



Tipo de documento: Tesina de Grado de Ciencias de la Comunicación

Título del documento: Placeres femeninos: ensayo sobre experiencias y representaciones de mujeres acróbatas pilarenses en la Escuela Popular de Arte IntegrArte

Autores (en el caso de tesis y directores):

Julieta Belén Ruano

Mariana Lucía Sáez, dir.

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis): 2020

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Para más información consulte: <http://repositorio.sociales.uba.ar/>

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)



La imagen se puede sacar de aca: https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR



TESIS DE GRADO EN COMUNICACIÓN SOCIAL

Placeres femeninos

Ensayo sobre experiencias y representaciones de mujeres acróbatas pilarenses en la Escuela Popular de Arte IntegrArte

TESISTA: Julieta Belén Ruano

DIRECTORA: Doctora Mariana Lucía Sáez

LICENCIATURA EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN SOCIAL

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

Febrero de 2020



INDICE

Agradecimientos.....

Introducción

INTRODUCCIÓN.....10

Una escritura sobre lo corporal.....11

¿Desde dónde escribo?.....13

Organización de la tesis.....15

Capítulo 1: IntegrArte en Pilar

INTEGRARTE EN PILAR.....20

Pilar.....20

IntegrArte.....21

Caracterizaciones de IntegrArte.....22

Primera caracterización: vínculos sociales de integración.....23

Segunda caracterización: vínculos (in)dependientes con otras organizaciones.....23

Tercera caracterización: vínculos imprevistos con la naturaleza.....26

Cuarta caracterización: perspectiva política a favor de la igualdad de género.....28

Quinta caracterización: perspectiva política a favor de los derechos humanos.....30

Sexta caracterización: economía autogestiva.....32

Historia de una movida cultural alternativa.....34

Alternatividad.....37

Capítulo 2: Modelos de cuerpos

MODELOS DE CUERPOS.....41

Pensar al cuerpo más allá de su utilidad.....41

Musculosos pero gozosos.....	44
------------------------------	----

Capítulo 3: Representaciones de mujeres acróbatas

REPRESENTACIONES DE MUJERES ACRÓBATAS.....	48
Cuerpos ambiguos.....	48
Teoría de los discursos sociales de Eliseo Verón.....	51
<i>Análisis temático en producción del corpus publicitario de marcas hegemónicas.....</i>	<i>53</i>
Reebook argentina.....	54
Nike.....	55
Dove argentina.....	56
Medifé.....	58
<i>Textos publicitarios en relación.....</i>	<i>59</i>
(Auto)representaciones -Sentir y ver, ver y no ver-.....	60
<i>¿Cómo usamos nuestros celulares?.....</i>	<i>63</i>
<i>Análisis temático en producción y en recepción del corpus fotográfico.....</i>	<i>65</i>
Comparación entre ambos corpus.....	71

Capítulo 4: (Auto) superaciones de dolores y búsquedas de placeres femeninas

(AUTO)SUPERACIONES DE DOLORES Y BÚSQUEDAS DE PLACERES FEMENINAS.....	75
(Auto)superación.....	75
Placer y dolor.....	78
Clasificación de dolores.....	80
Dolores por falta de fuerza.....	80
Dolores musculares por el entrenamiento cotidiano.....	82
Dolores por las particularidades de los elementos.....	82
Capitales.....	83
<i>Adquirir más de algún capital.....</i>	<i>83</i>
<i>Transformaciones físicas.....</i>	<i>85</i>
<i>Presentación de capitales.....</i>	<i>86</i>

¿Cuál es el placer de las acróbatas?.....	91
---	----

Capítulo 5: (Auto)superaciones de miedos en una práctica de riesgo

(AUTO)SUPERACIONES DE MIEDOS EN UNA PRÁCTICA DE RIESGO.....	94
La espacialidad de la acrobacia aérea: el abajo.....	95
Estética de riesgo.....	97
El riesgo físico en el cuerpo: diez accidentes.....	98
La conciencia: un capital para superar el dualismo mente-cuerpo y cuerpo-cuerpo.....	100
La conciencia propia.....	100
De la confianza en la otra a la confianza en una misma.....	101
La conciencia de las otras.....	102
(Auto)superaciones de miedos en contexto.....	102

Capítulo 6: Placeres femeninos: placeres políticos

PLACERES FEMENINOS: PLACERES POLÍTICOS.....	106
Contexto nacional y local de mujeres haciendo política.....	107
Gestos políticos.....	109
Primer gesto político: un espacio de agencia de mujeres.....	109
Segundo gesto político: del ser para otro al ser para-sí.....	112
<i>El ser para otro femenino.....</i>	112
<i>El ser para-sí femenino.....</i>	114
<i>El ser para-sí de acróbatas mamás.....</i>	115
Tercer gesto político: unión femenina.....	117
<i>Mujeres unidas en las muestras.....</i>	119
<i>Mujeres unidas en la Femimuestra.....</i>	120
Desunión femenina.....	124
Una invitación política.....	126

Cierres y aperturas.....	128
Capítulo 1: Integrarte en Pilar.....	128
Capítulo 2: Modelos de cuerpos.....	129
Capítulo 3: Representaciones de mujeres acróbatas.....	130
Capítulo 4: (Auto)superaciones de dolores y búsquedas de placeres femeninas.....	132
Capítulo 5: (Auto)superaciones de miedos en una práctica de riesgo.....	134
Capítulo 6: Placeres femeninos: placeres políticos.....	135
Bibliografía.....	141
Anexo.....	148
Imágenes de IntegrArte.....	149
Algunas imágenes del corpus de (auto)representaciones de acróbatas, analizadas en el capítulo 3.....	156
Discurso de Mariel para la Femimuestra del 24/08/19.....	160
Publicidades del área de acrobacia aérea de la escuela para la difusión de sus muestras.....	161

Agradecimientos

A Mariana Lucía Sáez, por haber aceptado acompañarme en este camino, comprometerse, leerme atentamente y sugerirme incluso formas creativas. Es para mí un ejemplo de investigadora.

A Diego Zanetti, por enseñarme a escribir, a conectar con una de mis pasiones, por acompañarme desde que comencé la facultad, con el ensayo de la chicharra, hasta en la entrega de mi tesis.

A mis familiares y seres queridos por elegir acompañarme, escucharme, alentarme y expresarme amor.

A la Escuela Popular de Arte Integrarte por abrirme sus puertas para esta investigación: a las recepcionistas Caro y Sabe que me ayudaron a organizar las entrevistas; a Graciela Labale y a Lalo por contarme la historia de Integrarte. A todas las acróbatas y profesoras de acrobacia de la escuela; especialmente a Camila Miño, Mariel Ogloblin, Victoria Checchi, Adriana Ventura, Macarena Varela, Agustina Catania y Martín Bruno André por haberme compartido sus tiempos y puntos de vista. A la acróbata y fotógrafa Florencia Alejandra Pérez por embellecer con su arte estas páginas.

También a Laura Bande, acróbata y profesora de acrobacia en la escuela de circo Media Vuelta

A las y los docentes de nivel inicial, primario, secundario y universitario que acompañaron mi crecimiento intelectual y emocional, que me hicieron sentir inteligente, sensible y poeta.

Introducción



El subsuelo de IntegrArte, con sus murales, es un lugar de pasaje. Por la escalera caracol se entra a su primer piso donde funciona la escuela.

INTRODUCCIÓN

Era un atardecer primaveral. Viajé en tren dos horas desde la zona norte de la Provincia de Buenos Aires y llegué a la sede de Constitución de la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA. Antes de entrar a una cursada de las diecinueve, pasé por el patio seco y vi, a través de los ventanales de las aulas iluminadas, estudiantes sentados mirando y escuchando docentes y encontré una concepción de la institución sobre nuestros cuerpos.

El área de Cuerpo y comunicación de mi Facultad hace un tiempo propuso a la comunidad universitaria intervenir el patio seco para practicar Contact Improvisation, junto con miembros de la UNA. Salí de una clase con un terrible dolor de cabeza para participar de la iniciativa, que no tuvo muchos adherentes. Quienes organizaban delimitaron el sector con cartones pegados sobre el suelo. Entré y fui aprendiendo, sin verbalización alguna, los movimientos para comunicarnos corporalmente. La mayoría tenía experiencia en la práctica y, sin embargo, no había una gran distancia entre quienes no sabíamos el código de la práctica y quienes sí. Mi dolor de cabeza se fue sin notarlo. Con los pies descalzos sobre los cartones me distancié de la velocidad de los cuerpos que entraban y salían de la institución.

Con las dos vivencias reflexioné sobre algunas concepciones institucionales del cuerpo. Le Bretón nos hizo pensar que no vemos cuerpos y sí, en cambio, hombres (y agrego: “o mujeres”): “Cuando se la analiza como separación, la categoría del cuerpo es una abstracción, un sinsentido. Por lo tanto, no es posible entender al hombre aisladamente del cuerpo” (Le Bretón, 2006:34). ¿Es posible no implicarse en la lógica dualista occidental?

Una escritura sobre lo corporal

Desde mi adolescencia vengo desarrollando, entre otros, un vínculo corporal con el mundo; practiqué deportes (natación, vóley, hockey, tenis, y running), danzas populares (tango, salsa y bachata), yoga y acrobacia (aérea y de piso).

Mi hermana Flor que ya venía practicando acrobacia en tela, me invitó, por el 2010, a tomar mis primeras clases. Durante un verano entrenamos juntas en IntegrArte. Como ambas estudiábamos en capital, al comenzar la cursada universitaria, tomamos clases en el subsuelo de FADU¹. Decidí priorizar mis estudios y no continué con la práctica, aunque me había gustado mucho.

A principios del 2017 retomé acrobacia aérea buscando experimentar sensaciones similares a las que sentía cuando me colgaba en las trepadoras de las plazas del partido de San Martín, saltaba a ellas cuando no habían niños, subía con la fuerza de mis brazos, me colgaba desde las corvas², me hamacaba con mi torso dada vuelta, giraba mi cuerpo hacia atrás, sin llegar a dislocar mis hombros, y me soltaba para caer al suelo (esta era la parte de riesgo, pero la arena, a la que luego reemplazaría por los colchones, me daba cierta confianza). Armaba secuencias de un modo similar a como se lo hace para las muestras de acrobacia. En mi imaginario la trepadora se asemejaba a un trapecio, averigüé en IntegrArte por esta disciplina, pero como no había comencé acrobacia en aro y en telas.

Estas experiencias me motivaron a investigar, en esta tesis, sobre la construcción de identidades femeninas, a través de la acrobacia aérea (a la que concibo como una práctica corporal, artística y deportiva). Su lugar de estudio es el área, predominantemente femenina, de acrobacia aérea de una cooperativa, una Escuela Popular de Arte llamada IntegrArte, ubicada en Pilar, partido de la zona norte de la Provincia de Buenos Aires, un territorio segregado con muchos countries y shoppings y pocos espacios públicos verdes y cooperativas.

¹ Facultad de Arquitectura Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires.

² En la práctica de la acrobacia aérea llamamos corvas a un parte del cuerpo, fundamental para las subidas y para la realización de las figuras, ubicada en la parte trasera de la rodilla. Según la RAE es la “Parte de la pierna, opuesta a la rodilla, por donde se dobla y encorva”.

Propongo a este espacio como uno de agencia de mujeres (Spataro, 2012) integrado por jóvenes que tenemos entre 20 y 30 años, somos de clase media (alta), trabajadoras y/o universitarias y que elegimos esta actividad principalmente para realizarla en nuestros tiempos libres.

Me pregunto por qué mayoritariamente somos mujeres quienes elegimos esta práctica y de qué modo, a través de ella, construimos nuestras identidades y nos vinculamos entre nosotras. Me atañe cuáles transformaciones atraviesan nuestros cuerpos, cómo nos sentimos y vemos con ellas, principalmente con el desarrollo de fuerza. Ahondo en cómo nos relacionamos con el placer, el dolor y el riesgo. Indago por qué y de qué modo nos (auto)representamos y si nuestras (auto)representaciones se relacionan con cierto discurso hegemónico sobre lo femenino.

Una escritura corporal

Le doy a mi escritura la forma de un ensayo, porque en ella entra el sentir de mi cuerpo. Es una decisión política: cuando escribo me paro en una tradición de escritura en la que la forma y el estilo son, tal como embellece Forster, corporales; en la que mis emociones, sensaciones, percepciones y reflexiones tienen lugar cuando invento metáforas, cuando juego con las palabras de la lengua que se me dio. Retomo a Forster para decir que elijo vivir el riesgo de escribir evadiendo constantemente la aplanadora del lenguaje universitario, que compito contra el ritmo productivista del espacio que lo aloja, que me contiene y al que habito contra su intento de homogeneizar, encasillar, sintetizar, matematizar, embrutecer y volver productiva mi voz. Así lo describe el autor:

(...) el gesto de cultivar el ensayo en el espacio universitario (...) constituye una política consciente, una defensa indispensable de bienes culturales amenazados por la maquinaria académica que todo lo aplanada y lo vuelve homogéneo. La lógica productivista que hoy domina gran parte del espectro investigativo (...) se contrapone rudamente a una escritura casi imposible de encasillar y de sintetizar, que se resiste a su matematización o a su codificación embrutecedora. En este sentido (...) el ensayo no es un simple gesto estético, que no es poco, supone, antes bien, una toma de partido, la insistencia en defender una tradición que por lo general ha habitado los márgenes de las instituciones y que se ha negado a plegarse a esas exigencias propias del mercado. (...) en la escritura se juegan proyectos, se dirimen perspectivas muchas veces opuestas, se evidencian legados y tradiciones guardadas en la memoria de esa misma escritura; la forma, la certeza de ser portador de un estilo, es algo corporal, algo que penetra enteramente lo que decimos y lo que queremos decir contaminando decididamente el producto de nuestros esfuerzos

intelectuales. Si algo jamás es inocente es la escritura, en ella y a través de ella se perfila el mundo que deseamos habitar. (Forster, 2004)

¿Desde dónde escribo?

Desde la Antropología del cuerpo, que me habilitó a pensar a los cuerpos de las acróbatas pilarenses disputando la representación moderna del cuerpo (Le Bretón, 2002 y 2006), que lo desprecia. Y, desde la antropología del cuerpo que indaga al circo contemporáneo, considero a esos mismos cuerpos como ambiguos (Infantino, 2009 y Sáez, 2017) en los que conviven representaciones corporales femeninas y masculinas.

Además, desde los Estudios sociales del deporte, veo encarnada en esos “cuerpos fit” (Gartón e Hijós 2017), la desigualdad de género dado que la fuerza, motivo disruptivo en la mujer, por momentos se presenta diluida; y percibo en la acrobacia aérea ciertos elementos de las técnicas deportivas renovadas (Rodríguez, 2013) como el hecho de que las mujeres nos guiamos por algunas características de la moral de autosuperación constante (Rodríguez, 2013).

Finalmente, a partir de la teoría de género, pienso al área de acrobacia aérea de IntegrArte como un espacio de agencia de mujeres (Spataro, 2012), donde lo político es que mujeres se nucleen para encontrar el placer a partir de sí mismas, y que rompan con el imperativo de ser para otro y se conviertan en un ser para-sí (Rivara Kamaji, 2007).

A nivel metodológico, utilicé una metodología cualitativa etnográfica (Reguillo, 1998; Sautu, 2005; Guber, 2011; Restrepo, 2016), basada, siguiendo la clasificación propuesta por Ander Egg (1986), en la observación documental y en la observación directa intensiva. A continuación, describiré cuáles de sus herramientas usé:

La auto-etnografía (Guerrero Muñoz, 2014), fue la estrategia de investigación que me permitió incorporar tanto las referencias a la actividad etnográfica (que tienen como protagonistas a los miembros del espacio que investigué) como materiales autobiográficos (pensamientos y experiencias que me surgieron a partir del trabajo de campo, en relación con los miembros de la comunidad que estudié) en tanto que datos primarios que analicé e interpreté del mismo modo. Cabe destacar que practico acrobacia no por las necesidades de la investigación.

En cuanto a la observación directa intensiva, utilicé la técnica de la observación participante (Ander Egg: 1986), dado que he participado de modo directo e inmediato en situaciones cotidianas: clases, seminarios, entrenamientos especiales, muestras ocasionales y de fin de año, varietés, etcétera, que hacen a la identidad del área de acrobacia aérea de IntegrArte. Tuve en cuenta conversaciones y vivencias. Me interesó de esta herramienta el doble ejercicio que exige (Restrepo, 2016): distanciarme al observar y aproximarme al participar. Asumiendo distintos roles dentro del grupo: practicante de acrobacia, poeta e investigadora pude conocer y sensibilizarme con sus particularidades desde su interior. Ese doble juego me ayudó a familiarizarme con lo distante y a contextualizar lo conocido en redes de relaciones, situaciones y posiciones.

Por otra parte, utilicé la técnica de la entrevista (Hammersley y Atkinson, 1994; Marradi, Archenti y Piovani, 2007; Guber, 2011). Mantuve entrevistas en profundidad, reflexivas, no estandarizadas y focalizadas en personas que ejercen distintos roles en IntegrArte: coordinadoras/es, docentes y alumnas/os. Algunas fueron individuales y otras grupales. Para ambos tipos de entrevistas los contextos donde las concretamos fueron la misma escuela o el corredor aeróbico municipal de Pilar y los temas que focalicé fueron: las motivaciones y placeres que llevan a las mujeres a elegir la acrobacia aérea para sus tiempos libres, las transformaciones físicas que viven, las (auto)representaciones que tienen de sus cuerpos y la socialización en un espacio que es mayoritariamente femenino. La única diferencia en el quehacer de las entrevistas, fue que para las grupales utilicé un corpus de fotografías como disparador para conversar en base a los mismos ejes temáticos de las individuales y a aquellas temáticas que propusieran las mismas acróbatas.

Finalmente, hice uso de la semiótica, en particular de la teoría de los discursos sociales de Eliseo Verón (1987) para indagar sobre las significaciones atribuidas a la práctica de la acrobacia aérea. Retomo esta perspectiva desde Lucía Alfonso (2014). Construí dos corpus visuales y audio-visuales, en los que aparece el motivo de la acróbata, a los que luego analizo desde el punto de vista temático y finalmente los comparo.

Organización de la Tesis

En el primer capítulo llamado “*IntegrArte en Pilar*”, presento a la Escuela Popular de Arte, mi lugar de estudio. Decidí estudiarla por ser el primer lugar donde se comenzaron a enseñar disciplinas circenses. La contextualizo en un Pilar segregado (Timus, 1976) y relato su historia contemporánea, concentrándome en los cambios demográficos de la década de los noventa. Junto a dos de sus organizadores fundacionales reconstruí los doce años de historia de IntegrArte.

Este espacio cultural, se autodenomina alternativo, independiente y autogestionado. De los tres tomé el concepto de alternatividad para englobar las distintas caracterizaciones que realizo de la escuela: vínculos sociales de integración, vínculos (in)dependientes con otras organizaciones, vínculos imprevistos con la naturaleza, perspectiva política a favor de la igualdad de género, perspectiva política a favor de los derechos humanos y economía autogestiva.

El capítulo 2 “*Modelos de cuerpos*” comienza con una anécdota personal ilustradora de la idea de representación moderna del cuerpo (Le Bretón, 2002). Cuento que luego de un año de practicar acrobacia, adquirí una fuerza significativa a la que presenté ante otras como necesaria y no vinculada con el goce, como si hubiese tenido que dar explicaciones de su presencia en mi cuerpo. Busco responder porqué asocié de esa manera a la idea de fuerza, haciendo un repaso histórico de algunas representaciones del cuerpo: la de la filosofía mecanicista del S XVI, que desprecia al cuerpo (Le Bretón, 2002); las antitéticas del siglo XIX (Soares, 1996): por un lado, la del cuerpo vital circense y por otro la del cuerpo útil burgués. Finalmente, amplió la representación del cuerpo burgués desde el concepto de cuerpo accesorio (Galak, 2009) que remite a un cuerpo que no es principal y que además es funcional, como lo puede ser un utensilio para una máquina.

Luego, indago cómo viven las acróbatas pilarenses las transformaciones corporales que les pide esta práctica. Ellas adquieren un cuerpo ambiguo (Infantino, 2009 y Sáez, 2017) donde conviven representaciones corporales incompatibles: femeninas y masculinas. ¿Qué les pasa cuando las imágenes y las formas de sus cuerpos son improductivas a cierta imagen femenina mercantil? Pueden no estar completamente satisfechas al ver sus cuerpos, luego de engrosarlos, pero priorizan sus goces y no dejan de practicar. El cuerpo femenino y acrobático, existe más allá de ciertos estereotipos hegemónicos, se transforma para lograr vitalidad y no para encajar en ellos.

En el capítulo tres "*Representaciones de mujeres acróbatas*", indago a través la semiótica, en particular de la teoría de los discursos sociales de Eliseo Verón (1987), representaciones de mujeres acróbatas, tal como el título lo adelantó. A partir de esta herramienta metodológica construyo dos corpus a los que luego analizo desde el nivel temático considerando los conceptos de motivo y tema.

El primer corpus, del que realizó únicamente un análisis en producción, remite al tema de la femineidad acrobática mercantil, está conformado por textos publicitarios hegemónicos, de reconocidas marcas deportivas, de belleza y de salud, con mujeres acróbatas. Un motivo importante en este discurso es el "cuerpo fit" (Gartón e Hijós, 2017) cuyo mayor motivo de disrupción, la fuerza, se presenta diluido. En segundo lugar, llama la atención el motivo del cuerpo individual, que se responde de manera creativa aquello que antes respondía el sistema social de sentidos y valores (Le Bretón, 2006).

El segundo corpus, fotográfico, remite a la femineidad acrobática alternativa y está conformado por (auto)representaciones usadas por las acróbatas pilarenses para compartir en sus redes sociales. Como muchas de ellas fueron tomadas por Florencia, la fotógrafa de IntegrArte, armé el corpus con fotografías suyas.

Utilizo a este corpus, para realizar, tanto un análisis en producción como uno en recepción. El primero me permitió formular las hipótesis sobre los efectos de sentido posibles de mis corpus. Mientras que el realizado en recepción me ayudó a recabar, mediante una entrevista grupal, los puntos de vista de las acróbatas (y de Florencia) en base al corpus. Conversamos sobre sus percepciones del material y debatimos en base a focos temáticos: sobre los motivos que les hacen elegir ciertas representaciones, qué valores y funciones otorgan al hecho de captarse, o ser captadas, en imágenes y de mostrarse en sus redes y sobre cómo se ven en las imágenes que eligen para mostrarse.

Finalmente, comparo los dos corpus mirando las continuidades y rupturas existentes entre ambos, me detengo en los rasgos contrahegemónicos femeninos y me pregunto si consideramos marginal a la representación de la mujer fuerte, si hay algo de ella que la hegemonía aún no haya incorporado.

En el capítulo 4 "*(Auto)superaciones de dolores y búsquedas de placeres femeninas*", planteo que la experiencia de la (auto)superación (Sáez, 2017) observada en los

entrenamientos cotidianos, es parte fundamental de lo que como mujeres nos motiva a practicar acrobacia.

Comparo a la acrobacia aérea con ciertas técnicas deportivas renovadas (Rodríguez, 2013), en base un concepto de la Sociología del deporte: el de la moral de autosuperación constante (Rodríguez 2013). Desde la antropología del circo contemporáneo (Sáez, 2017), cuestiono que las acróbatas se refieran a su práctica en términos de autosuperación, dado que el prefijo auto no hace justicia a la importancia de la otra en el momento del entrenamiento acrobático.

Luego intento responder qué es lo que las acróbatas queremos superar. Por una parte miedos (esta superación es abordada en el capítulo siguiente) y, por otra parte, el dolor que conlleva la transformación física para adquirir mayor cantidad de algunos de los capitales valorados en la práctica, a los que describiré.

Lo paradójico de esta práctica es que el placer se hace lugar con la superación del dolor, entonces me detengo en el modo en que las acróbatas nos vinculamos con esos dolores y cuestiono si son mayores los placeres que los dolores; clasifico, describo y ejemplifico los dolores comunes de la práctica y abro nuevas preguntas: si con el correr del tiempo los dolores aminoran, cuáles sentidos les otorgamos y qué es lo que, pese al sufrimiento, nos motiva a las mujeres practicar acrobacia.

El capítulo 5 se llama “*(Auto)superaciones de miedos en una práctica de riesgo*”. Está vinculado con el anterior, a partir del concepto de (auto)superación. Este capítulo, aborda aquello otro que las acróbatas buscamos superar para poder practicar una disciplina de riesgo: el miedo. Riesgo que, planteo, existe para todas las practicantes, con independencia del nivel alcanzado.

Enfocaré al riesgo desde distintas aristas: En principio, como algo real: podemos lastimar nuestros cuerpos como también disminuir riesgos al adquirir un cuerpo entrenado, fuerte y seguro, con una autopercepción milimétrica (Sáez, 2017), a la que las acróbatas llaman conciencia. En segundo lugar, pienso al riesgo como una experiencia ambigua dado que las acróbatas, al exacerbar el placer disputan el ideal moderno y, cuando doblegan a la naturaleza, lo siguen (Infantino, 2009). El riesgo es también una estética que nos habilita a las acróbatas a un modo particular de expresarnos, de otorgar sentido a nuestras existencias, de sentir y de experimentar placer (a través de él nos sentimos poderosas

luego de superar miedos), en sintonía con un contexto en el que los marcos sociales y culturales perdieron legitimidad, y en el que el individuo es invitado a ejercer su autonomía personal (Le Bretón, 2002).

En el capítulo 6 llamado “Placeres femeninos: placeres políticos” considero política la búsqueda de placer por parte de las mujeres, en este caso a través de la acrobacia, y a la construcción de un espacio mayormente femenino.

Contextualizo el espacio de acrobacia aérea de IntegrArte en un momento de ampliación del movimiento de mujeres, tanto a nivel nacional como local, y me pregunto cómo se vincula con este momento de política femenina que estamos viviendo. Para responder esquematizo ese vínculo en tres gestos políticos.

El primero, la construcción de un espacio de agencia de mujeres (Spataro, 2012 y 2013), donde interpreto, desde la perspectiva de Judith Butler (2005) qué significado tiene que varias acróbatas usaran el significante “casa” para referirse a IntegrArte.

El segundo, la búsqueda del “ser para sí” por parte de las acróbatas, concepto que tomo de la ética feminista del placer de Graciela Hierro (Rivara Kamaji, 2007) en la que la autora defiende que las mujeres conquistemos la categoría de persona, a través de la obligación moral de convertirnos en un “ser para-sí”, luego de tomar conciencia de que “ser para otro” es, para nosotras, un imperativo que parte de concebirnos inferiores.

Y, el tercero y último, la unión femenina, donde considero el punto de vista de Rita Segato (2003 y 2016) para analizar las relaciones de unión y desunión femenina en la cotidianeidad, en las muestras, y en particular focalizo una de ellas: la Femimuestra del 2019. Hago una invitación política a reflexionar sobre ciertas jerarquizaciones que tienden a reproducir la economía simbólica patriarcal y que no tienen coherencia con el rol comunitario de la escuela ni con su perspectiva a favor de la igualdad de género.



Capítulo 1: IntegrArte en Pilar



Isotipo de la Escuela Popular de Arte que se encuentra pintado en la pared derecha de la puerta de entrada

INTEGRARTE EN PILAR

Hay en el partido de Pilar, en la zona norte de la provincia de Buenos Aires, un edificio a medio construir, en cuyo patio entrenan acróbatas. Es IntegrArte, una Escuela Popular de Arte con doce años de historia en un pueblo que supo ser el centro de este partido.

Pilar

Cuenta Cecilia Arizaga (2003) que Pilar se reorganizó en la década de los noventa³ de acuerdo a un clima cultural de “concientización privatista” y que en esta reorganización se produjo un proceso de “encapsulamiento” cuyo actor principal fue el sector medio urbano que, escapándose de lo abierto y heterogéneo, migró hacia urbanizaciones cerradas (conocidas como countries o barrios cerrados), en búsqueda de un ambiente homogéneo y subjetivamente seguro. Convergían la lógica privatista y una creciente fragmentación del espacio físico y social.

El individuo modelo de esos nuevos suburbios era, según la autora, aquel que se movía al interior de una red privatista, conectada a través de las autopistas que unían “islas de la inclusión” y “grandes equipamientos de consumo” (Arizaga, 2003) como el shopping, el hipermercado y los multicines.

La investigadora se refiere a Pilar como el suburbio ejemplar de las nuevas lógicas sociales:

El ejemplo paradigmático es el (...) kilómetro cincuenta, en Pilar (...) donde se concentran (...) centros de consumo y entretenimiento a un lado y otro de la Panamericana. Hay shoppings (...) bares, edificios de oficinas, está el Sheraton Pilar (...) como una isla de la

³ Para analizar esta sección del capítulo tendré en cuenta la entrevista del 04/05/2003 que Ferrari Andrea de *Página 12* realizó a la Doctora en Ciencias Sociales (UBA), Magíster en Ciencias Sociales (Flacso) y Socióloga (UBA) Cecilia Arizaga, a causa de sus estudios sobre las nuevas urbanizaciones cerradas de la zona norte de Buenos Aires, plasmados en *Pensar las clases medias: consumos culturales y estilos de vida urbanos en la Argentina de los 90*. Compilación de Ana Wortman, de editorial *La Crujía*. Recuperada de:

<https://www.pagina12.com.ar/diario/sociedad/subnotas/3-7603-2003-05-04.html>

globalización. Y se veía una decisión (...) de no salirse de estas redes. Algunos te decían que iban al pueblo (...) de Pilar a comprar algo, pero lo decían (...) de un modo vergonzante (...) hasta me llegaron a decir que compraban en el pueblo, pero luego cambiaban la bolsa. Esto se rompe (...) en diciembre de 2001: hay una legitimación del salirse de estas redes (...) esto acarrea (...) enfrentamiento con el otro (...) que es visto (...) como amenaza (...) En los 90 lo legítimo era el consumo ostensible, el mostrar, y el ejemplo paradigmático fue la 4x4. Después de diciembre de 2001 se legitima una baja de este consumo ostensible (...) estar a tono con los tiempos (...) pero sin abandonar una mirada irónica.⁴

Hoy, los cambios demográficos, que trajo el menemismo a Pilar, se acentuaron. Los costados de la panamericana reemplazaron espacios públicos mientras que las rejas, los portones automáticos, las barreras y las cámaras de seguridad de las urbanizaciones cerradas cierran el paso e intensifican las distancias territoriales entre grupos sociales, generando segregación. Entendiéndola como la:

Forma institucionalizada de distancia social que se cristaliza en una separación territorial de grupos sociales (...) distancias morales (...) de pequeños mundos que aunque se tocan no se penetran entre sí (...) subcomunidades distintivas de tal manera que cada zona urbana está asociada a (...) diferentes identidades socio-culturales.⁵

Graciela Labale⁶, rememoró cuando Alfredo Moffatt vino a Pilar, antes del boom de mediados de la década de los noventa, y previó que esta ciudad sería cerrada, sitiada y enrejada. Sin embargo, según Arizaga, luego de la crisis de diciembre del 2001, fue legítimo salirse de las redes privatistas.

IntegrArte

Cuando pregunté a Graciela si IntegrArte hacía honor a su nombre en un Pilar segregado, ella respondió: “Acá no se pide un certificado de estudios secundarios, tampoco uno de

⁴ Ferrari, A. (04/05/2003) Entrevista con Cecilia Arizaga. *Página 12*.

⁵ Timus, D., El mosaico urbano. Hacia una teoría de la diferencia residencial, Madrid, IEAL, 1976.

⁶ Administradora y miembro de la comisión directiva de IntegrArte, a quien también llamaré, en esta investigación, Graciela. Todas las palabras suyas que aquí incluyo las obtuve de una entrevista que le realicé, a excepción de aquella información que aclaro, tomé de *Pilar a Diario*.

aptitud psicofísica. Acá vienen personas con discapacidad, de la tercera edad; profesionales y obreros; gente de countries y becados.”

Dentro de la misma línea de pensamiento, la acróbata Cami se refirió a IntegrArte cuando la entrevisté:

A las reglas, y a la burocracia, estoy acostumbrada por el trabajo; acá no pasa nada, se puede hacer una entrevista. En mi trabajo se podría hacer, pero no me dejarían porque es una institución privada donde los espacios están reservados para ciertas cosas, están ahí al pedo. Se pueden usar, pero no se hace.

IntegrArte, al 2019, lleva doce años de vida. Según Lalo⁷, nació como un proyecto de cinco amigos y profesores de música (dos de guitarra, uno de trompeta, uno de batería y uno de piano) que querían abrir una escuela de música. Cuenta Lalo que alquilaron un espacio amplio y con aulas bien distribuidas que les permitió proyectarse más allá de la música, siendo circo la primera área que se incorporó. Actualmente, se enseñan múltiples artes (además de las circenses): teatro, canto, literatura, dibujo y pintura y cine, orientadas a la comunidad en general. Suelo cruzarme en el pasillo que une a las distintas aulas, a niñas, niños, adolescentes, jóvenes, adultas y personas de la tercera edad.

IntegrArte fue la primera escuela donde se nuclearon artistas circenses y donde se comenzaron a enseñar diversas disciplinas circenses; algunas, como el swing, se diluyeron y otras, como la acrobacia aérea en aro y tela, se consolidaron. Hoy es un lugar de referencia para esta práctica en Pilar.

Caracterizaciones de IntegrArte

A continuación, describiré y analizaré a la escuela a partir de: sus vínculos sociales de integración, sus vínculos (in)dependientes con otras organizaciones, sus vínculos imprevistos con la naturaleza, su perspectiva política a favor de la igualdad de género, su perspectiva política a favor de los derechos humanos y de su economía autogestiva.

⁷ De aquí en adelante llamaré con su apelativo a Osvaldo Adrián Abdala, profesor de batería de la escuela y miembro de la comisión directiva.

Primera caracterización: vínculos sociales de integración

“Cuando vine a vivir a Pilar caminábamos con el padre de mis hijos un domingo y decíamos ‘¿Dónde va la gente?’.” (Graciela)

IntegrArte es para la juventud pilarense, además de una escuela, esa plaza que aún no existe, ese espacio público donde sociabilizar. Cuando le pregunté a Lalo por qué IntegrArte se considera alternativo, él respondió “alternativo a lo comercial” y recordó cuando no había movida cultural ni lugares de expresión donde tocar, estudiar o encontrarse con artistas. IntegrArte ocupó esa vacancia sin priorizar el lucro o el éxito artístico, y sí, en cambio, que los alumnos y alumnas compartiesen lo que les gusta en un ámbito formativo, tal como ejemplifica Graciela: “Acá vienen muchos papás con enormes expectativas ‘-Porque mi hijo, ¡no sabe cómo toca la batería! -’, ‘-Bueno, mientras se divierta- ‘le decís.’”

También, según Camila, la escuela no es un negocio; en cambio, ve compañerismo e integración: “Encontré un lugar donde me aceptan como soy, donde nunca me cerraron las puertas y que, más allá de aprender y adquirir un conocimiento artístico, hice amigas, conocí otro mundo.”

Por otra parte, Martín⁸, percibe como una oportunidad poder conocer vinculaciones sociales distintas a las que él conocía: “El espacio me dio la oportunidad de conocer gente más moderna, intelectual; más de avanzada en la forma de ver las relaciones sociales, la relación de hombre-mujer, la política, en cómo se expresan como mujeres. Son totalmente diferentes a las mías”.

Segunda caracterización: vínculos (in)dependientes con otras organizaciones

“Independiente frente a cualquier gobierno de turno, no queríamos ser subsidiados.”
(Lalo)

⁸ Desde el 2017 hasta el 2019 inclusive fue el único alumno que asistió a las clases de acrobacia.

La idea de independencia de IntegrArte alude a que los vínculos que mantiene la escuela, al momento de financiarse, no influyan en la difusión de su punto de vista. Que en Pilar, territorio donde a través del marketing los “grandes equipamientos del consumo” (Arizaga, 2003) invitan a sociabilizar en sus redes, exista una escuela que tenga como valor guía la independencia cobra aún más fuerza.

Si bien en la cita que inicia este apartado, Lalo se refirió al enfrentamiento con el Estado, cuando lo entrevisté, noté que también hacía referencia a un enfrentamiento hacia el mercado o hacia otras instituciones poderosas de Pilar.

Ser independiente es, para IntegrArte, elegir con quiénes vincularse, sin que la socialización que se da en su interior esté motivada únicamente por la obtención de un rédito económico. Tal como la escuela se relaciona con el centro de día *La Cata*⁹ y con la

*fundación Pibes*¹⁰.

Respecto a la primera, muchos/as docentes trabajan en ambos sitios y además jóvenes de *La Cata* acuden a talleres de IntegrArte que no son pensados como talleres “para discapacitados” (Graciela).

Por otra parte, desde comienzos del 2018, la *fundación Pibes* usa las instalaciones de la escuela para que se lleven a cabo cursos de oficios tales como cocina y costura,



Participantes y organizadores de la fundación Pibes y de IntegrArte en el escenario del auditorio Astor Piazzolla de IntegrArte. (Tomé la foto del Facebook de la escuela).

⁹ Más información en: <http://www.lacata.com.ar/es/quienes-somos/>

¹⁰ Según se presenta en su sitio web (<http://fundacionpibes.org/metodologia/>), “La fundación ‘Por igualdad, bienestar, educación y salud’” (P.I.B.E.S.) es una organización civil sin fines de Lucro que surge, en Agosto del 2008, del interés de particulares de organizarse en pos de brindar un aporte a la situación de los niños/as y adolescentes de nuestro país en condiciones de vulnerabilidad social y sus grupos familiares.”

orientados a niños, niñas y adolescentes y a sus grupos familiares, en estado de vulnerabilidad social. A Graciela le gustaría que quienes acceden a los oficios, también accedieran a las actividades artísticas; así lo dijo cuando la entrevisté: “Me gustaría que pudiéramos tener un subsidio para poder becar a esas personas que no tienen muchas oportunidades. El Estado tendría que mirar esos lugares”.

Sin embargo, sus vínculos independientes tuvieron límites durante el 2018, un contexto nacional de crisis económica. Por ese entonces, cuando se rumoreaba la posibilidad de que IntegrArte cerrara, aparecieron en la escuela representantes de la fundación *Provida*, mediante una ex alumna, ofreciéndole recursos y pidiéndole, a cambio, asistir a un acto de entrega de donaciones a distintos espacios. La escuela, pese a su opuesto punto de vista político sobre la mujer, entre otras cuestiones, necesitó aceptar, pero clarificando que, a cambio, no tendría ningún otro compromiso simbólico, además del acordado.

Tanto Lalo como Graciela dijeron no estar de acuerdo con la línea de pensamiento y acción de ese tipo de fundaciones y que, por cuestiones ideológicas, en otro momento no habrían aceptado la donación, pero reconocieron que estaban en un momento de “necesitarlo todo” y aceptaron los recursos. Ejemplificó Graciela: “Llegó un momento en que no podíamos hacer un evento de teatro porque hasta se nos caían los tachos o quedaba sin iluminar un actor”.

La fundación, en el acto de entrega de los recursos, aclaró que no discriminaba el pensamiento político de IntegrArte. Lalo, se preguntó, durante la entrevista: “¿Qué imagen habrán tenido cuando entraron? Porque viste que abajo los murales no son muy angelicales y está el cuadro de Videla. Creo que te das cuenta de la postura ideológica del lugar”.

Analizando el motivo de la donación, Graciela esbozó que la fundación necesitó de la presencia de IntegrArte como un símbolo que le diera cierta “chapa”, para no ser encasillada como asistencialista.

