dicho ideal requiriendo un cuerpo entrenado. Intentamos apropiarnos del discurso de los artistas circenses actuales para comprender el goce que les genera la práctica de extremo entrenamiento de sus cuerpos, pretendiendo resolver aquello que considerábamos ambiguo y paradójico: esto es, el cuestionamiento al cuerpo hegemónico a través de prácticas que, a simple vista, pueden ser consideradas hegemónicas como el disciplinamiento corporal. Señalamos a lo largo de este artículo que

consideramos imprescindible prestar atención tanto a los mecanismos de poder como a su contraparte, los sujetos que negocian, cuestionan y/o resisten. En definitiva, la necesidad de analizar el proceso de construcción de hegemonía y el modo en que suele ser resistido y cuestionado, aunque muchas veces desde un lugar marginal al ejercicio del poder.

Así, planteamos que cuando traspasamos esa “primera vista” superficial e indagamos en los posicionamientos de los sujetos podemos acercarnos a la agencia de los mismos. En el caso que nos ocupó, revisamos cómo cierto grupo social compone, a través de sus experiencias corporales y con retazos pasados y presentes, su propio estilo artístico, su propia definición de práctica artístico-laboral, su propio cuerpo legítimo.

NOTA ACLARATORIA

Este artículo es una reelaboración del trabajo realizado para el Seminario Doctoral: “Estudios socio-antropológicos sobre el cuerpo...” dictado por la Dra. Silvia Citro.

NOTAS

¹ Destaco lo anterior ya que suele suceder que al hablar de arte circense callejero, automáticamente se piense con exclusividad en los malabaristas en los semáforos. Y el recorte de caso que estamos indagando, si bien dialoga con este fenómeno complejo, se centra en jóvenes que se identifican como “trabajadores culturales”, artistas en muchos casos altamente profesionalizados, que se distinguen de los niños y jóvenes que, debido a la situación de crisis económica en la que está inmersa nuestro país, intentan sobrevivir en las calles con distintas estrategias, entre ellas, hacer malabares en un semáforo. Para profundizar sobre la temática de los malabaristas de semáforos ver Infantino, 2007.

² Las contorsiones precisan un grado demasiado intenso de elongación y laxitud corporal que parecen no poseer todos los cuerpos. Por ejemplo, no todos pueden dislocarse los hombros.

³ Planteo que tradicionalmente el artista circense, aunque pueda especializarse en alguna disciplina, maneja las demás. Esto se debe a que el aprendizaje de las distintas disciplinas usualmente parte de la acrobacia, que posibilita la tonificación muscular, el control corporal y el dominio del equilibrio. Entran en juego otros factores, como el aprendizaje de las distintas disciplinas desde la niñez dentro de la tradición familiar circense y la conformación del circo como una empresa familiar en la que los distintos integrantes deben cubrir las distintas disciplinas.

⁴ Hay que agregar que generalmente las disciplinas aéreas se realizan con una especie de arneses que sirven para compensar un posible error de los cuerpos.

⁵ No es mi intención ni me corresponde aquí hacer un análisis sobre las posibilidades de creatividad, innovación e improvisación que permiten los distintos deportes, pero no quisiera que se comprenda esta comparación con el mundo del boxeo como la antítesis del mundo del circo. De hecho, “los boxeadores de Wacquant” efectivamente cuidan, controlan y entrenan sus cuerpos para transformarlos en “armas sagradas” que puedan ganar una pelea. Y esa pelea en sí transmite diversos mensajes que pueden ir desde la ponderación de la fuerza en relación con la masculinidad hasta la demostración de una capacidad de auto-control extrema que, según Wacquant (1999), incluye ayuno, celibato y negación de distracciones terrenales. En definitiva, si el objetivo es “ganar la pelea” también lo es transmitir un mensaje.

⁶ La adscripción identitaria de gran parte de los artistas circenses de los años 90' y principios del 2000 como artistas callejeros ha sido analizada en trabajos de mi autoría (Infantino, 2005 y 2007). Es importante señalar que en los últimos años, muchos jóvenes se acercan al circo o al aprendizaje de estas destrezas corporales con otros objetivos. Algunos lo hacen como deporte, como hobby, luego de su trabajo cotidiano y no se plantean como objetivo central de su entrenamiento la posibilidad de trabajar como "artistas circenses". Aquí entran en juego una diversidad de factores relacionados con un cambio en la valoración del arte circense, que hasta hace poco era ampliamente considerado como arte marginal y que, en los últimos años, se instaló como oferta cultural en la ciudad de Buenos Aires; con la proliferación de espacios de enseñanza de las disciplinas circenses (Ver Infantino y Raggio, 2007).

⁷ Tan sólo pensemos en el modo en que el "Circo Criollo" –variante que involucraba una primera parte de destrezas circenses y una segunda de teatro, sobre todo con obras criollistas– ha sido considerado cuna del auténtico Teatro Nacional a finales del siglo XIX (Castagnino 1969; Prieto, 1988).

