

ARTE, CUERPO Y TÉCNICA
Fragmentos de una etnografía del circo en Montevideo

Virginia Alonso Sosa

Instituto Superior de Educación Física- Universidad de la República, Uruguay

viqualonso@gmail.com

Resumen

El siguiente trabajo presenta un fragmento de mi tesis de maestría¹ donde investigo las particularidades del nuevo circo en Montevideo desde principio de los años 2000. Este campo que parecía desaparecido en la ciudad, ha vuelto a cobrar visibilidad de la mano de nuevos artistas que han resignificado la práctica tomando elementos tradicionales y nuevos, donde las influencias extranjeras se hacen evidentes. En este fragmento propongo adentrarme en el tema de la técnica y las técnicas en un campo donde lo corporal juega en la ambivalencia entre la liberación y el dominio y los relatos de los artistas nos enfrentan a cuestiones teóricas en cuanto a la relación medios y fines o el carácter instrumental o liberador del conocimiento técnico.

Palabras clave: CUERPO, TÉCNICA, CIRCO.

1 Circo en Montevideo: una aproximación etnográfica hacia el arte y los artistas circenses en la contemporaneidad. Tesis realizada en el marco de la maestría en Ciencias Humanas, opción Antropología de la Cuenca del Plata de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República- Uruguay, 2015.

1. La centralidad de la técnica en el circo. Entre dominación y liberación del cuerpo

Cada técnica, cada conducta, aprendida y transmitida por tradición, están en función de ciertas sinergias nerviosas y musculares que constituyen cada una un verdadero sistema, solidario, por otra parte, con un determinado contexto sociológico. Esto es una verdad aplicable no sólo a las más humildes técnicas (...) sino también a esas grandes construcciones, a la vez físicas y sociales, en que consisten las diferentes gimnasias (...) e incluso los ejercicios de circo, que constituyen un viejo patrimonio de nuestra cultura, cuya conservación abandonamos al azar de las vocaciones individuales y a las tradiciones familiares. (Levi-Strauss, Introducción a la obra de Marcel Mauss, 1979:15)

Podemos reconocer en la técnica corporal el elemento más tradicional del circo. Se trata de una forma que identifica este arte a pesar de las transformaciones económicas, sociales, culturales y políticas, las diferentes puestas en escena o las maneras de mostrarla y relacionarla con el texto de una obra. A pesar de todos los quiebres que el arte se propone introducir en la contemporaneidad, hay una ruptura con la técnica que al circo le es imposible de plantear sin desarticular su propia condición. Son técnicas complejas, que a menudo se sitúan al borde de lo posible, desafiando las leyes de gravedad en busca de perfección, destreza y virtuosismo. Difícilmente diríamos que alguien es malabarista si no manipula varios objetos o que es acróbata si no realiza con su cuerpo inversiones, saltos y giros.

Tal vez sea pertinente introducir aquí una distinción entre *técnica* y *técnicas*. Refiero a la técnica o a lo técnico como la capacidad interventora del hombre, podríamos decir, de carácter estructural. Las técnicas en cambio las sitúo como formas particulares que cada cultura despliega, por lo tanto históricas, variables, en el sentido que da Levi- Strauss sobre la obra de Mauss.

Hasta el siglo XIX la técnica no es tomada como objeto de estudio por ser considerado un tema de poco interés teórico, sin embargo, varios autores del

siglo XX² se han ocupado de estudiar este fenómeno a partir de la importancia que adquiere en la civilización occidental en los últimos dos siglos.

La omnipresencia de la técnica y la tecnología es una particularidad de nuestra época, porque si bien la capacidad de transformar la naturaleza constituye lo humano (hay humano porque hay dominio de la naturaleza), la forma en que esta intervención se ha dado es de carácter histórico, cultural. Podemos decir que la técnica varía en distintos momentos de la historia, pero tal vez sea más acertado señalar que la técnica hace a su tiempo, crea su época.