Tercera caracterización: vínculos imprevistos con la naturaleza

“Si bien es un lugar rústico, hacemos afuera; la calidez y la calidad de las profesoras es importante.” (Martín)

En IntegrArte la acrobacia aérea se desarrolla al aire libre; por lo cual, el vínculo que tenemos con el clima, es imprevisto. Esta práctica requiere que estemos descalzas para no resbalar y, durante el invierno, aunque llevemos mantas, cuesta sobrellevar el entrenamiento y parece que nuestros cuerpos pesan más. Así dijo Cami, una acróbata: “Nos morimos de frío y con el sol en diciembre te hervís. Amaría tener un techo.” Pero

un techo limitaría lo impredecible del cielo, nos distanciaría de los coloridos atardeceres otoñales, de los estrellados anocheceres, de lunas llenas, y de bandadas de pájaros volando como nosotras, aunque sobre otra superficie. Con un techo ya no soñaría con captar un color que se escapa en el cielo.

Los días húmedos nos hacen sentir más fuertes mientras que los lluviosos nos llevan al aula dos a practicar acrobacia de piso; así de impredecibles son las carcajadas cuando las cacas de las palomas, que ocuparon el techo de IntegrArte, nos manchan. Bromea Graciela: “Si se enteran que hubo una matanza de palomas en Pilar, no lo duden que fui yo, contra todos los ecologistas que conozco”.

¿Ya no son tiempos de duraznos con pelusa?



Foto que tomé, en la primavera del 2019, desde el patio de IntegrArte donde entrenamos acrobacia aérea. En ella se ve una de las telas y una paloma jugando desde el techo.



Invitación de la escuela a las distintas muestras de alumnos de fin de año del 2015.

Durante diciembre se realizan en IntegrArte las muestras de todos los talleres y dado que los lugares para recibir al público son dos, el auditorio y el patio, y que, al estar lindando, por la acústica no pueden alojar eventos de forma paralela, a la escuela se le dificulta organizarlas sin superposiciones.

A fines del 2017 la muestra de acrobacia aérea de adultas se pospuso, minutos antes de que saliésemos a escena. Las profesoras decidieron no confiar en el pronóstico de lluvia, pero llovió. Varias alumnas estaban incómodas con la situación porque sus familiares y amistades ya estaban en la escuela, aunque algunos, siguiendo al servicio meteorológico, no vinieron.

Una alumna, si bien reconoció la posibilidad de que el pronóstico falle, consideró a la mala suerte un capricho por parte de IntegrArte. Retomo algo de lo que expresó:

El día que se hizo la muestra era obvio que se venía ese temporal y sin embargo no se la suspendió. No sé si fue un capricho de las profes o de los directivos, pero en el global IntegrArte falló. Está bien, el pronóstico le erra el cincuenta por ciento de las veces, pero ¿viste lo que fue ese temporal?

Algo de lo mágico de practicar acrobacia en IntegrArte tiene que ver con la inexactitud en la concreción de lo planificado, con el riesgo en el dominio del propio cuerpo (que será abordado en el capítulo cinco) y de las condiciones de la naturaleza. Esperar que IntegrArte domine racionalmente la naturaleza, prevea sus condiciones o cree un clima donde se pueda concretar perfectamente lo planificado, ¿no le quitaría su belleza relacionada con la ruptura del discurso hegemónico de dominio de la naturaleza?, ¿cuáles implicancias políticas tiene dicha pretensión de dominio?

La naturaleza no sólo nos brinda sensaciones placenteras, también nos imposibilita, nos quita poder, nos hace pensar sobre nuestra finitud. Puede resultar frustrante posponer una muestra, pero, ¿sólo nos vinculamos con la naturaleza siguiendo una lógica utilitaria?, ¿qué hubiese pasado con los familiares y amistades que decidieron no venir si fallaba el pronóstico?

Cuarta caracterización: perspectiva política a favor de la igualdad de género

En este segmento haré una leve mención de esta temática alternativa para un Pilar con una fuerte presencia de la ideología cristiana como reguladora cultural, donde muchas escuelas católicas son subvencionadas por el estado, y donde hay una gran variedad de iglesias dispersas en las distintas localidades, donde conseguir el pañuelo verde de la *Campaña Nacional por el Derecho al Aborto Legal, Seguro y Gratuito* es una misión imposible y donde llevarlo puede implicar violencia verbal en la vía pública.



Invitación de *La Mesa Pilar* del 2018 para conmemorar en IntegrArte el día internacional de la mujer.

IntegrArte organiza cada 8 de marzo una conmemoración por el día internacional de la mujer, y, tal como en la vigilia (a la que explicaré más adelante), la reflexión surge a partir del arte. Recuerda Graciela: “Nosotras acá hace muchos años hicimos un debate por la despenalización del aborto, hace 6, 7 años atrás cuando no era un tema que estaba en el tapete y vino gente de la izquierda, gente del kirchnerismo”.

El ocho de marzo del 2019, cuando asistí a la conmemoración me conmovió una muestra fotográfica del *Grupo de Mujeres Lagomarsino*, coordinado por la guardia descentralizada de la localidad de Lagomarsino de la Dirección de género, diversidad sexual y niñez del Municipio de Pilar. En una de las piezas gráficas que formaba parte de la muestra estaban escritos fragmentos de conversaciones del grupo, leía: “A mí no me pega pero me dice”, “Llegué a logros que no pensé que iba a tener”, “A mí me pega por cualquier cosa”, “El límite fue la cara, me daba vergüenza”, “Estoy cansada que todo le exigen a la víctima y a ellos nada”, “Me fui de mi casa con lo puesto y pude empezar de nuevo”, “Estaba en un pozo, tardé en llegar”, y debajo de todas esas frases leo, e imagino son las palabras de alguna confidente trabajadora social, “Donde circula el mate, historias, risas y llantos. El mate confidente de mil historias”. La población de Lagomarsino es esa parte de Pilar considerada el margen de una hoja y que ahora ocupa su centro.

Luego vimos un corto “En boca de todas” de un colectivo de mujeres profesionales llamado “Mermelada de animadoras”¹¹. Irene Blei, una de las creadoras del corto, contó en el encuentro que este fue el fruto de un trabajo colectivo de animadoras que utilizaron el método del “cadáver exquisito” para expresarse sobre la comunicación. Una vez más, encuentro que IntegrArte nuclea, a mujeres pertenecientes a distintas clases sociales en este caso. Los dos grupos están preocupados por una misma temática, por la voz de la mujer, por la comunicación. Hay una desigualdad entre ambos grupos: algunas se presentan como profesionales, accedieron a esa formación, y otras son presentadas

como mujeres recuperándose de la violencia de género; por otra parte, el protagonismo que en el evento tuvieron algunas mujeres por sobre otras, fue desigual: sólo algunas tomaron el micrófono. Y, sin embargo, es válido el intento de integración en un Pilar atravesado por la segregación. IntegrArte es un lugar donde distintos grupos de mujeres pueden expresarse de modo colectivo.



Una de las imágenes de la muestra
fotográfica del *Grupo de mujeres
Lagomarsino*.



Una de las imágenes que componen el corto
En boca de todas del colectivo de mujeres
Mermelada de animadoras.

¹¹ Colectivo de mujeres surgido desde la Red de Animadoras con la intención de generar una comunidad de trabajo y creación anclada en la comunicación solidaria. Se trata de un grupo diverso y amplio que funciona de manera horizontal y sostiene los ideales de hermandad y apoyo mutuo. (Descripción obtenida de: <http://blog.filmstofestivals.com/en-boca-de-todas-4105/>)

Quinta caracterización: perspectiva política a favor de los derechos humanos

Jorge Rafael Videla está, en el centro de un cuadro¹² de un pasillo de IntegrArte, rodeado por militares uniformados de verde. En cada uno de sus hombros hay una caca ocre haciendo juego con el color de su corbata y de su cinturón. Está parado sobre una fosa común a cielo abierto. El cuadro me habla: “Somos lo que pisamos. ¿Vos, qué pisas?” Como Videla, algunos pisan personas. Él es aquello que intentó ocultar y que en este cuadro está debajo de él. La pálida mano derecha de un Videla pintado se despidе y su cuerpo se funde en esa fosa en la que nunca quiso estar.



Muerte, del artista plástico Kripto, se encuentra en un pasillo de IntegrArte.

Pero su cuerpo muerto no está en una fosa común. Este cuadro puede ser interpretado como una respuesta a lo ocurrido en Pilar el 23 de mayo del 2013, cuando Jorge Rafael Videla fue sepultado en el cementerio privado Memorial, donde además se encontraban enterrados José Alfredo Martínez de Hoz y Emilio Massera. Es una expresión artística que acompaña el punto de vista de IntegrArte a favor de los derechos humanos que tiene como momento anual más importante a “La vigilia”, una conmemoración que se celebra cada 23 de marzo por el día de la Memoria, la verdad y la justicia.

El 23 de marzo del 2017 asistí por primera vez a una vigilia en IntegrArte; una joven, con voz temblorosa, subió al pequeño escenario del auditorio para contarnos al público que un tío suyo había sido desaparecido y que de eso en su familia no se hablaba. Más tarde entendió lo que le había sucedido a su tío y para esa ocasión le había escrito un poema. Llegando el final del encuentro alguien guió “30.000 compañeros y compañeras, detenidas y desaparecidos”, respondimos “presentes”. Participé de un canto repetido de

¹² El cuadro se llama Muerte y pertenece al artista plástico Kripto, introducido más arriba.

“ahora” y “siempre” entre el escenario y el público. Un canto político con una gran fuerza simbólica en un Pilar privatizado.

La conmemoración de la vigilia surgió, cuenta Graciela, antes de la existencia de IntegrArte, cuando con un grupo de pilarenses la realizaban donde podían: en la plaza de Pilar, en el barrio de Manzone, etcétera. Querían amplificar el tema porque en la zona parecía “que nunca había pasado nada”. Ya en IntegrArte se sumaron intervenciones artísticas, poéticas, musicales y plásticas que también atrajeron al público juvenil de la escuela: “Muchos pibes y pibas que venían decían que era la primera vez que oían hablar de esto, parecía mentira”.



Relata Graciela que también se formó y fortaleció el grupo de los familiares de Fátima, que trabaja sobre ella. A continuación, narraré el suceso histórico desde la información obtenida gracias a un artículo periodístico¹³ compartido por la página web¹⁴ que lo recuerda:

Se conoce como Masacre de Fátima a lo que sucedió el 19 de Agosto de 1976 en la localidad de Fátima de Pilar, cuando un grupo militar se instaló en un control caminero sobre la ruta 8, mientras aviones sobrevolaban el área, y los Ford Falcon recorrían la zona. Alrededor de las cuatro de la madrugada siguiente, hubo una gran explosión en Fátima. Poco antes de la explosión, habían llegado al lugar donde sucedió una camioneta y un furgón. Obreros de un horno de ladrillo cercano vieron lo sucedido: restos humanos estaban esparcidos en un radio de cien metros. Casi inmediatamente, fue cercada la zona por soldados que impedían el paso y a los reporteros gráficos se les secuestraron las

¹³ Publicado el 24 de Agosto de 2004 en www.pilardetodos.com.ar y en www.madresfundadoras.org con el nombre de “El genocidio”.

¹⁴ <https://www.masacredefatima.com.ar/>

fotos tomadas. Los soldados y el personal civil recogían pedazos de los cuerpos dinamitados y los cargaban en un camión de la Municipalidad de Pilar. Según el parte policial, las víctimas eran treinta personas -diez mujeres y veinte hombres- la mayoría jóvenes, incluso algunos adolescentes. Sólo cinco pudieron ser identificados en ese momento. Los cuerpos de las víctimas no identificadas fueron enterrados como NN en el Cementerio de Pte. Derqui, de donde fueron exhumados años más tarde para su identificación. A partir de un notable trabajo del Equipo Argentino de Antropología Forense se pudieron identificar once víctimas más. Una de las primeras identificadas por los antropólogos fue Susana Pedrini de Bronzel, en cuya memoria se nombró una calle en el centro de Pilar.

Sexta caracterización: economía autogestiva

Dentro de un acotado campo de espacios de enseñanza de artes autogestivos¹⁵ en Pilar, IntegrArte es el único con una trayectoria tan extensa. Excede a este ensayo un análisis en profundidad de tales espacios, pero los presentaré: *La Fusa*¹⁶, en la localidad de Derqui, se fundó a principios del año 2013 y se define en Facebook como “Un espacio multicultural, autogestivo donde se dictan talleres de arte, música, poesía y cultura popular”.

Luego, *Torrente Espacio teatral*¹⁷, en el centro de Pilar, comenzó a funcionar en el 2016, y se focaliza en la enseñanza del teatro, brindando talleres, cursos y seminarios relacionados con esta actividad. Considerado un lugar autogestionado por Graciela por el hecho de que no tiene padrino ni inversionista.

¹⁵ Graciela, cuando la entrevisté, mencionó a: *La fusa Espacio Multicultural, El Galpón cultural y Torrente espacio teatral*.

¹⁶ Puede encontrarse más información de esta cooperativa en la red social Facebook colocando el nombre “La Fusa Derqui”.

¹⁷ Puede encontrarse más información de esta cooperativa en la red social Facebook colocando el nombre “Torrente Espacio Teatral”.

Por su parte, *El Galpón Cultural*¹⁸, también en el centro de Pilar, comenzó a principios del 2016 y en Facebook se presenta como la ONG “Artistas Organizados del partido de Pilar” y se describe como “Un lugar para el arte y la cultura. Escuela de danza y música. Talleres. Eventos”.

Si bien IntegrArte es una asociación civil, funciona como cooperativa. Graciela lo explica de este modo:

“Funcionamos como cooperativa en lo económico. Un alumno, que paga su cuota, le paga una parte al profesor y con la otra se pagan gastos administrativos, el alquiler del espacio. Como no hay un dueño, el crecimiento se hace más dificultoso, pero ya llegamos a casi 200 alumnos.” (*Diario Resumen* (2/11/2015) Entrevista con Graciela Labale.)

Cuando la entrevisté, ella consideró que puede interpretarse contracultural a IntegrArte desde su estructura organizacional dado que quiebra con la típica estructura jerárquica, en ámbitos laborales (donde alguien da órdenes), e interpela a quienes la conforman: “La gente está esperando que un dueño, un jefe o un director diga qué es lo que tienen que hacer (...) entonces acá decimos: ‘Vos, alumno, padre, docente, decime qué podemos hacer, yo no te voy a decir a vos. No, vos, ¿qué vas a hacer?’”.

Por su parte, Lalo comentó lo que implica trabajar en una cooperativa: “Vamos a armar un lugar, vamos a convocar y no vamos a ser los dueños. Como laburantes generamos lo nuestro dejando una parte para el lugar y llevándonos las ganancias de lo que producimos, sin la condición de una persona llevándose el fruto de lo que produce otro”.

Además, relató que no siempre quienes participaron en la cooperativa se sintieron a gusto: “Prefieren que a fin de mes les paguen un sueldito, irse del laburo, cerrar y que no importa nada.”.

Lo cooperativo de IntegrArte también se relaciona con las múltiples tareas y roles que cumplen sus miembros. De acuerdo a lo conversado, en una ocasión, con Lalo y Victoria

¹⁸ Puede encontrarse más información de esta ONG en la red social Facebook colocando el nombre “El Galpón Cultural”.

Checchi¹⁹, cuando surge la escuela no tenían recepcionista. Las y los profesores cobraban, abrían la puerta, daban las clases y organizaban eventos, incluyendo el Buffet. Cuando aumentó la matrícula pudieron destinar presupuesto para las recepcionistas y para una trabajadora de la limpieza. Así lo detalla Lalo:

En los primeros cuatro años nosotros hacíamos de todo, desde limpiar baños hasta dar clases, atender el teléfono y la recepción. No existía la recepcionista. Éramos nosotros, armábamos los eventos, íbamos a Líder Price con los changuitos, se los pedíamos, subíamos las cervezas y terminábamos.



Cartel que encontré en un espacio de guardado de IntegrArte que me mostró Lalo.

Uno de los modos en que IntegrArte se (auto)define, como autogestivo, es coherente con lo observado: no se organiza en una forma jerárquica y sí, en cambio, en una más horizontal en la que, por una parte, ningún dueño se lleva la ganancia de lo producido entre quienes trabajan y donde, por otra parte, tanto quienes trabajan en su interior como lo miembros de la comunidad con la que se vincula la escuela, pueden plantear propuestas, a ser evaluadas por la comisión directiva.

Historia de una movida cultural alternativa

Cierro la puerta y un impactante pasillo me da la bienvenida. Desprolijos y poéticos murales me rodean con vibrantes contrastes de colores: rojos, azules y naranjas con detalles amarillos y blancos, delineados con gruesos trazos negros. Tienen lugar personajes populares: raperos, un roquero, acróbatas, malabaristas, bailarines de tango, un payaso y músicos. Algunos de sus cuerpos son ambiguos: el roquero, que viste un collar con pinches, sonrío con un piano que sobresale en su rostro; la bailarina de tango, ¿es



Parte del mural realizado por Kripto

¹⁹ Profesora de acrobacia aérea, con una gran trayectoria en IntegrArte, y también miembro de la comisión directiva de IntegrArte hasta principios del 2018. Además fue alumna de la escuela desde su inicio. De aquí en adelante también llamaré Vicki, su apelativo.

también una pelota?; la acróbata, ¿tiene dos cabezas, una que escupe fuego y otra sin cuello? Detrás de los raperos una masa unida marcha. El fuego, una calavera y el esqueleto sonriente dialogan con lo vital artístico y en esa síntesis los extremos se disuelven y conviven. Subo la escalera espiralada, que me conducirá al primer piso del edificio donde funciona IntegrArte, dejando atrás un mundo plástico creado, ad honorem, por Kripto²⁰ alrededor del año 2012.



Parte del mural realizado por Kripto

Ese pasillo es un túnel del tiempo por medio del cual viajo al pasado de IntegrArte; los murales son indicios de un lugar que no era solamente una escuela de arte.

La enseñanza de música no fue el único motivo del nacimiento de IntegrArte; Lalo planteó que los jóvenes pilarenses, con gustos artísticos, necesitaban un lugar en un Pilar con espacios públicos privatizados donde el arte no era concebido como una cuestión pública.



Pintura sobre madera colgada en el auditorio

Desde el 2007 al 2010 IntegrArte tuvo su auge con una movida artística, en el auditorio *Astor Piazzolla*; convocaba, de modo alternativo, a mucha juventud pilarense.

Se estaba convirtiendo en una roquería, se nos fue un poco de las manos y tuvimos que dar un giro y aceptarnos como escuela de arte. (Lalo)

Fue transgresor, han sucedido hechos diferentes, pero no generó una cultura nueva, una manera de hacer cultura puede ser: esto de unir las disciplinas. (Graciela)

²⁰ Dibujante y artista plástico egresado de la Escuela Nacional de Bellas Artes Manuel Belgrano, Kripto (pseudónimo de Pablo Filippo) llegó a *El Diario* en 2001, y desde ese entonces publica periódicamente sus chistes e ilustraciones. Además, a lo largo de casi tres décadas ha recorrido una extensa trayectoria en los medios gráficos, formando parte del staff de *Humor*, *SexHumor*, *Clarín*, *Satiricón*, *La Nación*, *Página 12*, *Eroticón*, *La Urraca* y muchos más. (Así es presentado el artista en una Nota de *Pilar a Diario* del 23/10/2012).

Quienes organizaron la movida cultural de IntegrArte sintieron, en palabras de Lalo, que sus “fantasías se hacían realidad”, que “podía pasar todo lo que queríamos que pase” o que tenían “una mina de oro”. ¿Les sobraba la riqueza de la experiencia que Walter Benjamín deja entrever en “Experiencia y pobreza”²¹? En ese texto el autor ensaya que, luego de la primera guerra mundial, una generación estaba pobre de experiencia comunicable y tuvo que comenzar desde el principio, a “construir desde poquísimo”, como los grandes creadores y artistas. Dice Benjamin que tal generación “se encontró indefensa en un paisaje en el que todo menos las nubes había cambiado”, como en Pilar luego del boom inmobiliario de los noventas con nuevas urbanizaciones cerradas. En ese entonces una cultura del vidrio dominaba, material duro, liso, frío, sobrio, sin aura, donde nada permanecía fijo; enemigo del misterio y de la posesión donde no se podía dejar huella. Retomo finalmente del autor la idea de que a la pobreza de la experiencia no había que entenderla como si se deseara una experiencia nueva. IntegrArte, al contrario, busca dejar huella tal como, según Benjamín explicó, hacen los artistas: “construir desde poquísimo”.



Invitación a un evento musical del tiempo en que IntegrArte tenía una movida cultural nocturna activa. Lalo me la enseñó, en el espacio de guardado de IntegrArte, como representativa del tipo de eventos que organizaban.

IntegrArte fue un cementito en Pilar. Acá empezó toda esa cosa loca que no había (...) hacíamos las varietés, que no existían en Pilar, y tenías artistas tocando, payasos locos que te recibían en la puerta, era una expresión muy copada y volada. Hacíamos los eventos de hip-hop, que congregaban un montón de pibes que no tenían un espacio y lo encontraron, teníamos casi doscientas personas un sábado a la noche. (Lalo)

Lalo, cuando lo entrevisté, se refirió a lo que no había, a lo que no existía, al espacio que no se tenía. IntegrArte convirtió ese “no” en un sí cuando ofreció a la juventud pilarense

²¹ Benjamin, Walter (2007b). “Experiencia y pobreza” (edición original de 1933) en *Obras*, libro II/vol. 1. Título original *Gesammelte Schriften*, edición de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser. Traducción de Jorge Navarro Pérez. Madrid: Abada Editores.

un lugar de socialización, que no era ofrecido ni por el municipio ni por el mercado. Ni boliche, ni shopping, ni country, ni casa familiar.

Nos fuimos enfriando, nos agotamos, imaginate todo el tiempo estar pensando que viernes y sábado va a haber un evento y hay que armarlo, durante el mes son ocho eventos, una locura. No había una organización seria en cuanto a lo administrativo. (Lalo)

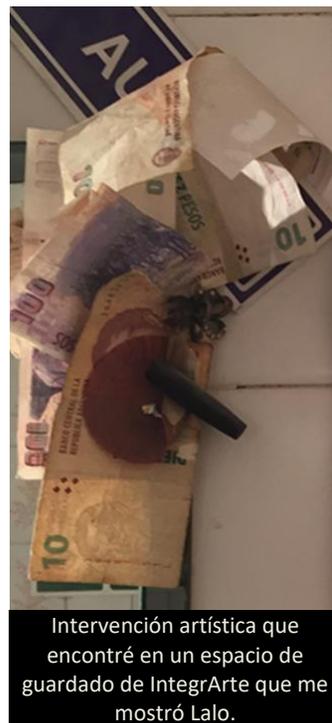
Van creciendo, teniendo hijos, familia, y llega un momento que uno dice 'Todos los sábados a las cinco de la mañana, no.' (Graciela)

La escuela sigue organizando eventos culturales, pero ya no aquellos tan multitudinarios. ¿Continúa siendo IntegrArte un espacio cultural alternativo? ¿Imposibilita la etapa etaria la posibilidad de intervenir de modo alternativo, en el campo de la cultura?, ¿Finalizando la segunda década del siglo XXI, qué objetivos tiene la juventud pilarense al socializar en una cooperativa?

Alternatividad

“IntegrArte -Escuela Popular de Arte- Es un espacio de expresión alternativo, independiente y autogestionado”: así se define la escuela en su red social Facebook. De los tres adjetivos tomaré el de alternativo para englobar los seis modos en que he caracterizado a la escuela.

Cuando el espacio, dedicado a la enseñanza de artes, se considera alternativo toma una postura política, dado que dicho concepto tiene su enraizamiento cultural. Graciela coincide con mi interpretación; imaginemos, a través de la lectura de la siguiente cita, su voz: “El arte está atravesado por la política porque todo hecho vital es político, si nos paramos desde este lugar tratando de integrar distintos niveles socioculturales y económicos, si nos paramos para hacer una vigilia cada 23 de marzo desde hace once años, si tenemos una mirada de género...”



Intervención artística que encontré en un espacio de guardado de IntegrArte que me mostró Lalo.

Los conceptos de alternativo, popular, subalterno, comunitario, resistente, contrahegemónico son difíciles de separar, porque de alguna manera todos remiten a lo mismo: a transformar la cultura dominante.

Barbero, en un texto que escribe en 1982, se refiere al propósito fundamental de las investigaciones en comunicación participativa, alternativa o popular: transforman la comunicación dominante para que las clases y los grupos dominados tomen la palabra. Si bien IntegrArte no es, por ejemplo, un medio comunitario; lo dicho por Barbero nos puede ayudar a pensar lo fundamental de este espacio que se (auto)nomina alternativo: transforman la cultura dominante.

En otra parte de ese mismo texto, el autor realiza una cita mediante la cual convierte en equivalente a lo alternativo con lo popular: "Vidal Beneyto afirma: "Lo alternativo o es popular o se degrada en juguete y/o en máquina de dominio. Y popular quiere decir que hace posible la expresión de las aspiraciones y expectativas colectivas producidas por y desde los grupos sociales de base (...)." (Barbero, 1982). Nuevamente aparece la idea de dar importancia a las aspiraciones y expectativas de "los grupos sociales de base".

Veintiocho años después, investigadoras e investigadores en comunicación definen a la resistencia de los sectores subalternos como el nombramiento de las relaciones de dominio y su propuesta de modificación; y consideran necesarias a las prácticas alternativas que produzcan una nueva hegemonía:

"(...) la noción de resistencia describe la posibilidad de que sectores en posición subalterna desarrollen acciones que puedan ser interpretadas (...) como destinadas a señalar la relación de dominación o a modificarla. Entendemos aquí subalternidad de manera amplia, en el sentido político, de clase, étnico, de género o denominando extendidamente cualquier tipo de situación minoritaria (...) señalar la dominación significa el intento de ejercitar la conciencia de la misma en el acto de nombrarla; finalmente, modificar la -situación de dominación significa el desarrollo de prácticas alternativas que tiendan a la producción de nueva hegemonía." (Alabarces, Salerno, Silba y Spataro, 2008)

¿Cuáles son las prácticas alternativas de IntegrArte que pujan para modificar la hegemonía?

Como entiendo a la subalternidad de manera amplia, del mismo modo en que hacen las y los autores citados, considero a las siguientes prácticas que se desarrollan dentro de IntegrArte, alternativas: insistir en la integración social sin la regla de la comercialización, del "(...) empobrecimiento radical de la comunicación cotidiana o festiva que trae con sigo

la mercantilización de la existencia social(...)" (Barbero, 1982); recrear espacios públicos que ya casi no existen en un pilar de lógicas privatistas, dar lugar a la expresión de personas pertenecientes a distintas clases sociales en un pilar segregado; proponerse una independencia económica para que sus perspectivas políticas no dependan de perspectivas de instituciones poderosas en el territorio de Pilar, como las religiosas; crear lazos de cooperación con instituciones dirigidas a sectores sociales vulnerabilizados; aceptar la "pelusa" de la naturaleza, apreciar su belleza y no querer dominarla o utilizarla; tener una ideología a favor de la igualdad de género, crear lazos tanto con organizaciones que defienden los derechos de las mujeres como con la dirección de género del Municipio, ser pionera en la zona al promover debates de género en el contexto de la conmemoración del día internacional de la mujer; plantar bandera a favor de los derechos humanos, realizar una vigilia para conmemorar la última dictadura militar; gestionarse económicamente de modo horizontal, etcétera.

Todas esas prácticas pueden ser interpretadas como siguiendo "El principio de escisión - para continuar con Gramsci- implica la persistencia entre los grupos subalternos del impulso alternativo, de la necesidad de construir, de manera dificultosa, asistemática e incluso contradictoria, sus gestos de resistencia." (Alabarces, Salerno, Silba y Spataro, 2008)

Llegando al atardecer de este capítulo, responderé las preguntas que abrí más arriba, en torno a lo alternativo: considero que la alternatividad de este espacio no está únicamente vinculada con el auge que tuvo su movida cultural, que la posibilidad de intervenir de modo alternativo no es exclusiva de la juventud, sino que el diálogo intergeneracional entre actores que pertenecen a distintas etapas etarias, como el que mantienen desde hace tiempo Graciela y Lalo, ha demostrado tener la capacidad de proponer temáticas contrahegemónicas en Pilar y de escuchar las propuestas que intentan renovar la hegemonía.



Capítulo 2: Modelos de cuerpos



Fotografía tomada por la fotógrafa Florencia Alejandra Pérez a la acróbata Camila Miño, interpretando el tema Elements de Lindsey Stirling para la muestra del 10/12/2016

MODELOS DE CUERPOS

“Entrevistadora: Con el desarrollo de fuerza, ¿cómo te sentís?
Maca: a mí me gusta, es como un feminismo rudo, porque siempre se estereotipa a la mujer como “mm, se me rompe una uña” y en cambio Tela te hace mierda.”

Éramos cinco mujeres en una cocina, celebrando el día de las dos madres presentes. Mientras tanto, los únicos dos hombres que había andaban por ahí. Para el postre había preparado un flan casero, pero faltaba hacer la crema. Batirla a mano resultaba una tarea difícil. Segundos antes de llegar al punto exacto, me sorprendí de estar pudiéndolo hacer tan rápido. Sentí que tenía mucha fuerza. Entonces, mis reflexiones fueron interrumpidas “¿Te ayudó?” preguntó una de las chicas. No llegué a responder. “Con los músculos que tiene ahora no va a necesitar ayuda” dijo una de mis hermanas. En ese momento, las chicas (entre las que estaba mi mamá) me pidieron que mostrara los músculos de mis brazos. Me dio vergüenza la situación porque en ese momento aún no había podido vincularme con mis *nuevos* brazos de modo natural y porque además sentía que era un lugar íntimo de mi cuerpo. Sin embargo, trabé ambos brazos y mis bíceps surgieron. Los mostré porque me pareció simpático que cinco mujeres, en el contexto de una cocina, estuviésemos hablando de fuerza de brazos. Mientras los mostraba expliqué que necesitaba esos músculos para la acrobacia aérea. Me felicitaron y aplaudieron al punto de que se acercaron los dos hombres hacia la cocina. Pero ya había pasado el show, había sido sólo para nosotras.

Pensar al cuerpo más allá de su utilidad

En mi discurso, la forma que tomaron mis brazos era necesaria, aunque no dije que me ayudan -por ejemplo- a ser feliz. Relaciono mi explicación con la idealización, desde el surgimiento de la modernidad, de un cuerpo útil y no de un cuerpo que goza. David Le Bretón explica que, en el siglo XVI, en Europa, se dio una ruptura epistemológica, el fundamento religioso del mundo fue reemplazado por la filosofía mecanicista y la máquina comenzó a ser la fórmula de ese nuevo sistema de mundo y un modelo para representar al cuerpo. Así lo explica:

El advenimiento del modelo mecanicista como principio de la inteligibilidad del mundo está asociado a la difusión de mecanismos de todo tipo a partir del siglo XVI, como por ejemplo la imprenta y el reloj, que le dan al hombre un sentimiento de poder sobre el mundo que

antes era desconocido (...) La explicación matemática de los fenómenos naturales no evita la esfera de lo biológico. Lo vivo está subordinado al modelo de la máquina y se agota en éste por completo. (Le Bretón, 2002:75)

Ensayo el autor que la burguesía, con sed de conquista, generalizó dicho modelo que pensaba al mundo, y a sus cuerpos, a medida del ingeniero y del hombre emprendedor. ¿Qué cuerpos necesitaba el modelo mecanicista?:

En cuanto al cuerpo, razonable, euclidiano, está en las antípodas de la hybris, cuerpo secuencial, manipulable, de las nuevas disciplinas, despreciado en tanto tal, lo que justifica el trabajo segmentario y repetitivo de las fábricas en las que el hombre se incorpora a la máquina sin (...) distinguirse de ella. Cuerpo despojado del hombre, que puede ser pensado (...) a partir del modelo de la máquina. (Le Bretón, 2002:75)

Pensemos ahora el lugar de los cuerpos circenses y acrobáticos en ese contexto. En sus orígenes, a diferencia de la burguesía, priorizaban el goce, lo vital y no lo utilitario. Tal como explica Soares, a principios del Siglo XIX, las sociedades europeas fueron fascinadas por el circo. Las distintas clases sociales se unían en los mismos espectáculos donde payasos, bailarinas, acróbatas, gigantes y enanos les despertaban sentimientos ambiguos de sorpresa y miedo. La autora amplía que la familia y los profesionales burgueses que cuidaban del cuerpo, miraban con recelo al universo circense porque sus cuerpos no eran considerados útiles:

(...) este universo (...) peligroso para la idea de disciplina y orden burguesas, sobre todo a lo que se refiere a los usos del cuerpo. La razón del creciente recelo era la constatación de que el universo gestual propio del circo presentaba una total ausencia de utilidad. (Soares,1996:6 a 8, traducción propia)

La autora describe a esos personajes con una integridad lúdica y gestual, cuerpos exhibidos en constante movimiento despertando risa, temor y sobre todo libertad, cualidades que se oponían a las del ideal de cuerpo burgués:

Esta entereza no cabía en la sociedad escindida, fundada y dirigida por el pensamiento burgués. La actividad física fuera del mundo del trabajo debía ser útil al trabajo, la actividad libre y lúdica, encantadora del acróbata debía ser rediseñada en el imaginario popular. En su lugar a partir de aquel universo gestual nacerían las “series de ejercicios físicos” pensados, exclusivamente, a partir de grupos musculares y de funciones orgánicas, a ser aplicados con finalidades específicas, útiles, y no como mero entretenimiento. (Soares, 1996:6 a 8, traducción propia).

Si bien cierto tipo de gimnasia está estrechamente ligado con el circo, Pérez Monkas y Fernández Vaz (2016) nos explican que el siglo XIX, tanto en Europa como en Sudamérica, fue un momento de debate en torno a la definición de qué es y qué no es la

gimnasia; y en ese debate las actividades vinculadas con la acrobacia y lo artístico quedaron fuera de esa definición. Fue el pensamiento científico dominante, el que definió, difundió y sistematizó la educación corporal vinculándola con ciertas prácticas gimnásticas que iban en consonancia con sus ideas de proyecto civilizador, de utilidad, de economía de energía, de moral e de higiene; mientras que descartó a las vinculadas con la acrobacia y lo artístico ¿Cómo nos explicamos, entonces, lo que han constatado diversos autores (Vigarello, 2005; Soares, 2001; 2006): que en la producción de las corrientes gimnásticas, influyeron las “prácticas populares tradicionales”?

Quizá una manera de respondernos sea retomando la cita que realizan los autores de Soares:

El discurso científico define un alfabeto gestual que juzga lo que es válido y único. De él debía ser barrido el gesto libre y encantador de los artistas nómades que ganaban la vida con el espectáculo del cuerpo. La entereza de ese gesto y de lo que significa para quien lo practica, y para quien lo ve, debía ser apagada de la memoria. (Soares, 2001:115, traducción propia)

En esa definición sobre la educación corporal, lo que se jugaba el pensamiento científico dominante no era poco: la inclusión de un modelo de vida libre y nómade no podía conformar masivamente los cuerpos ideales que necesitaba la burguesía para desarrollar el sistema económico capitalista.

Podemos pensar el ideal de cuerpo burgués -el “cuerpo útil”- descrito por Soares similar al “cuerpo accesorio” detallado por Eduardo Galak:

Lo llamaré aquí cuerpo accesorio -articulando tres acepciones de la palabra accesorio: “Que depende de lo principal o se le une por accidente”, “secundario (no principal)” y “Utensilio auxiliar para determinado trabajo o para el funcionamiento de una máquina” procurando dar cuenta de que, sin dejar de ser secundario como el cuerpo estructura, el nuevo cuerpo debe, además, ser funcional. (Galak, 2009)

En el relato de mi anécdota hogareña construí a mi cuerpo circense desde su utilidad: accesorio, en términos de Galak; o, reflexionando con Soares, podría interpretar que en mi discurso triunfó la visión burguesa del circo, que se propuso desplazar un cuerpo al que veía sin utilidad. Lo libre y lúdico de la acrobacia fue rediseñado en el imaginario popular, tal como explica la autora, y en lugar de un cuerpo que se entretiene apareció un cuerpo funcional, fragmentado en grupos musculares y órganos, al cual se le asignaron series de ejercicios físicos con finalidades específicas.

Durante una clase de acrobacia en aro, una disciplina de acrobacia aérea, la profesora me propuso hacer una figura llamada “plancha”²², para la cual no estaba preparada. No soporté mi peso y me lesioné el trapecio izquierdo, generándome constantes dolores de cabeza. Por primera vez, a razón de un dolor surgido de la práctica acrobática, visité a un traumatólogo quien me aconsejó hacer kinesiología y reemplazar la acrobacia por yoga. La conexión con Soares aparece aquí: “La actividad física fuera del mundo del trabajo (...) útil al mundo del trabajo”. Eran los profesionales burgueses que “cuidaban” al cuerpo, tales como los médicos, quienes se encargaban de controlar que estos fueran útiles al mundo del trabajo. Probablemente el yoga resulte más útil a ese mundo, al menos desde la posibilidad de lesionarse.

Musculosos pero gozosos

Quiero volver a la primera anécdota, donde resalto el desarrollo de mi fuerza en un grupo muscular en particular, para pensar cómo vivimos y pensamos las mujeres el desarrollo de fuerza que pide la acrobacia aérea.

Dice Julieta Infantino que el cuerpo circense contemporáneo da coherencia y reordena elementos y representaciones corporales incompatibles, una concepciones clásicas y nociones grotescas:

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. (Infantino, 2010:54-55)

Además, la autora explica cómo danzan, en ese cuerpo circense contemporáneo, ideas opuestas en nuestros imaginarios sobre los géneros:

(...) 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

²² Esta figura consiste en estar sostenida con un solo brazo desde la barra inferior del aro en un plegado y a la vez en una torsión. La idea de plegado es acercar lo máximo que se pueda el torso a las piernas, y la torsión significa que la parte superior e inferior del cuerpo van en distintas direcciones. Para hacer la plancha el cuerpo cuelga desde el brazo contrario a la dirección en que caen las piernas que están pegadas entre sí.

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. (Infantino, 2010:54-55)

En el torso fuerte, vigoroso y musculoso la mujer acróbata sobrevive algo del cuerpo grotesco circense originario, es un signo de ambigüedad que disputa un reducto valorado hegemónicamente para la masculinidad y que los atributos femeninos sólo sean la elongación, las eróticas curvas, la gracia y la soltura.

A continuación, incluiré cuatro testimonios de acróbatas aéreas pilarenses para pensar cómo viven y se piensan por el hecho de haber desarrollado fuerza y engrosado el grupo muscular de brazos y hombros:

A veces me veo y digo 'mmm', me peino y digo 'ay, podría tener un poquito menos' pero ni en pedo dejaría de entrenar por eso, hay gente que lo hace, porque no le gusta que le crezca tanto el cuerpo. (Lau)

Me gusta que se marque un poco más, que no sea un brazo fofo, que tenga fuerza, que tenga forma. No me parece feo. No te hace ni menos mujer ni menos nada. (Cami)

Estéticamente me encanta tener los músculos marcados (...) tampoco es que soy tan musculosa, tengo bastante fuerza en los brazos entonces, al estimularlos, se nota, y la gente, en mi casa y en todos lados, me dice: 'Mirá los brazos que tenés' (...) cuando hago aro siento que me saca mucha más espalda y ahí tanto, tanto, no me gusta. En el verano, cuando paramos con las clases, vuelvo un poco y digo 'Bueno, menos mal' porque en el verano andás más en cuero, me veo muy ancha de espalda, de brazos, pero no es que me desagrada tampoco. (Adri)

Cuando hacía aro sentía que tenía una espalda gigante, no me gustaba, capaz que era cosa mía. Además, te lo venden así: 'Ay, la mujer 90-60-90' y cuando sale alguien así, la miran raro. Me sentía incómoda por la ropa, porque me apretaba (...) también todo el quilombo que tenía en la cabeza conmigo. 'De golpe me estaba viendo así y no me entraba la ropa'; me costaba reconocermé así. Por un lado, sabía que no era porque estaba excedida con nada, sino por todo el entrenamiento que implicaba, porque en realidad pasa. En el trapecio y en el aro pasa más que en la tela, porque usas más toda esta parte (lo dice señalando su torso), porque además es necesaria la fuerza. (Mariel)

Los testimonios fluctúan entre la aceptación del propio cuerpo, el placer que genera la práctica, el verse bella y una tensión respecto a la imagen de sus cuerpos transformados, centralmente en sus trenes superiores. La "espalda gigante", "sacar mucha espalda", tener "espalda y brazos anchos" son formas que creen pueden acercarlas a un estereotipo social ambiguo, más cercano a lo masculino: "La mujer si es musculosa es

marimacho” pone en palabras Lau evidenciando un miedo latente a que se diga de una mujer que es un macho.