BIBLIOGRAFÍA

- BAJTÍN, Mijail. 1985. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Madrid: Alianza (edición original de 1941).
- BAUMAN, Richard. 1992. "Performance". En: *Folklore, Cultural Performances and Popular Entertainments. A Communications-centered Handbook*. New York: Oxford University Press. pp. 41-49.
- BOURDIEU, Pierre. 1991. *El sentido práctico*. Madrid: Taurus.
- CASTAGNINO, Raúl. 1969. *El circo criollo. Datos y documentos para su historia 1757-1924*. Buenos Aires: Plus Ultra.
- CRESPO, Carolina, LOSADA, Flora y MARTÍN, Alicia (eds.). 2007. *Patrimonio, Políticas Culturales y Participación Ciudadana*. Buenos Aires: Antropofagia.
- CITRO, Silvia. 2000. "El análisis del cuerpo en contextos festivos-rituales: el caso del pogo". *Cuadernos de Antropología Social*, 11: 225-242.
- CITRO, Silvia. 2003. *Cuerpos Significantes. Una etnografía dialéctica con los toba takshik*. Tesis Doctoral. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- CSORDAS, Thomas. 1999. "Embodiment and Cultural Phenomenology". En: Weiss, Gail y Haber, Honi Fern (ed.), *Perspectives on Embodiment*. New York: Routledge. pp. 143-162.
- DE CERTAU, Michel. 1979. *La invención de lo cotidiano 1. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana.
- DESCARTES, René. 1989. *Discurso del Método. Para conducir bien la razón y buscar la verdad en las ciencias*. Barcelona: Planeta Agostini. Trad. Eugenio Frutos (edición original 1637).
- DOUGLAS, Mary. 1988. "Los dos cuerpos". En: *Símbolos Naturales. Exploraciones en cosmología*. Madrid: Alianza Editorial. pp. 89-107.
- ELÍAS, Norbert. 1993. *El proceso civilizatorio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- FOUCAULT, Michel. 2001. *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la Prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI.

- FOUCAULT, Michel. 1987. *Historia de la sexualidad. Vol. 3. La inquietud de sí*. México: Siglo XXI.
- GHASARIAN, Christian. 2008. *De la etnografía a la antropología reflexiva: nuevos campos, nuevas prácticas, nuevas apuestas*. Buenos Aires: Del Sol.
- INFANTINO, Julieta. 2005. "Nuevos artistas circenses en la ciudad de Buenos Aires. Identidad, Arte y Trabajo". En: Martín, Alicia (Comp.) *Folclore en las grandes ciudades. Arte popular, Identidad y Cultura*. Buenos Aires: Editorial El Zorzal. pp. 133-158.
- INFANTINO, Julieta. 2007. *La carcajada y el asombro a la vuelta de la esquina: Nuevos artistas circenses en la ciudad de Buenos Aires*. Tesis de Licenciatura. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- INFANTINO, Julieta y RAGGIO, Liliana. 2007. *La Identidad de los Jóvenes artistas circenses. ¿Cómo se construyó en diálogo con las políticas culturales estatales?* Ponencia presentada en las VII Jornadas de Estudio y Narrativa Folklórica, Santa Rosa. Mimeo.
- JACKSON, Michael. 1983. "Knowledge of the Body". *Man*, 18: 327-345.
- JAMESON, Fredric. 1991. *Ensayos sobre el posmodernismo*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- LE BRETÓN, David. 1995. *Antropología del cuerpo y Modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- LEVI-STRAUSS, Claude. 1997. *El pensamiento salvaje*. México: Fondo de Cultura Económica.
- LOCK, Margaret. 1993. "Cultivating the body: Anthropology and epistemologies of bodily practice and knowledge". *Annual Review of Anthropology*, 22: 133-155.
- MARTÍN, Alicia. 1997. *Fiesta en la calle. Carnaval, murgas e identidad en el folklore de Buenos Aires*. Buenos Aires: Colihue.
- MAUSS, Marcel. 1979. "Las técnicas del cuerpo". En: *Sociología y Antropología*. Madrid: Tecnos. pp. 309-336 (edición original de 1936).
- MERLEAU-PONTY, Maurice. 1993 *Fenomenología de la Percepción*. Buenos Aires: Planeta Agostini (edición original de 1945).
- ORTIZ, Renato. 1996. *Otro territorio. Ensayos sobre el mundo contemporáneo*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- PRIETO, Adolfo. 1988. *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Sudamericana.
- WACQUANT, Loïc. 1999. "Un arma sagrada. Los boxeadores profesionales: capital corporal y trabajo corporal". En: Auyero, Javier (comp.) *Caja de herramientas*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes. pp. 237-292.
- WILLIAMS, Raymond. 1997. *Marxismo y Literatura*. Barcelona: Editorial Península.
- YÚDICE, George. 2002 "Contrapunteo estadounidense/latinoamericano de los estudios culturales". En: MATO, Daniel (comp.) *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*. Caracas: CLACSO. <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/cultura/yudice.doc>.