Parto de un concepto básico: la dimensión de la técnica es inseparable de la manifestación artística. El arte, más allá de expresiones particulares, implica un saber hacer, decir y mostrar. Y este saber, a partir de la función simbólica del hombre que ordena elementos y genera estructuras, transforma algo que no existía y lo trae a la existencia. Castoriadis (2008:110) dirá: "(...) la cuestión del gran arte implicaría decir entonces que es el develamiento del caos por medio de un 'dar forma', y al mismo tiempo la creación de un cosmos a través de este dar forma". Frente a esta creación -material o simbólica- del artista, existe una mediación del orden técnico, así se exprese a través de un saber hacer del cuerpo o un saber hacer con los objetos. Toda obra implica una relación entre mimesis y técnica (Adorno, 2013); en la práctica artística estos aspectos son indisociables y se necesitan mutuamente. Tomando las reflexiones de Alexandre Vaz, la relación tensa entre ambas es lo que posibilita, por la destrucción del material (dar forma a la naturaleza), la obra de arte: con solo mimesis tenemos pura espontaneidad, como en los juegos infantiles; con solo técnica tenemos puro tecnicismo.

Podemos decir que el circo se despliega en tanto símbolo del espectáculo moderno por excelencia, fundamentando su existencia en la relación de dominación del hombre hacia la naturaleza: no solo representa la superación de los propios límites corporales en las destrezas logradas, sino también el control sobre el mundo natural a través del amaestramiento de animales. La exhibición de animales exóticos capturados en países lejanos, marcará toda

2 Muchos de ellos (algunos vinculados a la escuela de Frankfurt) fueron motivados por los horrores que vivieron en el pasado siglo en relación a los avances tecnológicos en contextos de guerra.

una época de auge de grandes empresas que dejan ver el trasfondo colonialista en estas manifestaciones de domesticación de lo salvaje. El dominio y la libertad del cuerpo se presentan como procesos complejos y relacionados entre sí. Al mismo tiempo que aprender una técnica es ingresar en un universo de códigos que atraviesan el cuerpo y lo forman, este aprendizaje es dimensionado en su potencial de apertura del cuerpo hacia lo nuevo. La salida de la repetición, de lo mismo, también está dada por el dominio técnico del cuerpo, y no por un regreso a lo "natural" o espontáneo, en un momento pre técnico, anterior al aprendizaje de todo gesto codificado, si asumimos por un instante que eso fuera posible.

L: la técnica significa poder disfrutar. Y poder empezar a llevar la atención hacia otro lado que no sea la destreza sola.

V: ¿es un olvido que necesitás? ¿Una vez que dominás la técnica podés olvidarte?

L: claro. Olvidarla o automatizarla. Esa cosa de no estar...en realidad de tener un conocimiento cabal del movimiento que estás ejecutando. Para mí hay una distancia gigante, y eso es algo que descubrí no hace mucho, entre el repetir una cosa, el copiar y el aprender.

V: ¿cómo sería esa diferencia?

L: claro, el tema de que muchas veces solamente después de repetir muchas veces algo, de tenerlo internalizado y de que esa posibilidad sea una entre varias y no la única, de realmente aprender de lo que estás haciendo. Y el circo tradicional ahí choca. El circo tradicional te dice: el número de trapecio es así, te subís y hacés va, va, va. Como que tienen una codificación cada familia, te pasa la técnica de esa manera. Esto es así de tal manera. Y como que me parece que es eso, la técnica real es poder vos desarrollar tus propias partituras de movimientos y saber que además de esa variante que vos estás haciendo hay muchas variantes de la misma cosa. Y que entre esas, vos elegiste una. Pero siempre me pasó que cuando arranqué con el aéreo conocía tan poco que estás atado a una cosa repetitiva, a lo único que sabés, entonces estás como cercado. En la medida que vos podés buscar y explorar distintas

posibilidades, aunque no hagas algo más complejo, lo vas a hacer mucho más distendido y mucho mas plenamente³.

Para los entrevistados, la importancia de la preparación de un cuerpo disponible se asienta fundamentalmente en dos premisas. La primera, relacionada con la salud y la seguridad, se orienta hacia la minimización de los riesgos de lesiones que esta práctica exigente implica:

(...) y a nivel de salud es la posibilidad de seguir haciéndolo. Porque está el tema de la columna y ligamentos que si no hubiéramos empezado a concientizar esto de la preparación física y te estoy hablando de acá a dos años atrás o tres, o sea ya no podría, ya estaba roto, y... me cayó la ficha bastante tarde, por eso mismo, por estar con informaciones bastante cruzadas. Por aplicar una lógica teatral a una lógica circense, por tener formación en un lado e ignorancia en el otro pero claro como las dos son cosas en la escena se te van mezclando y de repente hay cosas muy básicas del circo que nosotros aprendimos hace re poco⁴.