Pero también leemos a una que no dejaría de entrenar por la imagen que le genera la práctica, a otra con la certeza de que su brazo fuerte y con forma le gusta, a aquella a quien le encanta tener los músculos marcados aunque le incomode, y no le desagrade, desarrollar una espalda grande y finalmente a ella que sabe que el modelo “90-60-90” nos enquilomban la cabeza.

En base a ciertos cambios físicos las acróbatas van gustándose, reflexionándose, aceptándose y encontrando atenuantes a esa nueva manera de verse y estar. “De golpe me estoy viendo así y no me entra la ropa” se sorprendía Mariel cuando daba sus primeros pasos en la acrobacia; le incomodaba sentir que una prenda ya no le entraba porque su cuerpo estaba creciendo. O Laura, al verse en el espejo mientras se peinaba, no se gustaba tanto, deseaba tener “un poquito” menos de brazo y afirmaba que no dejaría de practicar por esa imagen que le genera cierta incomodidad. La llegada del verano, el momento en que IntegrArte se toma vacaciones y en el que se exhibe más el cuerpo, es para Adriana la oportunidad para alejarse del miedo a sobrepasar un tamaño en su espalda, y de “volver” a una forma pasada de su cuerpo. Y Cami gustándose con sus brazos fuertes y marcados, no fofos.

En general, las practicantes de acrobacia, introyectan un límite hegemónico que divide al estereotipo de mujer -quien tiene músculos marcados- del de marimacho -quien es muy musculosa-, y que influye en el modo en el que construyen sus identidades a partir de la imagen que la sociedad les devuelve de sí mismas. Hay una marcada disociación entre cómo se ven -sin aceptarse en completitud- y cómo se sienten -prevalece el goce-.

A modo de conclusión, las jóvenes acróbatas no dejan de practicar pese al cuerpo ambiguo que desarrollan; pese al miedo a ser consideradas “marimachos”: están luchando por ocupar un lugar simbólico, en términos de Infantino (2010): un “(...) reducto valorado hegemónicamente para la masculinidad” que comprende brazos, hombros, espalda, dedos de las manos y pectorales centralmente. Las jóvenes acróbatas priorizan su goce.



Capítulo 3:

Representaciones de mujeres acróbatas



Fotografía tomada por la fotógrafa Florencia Alejandra Pérez al grupo de acróbatas que interpretamos *Los dinosaurios* de Charly García para pedir justicia por Santiago Maldonado en la muestra del 12/2017.

REPRESENTACIONES DE MUJERES ACRÓBATAS

“Con Crossfit, con esa moda del Gimnasio, no sólo el hombre levanta pesas, sino que la mujer también. Es re chiquito capaz, pero es una manera de romper con eso de que la mujer hace aeróbico y el hombre, pesas.” (Mariel)

Abajo una mujer. En el piso yacía débil, flaca; su mirada, perdida. A su lado un hombre erguido miraba a cámara. Era una publicidad gráfica.

Abajo una mujer. En un bote acostada, tomaba sol. En la cima de un risco un hombre erguido y fuerte, se tiró de clavado para subir al bote y luego al cuerpo de la mujer. Era una publicidad audiovisual.

(...) sumamente arraigado en nuestro imaginario, se sigue asociando a la mujer con el hogar, los quehaceres domésticos, la maternidad, la pasividad, lo emocional, la suavidad, el cuidado, el romanticismo. Los hombres van de la mano con la fuerza, la acción, el liderazgo, el trabajo, el dinero, la autoridad, la racionalidad, el poder. (Alfonso, 2014)

¿Están vigentes tales asociaciones entre géneros y cualidades, que la investigadora encuentra en las representaciones de *Sex and the city*, en las representaciones y vivencias de las mujeres acróbatas? El capítulo que aquí se inicia buscará dar cuenta de que, incluso desde los discursos hegemónicos, ya no pensamos a lo femenino únicamente como a algo caído y débil.

Pensaré la hegemonía, y las contra-hegemonías, desde Williams (1997):

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... 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... 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. (Infantino, 2009)

Cuerpos ambiguos

Cuando comencé acrobacia aérea, a comienzos del 2017, me sorprendieron los cuerpos fuertes de mis compañeras, sobre todo sus potentes espaldas, hombros y brazos, con los que, a diez metros de altura, lograban sostenerse desde los dedos de sus manos para

realizar ejercicios de “prepa”²³, invertirse para caminar el cielo, abrir las telas y modelarlas, contorsionarse para marcar secuencias de figuras, soltarse en “posturita”²⁴ girando sobre el eje de sus cinturas y caer con sus cuerpos duros como piedras, muy cerca del piso. ¿Cómo entender que también eran estilizadas y seguían, de algún modo, el estereotipo femenino de belleza clásica?

Luego, leyendo a investigadoras de acrobacia, conocí el concepto de “cuerpo ambiguo” (Infantino, 2010), y el de “estético pero arriesgado” (Sáez, 2017), con los que vinculé mis observaciones. Retomaré, a continuación, el segundo; en el que su autora, partió del primero y se expande en variados detalles estéticos:

Por un lado nos encontramos con una estilización del movimiento, una valoración positiva de las líneas largas, de la “gracia y elegancia” en la ejecución y de las formas delicadas (...) aparece la referencia al modelo corporal de la danza clásica y a su canon de belleza como forma de legitimación de formas de movimiento “tradicionales” (...) que (...) indica “estirar empeines”, “rodillas extendidas” o “alargar brazos” y “ocultar el esfuerzo” tras una “sensación de liviandad” o una sonrisa (...) Simultáneamente, nos encontramos (...) con la (...) “rareza” valorada (...) en movimientos y posiciones en las que el cuerpo aparece extrañado, se metamorfosea asemejándose a “otra cosa” y no a un cuerpo humano (...) las contorsiones tienen un lugar privilegiado. El riesgo, juega también aquí un papel, en tanto

²³ La *prepa*, es una expresión nativa que alude a la preparación física; las acróbatas la utilizan para referirse al primer momento de la clase de acrobacia aérea, que si bien su contenido puede variar de acuerdo a la situación climática, al estilo de cada profesora, y a las propuestas creativas que ocasionalmente quieran incluir; suele contener una ejercitación física similar. Antes de ejercitarnos con los elementos (las telas o los aros) en el lenguaje acrobático (realizar subidas, figuras y caídas), se desarrolla la *prepa* en la que primero movemos nuestras articulaciones, luego hacemos ejercicios de fuerza focalizados en distintas partes del cuerpo (centralmente brazos, abdominales y piernas) y finalmente elongamos de a dúos. Además, en el entrenamiento en vínculo con el elemento, al primer momento de subir a él (cuando hacemos ejercicios de fuerza) también se le llama *prepa*, aunque está separado de la primera *prepa*. El entrenamiento acrobático sucede luego de haber elongado, de habernos acomodado en el patio y de haber colocado los colchones. Además, en general, a *la prepa* la hacemos en el auditorio Astor Piazzola y al entrenamiento en el patio.

²⁴ *Posturita* es una expresión nativa, también compartida con el ámbito de la gimnasia artística, que se refiere a una postura corporal que vamos adquiriendo con los entrenamientos, necesaria por sobre todo para poder hacer las caídas y para disminuir el riesgo en ellas. Esta implica un endurecimiento general de los músculos del cuerpo, principalmente de glúteos y abdominales, rotar la pelvis hacia adentro, inclinar levemente el torso hacia adelante, con brazos y piernas extendidas.

puede parecer que el cuerpo estuviera a punto de quebrarse, cortarse o romperse (...) La valoración de estas formas y metamorfosis extrañas, no-humanas, desproporcionadas o informes, nos remite al lugar del grotesco en el circo (Sáez, 2017: 268-269)

En la cita precedente, Sáez describe a las acróbatas platenses generando metamorfosis en sus cuerpos que las llevan hacia lo raro y riesgoso; y, a la vez, ocultando, de la mano del modelo corporal de la danza clásica, el esfuerzo.

Poco a poco, comenzaba a asumir las características que había visto en mis compañeras, aunque tardé bastante en ver mi nueva forma: mi ensanchada espalda, mis fortalecidos hombros y brazos. En cambio, sí fui sintiendo mis paulatinas transformaciones, me gustaba percibirme más fuerte, me enorgullecía cargar bidones de agua de doce litros o abrir bebidas alcohólicas a presión: realizar actividades consideradas masculinas. Ya de chica me simpatizaba que me cargaran porque abría los frascos de las mermeladas.

¿Cómo algunos hombres bailarines nos perciben a las acróbatas? Una vez, fui a una salsaera luego de mucho tiempo de no bailar y de, en cambio, entrenar acrobacia con el consecuente endurecimiento de mi cuerpo. Un compañero de baile me sugirió que me relajara y pensé que en los bailes populares, como el de la salsa, muchas veces se valora al estereotipo de mujer dócil y maleable otorgándonos a las bailarinas un rol asociado a una postura pasiva, un gesto que continúa los movimientos propuestos por el hombre. A Jazmín le ocurrió algo similar, compartíamos una milonga en la Escuela de circo Media Vuelta, y un compañero de baile -me contó- también la invitó a respirar. Hace aproximadamente diez años que bailo salsa, bachata y tango y, en ese momento, hacía un año que practicaba acrobacia aérea; Jazmín, por su parte, es profesora de educación física y hace aproximadamente diez años que practica acrobacia y, en ese momento, comenzaba a bailar el tango. El tono de nuestros cuerpos acrobáticos femeninos sorprendió a los bailarines porque nuestra fortaleza muscular habla al momento de bailar; nos invita a proponer, también a nosotras, movimientos, y a cuestionar que la maleabilidad esté encarnada únicamente en los cuerpos femeninos. Porque todos los cuerpos pueden proponer en ciertos momentos y ser maleables en otros.

Mediante la acrobacia no sólo cambió el modo en que me sentía, sino también cómo me vinculaba con mi imagen. Como no suelo mirarme, me costó ver mis transformaciones físicas tanto como escuchar a familiares y amistades que se referían a ellas. Un momento importante en el vínculo con mi imagen fue cuando en las fotografías que Florencia, la fotógrafa de IntegrArte, tomó durante la muestra de fin de año descubrí sorprendida mi

desarrollo muscular. Cuando me vi sentí que mi cuerpo no me pertenecía. Y cada vez que me volvía a ver en las imágenes, con la nueva forma de mi cuerpo, me sorprendía para luego olvidarme de mi transformación y volverme a sorprender. Desconocía la imagen de mi cuerpo. Estas experiencias personales de disociación me llevaron a preguntarme por qué vivía de modo tan distante el verme y el sentirme y a indagar de qué manera mis compañeras se vinculaban con sus imágenes. También me interesé por saber cómo son esas imágenes, e ideas de mujer que creamos en tanto que acróbatas. Finalmente, otra de las cuestiones que me interesó fue compararnos, a partir de la investigación de Sáez, con las acróbatas platenses, para dilucidar si generamos, tal como ellas, otras formas con nuestros cuerpos o si nos guiamos por ciertos estereotipos hegemónicos femeninos.

Teoría de los discursos sociales de Eliseo Verón

Para responder esas preguntas que vertebran este capítulo voy a hacer uso de la semiótica, en particular, de la teoría de los discursos sociales de Eliseo Verón que, tal como explica Alfonso (2014:8), posibilita estudiar la semiosis social (los fenómenos sociales en tanto producción de sentido) cuya doble hipótesis es que toda producción de sentido está insertada en lo social y que, a la vez, todo fenómeno social es, en una de sus dimensiones, un proceso de producción de sentido.

Como la semiosis social es una red infinita de sentido producido, es necesario recortarla para construir un corpus y crear un discurso: grupo de textos (fragmentos de la semiosis social donde se materializa el sentido) relacionados. En mi caso construí dos corpus: uno con textos fotográficos y otro con publicidades, a los que analicé de modo temático, considerando los conceptos de motivo y tema. Considero, tal como Alfonso, que motivos y temas son estereotipos extradiscursivos, ya tematizados por la cultura por fuera del texto analizado. Entiendo al motivo como a "(..) una unidad simple y recurrente en el texto" (Alfonso, 2014), mientras que un tema surge de la unión, relativamente estable, de distintos motivos: "(...) Segre define lo temático como "acciones y situaciones según esquemas de representabilidad históricamente elaborados y relacionados, previos al texto" (Segre, 1988: 48)." (Alfonso, 2014).

Al tema de uno de los corpus, la femineidad acrobática mercantil, lo construí a partir de la unión de ciertos motivos centrales que se reiteraban, tales como: la mujer, la juventud, tez y cabello claro, elementos acrobáticos, elementos de la naturaleza, indumentaria

deportiva, la delgadez, cuerpos altos, la individualidad y la presencia de marcas comerciales. La materialidad elegida para este corpus fue un grupo de textos publicitarios presentes en redes sociales de marcas deportivas muy reconocidas a nivel mundial, Nike y Reebok, y otras de belleza y salud, Dove y Medifé. Llegué a la idea de que cuando las marcas, independientemente de si son o no deportivas, representan a la mujer acróbata fuerte también la representan como deportista haciendo un juego de equivalencias.

Por otro lado, para el otro corpus, construí el tema de la femineidad acrobática alternativa, a partir de la unión de los siguientes motivos que se reiteraban: la mujer, la juventud, tez y cabellos de distintas tonalidades, cuerpos de distintos tamaños, la grupalidad, la individualidad, elementos acrobáticos, indumentaria artística, elementos de la naturaleza y el patio de IntegrArte. La materialidad elegida para este corpus fue un grupo de textos fotográficos creados por Florencia, acróbata y fotógrafa de la escuela, que las acróbatas pilarenses eligen para compartir y (auto)representarse en sus redes sociales. El contexto de las fotografías varía entre entrenamientos, muestras y otros eventos de IntegrArte.

En esos paquetes textuales, a los que llamo corpus, decidí buscar sólo ciertas marcas, "propiedades significantes cuya relación con las condiciones de producción y condiciones de reconocimiento no está especificada" (Verón, 1987): temas y motivos, dejadas por el sistema productivo para convertirlas en huellas en el proceso del análisis temático, al momento de relacionarlas con sus condiciones de producción y con sus condiciones de reconocimiento y para reconstruir el sistema de sentido.

Cuenta Alfonso, que Eliseo Verón define a las condiciones de producción como a las restricciones en la generación de un discurso que lo marcan posibilitando sólo algunos sentidos, mientras que define a las condiciones de reconocimiento como a aquellas restricciones de la recepción.

Ambos análisis están presentes en esta tesis ensayística. El realizado en producción fue el que me permitió formular las hipótesis sobre los efectos de sentido posibles de mis corpus. Mientras que el realizado en recepción ofrecerá los puntos de vista de las acróbatas únicamente en base al corpus fotográfico. Cabe destacar que todas las entrevistadas, entre quienes estaba Florencia (la fotógrafa de IntegrArte), estaban representadas en mi corpus fotográfico. Las entrevistas fueron grupales, en profundidad, reflexivas y no estandarizadas (tal como las individuales). Conversamos en base a sus

percepciones sobre el corpus que creé y en base a las temáticas que abordé en este ensayo: los motivos que les hacen elegir ciertas representaciones, qué valores y funciones otorgan al hecho de captarse, o ser captadas, en imágenes y de mostrarse en sus redes y sobre cómo se ven en las imágenes que eligen para mostrarse.

Quería prestar atención a aquellos sentidos que surgieran en las entrevistas y comparar si en los discursos de las acróbatas aparecían motivos o temas similares o diferentes a los que había captado previamente en las fotografías de IntegrArte. Esta fue mi manera de analizar la circulación del sentido, que es según Verón la diferencia entre la instancia de producción y la de reconocimiento.

Análisis temático en producción del corpus publicitario de marcas hegemónicas

El primer paso que daré, para pensar si está cambiando el modelo de mujer, será analizar al cuerpo femenino acrobático construido en un grupo de textos publicitarios, al que llamo corpus, que obtuve de las redes sociales de marcas deportivas muy reconocidas a nivel mundial, Nike y Reebok, y otras de belleza y salud, Dove y Medifé.

Observaré cuáles estereotipos femeninos nos ofrece cierto segmento del mercado. Para ello tomaré una definición de estereotipo:

(...) lo real está necesariamente filtrado por imágenes y representaciones culturales preexistentes (...) la imagen que nos hacemos de los otros pasa por categorías a las que los vinculamos (...) por otra parte, la imagen que el individuo tiene de sí mismo está igualmente determinada por su pertenencia a (...) grupos. (Amossy y Pierrot, 2001)

En el discurso publicitario las categorías por las que pasamos las mujeres están cambiando. Junto con las predominantes, vinculadas con la debilidad, empiezan a aparecer otras asociadas con la fortaleza; que nos devuelven novedosos filtros sobre lo real, ¿tuvo que absorber la hegemonía los cambios sociales protagonizados por las mujeres para controlarlos?

Gartón e Hijós, explican que las luchas feministas de los setentas modificaron el ideal occidental del cuerpo femenino y abrieron distintos ámbitos donde las mujeres comenzamos a ocupar lugares, uno de ellos es el del deporte. Como contrapartida, la lógica mercantil aprovechó las nuevas concepciones del cuerpo que estaban surgiendo:

Las transformaciones logradas por el movimiento feminista desde los 70'también tuvieron lugar en la práctica deportiva con altos niveles de crecimiento de participación de mujeres. Esta apertura a la vez aportó nuevos ideales occidentales de un cuerpo femenino fuerte, deportista, independiente, y comenzó a desafiar el modelo victoriano de la mujer delgada y débil. Sin embargo, aunque estas nuevas concepciones del cuerpo "saludable" pero también "sexy" se inspiraron en una apertura importante del mundo deportivo a las mujeres, también fueron apropiadas y fomentadas por la lógica mercantil a través de publicidades, publicaciones en las redes sociales y por medio de ciertos referentes elegidos por las marcas que fortalecen estos discursos. (Gartón e Hijós, 2017)

Adentradas en el siglo XXI, la idea de la mujer fuerte vende, al menos en el terreno de lo deportivo. Pero, ¿cómo es mostrada esa fuerza?

Reebok Argentina



reebokargentina • Seguir

reebokargentina #RecordatorioDiario: para ganar, debes soltar. #MotivaciónMatutina #BeMoreHuman #AeroYoga #InspiraciónYogui

lucianayn @_josefincampox_viral ese tenes que hacer sobrina

rominapgg Mira @maria.bacci. encontré esto y pensé en vos. Te quiero amiga



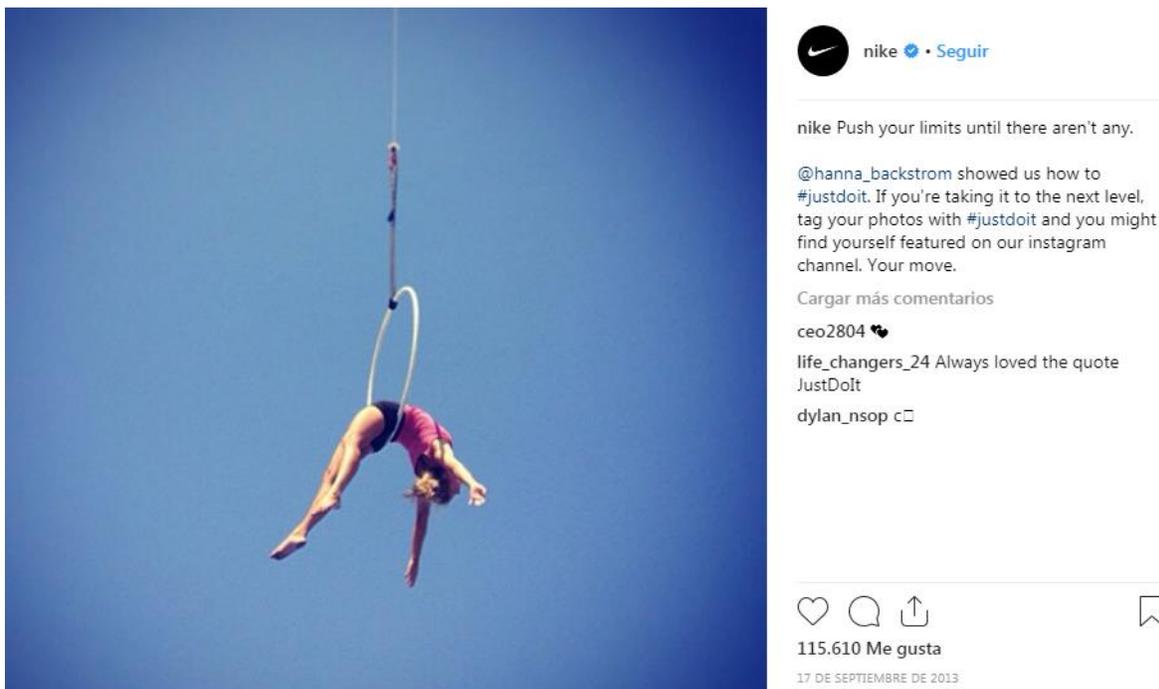
570 Me gusta

8 DE MARZO DE 2018

Comencemos con la primera pieza gráfica. Reebok Argentina, para el día internacional de la mujer del 2018, publica en su Instagram la foto de una mujer haciendo acrobacia en telas. Ella es joven, de tez y pelo claros. Nada en ella está suelto, ni el pelo que está bien firme en una trenza, ni sus músculos que están haciendo fuerza, ni su ropa que está muy

pegada a su cuerpo. La imagen está acompañada por un texto que describe a la figura como una de “Aero Yoga” y por conceptos de la disciplina oriental, como el de la siguiente oración que acompaña a la imagen: “para ganar, debes soltar”. Por último, la marca representa al cuerpo acrobático femenino fuerte, con músculos tonificados, sin llegar a verse masculino, y esbelto: los empeines están elongados. “Estético pero arriesgado” (Sáez, 2017).

Nike



La segunda publicidad que elegí es de Nike, fue publicada por la marca en su Instagram el 17 de septiembre de 2013. En ella “Hanna Backstrom” practica acrobacia en aro. En este caso, el texto que acompaña a la imagen habla del concepto de (auto)superación al que la marca define como la posibilidad humana de empujar los límites hasta que no haya ninguno, concretándolo en el slogan “Just do it” (sólo hazlo). El cuerpo femenino acrobático que la marca elige mostrar se vincula con el estereotipo victoriano de mujer delgada y con gracia. La publicidad construye un mundo celestial, etéreo y divino cuando oculta los límites inferiores y superiores del espacio en el cual se encuentra suspendida la acróbata. No sabemos desde dónde cuelga ese aro como tampoco sabemos cuán lejos está del piso, pareciera que mucho. En ese mundo etéreo un ángel o un pájaro libre

pueden ser las metáforas que representen a esa mujer joven, de tez y pelo claros, elongada.

Dove Argentina



En tercer lugar, la publicidad audiovisual de Dove Argentina fue publicada el 19/06/18²⁵, bajo el slogan “Dove cuida la piel de tus axilas mejor que nunca, hagas lo que hagas”. La publicidad formó parte de la campaña publicitaria llamada “Axilas reales, cuidados reales”. El corto comienza mostrando a una acróbata aérea, cuyo nombre, Vero, aparece escrito; ella tiene pelo, tez y ojos claros (resaltados por una remera del mismo color), es delgada y alta. Dove resalta, tal como Nike, la estética de riesgo, dado que al comienzo de la publicidad muestra a la acróbata en algún puente de una ciudad, a una gran altura desde donde se la escucha decir: “a ocho, diez metros de altura, tu vida está en juego”;

²⁵ Para ver la publicidad audiovisual: <https://www.youtube.com/watch?v=AJcBxIE3FLA>

enseguida vemos un plano de un espacio cerrado donde ella sola practica acrobacia en tela. Por otra parte, la estética extremadamente prolija del lugar contrasta con la de IntegrArte. Aquí realiza una caída y luego una figura, cuando se le enfoca una axila dice “Los trucos que uno hace en la tela generan mucha fricción en las axilas y es por eso que es importante cuidarlas”, dándonos Dove a entender que tiene que cuidarlas con el desodorante de la respectiva marca. Pero en acrobacia cuidarse de la fricción que generan las telas en las axilas no es usar desodorante sino ponerse una remera con mangas que las tape para que no se quemen cuando la tela las roza (a excepción de las acróbatas más avanzadas que ya han adquirido la suficiente fuerza, o el dominio de la técnica, como para evitar esas quemaduras). La representación de la acróbata por parte de Dove es contradictoria, la vemos vestida con una estética de acróbata avanzada y la escuchamos hablar sobre problemas que en su nivel no tienen las acróbatas. Cuando vemos, en la publicidad, que las axilas de “Vero” están descubiertas, como también lo está su panza, podemos asociarla con una acróbata avanzada que sí puede descubrir sus axilas sin sufrir riesgos; y con un tipo de feminidad estereotipada de modo hegemónico, con un cuerpo fit.

Finalmente vemos un plano donde la acróbata coloca un desodorante Dove en su bolso de entrenamiento y, mientras dice “Las telas me dan ese lugar donde yo puedo realmente encontrarme conmigo y ser esa persona que siempre quise ser”, se suceden tres imágenes: un plano detalle de los pies descalzos de la acróbata cuando se dirige hacia la tela, luego un plano general donde hace una figura muy estilizada y por último, ya con los pies en el piso, se la ve desde un plano medio sujetando la tela con ambas manos. La imagen del cuerpo de la acróbata no resalta su fuerza sino su elegancia y gracia.

Medifé



Por último, analizaré una publicidad audiovisual de Medifé²⁶. El escenario de esta publicidad es el costado de una ruta, al aire libre. La publicidad está en blanco y negro, a excepción de la tela y de la malla de la acróbata, que son naranjas, color que identifica al logotipo de la marca. La primera toma la muestra sosteniéndose de la tela, colgada desde un árbol, que gira velozmente sobre el eje de una de sus ramas. Mientras ella gira leemos “App Medifé y gestión online”.

Y aunque es inverosímil que logre sostenerse a ese ritmo y que gire de modo paralelo al piso, la publicidad muestra a la acróbata girando maquinalmente a una velocidad constante y mediante movimientos regulares como los de una rueda. Muestra un cuerpo despreciado (Le Bretón, 2002) que se subordina al modelo mecanicista que cobra auge en el siglo XVI (para una mayor comprensión de este modelo de cuerpo volver al capítulo dos de la presente tesis). La publicidad menosprecia los ritmos y movimientos más reales

²⁶ Para visualizar la publicidad ingresar a: <https://www.youtube.com/watch?v=Zzpof49Yvpw>

que un cuerpo acrobático puede llegar a hacer, incluso disciplinado por la técnica de la práctica, y lo representa con los ritmos maquinales que valora.

En un momento es enfocado el rostro de la acróbata, quien sonríe delicadamente, y culmina la publicidad con un plano general desde el que vemos a la acróbata haciendo una figura. De su cuerpo, Medifé resalta su gracia y delicadeza; nuevamente, como en las demás publicidades, el acento no está puesto en su fuerza. La obra social construye como enunciativa a una mujer de alrededor de cuarenta años que busca realizar algo en su tiempo libre y que, para hacerlo rendir, la App de Medifé le ayudará. Se escucha y lee al final “Medifé, más para tu vida”.

Textos publicitarios en relación

Lo que tienen en común todas las publicidades del primer corpus analizado, es que muestran a mujeres con un “Cuerpo fit”, del cual se resalta lo esbelto: “musculoso, pero no demasiado, fuerte, pero a la vez esbelto, un ideal aspiracional que circula como un nuevo estereotipo hegemónico de belleza femenina.” (Gartón e Hijós, 2017)

Gartón e Hijós explican que el feminismo desplazó al modelo victoriano de mujer, por el de “cuerpo fit”.

En segundo lugar, vemos en esas publicidades a mujeres solas en un contexto social que invita a cada individuo a ser el emprendedor de su propia vida:

El individuo tiende cada vez más a convertirse en su propio referente, a buscar en sus recursos propios lo que antes encontraba en el sistema social de sentidos y de valores en que su existencia se inscribía. La búsqueda es individual. Hoy, cada actor sólo puede responder de manera personal a la cuestión de la significación y del valor de su existencia. Las soluciones son personales y demandan recursos creativos por parte del individuo. (Le Bretón, 2002)

En otro texto, el autor plantea a nuestro contexto como individualista:

El cuerpo de la modernidad, resultado de un retroceso de las tradiciones populares y de la llegada del individualismo occidental, marca la frontera entre un individuo y otro, el repliegue del sujeto sobre sí mismo. (Le Bretón, 2006)

Sabemos que no es lo mismo para un hombre que para una mujer ser individualista, cuando históricamente fue la mujer quien tuvo que ocuparse del cuidado del otro. Por lo

tanto las representaciones publicitarias de mujeres individuales haciendo algo para sí en su tiempo libre tienen un rasgo contrahegemónico.

Sin embargo, cabe hacer una comparación con el corpus fotográfico: si bien las acróbatas también tenemos nuestros momentos individuales durante los entrenamientos, y nuestras representaciones individuales, el modo en que se practica acrobacia en IntegrArte es principalmente grupal. Aunque este punto será desarrollado extensivamente en el capítulo 6 de la presente tesis, al menos mencionaré algunos ejemplos de esa unión femenina: elongamos de a dúos, tomamos mates y llevamos comida para compartir, nos alentamos cuando nos da miedo alguna caída, nos motivamos mutuamente al momento de crear nuestras coreografías para las muestras de fin de año, nos juntamos a entrenar en alguna plaza, nos ayudamos a filmarnos cuando queremos observar lo técnico de nuestros movimientos y a fotografiarnos cuando queremos compartir lo bello de nuestros movimientos, nos damos consejos cuando no nos sale alguna figura, conversamos sobre nuestras vidas cotidianas, nos aplaudimos cuando logramos algo, etcétera.

(Auto)representaciones -Sentir y ver, ver y no ver-

“Creo que el desafío de IntegrArte es hacer pensar qué cuerpo mostramos.” (Graciela)

Concibo la (auto)representación como el modo en que las practicantes de acrobacia pilarenses usamos los celulares, valoramos al hecho de captarnos en imágenes y de compartirlas en nuestras redes sociales.

Gartón e hijos (2017) explican que el boom de las redes sociales desafiaron al monopolio de los medios de comunicación porque permitieron que los mismos deportistas se autorepresenten, aquí consideraré lo dicho por ellas para la acrobacia (una práctica corporal híbrida, deportiva y artística). Más adelante, en ese mismo texto, las autoras contextualizan la emergencia del autorelato en un momento de caída de “grandes relatos”, y lo entienden como un proceso en el que las personas se transforman a sí mismas en signos, disponibles como imágenes, y se producen para ser vistas de modo mediatizado y no físicamente. Entonces, en este contexto, las acróbatas pilarenses, ¿de qué modo usamos nuestras imágenes? ¿Construimos relatos, sobre lo femenino, distintos a los de las publicidades hegemónicas analizadas? ¿Qué vemos cuando nos vemos?

Durante las entrevistas realizadas a las acróbatas pilarenses noté que en la cultura acrobática no estaba bien visto priorizar la propia imagen por sobre las vivencias:

(...) las veía a las chicas y decía 'yo quiero hacer así, como hace ella, no tener el cuerpo de ella, quiero hacer lo que está haciendo'. (Mariel)

Siempre se trató de dar un mensaje, no es un culo bonito que sube, no es el baile del caño para Tinelli, no es el cuerpo como objeto. La destreza es admirable, esa es la gran diferencia, porque vos podés producirte para una muestra, pero lo que se ve es un cuerpo mostrando una habilidad para la cual hay un trabajo, un entrenamiento, una concentración, un montón de cualidades que se tienen que desarrollar y a la vez muchas veces está acompañado de un mensaje. Elaborar ese lugar del cuerpo, y el no cuerpo que se ve por TV o en una revista, es otra cosa. Quizá en un primer momento sea mirar la disciplina como un entrenamiento físico más y creo que el desafío de IntegrArte es hacer pensar qué cuerpo mostramos, ¿un cuerpo bello o un cuerpo que está diciendo algo a la vez? (Graciela)

Ambas piensan a la acróbata como a alguien que se pregunta qué desea hacer y que se responde a partir de un trabajo cotidiano, en el que desarrolla cualidades, destrezas, habilidades. Como a alguien que además elabora su estética corporal más allá de los estereotipos hegemónicos, qué busca qué mensaje quiere dar con su cuerpo, qué quiere decir. Las acróbatas a quienes entrevisté, también acompañan este punto de vista:

Hay personas que vienen a probar porque ven que una saca lomo '¡uh, esta, el lomo que tiene!', porque es verdad, entrenás mucho la fuerza; y después cuando se dan cuenta que cuesta un huevo subir a la tela y que necesitás un entrenamiento terminan dejando, esas son las que duran poco. Me parece que quienes continúan son personas que buscan la creatividad, que vienen porque flashean con hacer giros, figuras. (Adri)

Sé que hay muchas personas que vienen más por lo físico, para hacer actividad física, porque ir a un gimnasio les aburre, pero después de que empiezan a hacerlo les va despertando otras cosas. Ojalá que todas pudieran no priorizar lo estético y priorizar más lo que una siente, cómo se siente. (Lau)

Te das cuenta de quién lo hace para la foto, para decir bueno 'estoy haciendo esto y es re loco', y la persona que le gusta en serio. (Mariel)

A partir de los distintos testimonios encuentro una clasificación implícita entre dos símbolos de mujeres. Uno de esos símbolos, es el de la mujer que cosifica su cuerpo, toma a la acrobacia como a un entrenamiento físico más, quiere "sacar lomo", va por lo físico o entrena para sacarse fotos. De alguna manera, tal como hizo la burguesía dominante en el siglo XIX con el circo en auge, esa figura de mujer escinde la gimnasia de la acrobacia de su cultura y toma lo que le sirve: lo primero. El otro símbolo es el de la

mujer que desarrolla habilidades y destrezas a las que acompaña con un mensaje, busca su creatividad, prioriza lo que siente y le gusta en serio la acrobacia.

Si bien durante mis observaciones participantes noté que las acróbatas se relacionaban más con el símbolo de la mujer que desarrolla habilidades; también lo hacían con el otro símbolo, en particular por el uso que daban a sus celulares: se ayudaban a grabarse o a fotografiarse mutuamente, y compartían luego algo de ese material resultante en sus redes sociales. De hecho, hubo momentos, durante los entrenamientos de acrobacia, en los cuales sentí lo que las autoras describen a continuación para el running: “(...) muchas veces parecería más importante dejar constancia en las redes de los entrenamientos, participación en carreras y objetivos conseguidos, que la práctica deportiva en sí (...)” (Gartón e Hijós, 2017)

Durante mi primer año de practicar acrobacia aérea no comprendía el sentido que algunas de mis compañeras daban a tomarse imágenes, lo cual se acentuó al final de este primer año, cuando recién comenzábamos a preparar los números para la muestra de fin de año:

Hoy mis compañeras usaron en demasía sus celulares para filmarse, pero recién son los primeros ensayos de los números para la muestra, ¿por qué no lo hacen más adelante? No creo que verse en un video acelere el proceso de aprendizaje. A juzgar por mi experiencia en prácticas corporales, estas requieren desarrollar de forma gradual ciertos conocimientos. Siento una concepción implícita sobre lo necesario o gustoso de filmarse en todo momento, incluso en estos primeros momentos de entrenamiento de los números. ¿Por qué se filman mis compañeras? ¿Es nuestra cultura predominantemente visual la que nos invita a un recorrido de ver-pensar-hacer en vez de sentir-hacer-ver? (Nota de campo del 05/10/17)

Martín, el único acróbata masculino que conocí en IntegrArte, expresó una idea similar respecto de la importancia del hacer: “Vi videos de movimientos que ya hice. Tengo que memorizarlos, pero ya estuve dentro de esa maniobra, o parecida; si no, no hay manera de que lo pueda hacer.” Estas palabras tuyas coincidieron con su desenvolvimiento durante mis observaciones participantes.

Hoy, luego de tres años de practicar acrobacia, naturalicé la presencia de los celulares de mis compañeras, pero sigo usándolo poco, como cuando le pido a alguna que me filme en los momentos previos a la muestra de fin de año; sólo me incomoda su uso excesivo. Al leer mis notas pienso que, tal como mis compañeras, simbolizo de modo dual a las mujeres que practican acrobacia y me identifico con el símbolo de la mujer que prioriza lo que siente y no sacarse fotos.

¿Cómo usamos nuestros celulares?

Estábamos preparando nuestras coreografías para la muestra y Vicki, nuestra profesora, se disgustó con algunas de mis compañeras que miraban videos de otras acróbatas en sus celulares. Ella sugirió no hacerlo, argumentando que frenarían nuestra creatividad, y expresó que prefería que usáramos las herramientas ya aprendidas y que no copiáramos figuras de videos. En ese momento, yo estaba tomando la clase y acordé con su perspectiva, aunque algunas de mis compañeras no: “A veces me aburro un poco con lo que te dan. Entonces busco videítos, cosas fáciles y como tengo la tela lo hago. Aunque Vicki me decía que no, yo después iba y le decía ‘che, Vicki, mirá esto’” (Adri). Sin embargo, a Vicki no le molestaba que filmáramos nuestras propias performances. En los momentos previos a las muestras promovía que nos ayudáramos filmándonos entre nosotras:

Durante las entrevistas que mantuve con las acróbatas, una de las temáticas que conversamos fue sobre cómo usan sus celulares durante las clases; les realicé algunas preguntas porque la presencia de estos dispositivos es cotidiana en ellas, sobre todo en su segunda parte, cuando nos desplazamos desde el Auditorio Astor Piazzolla hacia el patio: la mayoría de las acróbatas los colocan junto a sus colchonetas. En este momento de la entrevista las preguntas fueron amplias, no dirigidas, porque quería prestar atención a si se referían o no a sus goces estéticos en vínculo con el hecho de mostrarse en imágenes y de ser vistas en ellas, a través de sus redes sociales. Casi no me hablaron de esto, sólo una acróbata mencionó, al pasar, la posibilidad de usar de ese modo a su celular. Sin embargo, mis observaciones participantes y mi análisis de las redes sociales de las acróbatas me hicieron notar que sí hay un uso estético de estos dispositivos.

¿Por qué las acróbatas decimos asignar a las tecnologías digitales, un uso funcional únicamente cuando en nuestras redes sociales les damos un uso estético? ¿Por qué nos cuesta decir que también nos vemos para gozar de nuestras (auto)representaciones?

Considero que esta temática no surgió porque no sólo en el área de acrobacia de IntegrArte, sino que en la escuela como un todo, hay una concepción de los celulares, de la técnica, como secundarios al desarrollo artístico de la expresión, y en su desarrollo la prioridad es, tal como lo describí en el capítulo uno, la interacción, los vínculos corporales entre docentes y alumnas/os y entre compañeras/os.