Esta preocupación se puede leer en términos de inversión en un capital corporal como el trabajado por Wacquant (2006) cuando tomando el concepto de Bourdieu, analiza la administración rigurosa del cuerpo (las técnicas para mantener y multiplicar ese capital corporal), en el cuidado meticuloso de sus partes.

La segunda premisa se basa en que la técnica es una necesidad, un aprendizaje que debe dominarse, automatizarse y luego olvidarse para así llevar la "atención" y la "energía" hacia otro lugar, hacia otro fin. Este olvido se asocia con cierta trascendencia y libertad donde parte de la energía implicada en la escena pasa a orientarse a cuestiones expresivas, a la comunicación con el espectador, a la percepción del propio cuerpo que siente y busca hacer sentir en el otro.

³ Entrevista a Luis Musetti, octubre de 2012.

⁴ *Op cit*

(...) para mí la técnica corporal es importantísima. Más allá que después te olvides de ella y trates de ir por otro canal. Pero tener una buena técnica te facilita después tener muchas cosas, mismo para expresarte. Y sí, y tener muchas estructuras corporales que te ayudan a después moverte sin estructura. Manejar distintas técnicas y después mezclarlas...⁵

Se entiende que por tratarse de un arte escénico hay un doble aprendizaje presente, o dos técnicas. La del cuerpo hábil para hacer y la del cuerpo hábil para comunicarse y relacionarse con el público. Y esta segunda técnica, en una disciplina que se caracteriza porque el humor, el juego y lo lúdico estén entrecruzados con la técnica, se aprende -como nos cuenta este entrevistado- en el escenario.

Aprendo mucho haciendo función, de tratar de tener todo el tiempo al público tensado para que te preste atención. Después la otra técnica la aprendo acá en el fondo de mi casa entrenando, entrenando, entrenando. Antes trabajaba menos y entrenaba más. Ahora trabajo más y entreno menos y trabajo mucho el contacto con el público. Antes entrenaba cinco horas por día, ahora ni loco, entreno cinco horas por semana capaz⁶.

Esta segunda premisa que parece cumplir el dominio técnico en los artistas (asumirlo como una necesidad para otra cosa) nos lleva a un tema clave: la cuestión de medios y fines.

2. Cuestión de medios y fines. Cuando el asombro de la técnica no es suficiente

Es súper importante pero con la técnica no alcanza. Pasa en la fotografía y en el circo. Cuanto más domines el aspecto técnico, mejor vas a dominar la parte expresiva y creativa, la técnica lo que hace es

⁵ Entrevista a Lichi Sánchez, setiembre 2011.

⁶ Entrevista a Nicolás Martínez, setiembre 2013.

proporcionar herramientas para eso otro. La técnica en la fotografía es saber usar la cámara. Después empieza a jugar el límite entre la técnica y las decisiones y recursos estéticos. Trabajar con la luz, el encuadre, la composición a niveles más finos. Pasa con la fotografía, con el circo, con todo lo visual que transmite algo aunque vos no tomes una decisión al respecto. Mi foto tiene una luz, si yo no decido cómo quiero que esa luz influya, no importa, esa luz va a estar igual y va expresar igual. A mí no me importa la punta de los pies cuando estoy arriba del trapecio pero igual está ahí. Porque lo omitas no quiere decir que el que lo está viendo no lo sienta. Por eso la técnica es súper importante y hay que dominarla. Requiere un montón de tiempo, de estudio, de conocimiento y a su vez solo con la técnica no haces nada. Yo puedo saber usar la cámara perfectamente y no hacer nada con eso, ser un fotógrafo de sociales⁷.

La técnica es valorada en su positividad, en su producción, en su potencial de seguridad y cuidado del cuerpo pero es entendida al mismo tiempo como insuficiente para responder a las expectativas de un arte en donde el factor expresivo y comunicativo tiene que primar. Esta cuestión genera ciertas disputas entre los artistas que realizan valoraciones y jerarquizaciones de las obras según se coloque el lenguaje técnico como un medio o como un fin en sí mismo. Estas dos dimensiones se asocian y se traducen en cuestiones centrales de la dinámica del circo en relación a su historia (circo tradicional / nuevo circo), a su delimitación como campo artístico (arte / deporte) y al sentido que se le otorga a las puestas en escena (perfección técnica / lenguaje expresivo).

Entraré aquí en el análisis en estos tres ejes planteados que remiten de formas distintas pero relacionadas a la cuestión de medios y fines.

2.1. La destreza para el circo tradicional y para el nuevo circo

Una de las mayores distancias entre estas dos expresiones (circo tradicional y nuevo circo, también denominado circo contemporáneo) es definida por los involucrados justamente por la valoración y la centralidad del aspecto técnico.

⁷ Entrevista a Gabriel Rousserie, octubre 2011.

La tradición circense está marcada por la realización de espectáculos compuestos por distintos números sin conexión argumental entre sí, donde lo que se destaca es el entrenamiento corporal al servicio de la máxima destreza y peligro, en una búsqueda incansable por encontrar trucos⁸ cada vez más difíciles. Las puestas en escena consideradas contemporáneas se comienzan a consolidar a partir de la década de 1980 en Europa y América del Norte, rompiendo con la tradicional presentación de números virtuosos presentados por el maestro de pista. Las mismas se preocupan por buscar una intertextualidad que trascienda el despliegue de la técnica corporal como única finalidad de la exhibición. La distancia entre lo tradicional y lo contemporáneo es difusa. De todas formas podemos encontrar criterios estilísticos y estéticos diferenciados, si bien hay que reconocer la diversidad de expresiones al interior de ambos estilos. Montevideo presenta una particularidad en este sentido: el corte con lo tradicional del circo es abrupto, no hay herencia para las nuevas generaciones, no hay transmisión de esta formación tradicional, lo que no implica que no haya artistas con un estilo tradicional o que este no sea una referencia estética para muchos. Al mismo tiempo, esta búsqueda de "algo más", de superar los estilos tradicionales o la exhibición de virtuosismo técnico tiene otro costado, menos relacionado a cuestiones teleológicas que a coyunturas históricas:

La forma de poder realizarme como creador siendo artista de circo en el Uruguay era potenciar la parte del lenguaje teatral en conjunto con el circo. Hay compañías que pueden elegir entre 7000 acróbatas, con eso sostienen un nivel de espectáculo superior (...) el campo que tenemos en Uruguay de artistas nunca va llegar a ser eso, tenés que salir de otro lado. Para poder tener un espectáculo que internacionalmente pueda competir tiene que tener otro tipo de sustento que no sea solo la técnica. Entonces empecé a priorizar el contenido, el concepto, lo global, más allá de la técnica de circo que es lo que disfruta la gente también

8 Truco es una expresión nativa para referirse a una figura o habilidad.

pero...buscar una identidad que nos permita llegar a hacer cosas que realmente sean disfrutables y no querer copiar otros modelos...⁹

Este contexto adverso para la realización de espectáculos de "nivel superior" en relación a lo técnico -si se compara con los referentes internacionales-, obliga a los creadores locales a la búsqueda de un lenguaje distinto, a "desarrollar un estilo", "a priorizar el contenido más allá de la técnica de circo". Se expresa así una estrategia para hacer espectáculos de calidad a pesar de las adversidades que el contexto presenta en cuanto al desarrollo técnico de los acróbatas. O como lo expresa otra entrevistada:

I: el circo tradicional es eso, entrar con una música, hacer algo, aplausos, te vas. Acá falta mucho de eso, estaría bueno que hubiera. Pero uno con la técnica que tiene dice: "mejor me voy a hacer algo mas *light*".

V: ¿el nuevo circo es una necesidad, un plan b? No soy bueno técnicamente...

I: tengo 25! [años]. Igual acá falta mucha cosa si bien está todo en auge. (...) Ahora es la época de...ya existe todo, ya ves que los chinos hacen todo lo que hacés vos por un millón y no te da la vida, arrancaron a los 5 meses para llegar a ese nivel, así que eso ni te preocupes...¹⁰

2.2. Arte y deporte. Límites confusos, destrezas compartidas

Escapa al propósito de este trabajo el intento por delimitar estos campos, por establecer las características que conforman a uno y a otro, sobre todo después de los esfuerzos de las vanguardias artísticas del siglo XX por disolver las fronteras que separaban lo que es o no es el arte. En esta línea, cualquier cosa puede ser arte (o deporte) según un contexto de legitimación. Aparecen en varios de los relatos referencias al deporte como parámetro de comparación y diferenciación con el circo, sobre todo al interior de la disciplina que acerca

⁹ Entrevista a Iván Corral, mayo 2013.