Quizá ellas no me hablaron del uso estético que le dan a sus celulares porque se identifican con la estética, del área de acrobacia aérea de IntegrArte, alternativa a la hegemónica en Pilar, presente en los “grandes equipamientos de consumo” (Arizaga, 2003) como el shopping. Esa estética alternativa busca desarrollar prioritariamente un vínculo de experiencia con el propio cuerpo, con la propia voz más que un vínculo simbólico, es una alternativa también simbólica y antitética a la de los shoppings, donde la prioridad es la cultura de la imagen estereotipada, materializada en sus publicidades (tanto dentro de ellos, como fuera: a los costados de la panamericana).

En cambio, las acróbatas sí dicen usar sus celulares para registrar en videos los ensayos de los números para las muestras, y así luego verlos y mejorar detalles estéticos de los que no son conscientes; o bien, a modo de recordatorio de figuras o secuencias de figuras.

Escuchémoslas:

La filmación sirve para poder verte de afuera, como lo ve un espectador, porque una cosa es vivirlo y pasarlo por el cuerpo, pero otra cosa es verlo; y sirve para saber si estoy mostrando lo que quiero mostrar o si tengo una idea que todavía no pude pasar al cuerpo. (Vicki)

Me gusta mucho que filmen porque me parece que sirve, decir ‘¡Ah! mirá esto, desde afuera se ve, yo no lo veía’. (Lau)

Sirve mucho verse, porque uno no siempre se siente como se ve. A veces vos lo sentís bien y cuando lo ves no era como lo estabas sintiendo. Por ahí son desprolijidades de los trucos, que cuestan un poco más, o por ahí es una cuestión de posturita. (Maca)

Cuando te filmás decís ‘uy qué estoy haciendo’. En danza árabe o clásica generalmente se tiene el espejo y te ves, acá al no tener ese espejo sube Vicki, la profe, y la veo, subo y creo que lo estoy haciendo parecido. Cuando te filmás, o te sacan una foto, digo: ‘ah, no lo estaba haciendo igual’. Entonces, sirve un montón filmarte o que otra compañera te mire. Ahí te das cuenta del error, te tenés que mirar. En danza te mirás todo el tiempo y en tela no te mirás, mirás al supuesto público o mirás a la profe, pero no te ves. (Cami)

Para los números me filmo como para tenerme ahí, ver y decir ‘no, bueno, me tendría que haber tirado acá’ o ‘esto lo hago así’. En realidad lo uso para el número; sí, a veces boludeando con las chicas nos sacamos fotos, pero no todas las clases me voy con una foto o capaz que las uso mucho para promocionar las clases. (Mariel)

Para todos los trabajos cuando ya tengo algo preparado, antes de que esté totalmente terminado, grabo para ir haciendo correcciones, para tener un producto determinado y con las exigencias que una quiere también. (Agus)

En mi caso personal, con el correr del tiempo, también comencé a usar mi celular:

Un recurso que considerábamos mejoraría nuestras performances eran nuestros propios registros audiovisuales, durante los últimos entrenamientos previos a la muestra, nos ayudábamos filmándonos con nuestros celulares. Estos videos me ayudaron sólo a detalles estéticos muy pequeños, de los cuales no era consciente al sentir mi cuerpo y no verlo. (Nota de campo del 9/04/18)

Tanto de los cinco testimonios mencionados como de mi experiencia personal se desprende que la función que decimos dar a nuestros videos es utilitaria. En las palabras de las acróbatas leemos que los usan porque “sirve”, “sirve mucho”, “sirve un montón”. Y, ¿por qué sirve? Le asignamos a los videos y a las fotos un punto de vista “objetivo” frente a lo que se creía, o sentía, que se estaba haciendo. Y ¿qué es lo que vemos? errores, desprolijidades, posturas incorrectas, lo que se tendría que haber hecho, a una misma desde afuera, lo que verá el espectador, una imagen de una misma reemplazando al espejo o al punto de vista de una compañera; y frente a esa imagen, la sorpresa representada en interjecciones: “¡ah!” “¡huy!”. Decimos ver nuestras (auto)representaciones para mejorar nuestros movimientos y así alcanzar un ideal de movimientos. Sólo un testimonio plantea que a veces usa las fotos “boludeando”.

Análisis temático en producción y en recepción del corpus fotográfico²⁷

En el siguiente apartado están fusionados tanto el análisis en producción -mis hipótesis sobre los efectos de sentido del corpus fotográfico-, como el realizado en recepción que ofrecerá los puntos de vista de las acróbatas.

²⁷ He seleccionado para acompañar al texto sólo algunas imágenes del corpus fotográfico. Si desea ver el resto de las imágenes que lo componen vea el anexo.

Durante la entrevista grupal dialogábamos con las acróbatas, mientras sus imágenes²⁸ nos acompañaban de fondo; en un momento, nos detuvimos en el tema de la utilidad de la fotografía. Consideraron que verse les desafiaba. Si bien sienten que criticarse a sí mismas, buscar detalles y errores, es necesario; también consideran necesario buscar un equilibrio entre la disconformidad y el verse lindas, sobre todo cuando este suele inclinarse hacia lo primero:

Flor: tiene que ver con atreverse a verse, a veces te cuesta un poco verte.

Vicki: sí, muchas nos vemos y encontramos críticas.

Flor: siempre hay algo, hay un detallecito. Está bien que una vea los errores...

Vicki: como que nunca estamos conformes.

Flor: cuesta terminar y decir "che, estuvo re lindo", siento que nos damos con látigos, todo el tiempo. Y no veo que esté tan bueno.

Vicki: pero a veces forma parte también de desafíos, de decir "puedo dar más, esto lo puedo mejorar, puedo darle la vuelta para que se vea como quiero o que transmita lo que quiero transmitir".

Flor: hay que encontrar el equilibrio ahí.

Leímos que las acróbatas buscan un equilibrio al mirarse a sí mismas. Cuando al hacerlo vemos un lejano ideal de mujer a alcanzar, practicar acrobacia se convierte en una subida a una tela infinita. Quizá, si al (auto)representarnos dejásemos de buscar lo que le sobra o falta a nuestros cuerpos, el límite de la tela se acercaría. Sería un logro colectivo que en vez de evitar ver el cuerpo que no cae en estereotipias al expresarse, verlo y gustarnos de ese modo.

A veces, te voy a ser sincera, ni me quiero ver, qué me importa cómo se vio, porque hay una relación entre el cuerpo y la forma donde a veces caemos en estereotipias; entonces,

²⁸ Estas imágenes pertenecen al corpus fotográfico, que presenté al comienzo de este capítulo, construido alrededor del tema de la femineidad acrobática alternativa. Todas la fotos fueron tomadas por Florencia Alejandra Pérez, acróbata y fotógrafa de la escuela (ah-honorem y por trueque). Y a su vez fueron elegidas por las acróbatas pilarenses para compartir y auto(representarse) en sus redes sociales.

a veces digo 'sin forma' y me entreno para entrar y salir de la forma, entrar y salir del tiempo, si quiero me abro de piernas y salgo de la forma de la cadera alineada, doy clases y digo 'alineá la cadera' e igual creo que una tiene que abrir el abanico perceptivo corporal para un autoconocimiento y expresarse desde una historia personal. (Agus)

¿Nos resultan bellos movimientos no estereotipados? ¿Contamos con movimientos corporales que nos permitan materializar nuestras necesidades de expresión?

Flor considera que, de su representación fotográfica de las muestras, las acróbatas esperamos "típicas fotos", a las que llamaré aquí fotos estereotipadas, pero también busca sorprendernos con su impronta artística que evade estereotipos:

Tengo que hacer lo que me piden: la foto de una figura, un spagat, la típica foto, y después tengo mi interés personal, hago la foto para mí. A mí me interesan otras cosas como buscar algún gesto (...) con la nueva cámara me puedo acercar y llegar a encontrar alguna mirada, algún gesto de las manos. (Flor)



Fotografía tomada por la fotógrafa Florencia Alejandra Pérez a la acróbata Milagros Goldschmidt en IntegrArte.

La foto que acompaña a la cita fue compartida por Flor en su Instagram, acompañada de un

texto en el que ella contaba que habíamos mantenido una conversación sobre fotografía y acrobacia, y mencionaba que era una de las que más le gustaban. Vemos en ella un gran cielo azul en el que se camufla el enterito gris gastado de la acróbata. Un cielo y un cuerpo invertido están unidos en tonos oscuros. Su boca no sonrío, sus ojos no se ven, están tapados por su pelo junto a gran parte de su rostro, que casi ni se ve. Sus manos recogen con suavidad aquello que volverán a solar. La mirada de flor detiene en el tiempo, mediante una fotografía, a una acróbata marcando en el cielo una figura efímera, cual estrella fugaz, ¿salen estos movimientos de los estereotipos femeninos? Resulta difícil encasillar ese cuerpo, no exagera lo estilizado, tampoco se construye como un cuerpo fit.

Me pregunto si las imágenes de nuestros cuerpos contribuyen a sostener el estereotipo de las publicidades hegemónicas sobre el cuerpo femenino. Con el testimonio de Flor

entendimos que desde el área de acrobacia esperamos típicas fotos, pero también nos dejamos sorprender por aquellas “otras cosas” que Flor busca, relacionadas con una expresión más personal.

Conversábamos durante la entrevista grupal, rodeadas de coloridas fotografías; por momentos alguna que otra volaba porque estaba ventoso el corredor. “¿Qué ven cuando se ven?” pregunté a las acróbatas que también eligieron imágenes de sus compañeras para responder. Veían cuerpos fuertes, veían (auto)superación.

“Agus: Parezco como grandota, veo una espalda muy grande, me gusta, ¡vamos todavía!, es mi espalda, ¿Qué voy a hacer, ¿no?”

Entrevistadora: Al decir “qué voy a hacer” parecería que debería ser de otra manera.

Agus: Por ahí pasan esas cosas, pero yo en realidad veo una espalda muy femenina porque me siento femenina.”

Cuando iba dos o tres veces por semana, renegaba porque a mí no se me marcaban músculos en los brazos. Yo lo veo re natural, me gusta, quizá porque estoy en este ambiente. (Flor)

Hay chicas que entrenan, que tienen brazos trabajados y no les gusta. A mí me encanta, me siento fuerte, siento que puedo, que puedo dar más. Cuando no entreno siento que el brazo se me va achicando y me siento hasta mal conmigo misma porque es una señal de que me falta entrenamiento, de que necesito subirme. (Vicki)

Vicki siente que “puede” cuando se ve fuerte, su idea volvió con el nombre de “desafío” cuando les pregunté sobre aquellas sensaciones o ideas que les generaba el grupo de fotos (concepto que se encuentra analizado con el nombre de (auto)superación tanto en el capítulo 4 como en el 5).

Flor: me quedé con esto de la lucha, que es superarte y desafiarte probando figuras nuevas, todo el tiempo; porque decís ‘no me sale, no me sale’ hasta que te sale, y después probás otras.



Vicki: estoy muy de acuerdo con el desafío; por ejemplo, una de las fotos que más me llama la atención y me gusta es esta de Dai. Veo un cambio en su presencia, recordando otros números que he visto suyos, y se nota lo que decía Flor, de todo el tiempo estar superándose.

Flor: sí, y también, por ejemplo, la de Mariel que se subió a la tela con un jean y Vane que hizo en la Femimuestra algo de actuación, o vos (en referencia a Vicki), que habías hecho algo con textos. No es solamente como dicen esos comentarios, que en algún momento escuché, 'van y hacen lo mismo' o 'sí, se está haciendo la linda'. Hay un montón de otras cosas que por ahí sólo nosotras las vemos.

Al desafío no lo vinculan únicamente con el riesgo, presente cuando se prueban nuevas figuras; también con la incorporación de herramientas artísticas como la actuación o la poesía para verbalizar un mensaje que acompañe sus movimientos.

Si la hegemonía invita a traducir la práctica de la acrobacia a “se está haciendo la linda”, como dice

Flor; nosotras nos vemos de otra manera, aunque sepamos que esa mirada subyace. Considero al gesto de mirarnos de otra manera, como cuerpos que quieren contar algo, es un acto contra hegemónico.

Quizá nos pensamos en oposición a quienes priorizan su imagen por temor a que estereotipen nuestra intención de mostrarnos en un gesto femenino hegemónico. Sin embargo, a las acróbatas nos gusta vernos en fotografías, principalmente en aquellas que toma Flor durante las muestras, como también compartirlas para ser vistas en la web. Investigué los Instagram de un grupo de diez acróbatas pilarenses y no encontré ninguno en el que no hubiesen subido al menos una imagen de sí mismas realizando acrobacia. Lo que varía de una a otra es la cantidad de publicaciones vinculadas con la práctica.

Es un desafío, cuando hablamos de nuestras representaciones, no clasificar nuestros cuerpos femeninos de modo dualista: quienes hacen acrobacia “para la foto” y quienes



Fotografía tomada por la fotógrafa Florencia Alejandra Pérez a la acróbata Mariel Ogloblin, que interpretó, con cuerpo y voz, un texto extraído de la película *Hombre mirando al sudeste* de *Eliseo Subiela* para la muestra de despedida de Victoria Checchi, realizada el 05/2018.

“quieren dar un mensaje”. Superar esa clasificación nos dejará esquematizar otras posibilidades para nuestros cuerpos. Quedó demostrado, en el análisis sobre el uso que damos a nuestras redes sociales, que nosotras también hacemos un uso estético de la foto, aunque de otra manera, y que a nuestros registros (audio)visuales no los usamos únicamente, como decimos, de modo funcional. Como en nuestros modos de vida contemporáneos nuestras relaciones sociales muchas veces están mediadas por las redes sociales, nosotras queremos mostrar algo que es parte de nuestras vidas, y mostrarnos haciendo algo que nos gusta y en lo que nos sentimos habilidosas, fuertes y bellas.



Fotografía tomada por la fotógrafa Florencia Alejandra Pérez a la acróbata Cuyen Mateos Ledesma.

Relatos visuales y audiovisuales, a veces acompañados por breves escrituras; narraciones digitales de las acróbatas pilarenses en Instagram y Facebook, que acompañan identidades femeninas en construcción, existencias poéticas en IntegrArte. Son (auto)representaciones con sonrisas no estereotipadas, presencias femeninas intensas, un cuerpo colectivo, superaciones personales, sufrimientos, equilibrios, celebraciones, fortalezas, expresiones subjetivas, momentos personales en un lugar propio.

Por último, la belleza del cuerpo femenino y acrobático es pensada por las acróbatas como la conexión con una misma a través de la práctica, como hacer algo que una disfrute, le genere ganas, le guste y apasione, como dedicarse un tiempo: “Para mí eso es belleza, hacer lo que nos gusta, disfrutarlo.” (Vicki)

Hay una foto mía que me gusta mucho porque me lleva a ese momento de elongar en paz, de tomarme mi tiempo. (Agus)

Lo primero que se me viene es el disfrute, la pasión, las lindas ganas con las que hacemos esta actividad. Allá donde está Cuyen riéndose, no es sólo una sonrisa; mismo la de Dai, que está más seria, pero al mismo tiempo se la ve recontra conectada en lo que está haciendo, tiene una presencia esa foto. No es necesario estar sonriendo para comunicar algo. (Vicki)

Las veo que se están riendo o veo la de Agus, por ejemplo, que me gusta cómo salió, que seguramente se pensó y trabajó esa figura y se supone que lo está disfrutando, no se lo ve en la expresión, pero se la ve que está conectada. Incluso por ahí no salió bien enfocada y te transmite más cosas que otra que salió por ahí riendo. (Flor)

Creo que es esa la palabra, disfrute; más allá de que sean poses, se nota que disfrutaban y además las conozco y sé todo el laburo que le meten y después en la muestra cada número es de cinco minutos que te llevó meses estar pensando cada cosita, el vestuario, el maquillaje, todo. (Flor)

Comparación entre ambos corpus

Es momento de comparar los dos corpus. Me motiva principalmente la relación de ambos con el concepto de hegemonía.

Las fotografías de las acróbatas pilarenses, ¿tienden a lo contra hegemónico o a lo reproductivo? Por otra parte, las marcas comerciales, ¿por qué deciden mostrar a la mujer fuerte? ¿De qué modo muestran esa fuerza?

Veamos, en un primer momento, las diferencias. Si en el primero veíamos cuerpos de mujeres acróbatas en situaciones diseñadas por determinadas marcas comerciales, que en la construcción de su enunciataria ideal hacen uso de sus cuerpos jóvenes y deportivos; en el segundo, a mujeres haciendo algo que les gusta, momentos de números diseñados por sí mismas para luego compartir durante las muestras celebradas en IntegrArte, uno de los pocos espacios recreativos sin fines de lucro que existen en Pilar. En este segundo caso la foto está no únicamente por la necesidad de ser captada, como en el primer caso, sino porque se realiza un evento del cual sólo una de sus posibilidades es retratarlo.

Un segundo elemento de comparación: mientras las imágenes del primer corpus son “típicas fotos”, llamadas así por Florencia cuando alude a los movimientos más estereotipados de la acrobacia, tanto porque vemos figuras carentes de expresión subjetiva como porque aluden, desde lo conceptual, a un mundo femenino donde todo es ideal: estas mujeres logran empujar sus límites, son felices, tiene tiempo para hacer lo que les gusta, etcétera; en el segundo corpus, se ven, además de estas “típicas fotos”, otras con expresiones muy particulares de cada acrobata, como una en la que Cami colgando desde el aro se abraza a sí misma, uniendo su torso con sus piernas. Ella, al publicar esta foto en su Instagram, hizo referencia al sentido que le otorgó a dicha figura: “Esta foto siempre me gustó mucho, porque estoy haciendo lo que más me gusta, pero además me identifico por sentirme chiquita, por enrollarme en todo, por qué me sale mal

todo, un fracaso tras otro, lloro, pataleo, me enojo (...). En este segundo corpus, hay lugar para expresar sufrimientos, para mirar de forma seria.

En tercer lugar, he encontrado en el segundo corpus una mayor diversidad de mujeres jóvenes: con pelo corto o largo, con pelo y tez oscuras o claras, más o menos grandotas, más o menos musculosas, más o menos altas. En cambio, en las publicidades las mujeres son todas flacas, rubias, altas y delgadas (a excepción de una a la que se ve más robusta). El capital físico que más se destaca en el primer corpus es la elegancia mientras que en el segundo, si bien está presente este capital, llama la atención la fuerza.

La cuarta y última diferencia que pude encontrar entre ambos corpus es que en el primero existen mujeres solas haciendo acrobacia, mientras que en el segundo se les suman a esas imágenes otras de acróbatas en grupo.

Ahora, en un segundo momento comparativo, señalaré aquellas cuestiones que ambos grupos de imágenes comparten. En primer lugar, veo en común el motivo de la práctica al aire libre, rodeada de naturaleza: árboles y/o cielos. Tanto la publicidad de Nike como la de Medifé tienen este elemento que se reitera en el corpus de IntegrArte.

En segundo lugar, en ambos grupos de imágenes percibo la propuesta de vincularse con una misma, expresada de distintas maneras, a veces vinculada con la idea de (auto)superación: Reebok publica, para el día internacional de la mujer, la imagen de una mujer practicando acrobacia, definiéndola, de modo implícito, como una sujeta de deseo e independiente. En el caso de Dove, la marca elige como personaje de su publicidad audiovisual a “Vero”, quien al final de esta dice: “Las telas me dan ese lugar donde yo puedo realmente encontrarme conmigo”. Finalmente, en su publicidad audiovisual, Medifé promociona su App, que tiene como objetivo que su enunciataria ideal pueda, al bajársela, hacer rendir su tiempo libre. Escuchamos al final: “Medifé, más para tu vida”. Por otro lado, al corpus de las (auto)representaciones de las acróbatas pilarenses, ellas lo han interpretado como bello por el hecho de verse como mujeres conectándose consigo mismas.

Por último, la tercera cuestión que encontré en común entre ambos corpus es la representación de la (auto)superación femenina a través de una práctica corporal. Dentro del grupo de las publicidades, la de Nike es la que más resalta la (auto)superación con su slogan “Just do it” (sólo hazlo), al que define como la posibilidad humana de empujar los

límites físicos hasta que no haya ninguno. De igual modo, las acróbatas, al ver sus propias imágenes, también se vieron desafiándose a sí mismas.

En conclusión, si bien entre ambos corpus hay diferencias temáticas, que contrastan las diversas posiciones políticas que ocupan las marcas comerciales, por un lado, e IntegrArte por otro; el hecho de que existan continuidades entre ambos nos hace pensar que la contrahegemonía no puede escapar de algunos elementos de la hegemonía o, a la inversa, que la contrahegemonía obligó a la hegemonía a absorber algunos de sus elementos, sólo algunos. Porque en ciertos márgenes IntegrArte construye una cultura alternativa.



Capítulo 4:

(Auto)superaciones de dolores y búsquedas de placeres femeninas



Fotografía tomada por la fotógrafa Florencia Alejandra Pérez a la acróbata y profesora Victoria Checchi para muestra de profesores y profesoras del 2017.

(AUTO)SUPERACIONES DE DOLORES Y BÚSQUEDAS DE PLACERES FEMENINAS

En este capítulo indagaré el significado que el área de acrobacia aérea otorga a la (auto)superación, dado que es una de las experiencias centrales que las mujeres deseamos vivir al practicar acrobacia. Buscamos, mediante ella, redefinir límites físicos para adquirir los capitales que requiere desarrollar del cuerpo acrobático con la consecuente transformación de nuestros cuerpos. Ahondaré en ellos. También describiré los principales cambios físicos que nos afecta y demanda practicar acrobacia y luego, intentaré responder las siguientes preguntas: ¿Son mayores los placeres que los dolores? ¿Cuáles sentidos otorgamos a esos dolores? ¿De qué modo las acróbatas nos vinculamos con ellos? ¿Aminoran con el correr del tiempo? Clasificaré y describiré los típicos dolores que surgen en la acrobacia aérea y finalmente propondré qué placer les genera a las acróbatas esta práctica.

(Auto)superación

Paciencia, constancia, perseverancia, determinación, auto exigencia, auto superación (...) Son palabras recurrentes en las clases, que también resonaron frecuentemente en las entrevistas. Dan cuenta de las dificultades y la frustración a las que se somete quien decide dedicarse a la práctica acrobática, pero también de la gratificación que conlleva persistir en el esfuerzo hasta alcanzar las metas propuestas. (Sáez, 2017:17).

La paciencia es un capital muy importante requerido en la acrobacia: “La clave es la paciencia y entender que no me salió hoy pero que no por eso voy a dejar de intentarlo, porque si lo dejás de intentar no lo hacés.” (Mariel)

Sin embargo, la palabra paciencia casi no se escucha en las conversaciones entre acróbatas; en cambio sí las palabras vecinas “autoexigencia” o “autosuperación”.

La (auto)superación nos lleva al modelo de individuo pragmático en los nuevos espacios de entrenamiento, que surgen en la contemporaneidad, tales como el crossfit, el running y el gimnasio masificado:

¿Qué mejor escenario para un individuo pragmático que uno como el que componen todas estas técnicas deportivas renovadas, caracterizadas por la idea de que hay que autosuperarse constantemente y ponerse a prueba una y otra vez todo el tiempo? (Rodríguez,2016).

Consideraré que en las acróbatas pilarenses hay algunos elementos de los propuestos por Rodríguez para su modelo teórico de individuo pragmático; y que en la acrobacia aérea hay algunos elementos de los que el autor describe para ciertas prácticas corporales a las que nomina como técnicas deportivas renovadas. Detengámonos en otros detalles de su descripción de la conducta del individuo pragmático:

(...) entrenar, sin una meta precisa en el horizonte, solo con la obligación moral de tener que estar autosuperándose todos los días. Sin ningún plan de acción preestablecido y de largo plazo (...) este tipo de individuo (...) busca probarse a sí mismo todo el tiempo. La única competencia que vale (...) es aquella en la que compite contra sí mismo. La particularidad de esta competencia radica en que si bien es posible datar un punto de inicio, difícilmente pueda colocarse una meta final como en otros deportes clásicos; aquí, por el contrario, la competencia nunca acaba. Debe reiniciarse siempre (...) Y siempre parece haber algo más para “sacar” de adentro del yo para ponerlo a prueba. Se trata de un modo de mejorarse, de rehacerse, de convertirse, en cada nuevo entrenamiento que se lleva a cabo. (Rodríguez, 2016)

En primer lugar, tanto en el área de acrobacia aérea de IntegrArte como en las técnicas deportivas renovadas hay una concepción temporal de la (auto)superación como algo que no acaba ni tiene un horizonte claro, que siempre se reinicia y sucede todo el tiempo. Leemos en palabras de Maca esta idea del tiempo para la (auto)superación en la acrobacia aérea, su obligación elegida: “A mí lo que me gustó mucho, mucho de la tela, fue que estás como obligada a autosuperarte constantemente.”.

En segundo lugar, si en las técnicas deportivas renovadas el entrenamiento no tiene una meta precisa en el horizonte y es un fin en sí mismo; en la práctica acrobática entrenamos nuestros cuerpos para convertirlos en medios de nuestras expresiones, nos planteamos objetivos tales como diseñar y concretar nuestros números en las muestras de fin de año.

En tercer lugar, si en las técnicas deportivas renovadas para el individuo pragmático ser mejor que sí mismo es una obligación moral, para nosotras ser mejor que nosotras mismas debe estar amparado en un disfrute porque nuestra obligación moral, en tanto que mujeres, es la de convertirnos en seres “para-sí”(Rivara Kamaji, 2007)²⁹. Ilustraré esta idea con una historia que me narró Mariel. Mientras estábamos en la entrevista ella recordó a una alumna suya de quien dudaba si disfrutaba cuando la veía miedosa y

²⁹

Dicha obligación moral será abordada en el capítulo seis de la presente tesis.

nerviosa en las alturas de las telas. Ella no está de acuerdo con la (auto)superación como obligación moral, cuestiona la idea de “lo tengo que hacer porque lo tengo que hacer”, más bien pone en primer plano el disfrute:

Hay una chica que viene, que es relativamente nueva, y tiene miedo a las alturas pero lo quiere hacer igual (...) ahora está haciendo un montón de cosas (...) se pone muy nerviosa si está subiendo un poquito más arriba, sin embargo no deja de hacerlo, entonces yo no sé ahí qué piensa ella, si 'lo tengo que hacer porque lo tengo que hacer' o (...) Pero creo que si no lo disfrutás es mejor dejar, porque si no vas a un lugar donde no la pasás bien. Yo creo que esto no va por ese lado. (Mariel)

Por último, así como en las técnicas deportivas renovadas el individuo pragmático compite contra sí mismo, lo mismo hacemos las acróbatas durante nuestros entrenamientos. Un ejemplo son las palabras de Camila, una acróbata: “yo no soy mejor que vos, yo soy mejor que yo y en tela puedo ser y ser mejor que la muestra pasada”.

En IntegrArte la (auto)superación, y no la competencia con la otra, es lo que mayormente sucede. Aunque algunas entrevistadas se refirieron a esos modos de vinculación:

Creo que todo lo que creemos que no podemos hacer es una traba mental. Hay muchos escapes en la tela que me dan miedo pero, ¿cómo me va a dar miedo algo cuando la profesora me está mirando desde abajo, que lo hizo mil veces, que lo hace todo el mundo? Y yo, ¿no lo puedo tirar? Si me lo está pasando es porque lo puedo hacer. En ese sentido me siento bastante confiada con Cintia, o con Vicki, sé que no me van a mandar a hacer algo con lo que me voy a matar. (Maca)

En mi primer año de tela veía a las chicas hacer una desenrollada y yo pensaba ‘¿cuándo va a ser el día que escuche ‘pasá a hacer una desenrollada?’’. Hace un año y medio que ya la hago y no me lo esperaba ni ahí. Si una quiere mejorar, y cree que tiene que hacerlo, a las cosas las hacés. (Maca)

En estas respuestas aparece, por un lado, la idea de (auto)superación como una creencia que gira en torno de la posibilidad de superar las propias trabas mentales desde una decisión subjetiva que depende de la propia voluntad y del propio deseo. Pero, a su vez, emerge una mirada hacia afuera que quiere acercarse a la superación que están llevando a cabo las demás. Así, en las palabras de la acróbata Maca, el prefijo “auto” se diluye porque ella no focalizaba únicamente su proceso subjetivo de (auto)superación y sentía que debía superar aquello que las demás habían (auto)superado. Dijo en un momento: “si lo hace todo el mundo yo también puedo”.

Por otra parte, para la misma acróbata, la superación no es únicamente autosuperación, cuenta que en su propia superación (que implica no sólo poder hacer algo, sino también

poder ver lo hecho) le ayudan otras personas: las profesoras, que saben que puede hacer determinada figura.

En este punto es pertinente reflexionar, junto a Sáez, sobre el prefijo “auto”:

(...) este prefijo, que pone el foco en la individualidad, no termina de hacer justicia al modo en que se construye esta experiencia, y a las tensiones entre lo individual y lo colectivo que se ponen en juego (...) compartir el entrenamiento con otras personas es fundamental (...) Muchas veces se entrena solo (...) pero se suele buscar (...) compañía (...) los compañeros son actores fundamentales en el proceso de aprendizaje. Guían con la palabra o con el contacto corporal, indican si es seguro o no realizar un determinado truco (...) nos cuidan cuando hacemos alguna acrobacia de riesgo. La compañía de otras personas durante el entrenamiento aporta motivación, confianza y aliento. Los vínculos y amistades que se generan en los espacios de clases pueden continuarse por fuera de los mismos, promoviendo otros espacios de entrenamiento (...) fundamentales en el proceso de formación y socialización (...) considero que en la auto exigencia se conjugan tanto cuestiones personales como sociales (...) que el uso del prefijo “auto” no debe eclipsar. (Sáez, 2017: 211).

¿Por qué entonces sólo hablamos de (auto)superación y no de superación?

A simple vista, parece contradictorio citar a Sáez cuya idea de superación se contrapone a la de la autosuperación del individuo pragmático, citada más arriba. Sin embargo, para ella, ambas se conjugan:

La autoexigencia es parte de la lógica de la práctica, y es necesaria para poder mantener el cuerpo que se considera legítimo: un cuerpo entrenado. Entrenar, es también un modo de socialización, y autoexigirse es entonces una actitud valorada positivamente (...) Sin autoexigencia (...) no hay autosuperación posible. Y sin esa superación, sin el corrimiento de los límites entre lo habitual y lo inhabitual, sin poder lograr posiciones (...) por fuera de las ordinarias desafiando a la gravedad, ¿no habría acrobacia? (Sáez, 2017: 211).

Placer y dolor

A propósito del vínculo entre el placer y el dolor, se pregunta Julieta Infantino (2009:56): “(...) 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 (...)”

La pregunta de la autora me recordó nuestras conversaciones, durante las clases, sobre dolores: dónde se consigue el preparado con árnica para aliviarlo, cuál masajista es

recomendable, que el traumatólogo y la kinesiología, a quien comienza se le describe cómo se va a sentir al siguiente día, que se quemó la piel con la tela, que le salieron moretones gracias al aro, etcétera.

Realicé entrevistas a distintas acróbatas y cuando llegaba el momento de preguntarles sobre el placer que les genera la práctica, muchas veces se sorprendían, como a mí me sorprendió la primera vez que leí la pregunta de Infantino en su texto, porque la asociamos con el dolor.

Esta concepción “romántica” del dolor, se encuentra muy presente en las redes sociales, en las que se comparten fotos de ampollas, moretones y quemaduras acompañadas de frases como esas: “Petit! Me hacés sufrir pero me gustás tanto!” o “Amamos los moretones, somos un poco masoquistas”. (Sáez, 2017:208)

La investigadora percibió una concepción romántica del dolor en las redes de las acróbatas platenses, ¿tienen esa misma concepción las acróbatas pilarenses? ¿Cómo se vinculan con el dolor? ¿Qué significa que la práctica les guste y haga sufrir al mismo tiempo?

Victoria Checchi³⁰ cuando fue entrevistada³¹ se refirió a sus moretones y quemaduras como a “marcas de guerra”: “En su experiencia personal, Victoria nunca tuvo una caída importante pero sí moretones del aro y quemaduras de la tela. ““Son mis marcas de guerra”, señala entre risas.” ¿Por qué utilizó la metáfora bélica de la guerra para referirse a la acrobacia? Si pensamos a la mujer acrobata como a una guerrera, ¿contra qué lucha? ¿Cuál es la causa de su guerra? ¿Acallar esas voces hegemónicas que asocian la valentía, la fortaleza y la resistencia con cuerpos masculinos?

Su cuerpo femenino lleva con orgullo los indicios de que la causa por la que lucha es más fuerte que los dolores que soporta, y esa causa está conformada por tener un espacio propio, salir de la casa, hacer algo placentero, sentirse poderosa mediante la (auto)superación, expresarse a través del arte acrobático, etcétera.

³⁰ Acrobata y profesora de acrobacia aérea de IntegrArte, ya presentada en el capítulo uno de la presente tesis.

³¹ 27/01/2018. *Pilar a Diario* Entrevista realizada a Victoria Checchi.

Constantes contradicciones en las experiencias de las acróbatas: hablar del dolor y reír, sufrir dolores en una práctica en la que se puede encontrar placer, hacer un esfuerzo extremo y, mientras tanto, sonreír: “ocultar el esfuerzo” tras una “sensación de liviandad” o una sonrisa, cubriendo con un velo “el sufrimiento del proceso de tecnificación al que es sometido (el cuerpo) en el camino hacia el rendimiento” (Alonso, 2015:10).

¿Ocultan las acróbatas pilarenses el esfuerzo, el sufrimiento, en el gesto de una sonrisa?

Tal como Sáez, Camila hace mención de un masoquismo, y de un modelo de mujer “que se la banca”; o similar al modelo de mujer “que lleva sus ‘marcas de guerra’”, propuesto por Victoria.

Es un masoquismo un poco, pero es parte del proceso, no es que vas a llegar y ‘hoy no me duele’ La primera clase va a ser un sufrimiento y vas a aprender algo; y vas a aprender otra cosa, que te va a doler, pero te vas acostumbrando. A veces vengo, me duele y digo ‘me la banco, me la banco’. Cami.

El aprendizaje, según Camila, cuesta dolor lo que se gana en costumbre: “te vas acostumbrando” dice y considera que una acróbata nunca podrá decir “hoy no me duele”, aunque sí aminorar la intensidad del dolor.

Clasificación de dolores

Para ser acróbata aérea, es necesario superar ciertos dolores y/o acostumbrarse a ellos. A continuación, clasificaré los dolores más comunes de esta práctica.

Dolores por falta de fuerza

“Si no tenés fuerza en el cuerpo, no podés hacer más nada.” (Cami).

Tener experiencia en la práctica no significa que los dolores desaparezcan. De acuerdo a los capitales adquiridos por las acróbatas, y a sus experiencias en diversas prácticas corporales, varía el lugar del cuerpo donde se deposita



el dolor y su intensidad. El desarrollo de la fuerza, uno de los capitales requeridos por la acrobacia, conlleva dolor y, si no logramos adquirir el capital necesario para realizar ciertas subidas, figuras o escapes, este se intensifica:

En las piernas tengo poca resistencia, a veces siento que no me responden y necesito tenerlas paradas en la pared porque me pesan, me duelen, más que los brazos y la espalda, las piernas me matan. Me doy cuenta porque a veces, cuando subo, me tiemblan.
(Mariel)

He elegido el meme que compartió Cami, en el grupo WhatsApp que compartimos con las acróbatas; porque, de modo irónico, materializa en una imagen lo que nos pasa cuando no tenemos fuerza: no llegamos a hacer ciertos ejercicios, como vemos en la postura del gato, porque nos duelen, como vemos en su cara.

Algunos de esos dolores por falta de fuerza son los del comienzo, los veremos a continuación:

“Entrevistadora: Cuando empezaste a hacer acrobacia, ¿Cuáles dolores sentías?

Cami: Manos, corvas, panza, capaz porque apretás un montón la tela y en el aro soportás el peso, tengo sus marcas.”

Cuando comencé acrobacia, la mayor dificultad que se me presentó, y que no la había imaginado, fue desarrollar fuerza en mi tren superior: hombros, espalda y dedos de las manos: el dolor se concentró en esa parte porque su fuerza es muy importante para la acrobacia. Despertaba, en medio de la noche, con dolores musculares, especialmente en los dedos de las manos. Previamente había experimentado en disímiles prácticas corporales, y aunque en algunas de ellas, como natación, vóley y tenis, también se le daba un lugar importante al tronco superior de mi cuerpo, nunca antes había desarrollado tanto la musculatura allí. En cambio, tanto en hockey, un deporte practicado únicamente por mujeres en el partido de Pilar, como en los bailes populares que aprendí (bachata, salsa y tango), desarrollaba músculos principalmente en las piernas. Me pregunto si varía el desarrollo de músculos al practicar los mismos deportes o bailes de acuerdo a la condición de género y a los estereotipos hegemónicos de belleza tanto para masculinidades como para femineidades. Por otra parte, hay algo que sí puedo afirmar: más allá de las actividades corporales que elegimos para nuestros tiempos libres, el uso cotidiano que damos a nuestros cuerpos, de acuerdo a la división sexual del trabajo, también los conforma.

Dolores musculares por el entrenamiento cotidiano

Estos dolores varían de acuerdo a las partes del cuerpo que se focalicen durante el entrenamiento, a las figuras que se practiquen, a la intensidad con la que entrenamos, a nuestro estado de ánimo, a nuestro cansancio, a la exigencia de la profesora y a la cantidad de alumnas presentes: cuantas menos somos más seguido pasamos a los elementos. Según los testimonios estos dolores aminoran cuanto más se elongue:

Siento dolor porque el músculo trabaja, que elongando lo podés aliviar. (Adri).

Entreno y primer y segundo día post entrenamiento me duele, depende igual de cuánto elongues después. Me estoy dando cuenta de que cuanto más elongo menos me duele. (Maca)

El dolor muscular por el entrenamiento cotidiano es el que menos molesta porque funciona como un indicio de vitalidad, de haber hecho algo con el cuerpo, de haber entrenado con intensidad: "(...) el dolor muscular, vinculado al trabajo intensivo (...) es un dolor que, en cierto punto, se disfruta. En las clases se suele escuchar que "si duele está bien hecho (...) este dolor es una indicación de estar haciendo las cosas bien (...)" (Sáez, 2017:208)

Dolores por las particularidades de los elementos

"El dolor también puede ser...a causa de golpes y quemaduras (estas últimas fundamentalmente en relación con los elementos aéreos)." (Sáez, 2017: 208).

Durante el 2017, practiqué acrobacia en aro y tela. La tela me resultaba un apoyo extremadamente débil, me exigía aún más fuerza que el aro. Los días húmedos podía trabar mi cuerpo más fácilmente en ella, y en los días secos subir era imposible. Por otro lado, el aro me requería endurecer las manos con callos. Muchas veces tuve fuerza para continuar colgada del elemento, pero el ardor en la piel de mis manos lesionadas por las leves quemaduras por su fricción con el aro me lo impedía.