¹⁰ Entrevista a Irene Carrier, setiembre 2013.

estos campos, producto de una historia compartida: la acrobacia¹¹. La referencia aquí será la expresión de competición olímpica denominada Gimnasia Artística. Uno de los puntos de intersección es justamente el espacio de la forma de lo corporal, esto es, la gestualidad, la destreza, la técnica acrobática. La técnica corporal es constitutiva de ambos campos (deportivo y artístico) pero es dimensionada de forma distinta.

P: la acrobacia tiene esta cuestión muy deportiva también que se puede analizar desde el punto de vista de la condición física, de la repetición, miles de repeticiones de un mismo gesto hasta lograrlo perfecto, parecido a lo que puede ser la gimnasia artística, la condición física para que habilite esa técnica, ese gesto. Pero bueno, para mí también tiene que haber un poco más de búsqueda de movimiento más orgánico, de descubrir la propia organicidad del cuerpo para que esa técnica no se convierta en una repetición mecánica y sea realmente un lenguaje propio. Y hay una parte de entrenamiento que por más que no queramos centralizar en eso para no deportivizarlo, existe, y la adquisición de una técnica es necesaria. Después el desafío, si hay algo que ha marcado al circo y eso sí creo que sigue presente es esta búsqueda de desafiar las leyes de gravedad, que por un lado tiene esta cosa de la repetición, del entrenamiento y del condicionamiento, pero que por otro lado siempre se está buscando trascender un poquito más esos límites. Entonces creo que al cuerpo se lo desafía también por ese lado, a ver qué más puede, hasta dónde puedo llegar, qué otro giro, qué otra vuelta. Que eso capaz en el deporte nunca sale del propio deportista sino sale del entrenador o de yo que sé quién...

V: o del código...

11 A mediados del siglo XIX comienza un proceso que se puede describir como la conversión de los gestos de artistas ambulantes en una técnica codificada de luego se convertirá en un deporte olímpico. Las corrientes gimnásticas que surgen en esa época van a utilizar esta gestualidad acrobática, codificación mediante, como materia prima para la elaboración de ejercicios dando nacimiento al "*Turnkunst*" en Alemania -creado por Friedrich-Ludwig Jahn (1778-1852)-. Esta disciplina se irá transformando hasta llegar a nuestros días con el nombre de Gimnasia Artística. La misma se basa en el desarrollo de dificultades acrobáticas totalmente codificadas, que insertas en un contexto deportivo, de competencia, busca a través de un intenso entrenamiento la superación de habilidades técnicas en pos de una puntuación perfecta.

P: ahí va, si en el código de gimnasia salió un nuevo elemento hay que hacerlo pero no sale del... Bueno, alguna vez salió de la creatividad de alguna gimnasta...¹².

Nuevamente aparece en el siguiente relato la comparación entre el arte como espacio de la expresión y el deporte alejado de lo creativo o expresivo.

La técnica al servicio de algo, del arte. En el circo lo mismo, podés tener el paro de manos más lindo del mundo, saber hacer los mortales de todos colores pero no me trasmite nada, para eso voy a ver las Olimpíadas. Entonces la técnica está buenísima en la medida que se empiece a conjugar con lo artístico por llamarle de alguna forma, lo creativo, lo expresivo. Que para eso también hay técnicas y requiere mucha investigación pero ya es como un capítulo aparte¹³.

Dentro del contexto contemporáneo del arte y el deporte podemos decir que la finalidad de la técnica en el acróbata de circo y en el gimnasta olímpico parte en principio de una separación radical. Mientras que para el gimnasta es el lugar al cual llegar de la manera más exacta posible, con el mínimo desvío de la técnica ideal, en el acróbata se plantea como un lenguaje a disposición. Voy a dejar planteada una nueva ambigüedad de esta relación del circo y la gimnasia de competencia: por un lado se sucede una domesticación de la acrobacia hacia el interior del deporte (fenómeno analizado como *deportivización* por Norbert Elías y Eric Dunning [1995]) y por el otro una expresión ascética de la acrobacia circense, más cercana a la rigidez de lo gimnástico. En el artículo *Uma imagem do acrobata: finitude e seu verso*, Staimbach y Vaz toman como punto inicial los escritos de Benjamin sobre el condicionamiento del juego por la cultura económica y por la cultura técnica de las colectividades, para la reflexión sobre el juego circense: "¿trata-se de uma renovação ou de uma espécie de adestramento dos sentidos quanto ao tratamento do corpo?" (2011: 6)

12 Entrevista a Patricia Dalmás, setiembre 2012.

13 Entrevista a Gabriel Rousserie.

Entende-se ainda que o grotesco também sobrevive na figura do acrobata, no elemento do risco ao qual ele se expõe em cena; contudo, tal elemento surge *pelo verso*, perdendo seu caráter renovador em benefício de uma afirmação do que está dado (Staimbach, Vaz, 2011:5).