Algunas de las acróbatas opinaron sobre las particularidades de los elementos:

El aro es muy rígido, el dolor es soportar tu peso sobre el metal y eso te hace callos, tenés que bancarte el dolor en las manos y en las corvas. Estás sentada y podés hacer más cosas, no sé si es más soportable que la tela porque las dos tienen sus dificultades; en la tela tenés que jugar más con la respiración y estás colgada, en ciertos momentos estás agarrada de un brazo, de una mano, son diferentes fuerzas. (Cami)

A la tela es difícil adaptarse porque todos los amarres que tenés te hacen mucha presión sobre la piel, o sobre el músculo. Si vos vas relajada y hacés el amarre, la tela te va a apretar y te va a doler un montón y te pueden salir moretones; en cambio no te pasa si vos ya vas durita, conociendo el elemento y conociendo tu cuerpo. A eso lo conseguís con el tiempo y la repetición. Una aprende cómo se tiene que hacer para que no te duela. (Adri)

No me gusta quemarme, porque cuando te vas a bañar es un garrón. Una vez me quemé mal y me fui a bañar y me quería morir, pero eso también es tener conciencia de tener el trajecito, la cuestión es cómo prevenirlo. (Adri)

De los distintos testimonios entendemos que, tal como dice Adri, una va aprendiendo, de a poco, cómo tiene que vincularse con los elementos para que no duela. La acrobacia en tela, etérea a simple vista, ejerce sobre nuestros cuerpos dolores: nos quema en los lugares donde nuestra piel está desnuda, nos aprieta con los amarres que damos en nuestros cuerpos y nos saca moretones si no vamos “duritas”: “Viste que vos tenés una idea visual de la tela y otra práctica. Vos la ves y es todo suave, todo lindo, y te achura, te quema, te aprieta, te deja sin aire, te duele, te...” (Maca)



Incluí este meme en este apartado, compartido por una acróbata en el grupo de WhatsApp, porque, de forma cómica, describe un típico dolor que se siente en acrobacia aérea por la particularidad de los elementos: la tela aprieta.

Capitales

Adquirir más de algún capital

En acrobacia aérea necesitamos (auto)superar el dolor para adquirir mayor cantidad de algunos de los capitales necesarios para realizar esta práctica. O, al revés, si adquirimos mayor cantidad de algunos de los capitales, sufrimos menos dolores, en términos de Rodríguez (2016): “(...) siempre parece haber algo más para “sacar” de adentro del yo

para ponerlo a prueba. Se trata de un modo de mejorarse, de rehacerse, de convertirse, en cada nuevo entrenamiento que se lleva a cabo.”

Si bien la acrobacia comparte con las técnicas deportivas renovadas de las que habla Rodríguez: el crossfit, el running y el gimnasio, la búsqueda de autosuperación, no nos pide a quienes nos adentramos en ella lo mismo que las técnicas deportivas renovadas piden a quienes de adentran en ellas. No realizaré aquí un análisis pormenorizado de esta diferenciación aunque sí diré que compartimos la búsqueda del desarrollo de ciertos capitales, los vinculados con la gimnasia: resistencia, fuerza, elongación, coordinación y agilidad; mientras que hay dos cuestiones que no tienen punto de comparación. En primer lugar la técnica acrobática es diferente a la de las técnicas deportivas mencionadas y en segundo lugar, algo muy importante es que la expresión o actuación no es valorada en ellos.

Adri, una acróbata, percibe que, constantemente, tiene algo más para sacar de adentro suyo. Ella se pone sus propias metas, tanto dentro como fuera de las clases, sobre aquello que quiere mejorar: en un momento la resistencia, en otro las figuras en la tela y en la actualidad la elongación:

(...) superarte a vos misma, esto de decirte ‘esto no me sale, y no, me va a salir’, la tela me gustó tanto que me autoexigía constantemente. Seguía haciendo y haciendo. Imaginate que salía a correr 15 kilómetros y hacía el mismo ejercicio físico que hacemos en clase los demás días, porque pensaba que así tendría más resistencia en la tela. Ahora, por ejemplo, se me metió en la cabeza (así como en su momento me propuse ser mejor en tela) que como tengo mucha fuerza y no tengo tanta elongación, me quiero abrir de piernas y estoy hace cinco meses a full (y a lo de la tela ya no le doy tanta bolilla). (Adri)

El testimonio de Adri ejemplifica lo planteado por Sáez, sobre lo importante que es para las acróbatas ir corriendo los límites físicos habituales, ordinarios para adquirir, mediante esta (auto)superación, un cuerpo entrenado, que es el cuerpo legítimo en acrobacia. Las acróbatas, para atravesar esos límites pueden ir enfocándose en distintos capitales. Cuando entrevisté a Adri se estaba proponiendo abrirse de piernas y un año después vi esta foto en su Facebook.



Foto de sí misma compartida por la acróbata Adri en su Facebook

Transformaciones físicas

A medida que iba adquiriendo algunos de los capitales que requiere la acrobacia, mi físico iban transitando cambios: en su forma, fuerza, tonicidad, movimientos, postura, gustos, posibilidades, etcétera. En cuanto a la postura, comencé a caminar más derecha y trabada, siendo más consciente del centro de mi cuerpo: la panza; en ocasiones en las que caminaba rápido sentía la fuerza de mis abdominales.

También mis compañeras cambiaban sus físicos: adelgazaban, afinaban sus cinturas, achicaban sus pechos, desarrollaban mayor elongación y fuerza, les crecían las espaldas, los hombros, los brazos y los pectorales por el desarrollo de músculos, a los que marcaban y endurecían. Adquirían una postura más firme, segura e infranqueable.

Sáez percibió las mismas transformaciones físicas en las acróbatas platenses lo cual connota que los capitales que se proponen desarrollar los entrenamientos acrobáticos son los mismos, más allá de la forma en la que se entrene (lo cual requeriría un mayor análisis comparativo). Así lo describe:

(...) el cuerpo (...) produce modificaciones materiales: los músculos aumentan su volumen y su tono, ciertas regiones del cuerpo (espalda, brazos) aumentan su tamaño, el elevado tono muscular acarrea cambios posturales (los hombros suben y se cierran hacia delante, el esternón baja y se acerca al abdomen), la resistencia física al entrenamiento es cada vez mayor, el agotamiento llega cada vez más tarde (...) En cuanto a las capacidades corporales (...) encontramos en primer lugar la fuerza y la resistencia, acompañadas en algunos casos por la elongación... Al mismo tiempo comienzan a ponerse en juego aquí valores y actitudes...superar los propios límites, y tener la constancia y la paciencia necesarias para ello.(Sáez, 2017:186).

Cuando conversé con las acróbatas, noté que no siempre eran conscientes de sus cambios corporales:

Yo por ahí no me doy tanta cuenta. Una a veces se siente un poco más...tipo, hay musculitos, igual me marco muy fácil por ser flaca (...) los abdominales a pleno, no es que me cambió la forma, hay gente que me dice 'estás más armadita' el otro día las chicas me dijeron 'estás más armada de la cintura para abajo'. (Maca)

No soy de esas personas que se marcan pero sí siento las piernas un poco duras, la realidad es que me transformé mucho (...) cuando empecé no tenía ni un gramo de músculo hasta ahora que fue pasando en momentos donde sí. (Mariel)

Las tetas se te van mucho cuando entrenás, te crecen los pectorales y la grasa se va, eso fue un cambio fuerte, fue como '¡ah! ¡Me quedé sin tetas!'" pero como veía que a todas las acróbatas también les pasaba entonces bueno, es un cambio más (...) me acostumbré, no me jode. (Lau)

Estaba más gorda, dato muy boludo. Te vas dando cuenta cuando cambiás, te crecen los brazos, te crece la famosa espalda de nadadora, cuando colgás te afirmás un poco más de cintura. Todo es más en postura y la vas adquiriendo. Te vas acostumbrando, elongar: llegaba acá, ahora llego acá. (Cami)

Vas a iniciarte de una manera, pero para ser una grande en acrobacia en tela vas a terminar desarrollando esa fuerza y ese cuerpo, te va llevando el mismo entrenamiento. (Adri)

Siempre tuve muchos mambos con mi cuerpo, cuando empecé acá era mucho más flaca que ahora, imaginate. No me di cuenta, fue todo progresivo y chau, estaba en los 47 kilos. Venir acá requería estar bien alimentada, tenía que estar dos horas haciendo ejercicio y eso también me modificó. Si venía mareada, ya sabía por qué era, sabía que no iba a rendir en la clase entonces ahí empecé a hacer un cambio, dije 'Bueno, si voy a ir a la clase por lo menos tengo que alimentarme bien porque si no...'. Me encantaba todo el ejercicio (...) Veía que había días que rendía menos porque me sentía cansada y sabía por qué era, entonces dije 'bueno, es por acá, le tengo mucho amor a la tela'. (Mariel)

Algunos cambios físicos que atraviesan las acróbatas pilarenses y que no encontré mencionados en Sáez, me interesan por tratarse de modificaciones en cuerpos acrobáticos femeninos. Tanto Laura como Mariel cuando cambian sus cuerpos, comienzan a (auto)percibirse de un modo en el que rompen con estereotipos femeninos hegemónicos. Laura pierde algo que la sociedad pregona como centralmente femenino: "las tetas" y Mariel, deja de lado una estética de fragilidad (descrita en el segundo capítulo de esta tesis), para la cual la alimentación no es importante y se acerca a otro modelo de mujer con un cuerpo femenino musculoso cuya prioridad es el goce. (Concepto que también fue trabajado en los capítulos 2, 3 y 5; y desarrollado más en profundidad en el capítulo 6 de la presente tesis)

Presentación de capitales

Los capitales centrales necesarios que requiere esta práctica corporal son: resistencia, fuerza, elongación, agilidad, expresión o actuación, técnica, y coordinación. La muestra de fin de año, llamada Varieté, es un momento importante para exhibirlos.

En general, mis compañeras ya contaban con capitales corporales previos: saber actuar por haber bailado danza árabe, ser profesora de educación física y tener un gran desarrollo de la fuerza, ser profesora de equitación y tener movimientos elegantes o haber hecho patinaje artístico, taekwondo y natación y tener una gran elongación, etcétera. Cami habla de estos capitales adquiridos como lo que "uno tiene encima": "Acá Mary,

Vane, Maca pueden explotar su elongación; la otra el carisma, yo sé que soy el carisma, la otra la fuerza, la otra el no sé qué. Cada una puede explotar lo que uno tiene encima.”
(Cami)

Cami personifica cada capital en las practicantes de acrobacia que tienen una mayor adquisición del él; pese a tales jerarquías todas tenemos a cada uno de ellos, en mayor o menor medida.

La resistencia es un capital vinculado con la elongación, con la fuerza y con la agilidad. Implica ser capaz de sufrir dolor en pos de un objetivo determinado. Una manera de entrenar la resistencia es adquirir fuerza³². A medida que pasa el tiempo, nuestros cuerpos pueden hacer más abdominales, más fuerza de brazos, y así con los diferentes ejercicios de “prepa”; por otra parte, cada vez nos cuesta menos levantar nuestros cuerpos en la tela o en el aro. A continuación nos cuenta Adri cómo ella entrena su fuerza: “Siempre vas levantando tu peso, o sea, una vez que tu cuerpo se acostumbra a eso, y ganaste la fuerza para levantar tu peso, ya está. De hecho, hasta podés seguir entrenándola levantando más fuerza pero con pesas, u otra cosa, porque en la tela moriste, es ese peso y ya está, son tus 50 o tus 60 kilos”.

Cuando estamos próximas a la muestra de fin de año también entrenamos la resistencia respiratoria. Por ejemplo, Vicki nos hacía subir y bajar de la tela dos veces sin tocar el piso para, en la muestra, lograr sostenernos, sin tanto esfuerzo, el tiempo que el tema musical elegido requiriese. Adri justifica porqué este tipo de resistencia es necesaria: “Cuando hacés un número tenés que estar un tiempo determinado arriba. En el aro no tanto, porque tenés base como para sentarte; pero en la tela, que estás constantemente sostenida, necesitas una respiración constante, una resistencia ahí arriba”. Cuanto más entrenemos ejercicios aeróbicos, más dinámicos serán nuestros números y podremos contar con la agilidad, con la soltura y/o rapidez que nos aporta, si así queremos que se vea nuestro número o alguna secuencia dentro de él. Cuanto menos agilidad desarrollemos, más fragmentado se verá nuestro número.

También vamos logrando más resistencia con la elongación. Este tipo de resistencia consiste en poder soportar el dolor que genera en el/los músculo/s que está/n siendo

³² Para la lectura de un análisis más detallado de este capital, ir al capítulo dos de la presente tesis.

elongado/s, que siempre tiene/n algún grado de rigidez, la propuesta de distenderlo/s. Las clases de acrobacia aérea cuentan con dos momentos estructurados para la elongación: al final de la “prepa” y también antes de finalizar el entrenamiento acrobático. Además, muchas veces sucede que durante este último, entre una subida y bajada a la tela o al aro, nos proponemos elongar individualmente o en sub-grupos ciertas partes del cuerpo. También, en nuestras conversaciones, valoramos positivamente a aquellas compañeras que tienen una predisposición innata a elongar (más allá de los límites “normales”) o a quienes han desarrollado mucho este capital y celebramos cuando lo utilizan al momento de darle su toque personal a alguna figura. Por otra parte en la escuela una compañera da clases de elongación a las que asistimos mayoritariamente las acróbatas.

“Está bueno porque como actividad física hacés todo; si no tenés preparación física, arriba no podés hacer mucho”: esta reflexión de Maca articula la resistencia física con la expresión, la primera es un piso al que debemos llegar para lograr lo segundo. Detengámonos entonces en esa parte de la acrobacia aérea, a la que llamo “expresión o actuación”.

¿Es posible la acrobacia sin una búsqueda expresiva?

En el campo de la expresión se conjugan dos sub-capitales diferentes que pueden, o no, estar igualmente desarrollados: el dominio de las figuras y una búsqueda estética alrededor de la expresión o de la actuación.

A fines de mi primer año de practicar acrobacia, una de las alumnas más avanzadas halagó mi expresión, diciéndome que tenía en expresión lo que ella en fuerza. Me ayudó a concientizar que tenía un capital valioso, quizá adquirido con salsa, bachata o tango. Planteaba implícitamente dos cuestiones necesarias para la acrobacia, la fuerza por una parte y la expresión, por la otra. Justamente fue a esta compañera a quien Vicki, la profesora, le sugirió, durante la preparación de las muestras de fin de año, no colocar todas las figuras difíciles juntas, porque a la destreza física ya la manejaba, y la desafió a pensar en su expresión, a comenzar a adquirir un nuevo capital.

Veamos qué opinan las acróbatas:

Transmitir arte a partir del cuerpo me parece re fuerte, poder expresar algo, una emoción con el cuerpo, es una búsqueda re personal porque te puedo enseñar este truquito, pero al condimento lo vas a encontrar y poner vos. (Lau)

Está bueno transmitir algo. Si bien hay chicas que se suben y no dicen nada (solamente subo, hago tres inversiones, la gente me aplaude y ya), está bueno crear un clima entre el público y una. (Maca)

En todos mis números siempre influyeron mucho mis estados de ánimo y se notaba en las canciones y en las letras que elegía, buscaba transmitir algo. (Mariel)

Cada una le va dando su esencia. El pie-mano es así, que vos quieras poner la pierna un poco más arriba, más abajo, más caído, ahí cada una le va a poner su personaje. También depende de si elegís un tema rápido o uno lento, entonces ella lo va a hacer con un tema lento y va a mirar, y en el tema que hable de no mirar a la gente, vas a hacer todo lo contrario, le vas a cambiar. (Cami)

No es lo mismo un gimnasio porque ahí estas buscando un rendimiento propio. En cambio, acá tenés que entrenarte para después mostrarlo y necesitás de un grupo, de un acompañamiento. Tela es como una danza, es más creativo y podés flashearla de mil maneras. (Adri)

Ellas usan palabras vecinas para comunicar lo artístico de esta práctica: “mostrar”, “flashear de mil maneras”, “crear un clima”, “transmitir”, “expresar una emoción”, “mis estados de ánimo”, “una búsqueda”, “el condimento”, “la esencia”.

Ellas dicen que no buscan, como imaginan se busca en el gimnasio, un rendimiento personal y que no toman a la acrobacia sólo como una exhibición de destrezas físicas: “subo, hago tres inversiones, la gente me aplaude y ya”. Las figuras que hacen, con sus cuerpos entrenados, son formas con las que crean personajes, flashean, condimentan sus números, crean climas junto al elemento y al público, expresan sus esencias y estados de ánimo. Deciden qué mostrar y qué no.

¿Dan lugar las profesoras al entrenamiento de la expresión durante las clases de acrobacia?

Si bien no es un rasgo que nos propongan entrenar durante todo el año; algunas profesoras, en los momentos previos a las muestras, ofrecen herramientas expresivas. Un ejemplo es la muestra de despedida de Vicki, de mayo del 2018. Como había quedado seleccionada por una escuela de circo italiana, organizamos una muestra para despedirla. Ella nos guió como profesora y nos propuso algo que nunca se había hecho en la escuela. En vez de elegir un tema musical teníamos que elegir un texto significativo, para decir o cantar con nuestras voces, o para que sea dicho o cantado por alguna compañera mientras nosotras hacíamos nuestro número. Fue una novedad para las alumnas, así lo expresó Camila:

Vicki nos enseñó, más allá de subir al aro y hacer una figura, la expresión, nos hizo sentir la música. Lo que vos sabés en el aéreo pero con palabras, con gestos. Fue novedoso porque cada una dijo '¡uy tengo que hablar y hacer las dos cosas a la vez!', como tocar un instrumento y cantar. Nos dieron una herramienta más teatral, le dio un gustito más el actuar y hacer una figura.

Esa "herramienta teatral", a la que ella se refirió, tuvo que ver con que durante varios entrenamientos previos a la muestra, por momentos, la clase se asemejaba a una de teatro: entrenábamos la comunicación corporal, realizábamos ejercicios de teatro y practicábamos acompañar con nuestras voces lo que queríamos expresar con nuestros cuerpos.

Por otra parte, el capital de la "actuación o expresión" se articula con el de la "técnica", tal como fue introducido más arriba. Desarrollar el capital de la técnica implica ir dominando el lenguaje acrobático, cuyo elemento mínimo es la figura. Cada figura tiene una técnica muy precisa donde ciertas partes del cuerpo están comprometidas, de diferentes modos, de acuerdo a movimiento convencionales. A partir de la unión de estos movimientos mínimos pueden armarse coreografías, tal como en las danzas o en los bailes populares.

Por lo tanto, aquí el capital de la coordinación es necesario dado que para que una acróbata pueda realizar una figura, distintos movimientos corporales tienen que poder hacerse de modo armonioso en sincronía y consecutivamente. Muchas veces cuando recién comenzamos a practicar una figura, o cuando vemos a una compañera que lo está haciendo, al no estar habituadas a esa unión de distintos movimientos, los vamos probando por separado u olvidamos incluir algunos de ellos, lo que hace que la figura no salga con una apariencia natural.

Para finalizar, agrego respecto de este último capital, que muchas veces en los cuerpos de las acróbatas está dissociado el manejo de la técnica del de la expresión. Si bien quienes tienen mayor experiencia cuentan con más cantidad de elementos expresivos: con figuras; eso no significa que cuenten con el capital de la expresión o actuación, que muchas veces depende tanto del valor que cada profesora le da a este capital durante los entrenamientos como de las búsquedas personales de las acróbatas.

¿Cuál es el placer de las acróbatas?

En las narrativas de los artistas había algo de placer generado por el desafío que implica el riesgo (...) pero no aparecía en sus discursos lo que yo veía: sacrificio, domesticación corporal, disciplina, dolor (...) 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. (Infantino, 2009:56).

A modo de cierre de este capítulo veré qué es lo que hace que el dolor que atraviesan las acróbatas, por las transformaciones físicas que viven para acceder a ciertos capitales, aparezca en un segundo plano, ocupando el primero el placer.

Cuando les pregunté por qué disfrutaban de esta práctica aparecieron respuestas análogas explicadas de distinto modo. Para expresarse usaron distintas palabras pertenecientes a un mismo campo semántico: “puede”, “poder”, “puedo”, “posibilidades”, “logro”:

Descubrir que tu cuerpo puede hacer algo que antes no hacía. Verlo y decir ‘Che, eso no lo voy a poder hacer nunca’. Y hacerlo, tirarse una desenrollada y decir ‘guau’, me costó un montón y lo puedo hacer, haber crecido, haber hecho algo re copado, sorprenderte de vos misma. El cuerpo puede hacer quichicientas mil cosas para las que no sabemos que está preparado, y cuando lo hacés decís ‘¡guau!’. No sé, doble lanza, que se pone la pierna por acá, por acá, y decís ‘guau, mirá lo que puede hacer el cuerpo y no lo usamos, no lo aprovechamos.’ (Cami)

Lo que logro y después nuestro y que la gente te aplauda a mí me hace feliz. (Adri)

Hay personas que piensan ‘yo tengo que levantar mi cuerpo todo encima, darme vuelta, no puedo ni loca’. A mí me gusta saber y sentir que puedo hacer cosas con mi cuerpo, es como ‘Yo sé hacer esto’. No importa si al otro no le importa, no, yo lo sé hacer y me gusta saber hacerlo. (Mariel)

Me di cuenta que nunca me había conectado con el cuerpo, era súper inconsciente de mi propio cuerpo, nunca me había puesto a pensar en nada que tuviese que ver con el cuerpo y cuando empecé dije ‘Ah bueno, tengo fuerza, tengo posibilidades.’ (Lau)

Considero que el placer de las acróbatas se relaciona con la experiencia de (auto)superación, tanto en el entrenamiento físico como en el expresivo para ejercer el poder, sus poderes femeninos y corporales.

Capítulo círculo que se cierra sin poder distinguir el comienzo del final:

Creía que hacía todo mal. Un día, tomó un folleto de IntegrArte, más tarde fue al lugar. Comenzó acrobacia aérea. Al principio, cuando lograba hacer ciertas figuras que le enseñaba su profesora, se sorprendía constantemente de sí misma porque era inconsciente de las posibilidades de su cuerpo. Se descubrió a sí misma, descubrió su cuerpo, comenzando de afuera hacia adentro: se encontraba haciendo una subida “sanguchito”³³ y sentía y pensaba que podía hacer cosas con su cuerpo. A veces, durante los entrenamientos, nuevas compañeras se enojaban por no poder lograr, de modo acelerado, lo que otras sí. No volvían. Se entristecía por ellas mientras seguía en su propia lucha. Reflexionó: “Las mujeres tenemos la primera tarea de dejar de competir con nosotras mismas, mirando a las otras; porque esa competencia nos quita la posibilidad de vivir procesos personales.”. Llegó el momento de la primera muestra anual, ahora ella se gustaba haciendo acrobacia y antes de subir al aro pensó “no me importa lo que piensen los demás”. Durante su número fue feliz. Le sorprendieron los aplausos, que marcaban el final, y se preguntó “¿Será que aplauden mis logros?”.

³³ Esta subida, que también es llamada “Colombiana”, implica subir en dos movimientos que se reiteran hasta llegar a la altura pretendida. El primero es acercar la tela al torso con ambos brazos para que luego un pie coloque arriba del otro la tela y la apriete (generando un sanguchito de pie, tela, pie).



Capítulo 5: (Auto)superaciones de miedos en una práctica de riesgo



Fotografía tomada por la fotógrafa Florencia
Alejandra Pérez a la acróbata Daiana Belén
Mansilla para la muestra de fin de año del 2018

(AUTO)SUPERACIONES DE MIEDOS EN UNA PRÁCTICA DE RIESGO

Lo real tiende a reemplazar lo simbólico y tomar riesgos adquiere una importancia sociológica relevante. (Le Bretón, 2002: 93).

Mientras entrenábamos veíamos cómo una compañera avanzada practicaba una caída muy compleja; Martín recordó que, para la muestra del 2018, ella había terminado su número con una caída igualmente riesgosa, terminó sosteniéndose con una mano, y opinó: “Eso sí es riesgoso. Nosotros, aunque tengamos miedo, no sufrimos riesgo porque tenemos muchas vueltas, estamos muy agarrados.”

Opino lo contrario, por mi experiencia en las alturas: en junio del 2018 cambié de escuela, de IntegrArte a Media Vuelta, porque quería experimentar con acrobacia de piso. Al mes de comenzar esta nueva práctica, comencé a tener un dolor muy intenso en la parte media e izquierda de la espalda. Pese al dolor continué entrenando tres veces por semana, no quería dejar mi momento de placer y distensión. Pero este se acentuó. Al principio negué la dolencia; en una segunda etapa decidí faltar a veces, para apaciguarla un poco. Tardé cuatro meses en dejar acrobacia, en tomar conciencia sobre el riesgo de continuar entrenando con, y soportando como nunca antes, ese misterioso dolor. Fue en noviembre cuando visité a un traumatólogo, quien me indicó comenzar kinesiología y hacer un espinograma y una resonancia magnética. El temor a hacer este último estudio me demoró. En febrero, siete meses luego de haber sentido por primera vez el dolor, llevé todos los estudios solicitados al médico y me enteré que tenía una dorsalgia, agravada por haber entrenado junto a ella. Durante diciembre, febrero y marzo hice kinesiología, practiqué yoga y natación. En abril retomé acrobacia en IntegrArte, pero esta vez sólo aérea, consideré que los impactantes movimientos de la acrobacia de piso fueron los causantes de mi problema.

Mi experiencia de acróbata principiante como un ejemplo de por qué pienso, al contrario de como Martín opinó en una ocasión, que el nivel alcanzado por una acróbata no quita el riesgo de la acrobacia, al que defino como la posibilidad de caerse, golpearse o lesionarse. IntegrArte existe hace doce años y, según sus organizadores, nunca hubo un accidente grave en su área de acrobacia aérea.

Ahora bien, en este capítulo abordaré cuáles riesgos se dan en el área de acrobacia aérea de IntegrArte, guiándome por las preguntas que planteo a continuación: las acróbatas pilarenses, ¿construimos una estética a partir del riesgo? ¿Qué entendemos

por riesgo? ¿Sentimos a esta práctica riesgosa? En caso que sí, ¿por qué buscamos experimentar riesgos? ¿Cuál es el placer de experimentarlos? ¿Podemos ser consideradas individuos pragmáticos que buscan, a partir de la superación del riesgo, (auto)-superarse y (auto)-evaluarse? ¿Nos permite esta práctica otorgar sentido a nuestras existencias, en sintonía con nuestro contexto?

La espacialidad de la acrobacia aérea: el abajo

El lenguaje carnavalesco: lógica de las cosas al revés, inversiones, degradaciones, profanaciones, coronamientos y derrocamientos. El segundo mundo de la cultura popular se construye como parodia de la vida ordinaria (...) que al negar renueva. (Bajtín, 1985).

En la acrobacia aérea, que retoma el lenguaje carnavalesco y popular, caer es importante. Es un lenguaje artístico que parodia al orden de la vida ordinaria moderna en donde lo importante es avanzar. Las acróbatas seguimos una lógica de las cosas al revés, porque realizamos la mayor parte de los movimientos con nuestras cabezas apuntando al suelo. Es más, un movimiento básico en acrobacia en tela, del que nacen muchas secuencias, se llama inversión.

A vuelo de pájaro diríamos que el espacio de las acróbatas es el arriba, el cielo; pero ellas suben lo más alto posible, en la estructura metálica, para caer poéticamente. Aprender a caer, elegir cómo caer las acompañará durante todo el recorrido. Cami, durante la entrevista, hablaba sobre la importancia de saber caer para no lastimarse: “Si no sabes caer te podés lastimar.” Caemos en un espacio que no es valorado en nuestro imaginario moderno:

La espacialidad dominante del imaginario moderno es arriba y adelante. El cielo está al alcance y el futuro está adelante, ante la vista. Son los espacios deseables, los que deben buscarse (...) La modernidad niega el atrás y el abajo (...) constituyen la traducción espacial del pasado (...) de los límites pisados, traspasados, superados. Los importantes son los espacios del futuro: el arriba y el delante. Allí están los objetivos y metas que deben mirarse para alcanzarse. En ellos se debe pensar como lo trascendente y lo significativo. (Cabrera, 2007: 5-6).

Un ejemplo de la valoración acrobática del abajo es el siguiente flyer, que circuló para difundir una Femimuestra de mediados del 2019. En él se ve a una acrobata, que extiende su débil e inverosímil brazo para alcanzar algo que valora y que está debajo suyo.

Ella, arriba
y, sin embargo, lo que la eleva
es lo que está debajo suyo.
La fuerza de los pies en el piso, la de sus pies
en el aire.
Su mano recoge la vida, como si fuese agua de
río.
Toma el agua y una bruja revive.



En la acrobacia aérea saber caer es importante, como también lo es buscar un modo de hacerlo. Daniel Cabrera de quien recientemente leímos en una cita para reflexionar sobre la espacialidad dominante en el imaginario moderno, describe en su texto la experiencia de un montañista que compararé con la de una acróbata. Cuenta el autor que el montañista, guiado por una concepción temporal que valora la llegada acelerada hacia adelante, se convierte en un inexperto más, que habiendo llegado a la cumbre cree haberlo logrado todo. Pero aún le queda la bajada, ¿Por qué será que, tal como lo comenta el autor, la mayoría de los accidentes de montañistas no suceden subiendo sino descendiendo?

El caminante, pendiente abajo, no regula su velocidad y se deja caer velozmente porque lo aparentemente más importante, llegar lo más alto posible, ya ha pasado. En cambio, las acróbatas sabemos que los accidentes suceden descendiendo y que lo más importante no es llegar sino vencer el cansancio, el relajamiento y la velocidad que imprime el suelo, dado que: "(...) provocan las caídas aún de los más expertos. Controlar la bajada requiere tanta fuerza y destreza como la subida." (Cabrera, 2007: 6).

Estética de riesgo

(...) el arte circense 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 (...) del vuelo de los cuerpos (...) 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. (Infantino, 2009:54).

Si el núcleo de las acrobacias aéreas es doblegar con nuestras conciencias lo natural de nuestros cuerpos; dominarlos, ¿implica una concepción de la mujer separada de su naturaleza? Muchas veces en el intento de, realizando acrobacia, sobrepasar los límites que nos impone nuestra naturaleza, ella nos responde con accidentes.

Por otro lado, como ya fue dicho, esta práctica nos invita a exacerbar nuestro placer y a no usar de modo racional y productivo de nuestros cuerpos.

El riesgo es entonces una forma de sensibilidad, un medio para buscar sensaciones extremas que resultan placenteras (...) para conectar con los propios sentimientos y con la percepción del cuerpo (...) se constituye también una manera de expresarse. La destreza, la proeza y el virtuosismo se integran así en las búsquedas expresivas, dando lugar a la emergencia de una estética del riesgo.(Sáez, 2017: 276).

Previamente a desarrollar una sensibilidad acrobática, percibí, como espectadora, la estética de riesgo. Era la primera vez que veía un espectáculo de acrobacia aérea, estaba en la Escuela de circo Congo, de San Fernando para acompañar a mi hermana Florencia en su muestra de fin de año. Admiré la valentía de ella y de sus compañeras. Me parecían muy riesgosas las alturas que alcanzaban y las violentas caídas en los números de las telistas. Como público aplaudíamos principalmente la ausencia de miedo, de vértigo y la valentía. Estaba sorprendida, en términos de Sáez, asombrada:

(...) Suele buscarse que el público también perciba esos riesgos, desarrollando estrategias para maximizar su apreciación y siendo el riesgo y el asombro un canal de comunicación con los espectadores. (Sáez, 2017: 275)

También Adri percibe esta sensibilidad en el público: “El estar suspendido en el aire es como que ‘guau, esta se va a romper la cabeza, quiero ver’ y después ven que no te la rompés y es como que ‘guau’.”

El riesgo físico en el cuerpo: diez accidentes

El contacto bruto con el mundo, a través del uso de las potencialidades físicas, sustituye el contacto más suave que procuraba el campo simbólico. (Le Bretón, 2002:93).

El concepto de riesgo hace referencia (...) al riesgo “real” o físico frente a los posibles accidentes a los que se exponen quienes realizan actividades acrobáticas. (Sáez, 2017: 275).

Acá te hacen firmar un papel que dice que hay riesgo, de muerte. (Mariel)

Pifiaste y chau. (Mariel)

Elegí diez accidentes que vivieron o presenciaron las acróbatas para graficar el contacto bruto que tienen con el mundo.

X. La espalda de Rocío: “Acá una vez hubo una caída muy fea. Rocío se dio mal una vuelta, estaba haciendo un escape, que se llama ‘El suicida’ encima, y se calló, apenas se hizo algo mal en la espalda.” (Mariel)

IX. La cabeza de Estefi: “Estefi se golpeó la cabeza, me acuerdo.” (Cami)

VIII. Los hombros de Mariel: “Una vez hice un escape, un ‘chan chan’, que es agarrado contra los hombros y cuando bajé se me fue todo un hombro para atrás, se me salió de lugar y volvió de nuevo. Tuve reposo, pero desde ese momento no puedo hacer muchas cosas con el hombro.” (Mariel)

VII. Los dedos de Mariel: “Una vez estaba invirtiendo y la mano me quedó debajo de la pierna entonces me comió estos dos dedos y chau, los tuve inmóviles.” (Mariel)

VI. La mano de Cami: “Me he abierto la mano, me salieron dos ampollas gigantes por estar cebada en un día de calor. Me re dolió.” (Cami)

V. El dedo de Cami: “Una sola vez perdí la sensibilidad de un dedo.” (Cami)

IV. La muñeca de Mariel: “Me puse floja, dejé caer todo el peso y chau, la muñeca como quince días.” (Mariel)

III. La rodilla de Adri: “Me dieron una patada en la rodilla y la pierna quedó muerta en totalidad. Esa patada me arruinó, fue heavy. Nunca me había pasado y soy muy consciente con no querer lesionarme, porque sé que si me lesiono paro y eso hace que no entrene. Si yo no puedo entrenar, no puedo dar clases tampoco, va todo de la mano.

Cuando pasó no quería llorar pero no lo pude aguantar y también me asusté porque lo primero que pensé fue ‘me rompí’, porque la pierna quedó muerta.” (Adri)

II. El pie de Cami: “Yo me he caído muchas veces, una de las últimas veces me golpeé el pie y me dolió un montón. Creo que fue mitad colchón, mitad piso.” (Cami)

I. Los empeines de Mariel: “Una vez en el aro tenía que hacer una estrella y justo me solté, caí a los empeines, ahí sí me hice mierda todo...” (Mariel)

Seleccioné de aquellas palabras que usaron para narrar sus experiencias, las que me parecen claves porque aluden a la estética de riesgo: “caída”, “se calló”, “dejé caer todo el peso”, “me he caído”, “me solté”, “se golpeó”, “me re dolió”, “me hice mierda”, “los tuve inmóviles”, “perdí la sensibilidad”, “quedó muerta”. Estas distintas expresiones remiten a tres situaciones que suelen suceder: cuando el cuerpo no cae con cierta técnica que le permita salir airoso sin lastimarse o golpearse, cuando de modo inconsciente una se suelta cuando no debía y cuando, por determinadas situaciones, queda como “muerta” cierta parte del cuerpo.

¿Es posible evitar tales accidentes?

La cita que realiza Sáez (2017) de Celine Pereira (2009) en su investigación puede esclarecernos. Según la investigadora, que se centró en una compañía circense radicada en Montreal, el objetivo del entrenamiento acrobático es reducir el margen de la desconfianza y del error, que siempre existe.

Entonces, una de las maneras de evitar los accidentes es ir adquiriendo, durante los entrenamientos, los capitales físicos necesarios (Descriptos en el capítulo cuatro).

Hicimos en la prepa ejercicios de fuerza que abarcaron todo el cuerpo: brazos, piernas y abdominales centralmente, Cin mete muchos abdominales. Después, ya en la tela, a algunas nos costaba bastante sostenernos por el viento así que tuvimos que, por una parte, hacer mayor fuerza que de costumbre y, por otra parte, mojarnos las manos con agua, porque no había resina, para no resbalarnos tanto del acetato deportivo³⁴. Recordamos que Vicki estaba en contra de su uso porque considera que usándolo una se acostumbra a no desarrollar fuerza. Estaba entusiasmada con la nueva secuencia de

³⁴ El acetato deportivo es el nombre de la tela que usamos para practicar acrobacia, su aspecto es brillante y elástico. También se suele usar dicho material para la confección de prendas deportivas.

figuras que entrenaba, en las distintas pruebas que realicé noté que la fuerza abdominal era central porque desde ella nacen las inversiones. (Nota de campo de abril de 2019)

En conclusión, si bien existe cierto riesgo, también podemos contrarrestarlo desarrollando fuerza. Será ella, junto a otros capitales, la que dará mayor seguridad a nuestros cuerpos:

(...) lo que se trabaja durante el proceso formativo es justamente la creación de un cuerpo entrenado, que se convierte en cuerpo seguro (...) a partir del cual poder arriesgarse sin (tanto) riesgo (...) el control preciso y milimétrico del cuerpo, y el reconocimiento de qué es lo que está bajo control y qué es lo que escapa al mismo, es una parte fundamental del proceso. (Sáez, 2017:275-276).

A ese control del cuerpo mencionado en la cita precedente, las acróbatas lo llaman conciencia. Lo analizaré a continuación.

La conciencia: un capital para superar el dualismo mente-cuerpo y cuerpo-cuerpo

La conciencia propia

Otra posibilidad para reducir el margen de riesgo, presente en la acrobacia aérea, es ir adquiriendo un capital, físico e intelectual, que tiene que ver con, en términos de Adri: “relacionar lo que pensás con lo que hacés en un momento específico”. El momento específico al que se refiere es cuando está poniendo en práctica cierta técnica en la tela. Ella cuenta que fue esta práctica la que le hizo conocer su cuerpo, adquirir la conciencia corporal.

Mariel, por su parte, considera que, si estamos psíquicamente ausentes, podemos sufrir algún accidente: “Hay que estar muy presente con el cuerpo, ser consciente de si pongo la pierna acá, si no la pongo, si...” (Mariel)

Otro es el caso de Lau, ella contó haber vivido muy dissociada de su cuerpo, con una parte suya “dormida” hasta que comenzó acrobacia y vivió esa etapa como un despertar. “El hecho de hacer cosas con el cuerpo te despierta algo en el cerebro, una conciencia que una tiene dormida cuando no usa su cuerpo correctamente”. Hoy observa a personas en la calle comportarse como la antigua Lau: “¡Qué loco! pensar que hay personas que no son conscientes de lo que hacen con sus cuerpos. Es como algo automático, inercia, y no piensan cómo están compuestos sus cuerpos, qué pueden hacer, qué no.”.

Cami plantea a la conciencia como darse cuenta. Considera que decir basta es lo contrario a no escuchar el propio dolor y a no notar los efectos que esto puede traer:

Nunca me esguincé, por ahí digo basta, no sé qué tendrías que hacer para esguinzarte...Por ahí algunas soportan más al dolor y no se dan cuenta. A veces por la adrenalina y después bajan y dicen 'ahhh'. Algunas viven con el dedo roto y digo 'te rompiste el mismo dedo cinco veces ¿y no te das cuenta?'" (Cami)

Tener conciencia ayuda a reducir el margen de riesgo. Sin embargo, tenerla constantemente no es posible:

Decís 'vuelta acá, vuelta allá, estoy' y creés que estás, pero te olvidaste una vuelta, y necesitás la formación del nudo para no caerte, y caíste mal. O en aro, simplemente no apretaste lo suficiente y te caíste. Está el colchón, pero a veces lo sobrepasas." (Cami)

De la confianza en la otra a la confianza en una misma

Según las acróbatas, otro factor que disminuye el riesgo es el acompañamiento de la docente, quien puede detectar cuándo una caída no entra o cuándo una olvidó dar cierta vuelta:

Es riesgoso si no tenés las precauciones; nunca pasó que Cin no te vea y te tiraste. Vos siempre decís '¿Estoy, estoy muy alta, muy petisa?' Yo cuando olvidé cosas Cin me dijo: 'No, no te tires'" (Cami)

Para Mariel, al principio las acróbatas confían más en la palabra de la profesora que en sus propios cuerpos. Dice que, de a poco, cuando comienzan a entender más, van consiguiendo la propia confianza, pero, según cuenta, como siempre existe algo nuevo por hacer, la necesidad de la contención no desaparece: "Yo me siento contenida, si tengo que hacer algo nuevo le pido a Cin, mi profe, que se quede al lado mío. No importa si no hace nada, importa que esté ahí, al lado."