2.3 Perfección técnica y lenguaje expresivo: entre el asombro y la emoción

Siguiendo con el tercer eje surgido de las narraciones, dejo planteada esta posición dicotómica que valora de forma distinta la centralidad del perfeccionamiento técnico en el proceso de entrenamiento, con respecto al mismo perfeccionamiento del lenguaje expresivo por medio de la formación técnica.

Hay gente que apuesta a una técnica perfecta y en eso se centra el foco de su entrenamiento. Para mí la técnica sigue siendo el lenguaje con el que estamos manejándonos. Así como las palabras...escribir sin faltas, para un escritor la técnica va a hacer que pueda tener más libertad. Pero obviamente que hay distintos perfiles, en el circo hay mucho de la exactitud técnica como el valor máximo que no es lo que a mí más me interesa. Pero sí reconozco que la exactitud técnica habilita mayor libertad de movimiento, de posibilidades y de investigación...¹⁴

Se puede interpretar en estas palabras la suposición de un uso instrumental de lo técnico como si pudiera tratarse de un momento aparte del arte. A su vez, se perciben como peligrosos los estereotipos que produce la repetición de una técnica que resulta en movimientos codificados, uniformes, homogéneos. Los artistas valoran la importancia de la improvisación como mecanismo liberador, habilitante de nuevas respuestas, provocador de rupturas y desorden en un universo tan paradójicamente marcado por el orden, la estabilidad, el control, la seguridad. El mejor escenario descrito es aquel en el que la técnica y la investigación van de la mano desde el primer acercamiento a una disciplina. No debería haber para estos sujetos un orden correlativo, una sucesión de estos

¹⁴ Entrevista a Patricia Dalmás.

momentos, sino una aproximación simultánea entre técnica e investigación, una aproximación a la técnica desde la investigación y una investigación sobre la técnica. "(...) porque eso es lo que es irrepetible. Todo lo demás...vas a ver algo y es igual, como la diferencia del asombro y la emoción"¹⁵.

Es una particularidad que muchos de los artistas circenses montevideanos de esta primera generación que analizo, provengan de una formación teatral institucional. Tiene sentido en este contexto que los relatos estén atravesados por una preocupación por contar historias, por el planteo del sentido de la obra más allá del despliegue corporal. Es tal vez por esto que los mejores artistas no sean definidos por ellos por su virtuosismo ("nadie es peor o mejor artista porque tire más cantidad de pelotas")¹⁶, sino por cuestiones asociadas a la creación e investigación.

3. Una vez más: la ambivalencia de la técnica corporal

Siguiendo los planteos de Vaz (2004), la noción de técnica, en la modernidad, va a estar ligada a conceptos de eficiencia y eficacia relacionadas a la productividad y la performance. La particularidad de nuestra época (época de la técnica para Ortega y Gasset, 1977) es el pasaje de una relación instrumental de los medios técnicos para la consecución de fines externos a ella, hacia una relación fetichizada con la técnica, donde ésta ya no es un medio sino que es el fin mismo de la acción del hombre. Hay un olvido en la cuestión de la técnica, el hombre ya no puede tener una relación de exterioridad con la intervención técnica sobre el mundo, sino que toda intervención está mediatizada técnicamente.

Para nos orientarmos é preciso, antes de mais, acabar com as falsas inocências, com a fábula da técnica *neutra* que oferece apenas os *meios* que os homens depois decidem empregar ou para o bem ou para o mal. A técnica não é neutra, porque cria um mundo com determinadas características que não podemos deixar de habitar e que, habitando, nos levam a assumir hábitos que nos transformam inelutavelmente. (...) A

15 Entrevista a Irene Carrier.

16 Entrevista a Nicolás Martínez.

técnica não é mais objeto de nossa escolha, mas é o nosso ambiente, no qual fins e meios, objetivos e planejamentos, condutas, ações e paixões, até mesmo sonhos e desejos são tecnicamente articulados e precisam da técnica para se expressarem (Galimberti, 2005: 3).