En general, las acróbatas más avanzadas prescinden más de la docente al momento de armar una figura o caída porque con el paso del tiempo ya han adquirido mayor confianza en sus recuerdos de los armados, en sus conciencias. De hecho, muchas veces a esas compañeras que consideramos tienen una mayor conciencia, les pedimos ayuda para corroborar si armamos bien alguna figura.

La conciencia de las otras

Otra conciencia necesaria en esta práctica es la conciencia de las otras.

En IntegrArte dos telas cuelgan muy cercanas. Por tal motivo, en distintas ocasiones la profe nos pidió que esperáramos para subir hasta que una compañera se tirase, o que frenáramos una caída para que no golpeásemos a la compañera que, a la misma altura, realizaba alguna figura. El ideal es que la conciencia sobrepase al propio cuerpo. Pero hay veces en las que, sin conciencia de la extensión del propio cuerpo, en una caída, por ejemplo, golpeamos o somos golpeadas. El nivel de conciencia es muy subjetivo, varía de una compañera a otra.

Recuerdo una ocasión en la que una compañera al caer golpeó a otra, no hubo una conciencia de la otra y el riesgo se concretó, generándose una situación tensa. La acróbata golpeada reflexionó sobre dicha experiencia:

Creo que el riesgo se puede controlar y que, a veces, en las clases no prestamos mucha atención porque pensamos que no va a pasar nada, pero una en cada cien te va a pasar si no tenés la conciencia de estar atenta ahí. Generalmente cuando mis compañeras van a dar vueltas y estoy subiendo, me quedo quietita y espero; o también, muchas veces, cuando me voy a tirar digo: 'me parece que le voy a pegar', porque a veces me da la sensación que sí, y capaz que si no lo decís, o no preguntás, por ahí lo hacés y te termina pasando lo que me pasó a mí, que ese día no fue grave por suerte. (Adri)

(Auto)superaciones de miedos en contexto

Yo las bauticé las niñas del aire porque para mí vuelan, es maravilloso, la fantasía y la cabeza se te disparan viendo eso, no miro tanto si falla o no el truco, a mí me atraviesa los sentimientos verlas desafiar el aire (Graciela)

La pérdida de legitimidad de los puntos de referencia de los sentidos y de los valores (...) en una sociedad en la que todo es provisorio, revolucionan los marcos sociales y culturales. El margen de autonomía del actor se incrementa, pero implica el miedo o el sentimiento de vacío. Hoy vivimos en una sociedad problemática, propicia al desconcierto o a la iniciativa (...) en la que el ejercicio de la autonomía personal dispone de una latitud considerable (...) (Le Bretón, 2002: 92-93).

La cita de Le Bretón es ilustrativa del contexto que acompaña el modo en que las acróbatas pilarenses actualizamos la práctica de la acrobacia aérea. En nuestra contemporaneidad los marcos, que contenían las referencias de sentidos y valores, se

rompen y a las actoras se nos ofrece una autonomía total que nos desconcierta o impulsa a tomar la iniciativa.

En el texto citado Le Bretón explica que, ante la inexistencia de límites de sentido sociales, el individuo de las prácticas de riesgo, la acróbata en este caso, física y frontalmente se relaciona con el mundo para encontrar límites que le ayuden a construir su identidad.

El individuo pragmático (Rodríguez, 2016), autoevalúa si es capaz de superar el miedo que le genera el desconcierto en el que vive y de tomar la iniciativa.

En la siguiente cita Sáez describió la dimensión temporal de las acróbatas platenses que, como individuos pragmáticos, buscan, al luchar contra sí mismas, (auto)superarse constantemente: el miedo superado es reemplazado por un nuevo riesgo a superar.

Y el miedo es aquí otro factor clave al cual el riesgo está estrechamente vinculado: enfrentarse al miedo, superarlo, y proponer entonces un nuevo riesgo a desafiar. El “riesgo” es entonces también un desafío a superar constante.” (Sáez, 2017: 276)

Veamos qué opinan las acróbatas pilarenses de la (auto)superación del miedo:

Si alguien no supera, o autosupera, el miedo será difícil que tenga futuro en acrobacia. Me ha pasado de tener compañeras que no se animaban a tirar un X, que es basiquito, o a hacerlo en altura y... ya sabés que si no te animás a tirar un truco básico, bajo, y...no vas a tener mucho futuro en la tela. (Maca)

Cami: No es que subís, lo haces y decís ‘uy, qué divertido’. Un día vas a subir un metro, otro día dos metros. Estaba a dos centímetros y tenía miedo, ahora subo y digo ‘¡qué boba!’ Pero bueno, es algo que no conocés, es con tiempo y mucha paciencia.

Entrevistadora: ¿Y seguís sintiendo miedo?

Cami: Sí, cuando hago algo que no hacía hace un montón.

Tengo etapas con eso, a veces tengo mucho miedo a lastimarme y hay otras en que digo ‘Bueno, ¿Sabés qué? Si no, no lo vas a hacer nunca, algún día lo tenés que intentar’, entonces ahí me animo y pruebo cosas; pero fui adquiriendo muchas herramientas para hacerlo bien cuidado, obviamente que los accidentes también pueden pasar.” (Lau)

El miedo se entrena, se vence. O sea todos tenemos una maniobra tabú. En mi caso la Orcajada, tirarme de frente, me da miedo, y cada vez me da menos. (Martín)

A la hora de hacer un giro, voy, me planto y digo ‘no, no lo hago’, porque tengo miedo, y vuelvo para atrás; y voy de nuevo a la siguiente clase y hago lo mismo hasta que un día me tiré y ya sé que me tiro y van a ser tres vueltas y no una. Y eso, para mí, con la vida tiene mucho que ver.” (Adri)

Los distintos testimonios piensan la superación del miedo como algo procesual. Cami relata el proceso de pasar de dos centímetros a un metro, a dos; o en el caso de Adri, pasa de no hacer un giro a animarse y hacerlo hasta con tres vueltas. A su vez es interesante la comunicación intrapersonal de las acróbatas: conversan con voces internas que por momentos las alientan, por momentos las retan o frenan haciéndoles tomar consciencia de sus posibilidades físicas. Una voz de Cami le dice “¡qué boba!” porque sentía miedo a los dos centímetros, una voz de Lau la alienta en esos momentos en que teme lastimarse: “Bueno, ¿Sabés qué? Si no, no lo vas a hacer nunca, algún día lo tenés que intentar”, y una voz de Adri le da ánimos cuando teme: “No, no, lo hago.”. Estas comunicaciones que las acróbatas tienen consigo mismas nos llevan a lo escrito por Le Bretón, ellas construyen sus propias identidades dentro del gran margen de autonomía que les ofrece un contexto sin tantos límites sociales de sentido.

¿Miedo a qué tiene las acróbatas? A la altura, a lastimarse, a un accidente. La (auto)superación de esos miedos se relaciona con la vida en general, tal como lo leemos en Adri más arriba. Los aprendizajes adquiridos por las mujeres, en el rol de acróbatas, como adquirir una actitud de no darse por vencida, intentarlo hasta lograrlo, vencer miedos, sentirse capaz y orgullosa al lograr determinado objetivo, pueden ampliarse a otras facetas de sus vidas.

A priori parecería irresoluble responder si las acróbatas sienten placer en una práctica en la que dialogan constantemente con el miedo. Pero hay una felicidad, ambigua, que tiene que ver con superar esos miedos.

Me gusta sentirme ahí arriba, ver, también; no es una vista muy agradable, a veces me pasa que miro para abajo y digo ‘si acá se afloja, cagué’, pero me genera mucha alegría, es lo más parecido a volar que intenté, es re loco, es una sensación re rara. (Mariel)



Capítulo 6: Placeres femeninos: placeres políticos



Lugar de guardado de elementos de acrobacia, próximo al patio donde desarrollamos la práctica

PLACERES FEMENINOS: PLACERES POLÍTICOS

Es pertinente resaltar que lo político del espacio no es sólo lo tradicionalmente asignado a los presupuestos de la política, sino que el disfrute a partir de la propia construcción de ese espacio ya genera resistencias y alternativas al sistema. (Muelas de Ayala, 2015)

Tal como la autora, en este capítulo no consideraré a lo político del espacio de acrobacia aérea de IntegrArte de modo tradicional, asociado a los partidos políticos y a sus formas de hacer política; en cambio, consideraré político la búsqueda de placer de mujeres, a través de la acrobacia, y de la construcción de un espacio mayormente femenino, aunque este no se lo proponga así, más no feminista.

La investigadora recientemente citada, en su estudio sobre el placer femenino, explica que este, desde el movimiento feminista, ha sido concebido como un derecho y luchado para su obtención. Además, tuvo como informantes a mujeres feministas que, desde distintos colectivos, construyen espacios autónomos de disfrute.

Aunque mis informantes no se autoadscriben como feministas, sí han manifestado la importancia de tener un espacio de placer autónomo al que le consideraré un “espacio de agencia de mujeres” (Spataro, 2013) que, como escribe la autora para el club de fans de Arjona, por momentos puede ser cuestionador del orden, en otros celebratorio del mismo y muchas veces ni una cosa ni la otra.

Es necesario (...) no catalogar espacios de agencia de las mujeres como lugares de resistencia feminista (...) porque, por un lado, significaría otorgarle una nominación con la que ellas no se definen. Por el otro, porque indicaría una propuesta de redireccionamiento de los sentidos de autonomía, placer y libertad que se configuran en este grupo hacia un posicionamiento político con el que nos identificamos como analistas. A su vez, porque implicaría caer en una postura populista, en términos de Grignon y Passeron (1991) ya que supondría entender todas las experiencias que allí se producen como “resistencia cultural” (...) mutilando y censurando de esta manera el análisis al subsumir toda práctica bajo una coherente etiqueta de liberación o sumisión. (Spataro, 2013: 42)

A nivel metodológico seguiré las tres advertencias de la autora. Analizaré la importancia del género en el espacio de acrobacia aérea pero no lo llamaré feminista porque, por una parte, aunque muchas acróbatas simpatizan con esta perspectiva, este no se presenta de esa manera ni como un espacio únicamente para mujeres y, además, porque así evitaré vincularlas con mi identidad política. Tampoco es mi objetivo catalogar, de forma antitética, lo que allí sucede únicamente como liberación o sumisión. En cambio, sí indagaré los múltiples sentidos que las mujeres otorgamos a un espacio que construimos en torno a la acrobacia.

Contexto nacional y local de mujeres haciendo política

En el 2018 el poder legislativo argentino trató el proyecto de ley de interrupción voluntaria del embarazo presentado por la *Campaña Nacional por el Derecho al Aborto Legal Seguro y Gratuito*. Previamente a este hecho político, el movimiento de mujeres había comenzado a ampliarse con una influencia notable del Colectivo *Ni Una Menos*, cuya primera marcha se llevó a cabo el 3 de junio del 2015³⁵. El 8 de marzo del 2017, en el contexto de un gobierno neoliberal recientemente electo, el movimiento de mujeres llamó al primer paro de mujeres en nuestro país y en el partido de Pilar la municipalidad conmemoró el día con actividades culturales y deportivas³⁶. En ese mismo año, gracias a las marchas convocadas por el colectivo *Ni una menos*, las demandas en contra de las variadas violencias de género comienzan a tener una mayor repercusión, social y mediática.

El partido de pilar, su municipalidad, sus organizaciones sociales y partidarias, también fueron interlocutores de tales luchas. Por su parte, la *Dirección de Género, diversidad Sexual y niñez* del municipio comenzó a organizar eventos, cursos de formación para el ámbito educativo, intervenciones artísticas, campañas de bien público, distribución de material informativo, etcétera.

Desde el ámbito partidario, la rama feminista *Juntas y a la izquierda*, del partido de izquierda *MST*, se visibilizó al ocupar los pocos espacios públicos del partido de Pilar, como la *plaza 12 de octubre*, para realizar “pañuelazos” a favor del aborto, denunciar femicidios, debatir, etcétera.

Las organizaciones sociales que se hicieron cargo de estos asuntos fueron *La Mesa de Pilar* y la *Asamblea de mujeres Pilar*. La primera surge en el 2011, y se define como:

³⁵ Información obtenida de la carta orgánica del colectivo, presente en su página web: <http://niunamenos.org.ar/quienes-somos/carta-organica/>

³⁶ Para mayor información leer el siguiente artículo periodístico: <https://www.pilaradiario.com/informacion-general/2017/3/8/agenda-local-68499.html>

Grupo de derechos humanos, sociales y culturales cuyo objetivo es la militancia social en los barrios periféricos del distrito, ayudando activamente a las entidades sociales. Por la inclusión y la igualdad³⁷.

Esta organización aborda temáticas de género, pero no se especializa únicamente en ellas. Sus miembros realizan actividades de debate y de difusión de información de personas desaparecidas, muchas veces mujeres, y relativa a femicidios. Cabe destacar que *La Mesa de Pilar* realiza reuniones en IntegrArte y que además una de sus participantes es Graciela Labale³⁸.

Finalmente destacaré la reciente creación de la *Asamblea de mujeres Pilar* cuya bandera lleva el slogan de la *Campaña Nacional por el Derecho al Aborto Legal Seguro y Gratuito*. Nace en el 2018, y se presenta así:

Somos mujeres de distintos espacios, agrupaciones y auto convocadas de todo el distrito de Pilar que nos sentimos interpeladas y en peligro en este sistema patriarcal y machista que nos violenta y nos mata día a día. Es por ello que hemos decidido juntarnos y organizarnos para construir este espacio de participación, contención y acompañamiento, pero también de reclamo, exigencia y lucha ante la falta de respuesta del estado; ya que las mujeres de Pilar nos encontramos expuestas a la vulneración de nuestros derechos y nuestras cuerpos.

Somos mujeres trabajadoras, desempleadas, estudiantes, ama de casa y cuidadoras que hemos decidido abandonar los lugares cómodos de nuestras vidas para juntarnos sororamente y salir a luchar por un mundo más justo para todes, porque sabemos que no será así hasta que nosotras, les niñas y toda la comunidad de la diversidad que hemos sido víctimas de este sistema seamos reivindicades, libres y podamos hacer pleno uso de nuestros derechos.³⁹

La asamblea nuclea a las organizaciones descriptas previamente y a personas simpatizantes apartidarias. Teniendo como principal interlocutor al estado, denuncia femicidios, organiza marchas y asambleas abiertas a favor de ley de interrupción voluntaria del embarazo, acompaña las marchas de la comunidad LGBTIQ, etcétera.

³⁷ Información obtenida del Facebook del grupo:

<https://www.facebook.com/pg/LaMesaPilar/>

³⁸ Presentada en el capítulo 1.

³⁹ Información obtenida del Facebook de la asamblea:

<https://www.facebook.com/pg/Asamblea-de-mujeres-pilar>

Gestos políticos

Me propongo a continuación considerar, en un contexto de ampliación del movimiento de mujeres, tanto por militantes como por simpatizantes, qué vínculo tiene el espacio de acrobacia aérea de IntegrArte con el momento político que estamos viviendo. Esquematizaré este vínculo en tres gestos políticos. El primero, la construcción de un espacio de agencia de mujeres; el segundo la búsqueda del “ser para sí” por parte de las acróbatas; y, el tercero y último, los vínculos de unión femenina.

Primer gesto político: un espacio de agencia de mujeres

No me explicaba cuando entrevistaba a las acróbatas, que ellas llamaran “casa” a IntegrArte, significativo al que yo asociaba con una construcción patriarcal de la feminidad. Sin embargo, consideraremos con Judith Butler(2007) los disímiles usos que tal significativo puede tener.

A continuación, leeremos cómo las acróbatas se expresaron usando la palabra casa:

Hice varias cosas en IntegrArte, malabares, swing, aro y tela. En un momento estaba acá mete y mete, ya me había instalado, puse mi carpa, era mi segunda casa. Me había copado tanto que probé un montón de cosas. (Cami)

Para mí Inte es mi segunda casa, es un lugar donde ya conozco la gente, me siento cómoda si voy a sala de profes, al baño de acá, al de allá; antes si tenía que hacer tiempo pasaba por acá, siempre hay alguien para hablar y no me llevo mal con nadie de quienes están acá. Por eso también me cuesta buscar otro lugar para entrenar porque me da comodidad. Ese año que estuve entrenando tres, cuatro veces a la semana. Yo acá tenía mi ropa, ‘Bueno, voy a mi ropero’ decía, porque tenía todo acá, estaba casi toda la semana metida acá. (Mariel)

No es lo mismo una persona que está en su casa, haciendo nada, que aquella que va, sale, busca un deporte que le gusta, la pasa bien y encima con alguien que la acompañe. Me parece que tu vida tiene un giro de un 100%. Es lo que siento que me pasa a mí y que les pasa a las demás también. (Adri)

Durante las entrevistas todas se refirieron a IntegrArte desde el significativo casa que remite a lo privado y a la familia: lugares que el capitalismo permitió a la mujer, según la división sexual del trabajo, y donde ellas construyeron sus identidades.

Las feministas socialistas ven la liberación de la mujer como la más urgente batalla revolucionaria, ya que la primera división del trabajo fue la primera formación de opresor y

oprimido (...) fue entre el hombre y la mujer (...) la primera dominación; tiene que ser la primera en desaparecer (Mitchell, 1985). Citado en (Muelas de Ayala, 2015)

Cami habla de que en un momento se instaló en la escuela, Mari de que tenía su propio perchero. Ambas dicen que en algún momento pasaban mucho tiempo allí: Cami estaba “mete y mete” probando con distintas disciplinas del circo: malabares, swing, aro y tela, y Mari entrenaba tres o cuatro veces por semana y además “hace tiempo”, pasa a conversar, porque en la escuela se siente cómoda: conoce a todas las personas que van y a todos sus espacios. Adri, en contraparte, se refiere a la importancia de salir de la casa y de buscar algo vinculado con el gusto propio, lo cual le sucedió en IntegrArte.

Leamos, a continuación, las consideraciones de Laura⁴⁰:

Acá me siento súper libre, puedo decir y hacer lo que quiera, siempre con respeto, obviamente, no sé, utilizar el espacio, eso es la generosidad que te da Fidel, como encargado del espacio (...) la otra vez me dijo: ‘Lau, la verdad que te quiero felicitar porque tus clases están re lindas’; él ve lo que hago, lo valora y me lo dice. Esto yo lo re siento como una familia, lo que hacemos acá, y disfruto de todo, de las varietés, de venir a las reuniones, de planear cosas.

Ella también usó el significante casa, y el de familia, cuando habló de Media Vuelta⁴¹. Dijo sentirse como en su casa y en familia, a las que asocia con la libertad, en el decir y en el hacer, con disfrutar y con planificar actividades. También dijo sentir su labor reconocida por el dueño de la escuela (más adelante analizaré que la atención al reconocimiento familiar a veces puede ser problemático, sobre todo cuando se trata de mujeres).

Sin embargo, en el área de acrobacia aérea de IntegrArte suceden cosas que en una casa no. Nos vinculamos, salvo raras excepciones, entre mujeres, de nuestra misma etapa etaria, a partir de una práctica corporal que nos gusta y que elegimos. Entonces, ¿qué sentido tiene que las acróbatas usaran el significante casa para referirse a IntegrArte?

Judith Butler (2007) analizó el sentido que al mismo significante le daban personajes discriminados por su clase social, por su pertenencia étnica y por su identidad de género,

⁴⁰ Acróbata que actualmente no está vinculada con IntegrArte, pero a quien entrevisté porque fue allí donde dio sus primeros pasos y porque es una importante profesora de la práctica en Pilar.

⁴¹ Escuela de circo en la que trabaja, ubicada en la localidad de Del Viso, del partido de Pilar.

representados en el documental *París en llamas* (1990), basado en el movimiento "cultura ball" de Nueva York.

Pero, antes de ir a Butler, incluiré otro análisis del uso del significante casa en la película:

Un término (...) que aquí adquiere un significado similar al de una suerte de familia (...) En esta película "casa" o "madre" enfatizan cómo esta subcultura adaptaba términos del mundo blanco heterosexual, dotándolos de un nuevo significado. Así las "casas" eran las nuevas familias para los jóvenes bailarines cuya orientación sexual los había llevado muchas veces a tener que romper con sus familias.⁴²

Siguiendo la cita, ¿cómo entender que jóvenes que, de acuerdo a sus adscripciones identitarias, habían sido excluidos del concepto hegemónico de casa, blanca y heterosexual, volvían a usar esta categoría? Resignificaban su sentido, porque en esas nuevas familias, sus orientaciones sexuales sí eran aceptadas.

Ahora sí, veamos cómo analiza Judith Butler el uso del significante casa en *París en llamas*:

Si bien esas actuaciones no son subversivas de una manera inmediata u obvia, bien puede ocurrir que, en la reformulación del parentesco, particularmente en la redefinición de la "casa" y sus formas de colectividad –los cuidados maternos, la aflicción por el otro (...) –, la apropiación y el rediseño de las categorías dominantes permitan establecer relaciones de parentesco que...funcionen como discursos opositores. En este sentido, puede ser provechoso leer *París en llamas* (...) e interrogarse qué ocurre con (...) el parentesco (...) las categorías tales como "casa" y "madre" derivan del escenario familiar, pero también se despliegan para formar hogares y comunidades alternativas. Esta resignificación señala los efectos de una capacidad de acción que (a) no es lo mismo que voluntarismo y que (b) aunque está implicada en las mismas relaciones de poder con las que procura rivalizar, no por ello puede reducirse a esas formas dominantes. (Butler, 1993:337)

En el documental vemos la representación de un grupo que, posicionado históricamente en un lugar de triple discriminación: por clase social, por identidades étnica y sexual, resignifica no sólo el uso de la categoría casa sino también las relaciones de parentesco en su interior. De la misma manera, podemos pensar al grupo de las acróbatas pilarenses que, por su condición de género está posicionado en un lugar discriminado al interior de la casa hegemónica heteronormativa.

⁴²

Extraído de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Paris_is_burning_\(pel%C3%ADcula\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Paris_is_burning_(pel%C3%ADcula))

Cuando las acróbatas le llaman “casa” a IntegrArte, ¿reformulan tanto la categoría como sus relaciones dentro de ella?, ¿tiene sentido que llamemos casa a un lugar en el que elegimos un rol tan diferente al que, históricamente, se nos asignó en ella?

Como dice Butler, la apropiación y el redespiegue de esta categoría dominante permite establecer, relaciones sociales opositoras y formar una comunidad alternativa. La resignificación del término casa puede ser una acción que, sin dejar de estar implicada en las relaciones de poder, rivaliza con ellas.

En este caso, las acróbatas pilarenses, forman una comunidad alternativa y rivalizan con el poder porque, aunque como veremos más adelante no desaparece la violencia de género, en ella se unen para disfrutar y no para cumplir con responsabilidades laborales, de estudio o vinculares. Aquí no cocinan, comen mientras entrenan, cooperan en la organización de los elementos acrobáticos y, de la limpieza, se encarga una mujer que a cambio de su labor recibe un sueldo. Llegan a esta “segunda casa” porque salen de las primeras.

Segundo gesto político: del ser para otro al ser para-sí

El ser para otro femenino

Me gusta porque a las muestras va mi familia, van a ver lo que aprendí y, además, re disfrutan de vernos a todas porque antes de que yo lo haga mi familia no conocía nada de esto. Ahora mis sobrinitas también hacen tela y es algo nuevo que yo llevé a mi familia y que está bueno, la pasamos bien, nos divertimos. (Adri)

Las acróbatas se convierten en “anfitrionas” de la “segunda casa” cuando organizan las muestras. Ellas invitan a sus familiares y a sus amistades para compartir aquello que les gusta hacer por sí mismas. Según Cami, la muestra es un momento en el que “(...) querés mostrarle un cachito tuyo a alguien que nunca vio lo que hacés. Es mostrar una faceta tuya que no la van a ver en otro lado.”.

Pero no todas tienen la suerte de contar con estas presencias:

En las muestras generalmente no la paso tan, tan bien como debería porque (...) es algo que a mí me encanta y capaz que a los demás les chupa un huevo. Generalmente no viene mucha gente a verme, entonces no las disfruto tanto, veo que a la otra le vino a ver la mamá, el papá y pasó y gritaron todos y yo digo ‘No vino nadie’. Y está re bueno, lo preparé, es para vos. (Cami)

Elegí un poema que me había dedicado mi viejo, ya le había avisado con tiempo que había una sorpresa para él en la muestra, y el mismo día de la muestra me dijo 'No voy, me olvidé, no creo que pueda ir', entonces fue 'No tengo ganas de ir, a la persona que le estoy dedicando el número ni siquiera va a venir ¿Para qué voy a ir?'. (Maca)

En las muestras, las acróbatas no siempre tenemos un reconocimiento por parte de los miembros de nuestras primeras casas, o de amistades. Sin embargo, surgen nuevas presencias, las de nuestras pares. A continuación, un ejemplo,

Para la última muestra, yo me había dado de baja y Cuyi me insistió, que yo también estoy mal, que hagámoslo juntas, hagámoslo por las dos y fue la vez que mejor me vi, cuando vi el video. (Maca)

Las motivaciones de las acróbatas tambalean en esos momentos: "no la paso tan, tan bien", "no las disfruto tanto" "no tengo ganas de ir" "¿Para qué voy a ir?" dicen y se preguntan.

La propuesta de la ética feminista del placer de Graciela Hierro, interpretada por Rivara Kamaji, va en la línea del pensamiento de Cami sobre que, para la mujer, acrobática en este caso, es un deber pasarla bien, aunque otros u otras no le vayan a ver:

(...) el destino que socialmente se prepara para las mujeres implica el imperativo de ser para otro, imperativo que significa inferiorización, control y uso, dentro de la familia, la sociedad y el estado, figuras emblemáticas a través de las cuales el poder recurre a la mistificación de lo femenino para impedir la toma de conciencia. En este sentido, la obligación moral es fundamentalmente para con una misma, es decir, convertirse en un ser para-sí. (Rivara Kamaji, 2007)

La autora considera que para que las mujeres podamos conquistar la categoría moral de persona, y convertirnos en un "ser para-sí", se nos presenta la obligación moral de tomar conciencia de que para nosotras "ser para otro" es un imperativo que parte de concebimos inferiores.

El ser para-sí femenino

“Me pasó tipo `afuera todos, acá estamos el aro y yo’.” (Maca)

Veamos de qué manera, las acróbatas pilarenses intentan convertirse, conscientemente o no, en un ser para-sí.

Mientras entrevistaba a las acróbatas descubría que lo que les motivaba, además de la actividad corporal y expresiva de la acrobacia, era poder limitar las obligaciones, u otros espacios, de sus vidas: la casa, un novio, el trabajo, el estudio, los otros, etcétera. En general, interpretaban hacer acrobacia como hacer algo por ellas mismas que les genera disfrute. Rompían de este modo con la histórica preocupación de las mujeres por “el otro”: un marido, un hijo, etcétera.

Cuando comencé a entrenar, a principios del 2017, también estaba buscando pensar en mí misma; tal como leeremos sobre Cami a continuación, mi inicio coincidió con mi separación de una relación de noviazgo y, a su vez, con la finalización de mi cursada universitaria. Siempre había disfrutado de realizar, en mi tiempo libre, actividades corporales, pero había dejado de lado este disfrute como si mi propio deseo y el deseo volcado hacia el otro no pudiesen convivir. Veamos ahora las motivaciones de otras acróbatas, al momento de comenzar:

Había empezado por el hecho de pensar en otra cosa, me había peleado con un novio, estaba muy dolida y necesitaba enfocar mi cabeza, no pensar en eso que me hacía mal. Mi trabajo es muy estructurado, me peleo con la gente. El estudio, si bien me encanta, no me termina de relajar y necesitaba un hobby para empezar a pensar en otra cosa (...) Sigo buscando lo mismo que busqué el primer día. (Cami)

Sirve mucho el espacio para descargar. Muchas personas dijeron: ‘Me siento cómoda haciendo esto’, ‘Siento que es mí espacio’, ‘Siento que es el tiempo de estar conmigo en este lugar. (Mariel)

Buscaba poder sacar algo que tenía adentro, reprimido, una libertad, antes era como ‘Qué me gusta, si no estoy probando nada’. Es una búsqueda más personal. (Lau)

Para mí es un lugar donde me siento como amigos (...) es mi tiempo recreativo, mi tiempo de divertirme, de no quedarme en casa, de liberar la cabeza, de hacer la catarsis. No es solamente ir a entrenar. (Maca)

Las acróbatas eligen la actividad más allá del entrenamiento, para entretenerse, pasarla bien y divertirse. Construyen un espacio personal y de socialización donde descargan, liberan, canalizan y crean lo que en otros espacios no pueden. Van de la represión hacia

la libertad, quieren saber cómo son y qué es lo que les gusta. Necesitan desenchufar⁴³, para no pensar en las obligaciones.

Pero sus cuerpos sexuados están atravesados, de un modo muy particular, por una política de la funcionalidad, concebidas como máquinas multifuncionales que rinden en el trabajo, en la casa, en el estudio e, incluso, en las vinculaciones sexo-afectivas. Entonces estas máquinas se desenchufan.

El ser para-sí de acróbatas mamás

Cuando algunas mujeres se convierten en madres, renuncian a sus intereses y actividades en pos de la crianza donde todo parece ser amor, tolerancia y paciencia. No ponen en práctica sus saberes intelectuales ni tienen intereses propios, ya que su vida ha sido absolutamente absorbida por la tarea de cuidar a su hijo. (Alfonso, 2014: 88)

Si bien la mayoría de las acróbatas son estudiantes de educación superior y/o trabajadoras, pocas son mamás que, a contramano de la representación materna, de *Sex and the city* (Alfonso, 2014), no se dejan absorber absolutamente por la tarea de cuidar a sus hijas/os.

El testimonio de Laura, acróbata y profesora de acrobacia, nos ilustrará cómo es ser acróbata y mamá a la vez:

Cuando empecé tela fue liberador, fue un antes y un después en mi vida, calculo que cada una hace un clic con algo diferente. Me abrió algo, me hizo decir: 'Ah, bueno, pará, hola, existo, me puedo autocomplacer, puedo hacer algo que me encanta'. Antes estaba muy en la burbuja del conservadurismo, de decir 'Bueno, tengo una familia, la casita, el perrito, el autito'. Típico panorama. Y ojo, era feliz, pero a mí me dejaba siempre para lo último, que es lo que en general pasa en la sociedad, lo que pasaba, que por suerte ya no pasa tanto, era como que la mujer se tenía que ocupar del marido, de los hijos y de la casa. El papá de Bauti jamás me hacía sentir eso, pero uno ya trae la carga esa y el hecho de haber empezado tela me hizo despegar de un lugar en el que estaba.



Acróbata Julieta Oyhanart entrenando mientras cuida a su hijo Gio

⁴³ Concepto que nos remite al modelo mecanicista que subyace en nuestros cuerpos, descrito desde Le Bretón en el capítulo 2.

Como leímos recién, comenzar a practicar acrobacia en tela le representó a Laura un antes y un después en su vida, la hizo pinchar la burbuja de un proyecto de vida conservador alrededor de una familia, la casa, el perro, el auto, etcétera, y comenzar a autocomplacerse y a liberarse. Su felicidad consistía en dejarse siempre para lo último, siguiendo el histórico y sexuado imperativo, analizado más arriba, de ser para el otro: su marido y su hijo.



Laura junto a su hijo Bautista, en Media Vuelta

Al comenzar acrobacia aérea, en tela, “despegó” de una carga y se separó del papá de su hijo: “Empecé telas y fue como ‘Quiero otra cosa para mi vida’. No es que empecé telas y al otro día me separé. No, no, fue un proceso de descubrimiento.”

El cambio de Laura puede ser interpretado, desde Graciela Hierro, como una revolución cultural en su vida cotidiana, como una toma de conciencia femenina de su situación de opresión y una superación de esta “(...) mediante la apropiación de su ser, de su sexualidad, de su cuerpo, y de su placer.” (Rivara Kamaji, 2007).



Laura, acróbata y profesora de acrobacia en Media Vuelta, haciendo una presentación de hula en el partido de Escobar

Trabajar doble jornada como profesora de inglés, no apaciguó su placer. Cuando se estaba formando como acróbata en el *Club de trapecistas*, los miércoles (que para ella se llamaba “el día que Bauti se quedaba con el Papá”) salía de su trabajo a las cinco de la tarde, viajaba a capital y volvía a su casa a la media noche: “Muerta, pero estaba feliz”.

Laura acróbata, madre y trabajadora. Cuando en Media vuelta la tuve como profesora de acrobacia en tela, veía el combate entre sus roles. Recuerdo a su hijo Bauti jugando mientras nosotras entrenábamos. A veces solo, a veces con la hija de otra acróbata: subiendo a la cuerda Indiana, escondiéndose dentro de las fundas de los colchones, o

armando carpitas con ellos, embocando objetos en algún recipiente, comiendo frutas, quedándose dormido, siendo retado por la Laura acróbata cuando pedía demasiada atención de la Laura madre. Observando el vínculo de Laura con su hijo, noté que para ella criar a su hijo es enseñarle que una no deja de alimentarse para que se alimente el otro: “Me parece que mientras más una se alimenta y riega su propia plantita, más le transmite eso.”. Alimentarse es para Laura trabajar de eso que descubrió que le encanta: la acrobacia.

Quiero que mi hijo sepa que siempre voy a estar para él pero que no voy a hacer las cosas por él, él solo puede hacer todo lo que quiera.

Lau no es la única acróbata y mamá; durante el 2019 en IntegrArte tuve como compañera a otra acróbata mamá, Julieta, que a veces llevaba a su hijo y entrenaba mientras lo cuidaba. También conocí a otras dos acróbatas que, en ciertas ocasiones, hacían lo mismo en Media vuelta. La historia de Lau es la de una mujer que puede ser madre sin dejar de (auto)complacerse con algo que le gusta.

Tercer gesto político: unión femenina

Que nuestros vínculos femeninos, en el área de acrobacia aérea de IntegrArte, vayan más allá de la mercantilización de una práctica corporal para el tiempo libre, puede ayudarnos a entender por qué las acróbatas vinculan a IntegrArte con una casa.

Cuando, durante la entrevista, le pedí a Camila que caracterizara a la escuela, ella me respondió resaltando que yo la estaba entrevistando en una de las aulas de la cooperativa:

Te abrieron la puerta, no te la cerraron, te dieron un aula. Te podrían haber dicho: ‘Andá al patio’. Diferente hubiera sido si empezábamos ‘Che, no lo puedo hacer hoy porque se re ortibaron’.

Además, luego de la “prepa”, en el segundo momento de la clase, cuando nuestra actividad física se vincula con el elemento acrobático, si bien nos focalizamos en nuestras (auto)superaciones corporales, también conversamos (cuando descansamos entre una subida y otra al elemento), tomamos mates y comemos (facturas, galletitas, tortas, sanguchitos de miga, frutas, etcétera).

Leímos, más arriba que Mariel dijo a veces acercarse a IntegrArte no para hacer acrobacia, sino para charlar; y Cami describió los vínculos interpersonales que se dan en “Inte” como un “más allá”, en los que se siente escuchada, ayudada y aceptada, incluso si no va a entrenar:

A veces pasan cosas más allá de la clase. No sé vine a entrenar, pero me peleé con alguien y alguna me dice: ‘ay, vení, contá, servite un mate, qué pasó, te doy mi vista’. Hay un más allá. Hablás muchas cosas, que no tienen nada que ver con la acrobacia, de la vida, de la amistad, del amor, del desamor, del enojo, de la ira. Una vez vine mal, una vez decidí no venir directamente, y me re ayudaron. Vine con esa mochila y me fui un poco más liviana, la profe me dijo: ‘Vení, no hagas la clase, pero hablamos, tomamos un mate con las otras’. Eso es lo que me sigue atrayendo de IntegrArte. Y si vos hoy venís y decís ‘me pasó esto’ y capaz que no vas a hacer la clase, pero se van a poner a hablar con vos, y no te van a echar ni decir ‘mirá vos no participás entonces no podés estar acá’. (Cami)

Hay en el área de acrobacia aérea de IntegrArte, una cultura femenina de colaboración en la organización del espacio, que también vi en Media Vuelta (otra escuela pilarense en la practiqué acrobacia), y que me recuerda el rol de las mujeres en las fiestas familiares o reuniones amistosas: grupalmente organizamos la reunión junto a la mujer que nos recibe, distribuimos la comida, limpiamos el espacio, etcétera; mientras, salvo excepciones, los hombres conversan. Con esa misma actitud, sólo que en este caso en un espacio de mujeres⁴⁴, las acróbatas, tanto en el comienzo como en el final de la actividad, rotamos roles al momento de organizar el espacio cuando movilizamos los colchones, que van debajo de las telas, y las colchonetas individuales, llevamos comida y preparamos mates. Prevalece la lógica de colaboración femenina, en un contexto de desigualdad de género, por sobre la mercantilización que asigna tareas únicamente a quien recibe un salario.

Relaciono esta colaboración femenina con el análisis que realiza Rita Segato (2016), cuando cuestiona la igualdad del proyecto histórico de la modernidad. Rita valora la politicidad del espacio asignado a las mujeres indígenas, el espacio doméstico, que no era ni íntimo ni privado, dentro de la estructura comunitaria dual del mundo precolonial, a la que llama “patriarcado de baja intensidad” donde los hombres monopolizaban el espacio público, de mayor prestigio, pero las mujeres estaban unidas. Fue según la autora la idea de vida privada de la modernidad la que las separó al nuclearizarlas en la familia:

⁴⁴ Con un solo hombre desde comienzos del 2017 a fines del 2019, período en el que realicé esta investigación.

En el mundo tribal, hombres y mujeres son dos naturalezas diferentes. No existe el postulado de un equivalente universal (...) No son jerárquicamente iguales, pero en esa desigualdad los dos son plenos en su ser (...) Y tienen su mundo propio. Entonces, son desiguales, pero en un mundo plural (...) En esas sociedades, hombres y mujeres son dos conjuntos (...) ontológicamente completas, un grupo no es la deficiencia del otro (...) No es el mundo del Uno como el nuestro, los dos tienen (...) sus formas de politicidad, sus alianzas inclusive dentro de la divergencia, sus espacios de hacer política. La mujer tiene un blindaje, la comunidad protege a la mujer, el ojo colectivo, porque el espacio doméstico está poblado por gran cantidad de personas que lo transitan. (Segato, 2016:169)

Las acróbatas en IntegrArte revivimos el espacio doméstico del mundo tribal.

Mujeres unidas en las muestras

Otro ejemplo de unión femenina entre las acróbatas de IntegrArte es cuando, antes de las muestras, nos unimos para embellecernos. En ese momento, nos prestamos e/o intercambiamos maquillaje, indumentaria y el propio tiempo para peinar, maquillar o elongar a alguna compañera.

Si bien la preparación estética es muy habitual en los momentos previos de los shows, muestras, presentaciones, exposiciones, exhibiciones o performances artísticos; Cami, cuando diferencia dos ámbitos artísticos y con predominancia femenina, nos hace ver que los vínculos de compañerismo entre mujeres no siempre son regla:

Durante varios años hice danza árabe y no me gustó el ambiente porque era mucho negocio. Para una muestra, ropa nueva, para esto, comprate un color, un elemento, la remera de la escuela. En Inte nada que ver, hay un compañerismo, árabe es más competitivo, importa quién está adelante, quién tiene el traje más lindo, y acá si vos no tenés un traje, lo que tiene el ambiente de compañerismo es que una te presta, otra te ayuda a maquillar.

En cuanto a la Indumentaria que usamos para las muestras, es común compartirlas. Por ejemplo, antes de la de fines del 2017 Vicki, una de las profesoras, llevó sus prendas para compartirlas, y nos invitó a que hiciéramos lo mismo, algunas la seguimos. Cuando compramos ropa, en general, lo hacemos en pequeñas marcas conocidas en el ambiente circense. En Pilar, encargamos nuestros trajes a una acróbata, diseñadora y modista pilarensis llamada Fernanda cuya marca, *Nanda diseño*⁴⁵, circula en ferias o bien ella se

⁴⁵ Puede encontrarse más información del proyecto de esta diseñadora en la red social Facebook colocando el nombre "Nanda Diseños".

acerca a los lugares donde practicamos acrobacia. Deportiva, casual, económica y no masiva nos invita a un consumo alternativo en un Pilar plagado de shoppings.

Otro ejemplo de compañerismo es el modo en que suplantamos a la maquilladora cuando no asistió a la preparación de la muestra de fines del 2017; nos ayudamos entre nosotras con el maquillaje y también con la peluquería. Las acróbatas dijeron, cuando las entrevisté, que acostumbran a ese tipo de vínculos antes de las muestras:

Estamos todas en lo mismo, no es que hay alguien en un rincón sentada, hay compañerismo, se siente y está bueno, desde si te falta una hebilla o cualquier otra cosa, no sé, me das un poco de peso. (Mariel)

Lo que rescaté mucho de Inte, o de la forma de ser de las chicas, es que nos apoyamos mucho mutuamente. En las muestras se nota mucho, no hay ninguna que esté priorizando su belleza, estamos todas ayudándonos. (Maca)

Sin embargo, no siempre es prioridad lo grupal. Durante la vigilia que se celebró en el 2018; para la cual, guiadas por Vicki, preparamos, desde el área de acrobacia aérea, una coreografía para conmemorar a las y los desaparecidos durante la última dictadura cívico militar, hubo dos situaciones de disputa dado que distintas compañeras querían usar la misma prenda, corriéndose el eje de la coreografía grupal hacia la imagen individual, de lo político hacia la imagen personal. De todas maneras, el clima que, en general, percibo en los momentos previos a las muestras es de compañerismo.

Mujeres unidas en la Femimuestra

En agosto del 2019 se llevó a cabo una muestra llamada “Femimuestra”, ¿hubo algo que la diferenciara de las demás muestras en las que, si bien no llevan ese nombre, sus participantes son mayormente mujeres? Considero que hubo una intencionalidad política, al agregar el prefijo “Femi” delante de la palabra muestra, que unió al área de acrobacia aérea con un contexto de fortalecimiento del movimiento de mujeres, y de sus expresiones artísticas.

En el 2018, la municipalidad de pilar organizó una “maratón de circo”, que se desarrolló en el *corredor aeróbico municipal Roberto Torres* del centro de Pilar y en la que participaron distintas escuelas con números de piso y aéreos, grupales e individuales. Fue en ese evento cuando, por primera vez, vi números donde acróbatas vistieron el pañuelo de la

Campaña Nacional por el Derecho al Aborto Legal Seguro y Gratuito. Eran Dai y Mari, de IntegrArte.

Así recordó Mariel un número previo de Dai que les motivó volver a usar el pañuelo, pero en esa segunda ocasión juntas:

Dai, hizo el otro día un número con el pañuelito verde, ¡ay!, se me pone la piel de gallina, hasta esa cosa mínima también transmite un mensaje, también es una manera de aportar algo para la causa. Ella quiso que se viera, lo defiende, me gusta mucho que pasen esas cosas dentro de este ambiente; es más, para Biancea, con Dai dijimos de ponernos el pañuelo, me siento acompañada, igual si ella no lo quiere hacer también lo haría porque siento que es el momento.

Un año después de la maratón de circo, las acróbatas organizamos una muestra, a la que llamamos “Femimuestra”, y que tuvo como eje fundamental sensibilizar, a la comunidad pilarense, sobre los derechos de las mujeres.

Difundimos la “Femimuestra” en nuestras redes sociales con *flyers* creados por Mariel, a partir de fotografías que nos tomó ad honorem la fotógrafa Luz Godoy, a las que intervino gráficamente con tonos verdes connotando un mensaje político a favor de los derechos de la mujer. Hicimos circular tanto *flyers* en los que las acróbatas, participantes de la muestra, estábamos solas; como aquellos en los que estábamos todas juntas. Estos últimos acompañados por uno u otro de los siguientes textos: “Somo las nietas de todas las brujas que no pudiste quemar.” o “Ovarios, garra, corazón, mujer alerta, luchadora, organizada, puño en alto y ni una menos, vivas nos queremos.”

Interpretando el tiempo histórico nacional, flor habló de la unión femenina que se está dando no sólo en nuestro espacio:

También veo la unión en otros ámbitos, nos une lo político y la pasión. Se juntan todas las que hacen fútbol femenino, todas las que hacen circo. Después todos esos grupos se unen. Me parece que juntarse está buenísimo: ‘¿Todas hacemos lo mismo? Bueno, juntémonos.’. Hace dos, tres años no pasaba. Nada, ibas a tu clase. Que se organice eso está bueno.

Cuando pregunté a las acróbatas si encontraban alguna diferencia entre esta muestra y las demás, me dijeron:

Hubo gente que no fue a la Femimuestra porque no le interesó, algunos no dieron ninguna explicación y algunos hombres preguntaban si podían ir, eso me llamó la atención. (Vicki)

Por ahí las otras muestras no tuvieron esa fuerza de ‘Queremos transmitir esto’, y pasó esto de ‘yo no voy’ o ‘por qué no vino tal’. (Flor)

Porque la muestra se llamó “Femimuestra”, hubo ausencias tanto de acróbatas que no participaron como de personas allegadas a la escuela, aun así muchas personas acompañaron la iniciativa como alumnas y como público.

La preparación estética transcurrió de modo similar a como sucede en las demás muestras. La particularidad en esta fue que, para nuestros números, la mayoría elegimos temas cantados por mujeres y/o que hacían referencia a nuestra condición de género, tales como “La cobra” de Jimena Barón, canción que relata la historia de una mujer que fue lastimada, no valorada, que sufrió, resistió, se hizo piedra y creció tanto como para aplastar a quien la dañó. “Soy pecadora”, de Ana Prada, en la que, de modo irónico, se refiere a conceptos religiosos. Trata sobre una mujer quien no cree en la existencia de un paraíso, que se autoproclama pecadora, perra y mala, que por esa razón tiene un altar alternativo donde los placeres son valorados; y, como último ejemplo, en el tema “Quién manda” de Mala Rodríguez se escucha una voz femenina preguntando ‘¿Quién manda aquí?, contando que también participa de una lucha social en la que ella misma es capaz de ayudarse a caer por la pendiente, plantea necesario conocer al oponente y sentirse poderosa con la lluvia, el cielo, la noche, el fuego y las estrellas. Por otra parte, también hubo un número actuado: la profesora de teatro de la escuela Vanesa Caldara, que también es acróbata, interpretó un monólogo en el que resaltaba la afirmación “Quiero ser yo”. Para el final, preparamos, como estilamos hacer en todas las muestras, una coreografía grupal en base al tema “Se dice de mí” cantado por Tita Merello, que habla de lo que los hombres dicen, critican y ocultan de las mujeres. Luego escucharía emocionada a Graciela Labale contándome que, con ese mismo tema, durante mucho tiempo, abrían en IntegrArte los encuentros del día de la mujer, cuando Mariel, una de las profesoras organizadoras de la Femimuestra era una niña que acompañaba a su madre.

Bailamos coloridas, unidas y divertidas la crítica letra de “Se dice de mí” y luego, mirando al



Uno de los flyers creados por la acróbata y profesora de acrobacia aérea Mariel Ogloblin a partir de una fotografía tomada por la fotógrafa Luz Godoy para la difusión de la “Femimuestra”

público levantamos nuestros carteles, como se hace en las marchas, en los que se leían las frases que grupalmente habíamos elegido: “El miedo de la mujer a la violencia del hombre es el espejo del miedo del hombre a la mujer sin miedo” de Eduardo Galeano; “Quien no se mueve no siente las cadenas” y “ Por un mundo donde seamos socialmente iguales, humanamente diferentes y totalmente libres” de Rosa Luxemburgo; “En una sociedad que nos educa para la vergüenza, el orgullo es una respuesta política” de Carlos Jaureguí; “Mujer no se nace, se hace” de Simone de Beauvoir; y las anónimas: “Somos el grito de las que ya no tienen voz”, “Yo elijo cómo me visto y con quién me desvisto”, “Nos quitaron tanto que nos terminaron sacando el miedo”, “Échame tierra y verás cómo florezco”, “Princesa no, guerrera por favor”, “Lo que para vos es amor, para mí es trabajo no remunerado.”.

La muestra finalizó con la lectura de un discurso político que preparó Mari⁴⁶, levantó su voz y también dijo que era importante que las mujeres hagamos eso cada vez más fuerte. Focalizó el llamativo crecimiento del movimiento de mujeres y, aunque no explicitó estar hablando en tanto que miembro suyo, aludió a sus luchas. En cambio, sí se presentó como miembro del espacio de acrobacia aérea de IntegrArte de este modo: “Desde nuestro espacio, este es nuestro aporte y ojalá se siga contagiando esta vibra de vivir (...)”.

En cuanto a las luchas, habló de darlas “Por todas, por las que no están, por las que estamos” y “con nosotras mismas” porque, según ella, la lucha es también “un aprendizaje constante, un reencuentro con nosotras mismas, con nuestros pensamientos, nuestros fantasmas, con desaprender lo establecido (...)” para entender que la otra no es competencia, que a la otra hay que escucharla, creerle y acompañarla. Y además dijo que hay que luchar para ser libres, para “(...) decidir sobre nuestro cuerpo, (...) queremos que el aborto sea legal, seguro y gratuito, queremos más cupos de trabajo de mujeres trans, queremos educación sexual urgente (...)” para que no haya más femicidios, y para que la justicia no revictimice a las víctimas.

⁴⁶ Para leer el discurso completo ver el anexo.

Desunión femenina

Lo que prima durante los entrenamientos de acrobacia aérea es un ambiente de compañerismo; sin embargo, durante mis observaciones participantes, noté la existencia de un grupo cerrado con vínculos de amistad entre ciertas acróbatas, algunas alumnas y otras profesoras, quienes se conocen, gracias a IntegrArte, desde hace mucho tiempo. Cuando asistí a eventos organizados por la escuela, sentí que la vinculación que me habilitaban los miembros de este pequeño grupo, con quienes compartía entre dos y tres entrenamientos semanales de una duración de dos horas, consistía en saludos cordiales y a veces pequeñas conversaciones, pero no ingresar al grupo. Cuando realicé las entrevistas, algunas acróbatas, que no pertenecen a ese grupo, coincidieron al describirlo como cerrado:

La onda del lugar fue cambiando porque se empezó a renovar la gente. Cuando comencé había un grupo de chicas que era muy cerrado, me dejaban re de lado. Después empezaron, de a poco, a venir chicas nuevas y el grupo se abrió más. (Acróbata 1)

Cuando empecé, hace 6 años, me acuerdo que había un grupo que entrenaba hacía bastante, que tenía conocimientos y no sé qué y estábamos las nuevitas, entonces hacían cosas y te excluían. (Acróbata 2)

Para mí el grupo típico de Inte es bastante cerrado. Si bien las chicas son re copadas por ahí cuando están todas juntas se cierran. (Acróbata 3)

Algunas acróbatas me contaron que decidieron dejar de entrenar en IntegrArte por percibir jerarquizaciones, que podríamos traducir, como vinculaciones que reproducen la economía simbólica patriarcal (Segato,2003), donde quien/es ocupa/n el lugar del patriarca tiene/n el poder de castración: en otras palabras, de clasificar quiénes sí pueden participar en ciertas vinculaciones.

En cambio, una alumna avanzada, que sí está integrada en “el grupo típico de Inte”, ve así la situación:

Vicki, Cintia, Nati y Vane, que son profes, son mis amigas. Nos hemos juntado mil veces fuera de acá, el día del amigo, el cumpleaños de otra. Hay una amistad más que el vínculo profe-alumna. (Cami)

Pareciera que en el área de acrobacia aérea de IntegrArte la inclusión femenina tiene un límite rígido que considero, sería coherente ablandar para que IntegrArte refuerce su rol comunitario, que implica una potente propuesta de transformación cultural contrahegemónica y así luchar contra lógicas de vinculaciones de status hegemónicas,

donde la plenitud de las semejantes depende de la minusvaloración de una/s otra/s interna/s al sistema, a quien/es se le extrae una plusvalía simbólica, en términos de Segato:

(...) en los sistemas (...) de estatus (...) todo sucede como si la plenitud del ser de los semejantes-aquellos que califican o a los que se considera acreditados para participar en el circuito de iguales- depende de un ser-menos de los que participan como otros dentro del sistema. Ese ser-menos o minusvalía- sólo puede ser resultado de una (...) expropiación simbólica y material que reduce la plenitud de estos últimos a fin de alimentar la de aquellos. Podría hablarse aquí de una verdadera extracción de plusvalía simbólica, donde el estatus (...) se fija en la cultura como categoría jerárquica.

Es necesario derribar las vinculaciones de estatus porque reproducen las vinculaciones patriarcales entre los géneros donde lo masculino ocupa la cúspide. Lo podemos entender en la definición que Segato da del patriarcado:

(...) estructura de poder subyacente e inherente a las relaciones de género (...) jerárquicamente dispuestas” donde “(...) masculino y femenino son posiciones relativas, que se encuentran más o menos establemente representadas por las anatomías de hombres y mujeres en la vida social en cuanto signos de esa diferencia estructurada. Pero no necesariamente.

Además, la autora para explicar las relaciones patriarcales, adapta la noción lévi-straussiana de “estructuras elementales” a partir de la cual propone una estructura vincular con un eje vertical y otro horizontal:

(...) en el eje horizontal se alternan relaciones de competición o alianza (...) Mientras que el eje vertical, el de los estratos marcados por un diferencial jerárquico, y por grados de valor, las relaciones son de exacción forzada o de entrega de tributo, en su forma paradigmática, de género, el tributo es de naturaleza sexual.

Siguiendo a la autora, la violencia de género feminiza a ciertos cuerpos que pueden coincidir o no con la anatomía femenina; lo cual significa que incluso entre anatomías femeninas puede reproducirse este tipo de violencia. Para esta última especificidad daré a continuación un ejemplo de una experiencia personal que viví en tanto que acróbata e investigadora dentro del área de acrobacia aérea.

Durante el 2019 entrené acrobacia en IntegrArte hasta el mes de noviembre por haberme desgarrado mi isquiotibial derecho; por tal motivo, para la muestra de fin de año asistí como público. Al finalizar la muestra, las profesoras entregaron, como se estila, los certificados a todas las estudiantes, incluso a las lesionadas, para quienes pidieron un aplauso del público. Me sorprendió que mi profesora no me entregara mi certificado del

taller, que no me incluyera en el grupo de las lesionadas y que ninguna compañera lo notara en ese momento, ni luego. Nuestro grupo de entrenamiento es pequeño, seremos alrededor de veinte acróbatas. Consideré que quizá mi profesora interpretó mi rol como investigadora desdibujando la única relación asimétrica existente hasta ese momento en el área de acrobacia aérea: la de alumna-docente. Sin embargo, concibo la investigación como un aporte social y durante su desarrollo no tuve intenciones de hacer un uso simbólico de esta posición al interior de la escuela.

Más allá de lo personal, interpreté la situación como reproductora de vinculaciones patriarcales entre anatomías femeninas simpatizantes del movimiento de mujeres. Entiendo al patriarcado como esa “estructura inconsciente que conduce los afectos y distribuye valores entre los personajes del escenario social (...)” (Segato, 2016).

Continuando con un análisis de esta situación desde la perspectiva de Segato, son esclarecedores sus conceptos de dádiva y tributo:

la dádiva obedece exclusivamente a la dinámica del eje horizontal, de demanda igualitaria (...) mantiene afinidades con órdenes basados en la noción de dignidad “universal” (de los semejantes) (...)” mientras que el tributo “circula en el eje vertical tiene un aspecto diferente (...) de (...) entrega, por el hecho de corresponder a una economía de circulación entre desiguales (...) responde a un orden basado en el honor o valor desigual.

Podemos interpretar a los certificados del taller como dádivas, transformando simbólicamente relaciones verticales, entre acróbatas con distinta acumulación de capitales, en horizontales: sin importar el nivel alcanzado, al finalizar el año todas reciben el mismo reconocimiento. Sin embargo, no participé de esa dinámica horizontal, no recibí mi dádiva. El espacio sólo me permitió participar en un orden basado en el valor desigual.

Una invitación política

Mi propuesta a IntegrArte y a su área de acrobacia aérea es revisar las estructuras patriarcales inconscientes en las formas de vinculación entre mujeres que son tan importantes como, e indisolubles de, las ideas de género que diferencian a este espacio cooperativo y artístico de los demás. A lo largo de este capítulo resumí esas ideas de género en tres gestos políticos que son: la construcción de un espacio de agencia de mujeres, el tránsito del ser para otro al ser para sí y la unión femenina, que, en consonancia con la vanguardia del movimiento de mujeres, habilitan la politización de los cuerpos femeninos.

Cierres y aperturas



Puerta izquierda: lugar de guardado de elementos de acrobacia.

Puerta derecha: antigua sala de ensayo para bandas.

Cierres y aperturas

Caminante de cornisas, el ensayista sabe de extravíos y de deslizamientos hacia zonas peligrosas. Claro que ese juego con lo extremo, ese tocar el fuego con riesgo a quemarse, no significa que su escritura sea expresión de diletantismo, apenas un juego irresponsable de quien no tiene nada mejor que hacer que manipular elementos inflamables sin hacerse cargo de los peligros que entraña. La tradición ensayística ha sido, desde sus lejanos inicios, una fuerte toma de partido, un impulso crítico y una profunda interrogación respecto a las condiciones de su propia época. Pero esa búsqueda experimental nació de las fisuras del discurso oficial, fue el resultado de la oscura tensión que desde sus comienzos atravesó el espíritu de la modernidad. Tal vez por eso el ensayo sea la escritura del sujeto moderno, manifestación de sus extraordinarias inquietudes y de sus soledades. (Forster, otoño 2004)

Ahora queda bajar la tela, desde arriba de ella miro el piso. Está cayendo el sol y yo también caeré, me soltaré. Ya me hice los amarres en el cuerpo. Están jugando las palomas con sus vuelos y yo también volaré. Allá voy.

Capítulo 1: IntegrArte en Pilar

En este capítulo consideré a IntegrArte, como un espacio de socialización alternativo. Enmarqué a la escuela en Pilar, un partido que se reorganizó con el “boom inmobiliario” de la década del noventa, en el que las “nuevas urbanizaciones cerradas” y “los grandes equipamientos para el consumo” (Arizaga, 2003) acentuaron distancias territoriales y morales a las que expliqué desde el concepto de segregación (Timus, 1976). Fue en ese tiempo cuando los cuerpos y espacios pilarenses nos encontramos atravesados por esas transformaciones territoriales que generaron “Un paisaje en el que todo menos las nubes había cambiado” (Benjamin, 2008 b).

Asimilé al concepto de alternativo con los de: popular, subalterno, comunitario, resistente y contrahegemónico. Y lo definí de manera amplia (Alabarces, Salerno, Silba y Spataro, 2008), teniendo en cuenta su perspectiva política a favor de los derechos humanos, de la integración de las distintas clases sociales y de la igualdad de género. En ese contexto, propuse que la alternatividad de la escuela se relaciona con sus vínculos sociales de Integración y con su desestimación del fin de lucro. Un ejemplo de ello es que funciona como una cooperativa, no tiene un dueño que extrae plusvalía de las y los trabajadores del arte, sus vinculaciones sociales tienden a lo horizontal y sus miembros escuchan las

necesidades de la comunidad. Percibí a IntegrArte, además de como escuela, como ese espacio público que el municipio no ofrece.

Destacué que la escuela, desde su perspectiva política a favor de la igualdad de género, ha sido pionera en el partido al organizar debates y reflexiones para el Día internacional de la mujer, a los que continúa organizando; y al crear lazos con otras organizaciones sociales, con un similar punto de vista, y con la Dirección de género, diversidad sexual y niñez del Municipio de Pilar. Desde esas iniciativas la escuela nuclea y posibilita la expresión de mujeres de distintas clases sociales.

Planteé que el área de acrobacia aérea de IntegrArte podría, dada la subalternidad del género de quienes acuden a su espacio, plantearse el objetivo que Barbero sugiere para los grupos populares o alternativos: tomar la palabra con intenciones de transformar la comunicación dominante; o resistir, tal como Alabarces, Salerno, Silba y Spataro, (2008) lo interpretan para los sectores subalternos: nombra las relaciones de dominio y propone modificarlas, para renovar la hegemonía.

Capítulo 2: Modelos de cuerpos

En este capítulo conté una anécdota personal en la que sentí que tenía que dar explicaciones del porqué de mis brazos fuertes y musculosos. Justifiqué su presencia en mi cuerpo como algo necesario y no vinculado con el goce. Consideré que, en ese momento, en mi discurso ganó la concepción burguesa del cuerpo útil, lo que me permitió repasar sus principales representaciones durante la modernidad: la de la filosofía mecanicista del siglo XVI, que desprecia al cuerpo (Le Bretón, 2002); las antitéticas del siglo XIX (Soares, 1996): por un lado, la del cuerpo vital circense y por otro la del cuerpo útil burgués. A esta última noción la amplié desde el concepto de “Cuerpo accesorio” (Galak, 2009). A partir de este repaso noté que la burguesía fragmentó la gimnasia circense, de su modo de vida nómada y libre. Tomó lo primero, lo que necesitaba para disciplinar los cuerpos, y desechó su ejemplo de existencia gozosa que no le serviría para la construcción de una sociedad capitalista.

Luego describí los cuerpos de las acróbatas como ambiguos (Infantino, 2010), que alojan representaciones corporales femeninas y masculinas. Masculinas porque desarrollan torsos fuertes, vigorosos y musculosos, que disputan que los atributos femeninos sean

únicamente la elongación, las eróticas curvas, la gracia y la soltura. Consideré contrahegemónico el hecho de que las acróbatas continuaran entrenando, pese a no estar completamente satisfechas con el modo en que sus torsos se engrosan por la práctica, y que priorizaran sus goces antes que los estereotipos hegemónicos sobre la femineidad, vinculados con una estética de debilidad.

Capítulo 3: Representaciones de mujeres acróbatas

Separé a este capítulo en dos partes a las que luego articulé.

En una de ellas conté lo que me sucedió cuando intenté charlar con las acróbatas sobre el uso que les dan a sus celulares. Noté que las acróbatas se referían únicamente a los usos funcionales que les asignan (registrarse en videos, verlos y mejorar detalles estéticos o recordar figuras), pero no se referían al uso estético que también les dan. Comprendí estos silencios de modo contextual, en el ámbito acrobático subyacen dos símbolos de mujeres contrapuestos: el de aquella que practica acrobacia para la foto, y quiere moldear su cuerpo de modo hegemónico; y el de aquella que quiere desarrollar destrezas y dar un mensaje de modo creativo, con el que se identifican las acróbatas.

No logré conversar con las acróbatas sobre sus búsquedas estéticas mediante entrevistas individuales y sí en cambio cuando modifiqué mi técnica metodológica de acercamiento al campo: construí un corpus con sus (auto)representaciones que medió en la entrevista grupal que tuve con ellas y que me permitió captar sus perspectivas sobre lo que expresan, cómo lo hacen y porqué lo hacen.

En la segunda parte del capítulo, hice uso de la teoría de los discursos sociales de Eliseo Verón (1987) para construir dos corpus (a uno de los cuales me referí pocas líneas más arriba), e indagar sobre cómo están siendo representadas las mujeres acróbatas en la contemporaneidad. Para observar lo hegemónico construí un corpus publicitario que abordó la temática de la femineidad acrobática mercantil; mientras que para observar lo contrahegemónico construí otro, fotográfico, que abordó la temática de femineidad acrobática alternativa. A partir del análisis temático en producción, para los dos corpus, y en recepción, para el segundo; sumado a una comparación que realicé entre ambos pude ver que entre la hegemonía y la contrahegemonía hay continuidades y rupturas.

En ambos corpus, aunque de distinto modo en cada uno de ellos, se ve a las mujeres acróbatas fuertes y deportistas, no asociadas únicamente con “el hogar, los quehaceres domésticos, la maternidad, la pasividad, lo emocional, la suavidad, el cuidado, el romanticismo (...)” (Alfonso, 2014). El corpus publicitario prioriza la elegancia de la mujer y, a la vez, presenta su fuerza, un tanto diluida, correspondiéndose dicha representación con el concepto de “cuerpo fit” (Gartón e Hijós, 2017). Su presencia aquí nos hace pensar que las luchas feministas por cambios sociales para que las mujeres ocupen otros espacios, más allá del doméstico, tal como el deportivo (Gartón e Hijós, 2017), han logrado renovar la hegemonía. En contrapartida, en el corpus fotográfico, si bien la fuerza femenina no pareciera ser el capital que principalmente se busca destacar, está presente y no se lo disimula.

En segundo lugar, pensemos al cuerpo grupal y/o individual representados. Desde la representación hegemónica, a la acróbata se la muestra siempre sola; mientras que en el corpus alternativo se alternan las representaciones individuales con las grupales. Considero que, dada la histórica representación de la mujer como alguien que debe encargarse del otro, se puede considerar contrahegemónico el hecho de que aparezca representada de modo individual tanto en el corpus mercantil como en el alternativo. No toda representación individual es individualista, para ambos casos cuando vemos las imágenes de las acróbatas solas, no se las ve limpiando o cumpliendo algún otro “deber” femenino, según la división sexual del trabajo, sino que están haciendo algo para sí mismas, algo que les gusta. Por otra parte, la representación grupal de la mujer aparece únicamente en el corpus alternativo, cabe destacar que no toda representación grupal de la mujer es de por sí contrahegemónica. Tenemos que preguntarnos, en esos casos, ¿Quiénes la están acompañando? En estos casos no está acompañada, por ejemplo, por otros hombres ni por otras mujeres que conforman su familia, sino por otras mujeres que hacen como ella algo que eligen. Entonces, a este tipo de construcción la podemos considerada contrahegemónica.

Un tercer elemento muy importante, presente en ambos grupos de imágenes, es el concepto de lo que concibo como un placer independiente, que se materializa en imágenes de mujeres vinculándose consigo mismas, a través de una práctica corporal que les genera placer. Una subcategoría de este tercer elemento, que también relaciona a ambos corpus, es la (auto)superación, el desafío a una misma (en palabras de las acróbatas) mediante una práctica corporal.

En cuarto lugar, considero que cuando las acróbatas, durante la entrevista grupal que mantuve con las ellas, definieron a la belleza de sus (auto)representaciones como esa belleza de la mujer conectándose consigo misma, la definieron de modo contrahegemónico, porque no la redujeron sólo a ciertas formas de cuerpos. De hecho, si vemos cómo son las mujeres acróbatas en el corpus alternativo encontramos una mayor diversidad de mujeres jóvenes: con pelo corto o largo, con pelo y tez oscuras o claras, más o menos grandotas, más o menos musculosas, más o menos altas, en comparación con el corpus publicitario donde las mujeres son mayormente flacas, rubias, altas y delgadas.

También considero contrahegemónico, aquello que me dijeron durante la entrevista grupal, que no entrenan sus cuerpos para “hacerse las lindas”, tal como saben que a veces son catalogadas, sino para contar algo, lo cual significa pensarse, mirarse y mostrarse de una manera alternativa. Y eso se logra ver cuando se comparan ambos grupos de imágenes: si en el publicitario encontramos ciertos clichés vinculados con la felicidad, en el fotográfico podemos notar la variabilidad de las expresiones corporales particulares.

A través de estas idas y vueltas entre la contrahegemonía y la hegemonía, en el plano de la representación de mujeres, percibo la presencia simbólica de aquellas luchas que el movimiento contemporáneo de mujeres está dando en la contemporaneidad (abordadas en el capítulo 6), que están redefiniendo, hasta ciertos límites, la hegemonía. Porque en ciertos márgenes, aquellos habitados por los cuerpos de mujeres de otras clases sociales y por los cuerpos de formas no hegemónicas, IntegrArte construye una cultura alternativa.

Capítulo cuatro: (Auto)superaciones de dolores y búsquedas de placeres femeninas

En este capítulo, me pregunté qué es lo que, pese a los dolores, nos motiva a las mujeres a practicar acrobacia aérea. Expliqué que, para ser acrobata aérea, es necesario superar y/o acostumbrarse a ciertos dolores, que conllevan las transformaciones físicas para adquirir mayor cantidad de algunos de los capitales necesarios para realizar esta práctica: la resistencia, la fuerza, la elongación, la coordinación y la agilidad; o, al revés, si adquirimos mayor cantidad de algún capital, sufrimos menor dolores. Clasifiqué, describí y

ejemplifiqué los dolores más comunes de la práctica, lo cual me permitió relatar cómo nos vinculamos con ellos.

Destaque algunos cambios físicos que atraviesan las acróbatas pilarenses, tales como perder “tetras”, desarrollar pectorales y que el cuerpo frágil mute hacia uno musculoso, porque rompen con estereotipos femeninos hegemónicos.

También me detuve en que lo paradójico de esta práctica es que el placer se hace lugar con la superación del dolor, entonces me pregunté si en este ámbito acrobático son mayores los placeres que los dolores. Y respondí que el dolor ocupa un segundo plano, del cual tenemos una concepción romántica que implica un modelo de “mujer guerrera” cuyo cuerpo lleva con orgullo los indicios de que la causa por la que lucha es más fuerte que los dolores que soporta, y esa causa está conformada, como es analizado en toda la tesis, por tener un espacio propio, salir de la casa, hacer algo placentero, expresarse a través del arte acrobático, etcétera. También consideré que el placer de las acróbatas se relaciona con la experiencia de (auto)superación, tanto en el entrenamiento físico como en el expresivo, para ejercer el poder, sus poderes femeninos y corporales, y sentirse poderosa.

Me pregunté “¿Por qué hablamos de autosuperación y no de superación en el área de acrobacia aérea?”

Para responder dicha pregunta analicé detenidamente el concepto de (auto)superación (Sáez, 2017) y el de autosuperación (Rodríguez, 2013) y los comparé. Cuestioné, tal como Sáez, que las acróbatas se refieran a su práctica únicamente en términos de autosuperación, dado que el prefijo “auto” no hace justicia a la importancia que se le da a la otra, que observé en los entrenamientos cotidianos. Tomé la solución teórica propuesta por Sáez (2017): referir a lo que sucede en el ámbito de la acrobacia poniendo entre paréntesis el prefijo “auto”, lo cual implica tanto la posibilidad de pensar la superación de modo individual (cuando leemos la palabra quitándole el paréntesis) como la de pensar la superación de modo grupal (cuando leemos la palabra sin quitarle el paréntesis).

Finalmente comparé a la acrobacia aérea con ciertas técnicas deportivas renovadas (Rodríguez, 2013), en base al concepto, ya mencionado, de la sociología del deporte: el de la moral de autosuperación constante (Rodríguez 2013). Encontré continuidades y rupturas entre ambas. La principal diferencia que encontré es que las acróbatas

pilarenses buscamos ser mejor que nosotras mismas en tanto que obligación moral, pero esta es una obligación particular: la de “ser para-sí” (Rivara Kamaji, 2007).

Capítulo cinco: (Auto)superaciones de miedos en una práctica de riesgo

En este capítulo, para explicar por qué las acróbatas elegimos una práctica de riesgo para nuestro tiempo libre, nos consideré como aquellos individuos que describe Le Bretón (2002) para las prácticas de riesgo, quienes física y frontalmente se relacionan con el mundo para encontrar límites que les ayuden a construir sus identidades, en un contexto donde los marcos de sentidos y valores sociales se han roto. Frente al gran margen de autonomía que propone el contexto, ensaya Le Bretón que los individuos nos desconcertamos o tomamos la iniciativa. Interpreté que esto último es lo que hacemos las mujeres que elegimos practicar acrobacia en IntegrArte, como una manera de construir nuestras identidades.

Escribí que mediante la (auto)superación de ciertos miedos que puede generar esta práctica corporal en particular, las acróbatas otorgamos sentido a nuestras existencias en sintonía con nuestro contexto, hasta cierto punto. Porque, siguiendo a Infantino (2009), si bien las acrobacias aéreas (las englobo dentro del arte circense) al instaurar el riesgo, proponen sobrepasar los límites que impone la naturaleza y doblegarla siguiendo la concepción moderna del hombre (y agrego “de la mujer”) separado de la ella; también quiebran con dicha concepción cuando las acróbatas disputamos el ideal moderno al momento de exacerbar nuestros placeres y de salirnos de los límites impuestos por la racionalidad.

Además, consideré que, otro modo, por parte de las acróbatas, de no estar en sintonía con el contexto, es no valorar la espacialidad dominante del imaginario moderno: el arriba y el adelante (Cabrera, 2007). Valoramos el abajo, negado tanto como el atrás, por la modernidad; en vínculo con ese abajo construimos una estética de riesgo, para la que transformamos nuestros cuerpos al momento de adquirir los capitales necesarios para la acrobacia aérea, y para entrenar las caídas: los elementos del lenguaje acrobático que más se vinculan con esta estética. Lo más importante no es, para nosotras, llegar a la parte más alta de la estructura metálica desde la que penden los elementos acrobáticos; sino aprender a caer: para achicar el margen de accidentes que suceden descendiendo

vamos adquiriendo una técnica acrobática determinada y una predisposición emocional que nos ayuda a vencer el cansancio, el relajamiento y la velocidad que imprime el suelo. Interpreté a dicha predisposición emocional en términos de (auto)superación, un capital que las acróbatas también buscamos desarrollar y que además nos acompaña fuera de IntegrArte, en nuestras vidas en general. Dicho capital implica una actitud de no darnos por vencidas, de intentar algo hasta lograrlo en cierto plazo temporal, de vencer miedos, de sentirnos capaces y orgullosas al lograr determinado objetivo.

Finalmente consideré al desarrollo de la conciencia como una manera de reducir el margen de riesgo que implica la acrobacia. Relacioné a ese riesgo con la posibilidad de caernos, golpearnos y lesionarnos. Planteé que la conciencia propia es un capital físico e intelectual que nos ayuda a superar un dualismo social subyacente entre la mente y el cuerpo, porque si lo desarrollamos vamos logrando escuchar nuestros propios cuerpos y vamos relacionando lo que pensamos con lo que hacemos en un momento específico. Cuanta más conciencia propia desarrollamos, más confianza vamos teniendo en nosotras mismas y podemos lentamente prescindir de la confianza en la otra, ya sea la profesora o alguna compañera, que también nos cuida del riesgo. Y a su vez, esta conciencia propia nos habilita a cuidar el cuerpo de la otra y a tener conciencia en vínculo con él. Este capital es relacional.

Concluí que podemos interpretar que buscamos (auto)superar miedos en una práctica de riesgos porque ello nos hace sentir poderosas y orgullosas de lo que podemos hacer.

Capítulo 6: Placeres femeninos: placeres políticos

En este capítulo, siguiendo a Muelas de Ayala (2015), definí como política las búsquedas femeninas de placer, a través de la acrobacia, y la construcción de un “espacio de agencia de mujeres” (Spataro, 2013).

Enmarqué al área de acrobacia aérea de IntegrArte, mi lugar de estudio, en un contexto nacional y local de mujeres haciendo política; cuando el movimiento de mujeres se amplía con una influencia notable del Colectivo *Ni Una Menos*, desde el 2015. Por otra parte, marqué al tratamiento del proyecto de ley de interrupción voluntaria del embarazo, presentado por la *Campaña Nacional por el Derecho al Aborto Legal Seguro y Gratuito*, por parte del poder legislativo en el 2018, como un momento político muy importante en

este contexto. Por otro lado, en el partido de Pilar, su municipalidad, algunas organizaciones sociales y partidarias, también fueron interlocutores de tales luchas. Destaqué, en vínculo con mi lugar de estudio, el rol de la organización social *La Mesa de Pilar (2011)* que desde su surgimiento realiza reuniones en IntegrArte vinculadas con temáticas a favor de la igualdad de género.

Para pensar el vínculo del área de acrobacia aérea de IntegrArte con el momento político que estamos viviendo, lo esquematicé en tres gestos políticos.

En el primero, al que llamé “La construcción de un espacio de agencia de mujeres”, me pregunté por qué las acróbatas se referían a IntegrArte con el término “casa”, si justamente allí es donde las mujeres, por nuestra condición de género hemos ocupado una posición discriminada que se nos asignó desde la institución familiar hegemónica y heteronormativa. Butler, me ayudó a responder que la apropiación y la resignificación de esta categoría dominante, puede ser una acción que, sin dejar de estar implicada en las relaciones de poder, permite a las acróbatas establecer relaciones sociales opositoras y rivalizar con ellas cuando nombra una comunidad alternativa a la estructuración interna de una casa: porque en el área de acrobacia aérea las mujeres nos unimos para disfrutar y no para cumplir con responsabilidades laborales, de estudio o vinculares y donde además cooperamos en la organización del espacio, con la organización de los elementos acrobáticos.

Al segundo gesto político lo llamé “Del ser para otro al ‘ser para-sí’”. En el apartado donde lo traté tuve en cuenta la ética feminista del placer de Graciela Hierro (interpretada por Rivara Kamaji). La autora considera que para que las mujeres podamos conquistar la categoría moral de persona, y convertirnos en un “ser para-sí”, estamos obligadas moralmente a concientizar que para nosotras “ser para otro” ha sido un imperativo que parte de concebirnos inferiores, a lo que interpreté para el ámbito de la acrobacia aérea como disfrutar las muestras pese a la ausencia de familiares y/o amistades.

Pensé a las acróbatas como mujeres buscando “ser para-sí” cuando practican acrobacia aérea porque les genera disfrute y cuando limitan, al ocupar ese espacio, otros y también obligaciones: la casa, un novio, el trabajo, el estudio, etcétera. Consideré que, de este modo, rompen con la histórica preocupación de las mujeres por “el otro”: un marido, un hijo, etcétera.

Ejemplifiqué esta búsqueda del “ser para-sí” con las acróbatas mamás, que son pocas, quienes a contramano de la representación materna (Alfonso, 2014), no se dejan absorber absolutamente por la tarea de cuidar a sus hijas/os. Describí el caso de la acróbata y profesora de acrobacia aérea Laura a quien interpreté, desde Graciela Hierro (Rivara Kamaji, 2007), como a alguien que había dado una revolución cultural en su vida cotidiana, cuando tomó conciencia de su situación de opresión y la superó al apropiarse de su ser, de su sexualidad, de su cuerpo, y de su placer. Conté la historia de Lau porque es la de una mujer que puede ser madre sin dejar de (auto)complacerse con algo que le gusta.

En el último gesto político abordé los vínculos de unión y desunión femenina en el área de acrobacia aérea donde percibí en primer lugar una cultura femenina de colaboración en la organización del espacio, que revive la estructura comunitaria dual precolonial (Segato 2016), a la que la autora llama “patriarcado de baja intensidad”. La interpreté reviviendo particularmente los modos de vinculación femenina al interior del espacio doméstico, asignado a las mujeres en el mundo tribal. Segato lo describe como un lugar político, ni íntimo ni privado; mientras los hombres monopolizaban el espacio público (de mayor prestigio), las mujeres estaban en el lugar que se les asignaba, pero unidas. Entonces la autora cuestiona la igualdad del proyecto histórico de la modernidad, dado que considera que su idea de vida privada separó a las mujeres al nuclearizarlas en la familia.

Continué con mi ensayo y ejemplifiqué la unión de mujeres del área de acrobacia aérea a partir de las preparaciones estéticas que suceden durante las muestras, cuando nos unimos para embellecernos. Además me detuve en la “Femimuestra”, celebrada en agosto del 2019, la diferencié de las demás por su intencionalidad política que se pudo ver en su nombre, con la utilización del prefijo “Femi”, en la estética de los flyers para su difusión, en los temas que elegimos para interpretar: cantados por mujeres y/o que hacían referencia a nuestra condición de género y al finalizar la muestra cuando en grupo levantamos carteles con consignas políticas a favor de la igualdad de género y cuando Mari leyó un discurso político.