A partir de este recorrido teórico resulta difícil colocar la técnica en el lugar de medio para determinados fines. Una vez que ésta no puede plantearse sólo como un medio de conocimiento sino que es ya conocimiento y transformación de la realidad, queda descentrada la voluntad como posible modificadora de la determinación técnica en una pretensión de dar sentido positivo o negativo en función de la decisión racional del sujeto. Es impensable ubicarla en un lugar de neutralidad, pero resulta también ingenuo creer que el hombre tiene la responsabilidad de encauzarla. La dinámica de la técnica es ajena a la voluntad del hombre ya que el hombre mismo es resultado de la eficacia de la técnica. En este sentido la cuestión no se reduce a decir que utilizamos ciertas técnicas para ciertos fines, sino que la incorporación de una técnica ya nos está conformando como sujetos: "... o corpo não deixa de ser um meio para efetivar a técnica" (Gonçalves, Turelli, Vaz, 2012: 147).

A la vez que nos da mayor libertad para la consecución de un gesto, nos adentra en un lenguaje codificado que se reifica en el cuerpo: "lo que se ha aprendido con el cuerpo no es algo que uno tiene, como un saber que se puede sostener ante sí, sino algo que uno es" (Bourdieu, 2007: 118).

Aparece en los relatos de los artistas una cierta expresión de exterioridad de la técnica, como si se tratara de una herramienta a disposición del cuerpo donde éste parece someterse, amoldarse a la intervención a través de los sentidos. ¿Cómo nos ubicamos en esta cuestión de exterioridad cuando no se trata aquí de la utilización de objetos tecnológicos y el propio cuerpo es el instrumento?

Vuelvo a poner el foco en la cuestión del olvido. En el contexto de los autores analizados, el olvido refiere a una fetichización, a una cosificación, al olvido del lugar de instrumento. En los relatos expuestos aparece el olvido del conocimiento técnico como una necesidad para la escena, como la forma de trascender el instrumento. El dominio de este "instrumento- cuerpo" narrado, permite poner la atención en otro lado, fuera de él. Esta cosificación es valorada positivamente por los artistas, si se olvidan que están usando un

instrumento (así sea su propio cuerpo) la energía y la atención estará puesta en el fin comunicativo de la actuación.

¿Se podría pensar que lo que los artistas de circo plantean en relación a la técnica implica una liberación de esta posición fetichizada -en donde la técnica ya no es el medio eficiente para la acción sino la acción misma-? ¿O será que esta distinción remite a una apuesta de distinción, de supervivencia, de disputa de espacios y de procura de legitimidad del denominado circo contemporáneo?

BIBLIOGRAFÍA

Adorno, T. (2013) *Estética. 1958/9*. Buenos Aires: Las cuarenta.

Benjamin, W. (1987). *Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura*. V. 1. São Paulo: Editora Brasiliense.

Bourdieu, P. (2007). *El sentido práctico*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Castoriadis, C. (2008). *Ventana al caos*. USA: Fondo De Cultura Económica.

Dunning, E y Elías N. (1995). *Deporte y ocio en el proceso de la civilización*. México: Fondo de Cultura Económica.

Galimberti, U. (2005). Técnica e natureza: a inversão de uma relação. *Socitec e-prints 1(1)* 3-13.

Gonçalves, M, Turelli, F, Vaz A. (2012) Corpos, dores, subjetivações: notas de pesquisa no esporte, na luta, no balé. *Revista Movimento. 18(3)*,141-158.

Mauss, M. (1979). *Sociología y antropología*. Madrid: Tecnos.

Ortega y Gasset, J. (1977). Meditación de la técnica. *Revista de Occidente*. Recuperado de: http://francescllorens.files.wordpress.com/2013/02/ortega_meditacion_tecnica.pdf

Staimbach, B. y Vaz, A. (2011). Uma imagem do acrobata: finitude e seu verso. En: *9º Congreso Argentino y 4 Latinoamericano de Educación Física y Ciencias Departamento de Educación Física Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación*. UNLP. Recuperado de: <http://congresoeducacionfisica.fahce.unlp.edu.ar> ISSN 1853-7316 6.

Wacquant, L. (2006). *Entre las cuerdas: cuadernos de un aprendiz de boxeador*. Buenos Aires: Siglo XXI.