Consideré que la Femimuestra unió de modo claro al área de acrobacia aérea con un contexto de fortalecimiento del movimiento de mujeres, y de sus expresiones artísticas. Porque la muestra se llamó “Femimuestra”, hubo ausencias tanto de acróbatas que no participaron como de personas allegadas a la escuela.

Finalmente hablé de la desunión femenina al interior del área de acrobacia aérea de IntegrArte, y realicé una invitación política al espacio: revisar las estructuras patriarcales inconscientes (Segato,2003), en las formas de vinculación entre mujeres para que la escuela mantenga una coherencia con su rol comunitario (que implica una potente propuesta de transformación cultural contrahegemónica) y con sus ideas de género, que caracterizan a este espacio cooperativo y artístico en Pilar.

Consideré que si el área de acrobacia aérea de IntegrArte mantiene una inclusión femenina únicamente al interior de un grupo cerrado de amigas y acróbatas, reproducirá vínculos jerárquicos hegemónicos que a su vez reproducen la economía simbólica patriarcal (Segato,2003), donde quien/es ocupa/n el lugar del patriarca tiene/n el poder de castración: de clasificar quiénes sí pueden participar en ciertas vinculaciones y donde la plenitud de las semejantes depende de la minusvaloración de una/s otra/s interna/s al sistema, a quien/es se le extrae una plusvalía simbólica.

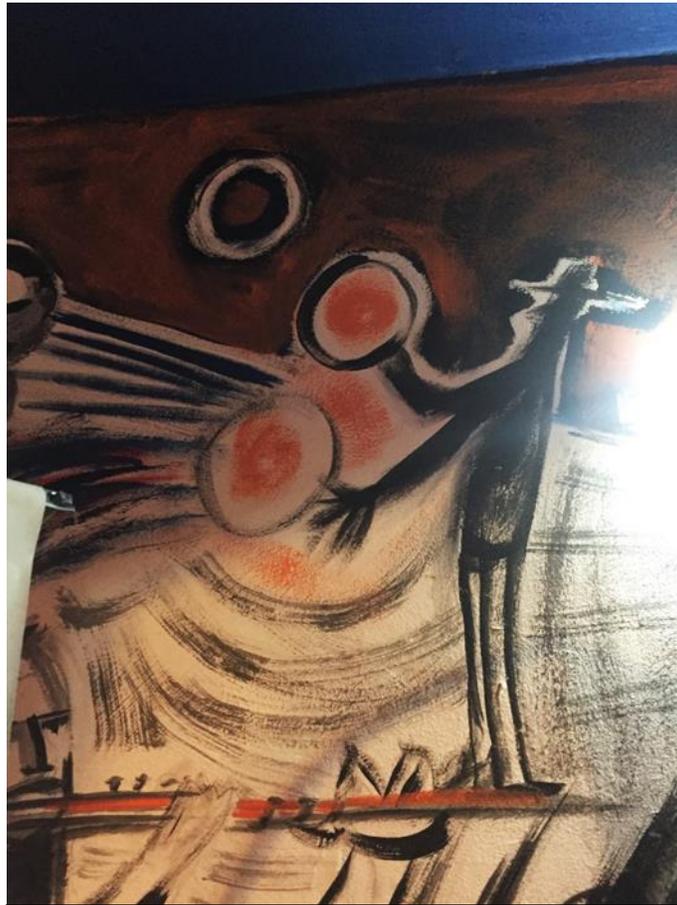
Interpreté, en términos de Rita Segato, que la violencia de género feminiza cuerpos, que pueden coincidir o no con la anatomía femenina, lo cual significa que incluso entre anatomías femeninas puede reproducirse este tipo de violencia.

Como una manera de responder las preguntas iniciales de este ensayo, diré que las mujeres acróbatas pilarenses construimos, alrededor de la práctica de la acrobacia aérea, un espacio propio de placer personal, compartido con otras mujeres, en el que podemos ser para nosotras mismas. Considero a esa construcción política. Dada nuestra condición de género, pertenecemos a un grupo subalterno, desde el que algunas mujeres están proponiendo un movimiento político a favor de la igualdad. Inspiradas o siendo parte de esa corriente, generamos prácticas contrahegemónicas cuando en nuestras (auto)representaciones nos vemos bellas no porque nuestros cuerpos se correspondan con ciertos estereotipos hegemónicos, sino porque nos vemos conectadas con nosotras mismas. Nuestras luchas están redefiniendo la hegemonía, hasta cierto punto. En las publicidades conviven junto a representaciones de mujeres débiles y pasivas, otras de mujeres con cuerpos fit (Gartón e Hijos, 2017) en las que la fuerza femenina comienza a hacerse lugar. Resistimos cuando nos gustamos fuertes: con nuestras espaldas, hombros y brazos musculosos, disputando de ese modo un “reducto valorado hegemónicamente para la masculinidad” (Infantino, 2010), o cuando decidimos continuar practicando acrobacia pese a que nos disgusten nuestros torsos fuertes, porque los percibimos masculinos. Resistimos cuando experimentamos la (auto)superación de los dolores, que

nos genera la transformación de nuestros cuerpos para la adquisición de los capitales necesarios para practicar acrobacia; y cuando experimentamos la (auto)superación de los miedos que nos genera una práctica de riesgo. Gracias a esas (auto)superaciones construimos expresiones artísticas, adquirimos capitales físicos y emocionales que nos hacen sentir fuertes, poderosas, capaces y placenteras.

Como en una “parada de manos” caminé estas ideas con los dedos de mis manos; a veces apretaba mi teclado, con el dolor de haber usado los músculos de mis dedos en las telas, ¡qué juego responsable el de la escritura!

Bibliografía



El subsuelo de IntegrArte, con sus murales, es un lugar de pasaje. Por la escalera caracol se entra a su primer piso donde funciona la escuela.

BIBLIOGRAFÍA

- Alabarces, Salerno, Silba y Spataro (2008).** *Música popular y resistencia: los significados del rock y la cumbia en Resistencia y mediaciones. Estudios sobre cultura popular.* Buenos Aires: Paidós.
- Ander-Egg, E. (1986).** *Técnicas de la investigación Social.* Buenos Aires: Humanitas.
- Amossy, Ruth y Herschberg Pierrot Anne (2001)** *Estereotipos y clichés.* Eudeba.
- Appadurai, Arjun, 1996 (2001).** *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización,* Trilce-FCE, México.
- Bajtín, M. (1985).** *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Françoise Rabelais.* Madrid: Alianza.
- J. Martín Barbero (1982)** *Retos a la investigación de comunicación en América Latina. En Memoria de la semana Internacional de la Comunicación.* Bogotá: Universidad Javeriana.
- Barrancos, D. (2010).** *Mujeres en la sociedad argentina: una historia de cinco siglos.* Buenos Aires: Sudamericana.
- Bourdieu, P. (1996).** *Programa para una sociología del deporte.* En *Cosas dichas.* Barcelona: Gedisa.
- Bourdieu, P. (1998).** *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto.* Madrid: Taurus.
- Butler, J. (2005).** *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del «sexo».* Buenos Aires: Paidós.
- Butler, J. (2007).** *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad.* Barcelona: Paidós.
- Castagnino, Raúl (1953)** *El Circo Criollo,* Ed. Lajouane, Buenos Aires.
- De Beauvoir, Simone (2012);** *El segundo sexo,* Buenos Aires, Debolsillo.
- De Certeau, Michel. 1979.** *La invención de lo cotidiano 1. Artes de hacer.* México: Universidad Iberoamericana.
- Foucault, M. (1990).** *Tecnologías del yo.* Barcelona: Paidós.
- Foucault, M. (2002b).** *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión.* Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Guber, R. (2011).** *La etnografía: metodo, campo y reflexividad.* Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- Hammersley y Atkinson (1994)** *Etnografía. Métodos de investigación.* Barcelona: Paidós.
- Infantino, J. (2014).** *Circo en Buenos Aires. Cultura, jóvenes y políticas en disputa.* Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.
- Le Breton, D. (2002).** *La sociología del cuerpo.* Buenos Aires: Nueva Visión.

- Le Breton, D. (2006).** *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- LUDDITAS SEXXUALES (2012).** *Ética amatoria del deseo libertario y las afectaciones libres y alegres* — 1a ed. Milena cacerola, COLECCION (IM) PENSADOS-
- Marradi, Archenti y Piovani (2007).** *Metodología de las Ciencias Sociales*. Buenos Aires: Emecé editores.
- Merleau-Ponty, M. (1993).** *Fenomenología de la percepción*. Buenos Aires: Planeta Agostini.
- Ponce, Facundo (2009)** *Daniele Finzi Pasca: Teatro de la caricia*. Montevideo: Ediciones FPH.
- Restrepo, Eduardo (2016)** *Etnografía: alcances, técnicas y éticas*. Bogotá: Enviñón editores.
- Sautu, Ruth (2005)** *Manual de Metodología*. Buenos Aires, CLACSO.
- Segato, Rita Laura (2013)** *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez Territorio, soberanía y crímenes de segundo estado*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2013.
- Segato, Rita Laura (2016)** *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Seibel, B. (2005).** *Historia del circo*. Buenos Aires: Ediciones del sol.
- Seibel, B. (2012, Abril de).** *El circo de ayer a hoy*. Cuadernos de Picadero. Instituto Nacional del Teatro, (22), 4-7.
- Senett, R. (1997).** *Carne y piedra: el cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid: Alianza.
- Sepúlveda, S., Díaz, D., & Reyes, N. (2014).** *Metodología para la enseñanza de Tela Aérea Vertical*. Santiago de Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- Verón, Eliseo (1987).** *La semiosis social*, Barcelona, Gedisa.

TESIS Y TESINAS

- Alfonso, Lucía (2014).** *“Sin apuro” La representación de la mujer independiente en Sex and the city* (Tesina de grado). Universidad de Buenos Aires. Facultad de Ciencias Sociales. Carrera de Ciencias de la Comunicación. Recuperado a partir de: <http://comunicacion.sociales.uba.ar/wp-content/uploads/sites/16/2013/02/3250-Luc%C3%ADa-Alfonso.pdf>
- Burry, Sofía (2013, junio 26).** *Producción de femineidades en torno a la danza afro, una aproximación etnográfica*: (bachelor Thesis). Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Recuperado a partir de <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/library?a=d&c=tesis&d=Jte838>
- Echeverry Zambrano, Pilar (2007)** *“Canon, cuerpo y resistencia. La corporeidad en la danza contemporánea como desafío a la representación corporal”* (Tesis de Maestría en estudios de la cultura, mención políticas culturales). Universidad Andina Simón Bolívar, Santiago de Cali, sede Ecuador. Recuperado a partir de: <http://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/801>
- Infantino, Julieta. 2005.** *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.

Muelas de Ayala, Laura (2015) *El placer como proceso creativo en la transformación feminista* (Tesis de Maestría) Universidad del País Vasco.

Rucq, Julieta (2013). *La expresión corporal en la altura. El sostén: la tela.* (Tesis de Licenciatura). Universidad Nacional de Rosario.

Sáez, Lucía Mariana (2017) *Presencias, riesgos e intensidades* (Tesis de Doctorado) Universidad de Buenos Aires.

Soares, Carmen Lucía (1996) *Imágenes de la educación en el cuerpo: estudio a partir de la gimnasia francesa en el siglo XIX.* (Tesis de Doctorado). Universidad Estadual de Campinas, Facultad de Educación. Brasil.

Rodríguez Alejandro Damián (2013) *Haciendo fierros en el Boulevard: una aproximación etnográfica al interior de los gimnasios porteños.* (Tesis de Maestría) Universidad nacional General Sarmiento.

Torres García Andrea (2013) *El arte del asombro, reportaje de circo contemporáneo* (Tesis de grado). UNAM.

HEMEROGRAFÍA

ARTÍCULOS DE INVESTIGACIÓN y CONFERENCIAS

Alonso Sosa, Virginia (28 de septiembre a 2 de octubre de 2015) *El arte, lo político y la política: reflexiones a partir del circo.* 11º Congreso Argentino y 6º Latinoamericano de Educación Física y Ciencias. Congreso llevado a cabo en Ensenada, pcia. de Buenos Aires. Recuperado a partir de: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/55834>

Castro, Julia y Farina Cynthia. (2015) *Hacia un cuerpo de la experiencia en la educación corporal.* Revista Brasileira de **CIÊNCIAS DO ESPORTE**, **37(2)**:179---184. Recuperado de: <http://www.scielo.br/pdf/rbce/v37n2/0101-3289-rbce-37-02-0179.pdf>

Del Mármol, M.; Gelené, N.; Magri, G.; Marelli, K.; Sáez, M.L. (2008). *Entramados convergentes: Cuerpo, experiencia, reflexividad e investigación.* V Jornadas de Sociología de la UNLP, 10, 11 y 12 de diciembre de 2008, La Plata, Argentina. En Memoria Académica. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.5992/ev.5992.pdf

Del Mármol, M.; Magri, G.; Sáez, M. (2014). *Acerca de "lo independiente" en las artes escénicas platenses: Un abordaje etnográfico.* VIII Jornadas de Sociología de la UNLP, 3 al 5 de diciembre de 2014, Ensenada, Argentina. En Memoria Académica. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.4419/ev.4419.pdf

Federici, Silvia (2017). *"En alabanza del cuerpo danzante"* (originalmente "In praise of the dancing body", en revista *A beautiful resistance: everything we already are*), disponible en <http://brujeriasalvaje.blogspot.com.ar/2017/06/en-alabanza-del-cuerpo-danzante-por.html?m=1>, traducción de Juan Verde.

Galak, Eduardo (2009) *El cuerpo de las prácticas corporales*. En Educación Física. Estudios Críticos en Educación Física, La Plata, Al Margen, pp. 271-284. Recuperado de: <https://eduardogalak.wordpress.com/2010/11/01/cuerpo-practicas-corporales/>

Guerrero Muñoz, J. (2014). *El valor de la auto-etnografía como fuente para la investigación social: del método a la narrativa*. AZARBE, Revista Internacional De Trabajo Social Y Bienestar, (Nº3). Recuperado a partir de: <https://revistas.um.es/azarbe/article/view/198691>

Gutiérrez Piña, Claudia (enero-junio, 2008) *La aniquilación del personaje grotesco en El circo que se perdió en el desierto de Sonora, de Miguel Méndez*, núm. 14, pp. 27-46. Recuperado de: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=28101402>

Hijos Nemesia (23/12/16) *Gente que corre, runners y fanatizados: un análisis etnográfico sobre la permeabilidad del mercado en un running team*. Voces en el Fénix. Pp. 92-101. Recuperado de: <http://www.vocesenelfenix.com/content/gente-que-corre-runners-y-fanatizados-un-an%C3%A1lisis-etnogr%C3%A1fico-sobre-la-permeabilidad-del-mer>

Hijos Nemesia y Garton Gabriela (Julio/Diciembre de 2017) *La mujer deportista en las redes sociales: un análisis de los consumos deportivos y sus producciones estéticas*. Revista Hipertextos, Vol. 5, Nº 8: 83-105. Recuperado de: <http://revistahipertextos.org/wpcontent/uploads/2015/12/garton.pdf>

Infantino, Julieta. (2010). *Prácticas, representaciones y discursos de corporalidad. La ambigüedad en los cuerpos circenses*. RUNA, archivo para las ciencias del hombre, 31(1), 49-65. Recuperado de: <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/runa/article/view/757734>

Infantino, Julieta (2011a). *Trabajar como artista: Estrategias, prácticas y representaciones del trabajo artístico entre jóvenes artistas circenses*. Cuadernos de antropología social, (34) ,141-163. Recuperado de: <http://www.redalyc.org/pdf/1809/180922374007.pdf>

Infantino, Julieta (2015). *Circo y política cultural en Bueno Aires*. Revista del Museo de Antropología 8 (1): 157-170. Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/antropologia/article/view/11468/12177>

Kaczan, Gisela Paola (Julio-septiembre 2016). *La práctica gimnástica y el deporte, la cultura física y el cuerpo bello en la historia de las mujeres*. Argentina 1900-1930. Hist. Crit. No. 61 · Pp 23-43. Doi: [dx.doi.org/10.7440/histcrit61.2016.02](https://doi.org/10.7440/histcrit61.2016.02)

Kalin, Fernando Ezequiel (2017) *Nosotros hacemos CrossFit: etnografía sobre identidades deportivas*. Educación Física y Ciencia, vol. 19, núm. 2, pp. 1-14. Universidad Nacional de La Plata. Buenos Aires, Argentina. Recuperado de <https://www.efyc.fahce.unlp.edu.ar/article/view/EFyCe030/9150>

Lucumí Balanta, Yanet (2012). *Aportes de la mujer en la transformación de los estereotipos socio-culturales del deporte colombiano*. Revista U.D.C.A Actualidad & Divulgación Científica, 15 (Supl. Olimpismo): 27-35. Recuperado de: <http://www.scielo.org.co/pdf/rudca/v15s1/v15s1a05.pdf>

Mora, Ana Sabrina (enero-junio de 2015) *El cuerpo como medio de expresión y como instrumento de trabajo: dualismos persistentes en el mundo de la danza*. Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas. Volumen 10. Número 1. pp. 115-128. doi: 10.11144/Javeriana.mavae10-1.cmei

- Muñoz, J. G. (2014).** *El valor de la auto-etnografía como fuente para la investigación social: del método a la narrativa.* Azarbe, 0(3), pp. 237-242. Recuperado a partir de <http://revistas.um.es/azarbe/article/view/198691>
- Monkas y Vaz (2018/01/19)** Solidaridades fundantes entre circo y gimnasia. Montevideo, Uruguay, siglo XIX. Revista Tempos e Espaços em Educação, São Cristóvão, Sergipe, Brasil, v. 11, n. 24, p. 61-72, Doi: <http://dx.doi.org/10.20952/revtee.v11i24.7686>
- Pinto Tucunduva, Bruno Barth; Coelho Bortoleto, Marco Antonio (abril-junio, 2017).** *A multiplicidade conceitual da acrobacia: arte, esporte e entretenimento.* Resenha do livro HAUW, Denis (Coord.). L'Acrobatie . Paris: Revue EPS, 2010, 128 p. *Revista Brasileira de Ciências do Esporte*, vol. 39, núm. 2, pp. 214-216. Doi: <http://dx.doi.org/10.1016/j.rbce.2016.01.017>
- Rodríguez Alejandro Damián.(23/12/16)** *El gimnasio, el crossfit y el running aportan pistas para pensar un nuevo modo de individuación.* Voces en el Fénix. pp. 50-55. Recuperado de: <http://www.vocesenelfenix.com/content/el-gimnasio-el-crossfit-y-el-running-aportan-pistas-para-pensar-un-nuevo-modo-de-individuaci>
- Sáez, M. (2016).** *Potencia de la contradicción.* boba (2). En Memoria Académica. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.8617/pr.8617.pdf
- Sáez, M. (2011).** *Entre el disciplinamiento y la libertad. Las prácticas corporales artísticas y la paradoja de la subjetivación.* 9º Congreso Argentino de Educación Física y Ciencias, 13 al 17 de junio de 2011, La Plata, Argentina. EN: [Actas]. La Plata : Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Educación Física. En Memoria Académica. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.9920/ev.9920.pdf
- Salazar C., Ciria Margarita; Manzo Lozano, Emilio Gerzaín (2009).** *Cuestión de género, cuestión de cuerpo: Deportistas pioneras en Colima.* Educación Física y Ciencia, vol. 11, pp. 41-49 Universidad Nacional de La Plata. Buenos Aires, Argentina. Recuperado de: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=439942653004>
- Sánchez, D., Andruchow, M., & Cordero, S. (2014).** *El circo criollo en el marco de la construcción de la nacionalidad argentina.* Presentado en III Jornadas sobre Arte y Arquitectura en Argentina. Recuperado a partir de <http://hdl.handle.net/10915/40764>
- Sojo Mora Blanca Luz y Coto Vega Edwin (2014).** *¿Visibilización o invisibilización de la mujer en el deporte costarricense?.* Revista Lúdica Pedagógica, (20), 47-58. Recuperado de: <https://revistas.pedagogica.edu.co/index.php/LP/article/view/3138/2778>
- Del Mármol, M., y Sáez, M. L. (2011).** *¿De qué hablamos cuando hablamos de cuerpo desde las ciencias sociales?* Question, 1(30). Recuperado a partir de <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/1058>
- Spataro, Carolina (Noviembre de 2013)** *Las tontas culturales: consumo musical y paradojas del feminismo.* Revista Punto Género Nº 3. Pp. 27 – 45. Recuperado a partir de: <https://core.ac.uk/download/pdf/46552281.pdf>

Spataro, Carolina (mayo/agosto 2012) *“Señora de las cuatro décadas”: un estudio sobre el vínculo entre música, mujeres y edad* Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação | E-compós, Brasília, v.15, n.2.

Staimbach Albino, B., & Fernández Vaz, A. (Junio 2011). Una imagen do acrobata: finitude e seu verso. IX Congreso Argentino y IV Latinoamericano de Educación Física y Ciencias. Congreso llevado a cabo en el Departamento de Educación Física de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata, Bs.As, Argentina. Recuperado a partir de <http://hdl.handle.net/10915/34556>

Trybalsky María Isabel (Noviembre, 2007) *Cuerpos aéreos. Estudio de un caso: Acrobacia aérea. Performance.* En el Centro Cultural “Viejo Almacén “ELOBRERO” La Plata. Calle 13 y 71. II Congreso Internacional EXPOMOTRICIDAD. Simposio Educación, Cuerpo y Ciudad. 2° Encuentro nacional de semilleros y 1° internacional de estudiantes investigadores en EF, recreación y deporte. Congreso llevado a cabo en el Instituto de Educación Física de la Universidad de Antioquia, Medellín. Recuperado a partir de: <http://hdl.handle.net/10915/34556>

ARTÍCULOS DE DIARIOS Y REVISTAS

Forster, Ricardo (Otoño, 2004). *La artesanía de la sospecha: el ensayo en las ciencias sociales*, en revista Sociedad N° 23; Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales. Recuperado de: <http://www.sociales.uba.ar/wp-content/uploads/5-Forster-escritura-y-ciencias-sociales.pdf>

Greco Julieta. *La Antropóloga que incomoda.* Entrevista publicado en la Revista Anfibia. Recuperado de: <http://revistaanfibia.com/cronica/la-antropologa-que-incomoda/>

Hijos Nemesia y Fernández Fuks Analía. *Otro fútbol es posible.* Crónica publicada en la Revista Anfibia. Recuperado de: <http://revistaanfibia.com/cronica/otro-futbol-es-posible/>

Hijos, Nemesia y Hang , Julia. (16/11/2018) *Ese juego que las hace felices.* Ensayo publicado en la Revista Anfibia. Recuperado de: <http://revistaanfibia.com/ensayo/juego-que-las-hace-felices/>

Kemelmajer, Cintia. *La arqueóloga de la historia feminista.* Ensayo publicado en la Revista Anfibia. Recuperado de: <http://revistaanfibia.com/cronica/la-arqueologa-de-la-historia-feminista/>

Peker, Luciana. *Muchacha Punk.* Ensayo publicado en la Revista Anfibia. Recuperado de: <http://revistaanfibia.com/ensayo/muchacha-punk/>

Spataro Carolina y Justo von Lurzer Carolina. *Sacate la camiseta.* Ensayo publicado en la Revista Anfibia. <http://revistaanfibia.com/ensayo/sacate-la-camiseta/>

Spataro Carolina y Silba Malvina. *Culpable o no.* Ensayo publicado en la Revista Anfibia. <http://revistaanfibia.com/ensayo/culpable-o-no/>

FILMOGRAFÍA

FICCIÓN

1. Chaplin, Charles (Productor y Director). (1928). **The Circus.** EE. UU. United Artists.

2. Browing, T., Rapf, H., Thalberg, I. (Productores), y Browing, T. (Director). (1932). **Freaks.** EE.UU. Metro-Goldwyn-Mayer.

3. Soffici, Mario y Boneo, Eduardo (Directores). (1945). **La cabalgata del circo**. Argentina. Estudios San Miguel.
4. Waldekrank, R. (Productor) y Bergman Ingmar (Director). (1953). **Gycklarnas afton (Noche de Circo)**. Suecia. Sandrewproduktion.
5. De Laurentiis, Dino, Ponti, Carlo (Productores) y Fellini Federico (Director). (1954) **La Strada**. Italia.
6. Carreras, Enrique (Director). (1972). **Había una vez un circo**. Argentina. Argentina Sono Film.
7. Dauman, Anatole, Wenders, Wim (Productores) y Wenders Wim (Director). (1987). **Der Himmel über Berlin (El cielo sobre Berlín)**. Alemania y Francia. Westdeutscher Rundfunk Argos Films.
8. Argento, Claudio (Productor) y Jodorowsky, Alejandro (Director). (1989). **Santa sangre**. México e Italia. MKYN.
9. Greenhut, Robert (Productor) y Allen Woody (Director). (1992). **Shadows and Fog (Sombras y nieblas)**. EE.UU. Orion Pictures.
10. Weigel, Joshua (Director). (2009). **The Butterfly Circus (El circo de la mariposa)**. EE.UU. Cine independiente.
11. Anastasov, V., Downey, M., Nola, I., Prvanović, B., Rohrman, E. (Productores/as) y Dragojević Srđan (Director). (2011). **Парада (Parada)**. Serbia. Filmstar.
12. Netter, G., Stoff, E., Tennenbaum, A. (Productores) y Lawrence, Francis (Director). (2011). **Water for elephants (Agua para elefantes)**. EE. UU. Fox 2000 Pictures, 3 Arts Entertainment y Flashpoint Entertainment.
13. Cameron, James (Productor) y Adamson, Andrew (Director). (2012). **Cirque du Soleil: Worlds Away (Mundos lejanos)**. EE.UU. Cirque du Soleil / Reel FX Creative Studios / Strange Weather Films.

CLASES Y ENTREVISTAS DIGITALIZADAS

Federici, Silvia (2018) Cuerpos rebeldes Historia, poder y revolución de las mujeres. Charla abierta. Facultad Libre de Rosario Recuperado de:

<https://www.youtube.com/watch?v=Atvb3ydrMac&t=4362s>

Le Bretón, David (21 y 22 del 03 del 2017) "Conductas de riesgo" Seminario en el que presentó su libro "El cuerpo herido", editado por Topía. Fue organizado por la Editorial y Revista Topía y AGD-UBA (Asociación Gremial Docente de la Universidad de Buenos Aires). Recuperado de:

<https://www.youtube.com/watch?v=HsMCblQ0ahw&t=2676s>

Segato, Rita (2019) "Contra-pedagogías de la crueldad. Saberes, poderes y género". Entrevista pública. Facultad Libre de Rosario y la Facultad de Ciencia Política y RRH – UNR. Recuperado de:

<https://www.youtube.com/watch?v=at46WYy0Xj4>

Sztajnszrajber, D. (2018). *Lo femenino*. Clase 7. En ciclo Filosofía de lo contemporáneo. Seminario anual de ocho encuentros. Facultad Libre de Rosario. Recuperado de:

<https://www.youtube.com/watch?v=bbZ7BNXXeFs&t=5553s>

Anexo

Imágenes de Integrarte



Cocina y sala de profesores y profesoras.



Cocina y sala de profesores y profesoras.



Barra del auditorio Astor Piazzolla: aquí se desarrollan vigiliass, recitales, obras de teatro y demás eventos. Además, muchas veces, realizamos la "prepa" (primera parte de las clases de acrobacia) o bien entrenamos los días de lluvia.



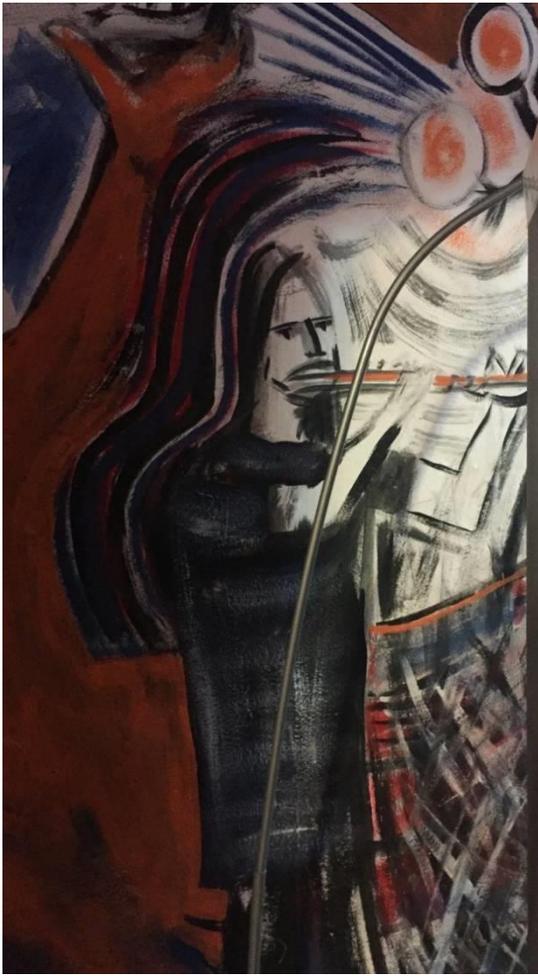
Lugar de guardado de elementos de acrobacia.



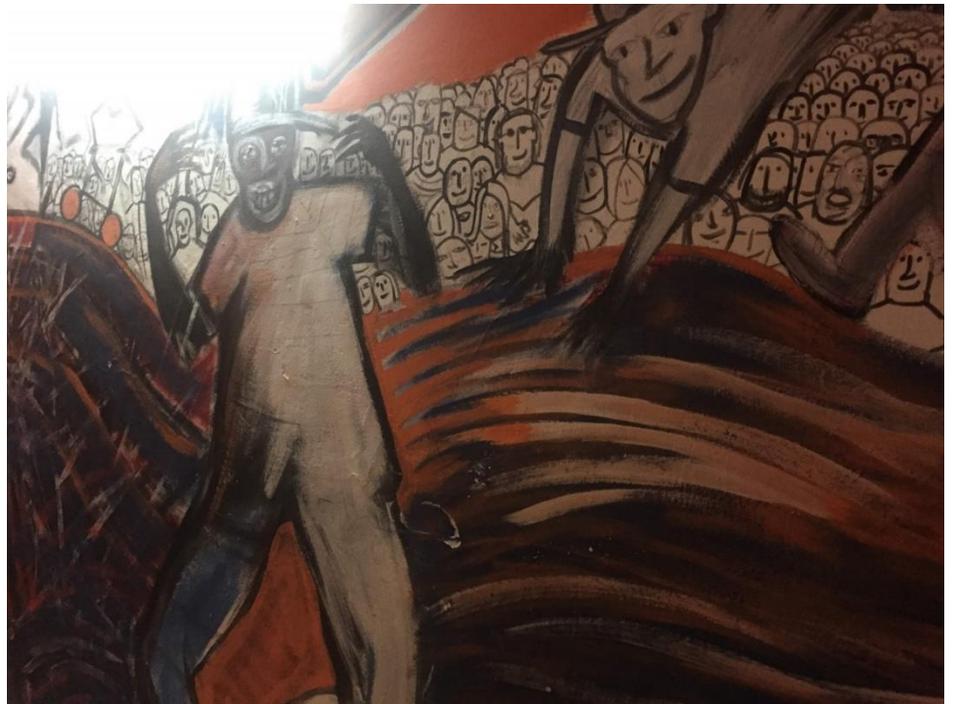
Patio: aquí se entrena cotidianamente acrobacia aérea y se desarrollan eventos teatrales, muestras, recitales, etcétera.



Puerta que conecta el auditorio Aztor Piazzolla con el patio.



El subsuelo, con partes del mural hecho por Kripto, es un lugar de pasaje o, a veces, para dejar bicicletas.





El subsuelo, con partes del mural hecho por Kripto, es un lugar de pasaje o, a veces, para dejar bicicletas.





Puerta de entrada de Integrarte.

Algunas imágenes del
corpus de
(auto)representaciones
de acróbatas,
analizadas en el
capítulo 3.



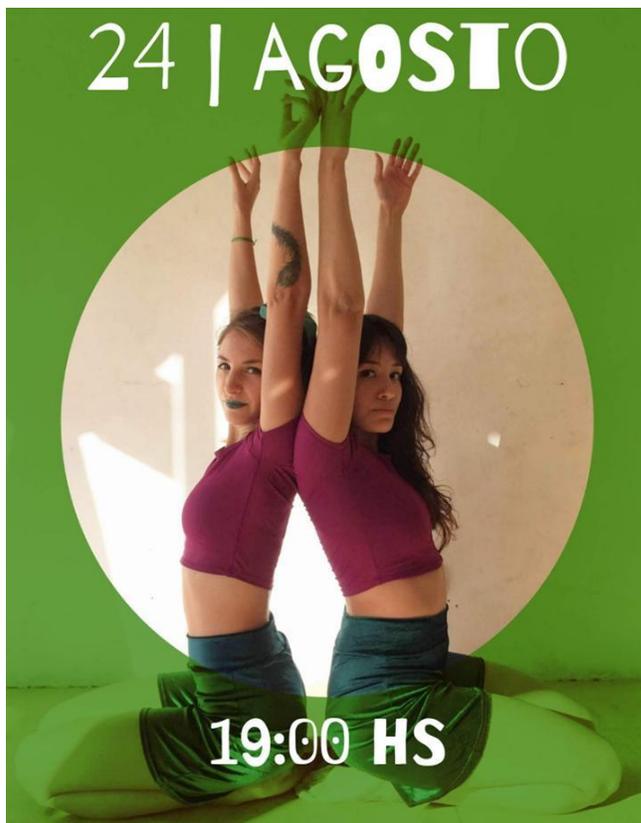
Fotografía tomada por la fotógrafa Florencia Alejandra Pérez a la acróbata Camila Miño interpretando el tema *Pide piso* de *Bajo Fondo* para una muestra realizada en el 2014. Imagen compartidos por la acróbata en su Instagram el 21/03/2018.



Fotografía tomada por la fotógrafa Florencia Alejandra Pérez a la acróbata Agustina Catania, interpretando el tema *Aire* de *Churupaca* para la Femimuestra del 24/08/2019.



Fotografía tomada por la fotógrafa Florencia Alejandra Pérez a las acróbatas Cuyen Mateos Ledesma y Macarena Varela Interpretando *Soy pecadora* de Ana Prada para la muestra de diciembre del 2018.



Fotografía tomada por, y pieza gráfica diseñada por, la acróbata Mariel Ogloblin para publicitar la Femimuestra celebrada el 24/08/2019 en Integrarte.

Posan las acróbatas Daiana Belén Mansilla y Mariel Ogloblin.



Fotografía en la que se ve juntas a dos profesoras de acrobacia aérea de Integrarte: Victoria Checchi y Cintia Silva.



Fotografía tomada por Florencia Alejandra Pérez a la acróbata y profesora de acrobacia Cintia Silva.

Discurso de Mariel para la Femimuestra del 24/08/19

En cuanto empezamos a organizar esta muestra no dejé de pensar en lo que queremos visibilizar, en el mensaje que queremos dar más allá de lo artístico.

Estamos en un tiempo de revancha con nosotras mismas, estamos en un tiempo que nos obliga a levantar la voz cada vez más fuerte y más fuerte hasta que se nos escuche en serio, porque somos muchas y ahora entendimos que la de al lado no es competencia, jamás. Y esto está muy lejos de ser una moda. Está pasando, lo sentimos y lo festejamos.

Quisimos contar y mostrar sólo un poco de lo que nos toca vivir día a día desde hace años, quisimos organizarnos, unirnos, abrazarnos.

Desde nuestro espacio, este es nuestro aporte y ojalá se siga contagiando esta vibra de vivir, pero sobre todo con libertad, con respeto.

Porque sí, la verdad es que estamos hartas de levantarnos y ver que falta una más, que otra vez a alguien se creyó dueño de mundo se le ocurrió cargarse la vida de una de nosotras, como si fuéramos objetos de su propiedad y peor aún, que la justicia retrasen, que los dedos acusen a la víctima, que tengamos que callar por vergüenza, o por miedo, o por culpa.

La única culpa la tiene el otro, el que mata, el que viola, es que abusa. Nunca la víctima.

Por eso también, decido creer, acompañar, escuchar y luchar.

Por todas, por las que no están, por las que estamos. Porque esto también es un aprendizaje constante, un reencuentro con nosotras mismas, con nuestros pensamientos, nuestros fantasmas, con desaprender lo establecido, lo normalizado.

Luchar por decidir sobre nuestro cuerpo, queremos ser libres, queremos que el aborto sea legal, seguro y gratuito, queremos más cupos de trabajo de mujeres trans, queremos educación sexual urgente, queremos que paren de matarnos.

Cierro con una frase de una chica que admiro: LO ÚNICO MÁS GRANDE QUE EL AMOR A LA LIBERTAD ES EL ODIO A QUIEN TE LA QUITA.-Ofelia Fernández-

Publicidades del área
de acrobacia aérea de
la escuela para la
difusión de sus
muestras.

7 DE DICIEMBRE, 20³⁰ hs.

MUESTRA DE ACROBACIA
TELA Y ARO
ALUMNAS DE LOS TALLERES DE ADULTAS

140704130208 ★ **BANDA EN VIVO** ★

ESTANISLAO LÓPEZ 344
(EX RUTA 8), PILAR
(0230) 4664499

IntegrArte
ESUELA POPULAR DE ARTE
INTEGRARTE PILAR
PERFIL: 048

6 DE DICIEMBRE, 20³⁰ hs.

MUESTRA DE ACROBACIA
TELA Y ARO
ALUMNAS DE LOS TALLERES DE ADULTAS

140704130208 **CLASICOS EN LAS ALTURAS** 

ESTANISLAO LÓPEZ 344
(EX RUTA 8), PILAR
(0230) 4664499

IntegrArte
ESUELA POPULAR DE ARTE
INTEGRARTE PILAR
PERFIL: 048



8 DE DICIEMBRE, 18 hs.

MUESTRA DE ARTE Y ACROBACIA EN TELA
ALUMNOS DE LOS TALLERES DE NIÑOS Y ADOLESCENTES

ESTANSLAO LÓPEZ 344
(EX RUTA 8), PILAR
(0230) 4664499



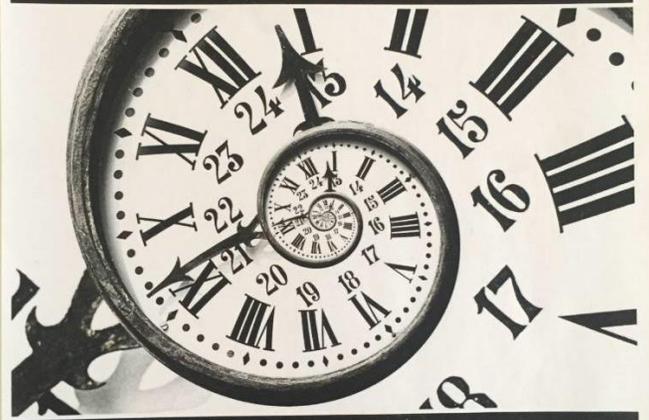
Muestra de Fin de Año

"La Máquina del Tiempo"

Acrobacia en Aro y en Tela

Alumnos de los talleres de adultos

16/12
21:30 hs.



BONO CONTRIBUCIÓN \$80
ALUMNOS DE INTEGRARTE Y NIÑOS
HASTA 10 AÑOS INCLUSIVE. GRATIS

10 AÑOS
IntegrArte
ESCUELA POPULAR DE ARTE INTEGRARTE PILAR
ESTANSLAO LÓPEZ 344, PILAR.
TELÉFONO: 0230 4664499

