

- Pazos-López, A. (2014). *Mente, cultura y teoría: aproximaciones a la Psicología del Arte [Mind, Culture, and Art Theory: Approaches to Psychology of Art]*. *Acción Psicológica*, 11(2), 127-140.
- Pereyra Chaves, N. (2015) *Metodología de la Metodología. Reflexiones desde un Espacio Curricular en construcción... permanente*. Ponencia presentada en el IV Encuentro Platense de Investigadores/as sobre Cuerpo en las Artes Escénicas y Performáticas, La Plata.
- Rivera, S. (2003). *La epistemología y sus formas cambiantes*. En *Filosofía, política, derecho: homenaje a Enrique Marí*.
- Vicente, S. (2006) *Arte y parte. La controvertida cuestión de la investigación artística*. En: *La investigación desde sus protagonistas. Senderos y estrategias*. Mendoza: Editorial de la Universidad Nacional de Cuyo.
- Ynoub, R. C. (2012). *Metodología y hermenéutica*. En E. Díaz (Ed.), *El poder y la vida. Modulaciones epistemológicas*. Buenos Aires: Biblos y Universidad Nacional de Lanús.
- Zatonyi, M. (2011). *Un mundo amplio*. En *Arte y creación: los caminos de la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual.

shared in the forum of the Congress Scenic Trends 2019. Next to graduate, students who have taken this course have acquired a knowledge of the specificity of the theatrical language while they have acquired teaching experience. This allows them to identify some recurrent problems that need to be addressed in the research processes that lie at the intersection between artistic research and educational research.

**Keywords:** Research – art - methodology - teaching - theatre

**Resumo:** Este artigo sintetiza os processos de pesquisa desenvolvidos no âmbito da Cátedra de Metodologia de Pesquisa em Artes da Escola de Teatro de La Plata durante o ano letivo de 2018 e que foram compartilhados em modo de fórum no Congresso Tendências Escénicas 2019. Ao se situar em no último ano do programa, aqueles que fazem este curso adquiriram um conhecimento da especificidade da linguagem teatral, ao mesmo tempo que adquiriram alguma experiência de ensino. Isso permite que eles identifiquem alguns problemas recorrentes aos quais procuramos dar algumas respostas possíveis a partir de processos de pesquisa que estão na interseção entre pesquisa artística e pesquisa educacional.

**Palavras chave:** Pesquisa - arte - metodologia - ensino - teatro

**Abstract:** This article synthesizes the research processes developed in the course of Art Research Methodology of the School of Theater of La Plata during the school year 2018 and that were

(\*) **Mariana Lucía Sáez**. Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales, UNLP-CONICET. Escuela de Teatro de La Plata.

## Estética del riesgo. Artes circenses en la ciudad de La Plata

Fecha de recepción: septiembre 2019

Fecha de aceptación: noviembre 2019

Versión final: enero 2020

Mariana Lucía Sáez (\*)

**Resumen:** El presente trabajo se enmarca en mi investigación etnográfica sobre los procesos de formación y profesionalización en artes escénicas en la ciudad de La Plata. En esta ocasión se abordará el modo en que, desde los espacios de formación en acrobacias circenses, tiene lugar un entrenamiento corporal y afectivo en el cual se intensifican las experiencias de adrenalina y asombro, afinándose la percepción del riesgo y dando lugar a una estética constitutiva, a la que denominaremos: Estética del riesgo.

**Palabras clave:** Circo – cuerpo – estética – riesgo – etnografía

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 100]

Estético pero arriesgado es el modo en que Antonela definió lo que quería lograr con el número de trapecio que estaba armando para mostrar en un evento. Que sea bello, que tenga un contenido, pero que tenga adrenalina también le dijo a Eliana, su profesora, al preguntarle si podía ayudarla a trabajarlo. Esta situación, fue registrada en una de mis primeras observaciones de campo, en un seminario intensivo de técnica y composición en acrobacia aérea que tuvo lugar en el Centro Cultural Don Juan de la ciudad de La Plata (Argentina) durante el mes de febrero de 2014, del cual me encontraba participando en el marco de la investigación etnográfica que dio lugar a mi

Tesis Doctoral sobre el entrenamiento de acróbatas circenses y bailarines/as contemporáneos/as (Sáez, 2017). En ese momento, esta definición de Antonela, pasó casi desapercibida. Un dato más entre el cúmulo de información novedosa que me encontraba registrando. Tiempo después, al comenzar a sistematizar los registros de observaciones y demás materiales obtenidos durante los más de tres años de trabajo de campo, comenzó a cobrar sentido, articulándose con otros elementos e instancias que emergían como característicos de la práctica acrobática. En este marco empecé a comprender el concepto de *riesgo* como parte de una particular configuración

estético-sensible identificable en el ámbito circense, cuya caracterización y análisis fue de la mano con la superación de las distinciones entre las dimensiones físicas, corporales o técnicas de la práctica acrobática y sus dimensiones estéticas o expresivas.

A partir de materiales obtenidos durante el trabajo de campo etnográfico realizado entre los años 2012 y 2016 en el circuito circense de la ciudad de La Plata (Buenos Aires, Argentina), en este capítulo propongo, describir y analizar los sentidos que se entranan en torno a las nociones de *estética* y *riesgo* en el marco de los procesos de formación en acrobacias circenses. Para ello se tendrán en cuenta las siguientes cuestiones: la necesidad de un umbral técnico y del manejo de un repertorio de gestos acrobáticos básico que permita “trascender” la técnica en la búsqueda de la expresión; la articulación entre tecnificación y estilización y las ambigüedades que introduce aquí la inclusión de lo grotesco; la relación entre sensaciones que se suponen displacenteras (como el dolor y el miedo) y el placer estético, y la vinculación de este placer con el dominio técnico; la adquisición de una conciencia estética de la fuerza junto a un dominio técnico de la misma que permita controlar el riesgo y el asombro.

De este modo, y a partir de la interrelación de estos elementos, se dará cuenta de la particular configuración sensible que se habilita en los espacios de entrenamiento acrobático, en los cuales se configura una característica estética del riesgo.

#### **El umbral técnico. Entre lo grotesco y lo estilizado**

En octubre de 2016, Gerardo Hochman vino a La Plata a dar un taller intensivo, de dos días de duración, tres horas por día, organizado por el Festival Diagonales y desarrollado en La Gran Siete. El taller, que llevaba por título: La acrobacia como lenguaje escénico, implicaba el montaje de una pequeña pieza para ser mostrada en el marco de dicho Festival. La invitación a este taller me llegó por parte sus organizadores, a quienes conozco del ámbito de la danza y, con mucha mayor insistencia, de parte de mis compañeros, profesores y amigos cirqueiros, que reiteraban, no te lo podés perder, “tenés que conocer a Gerardo y ver cómo son sus clases”, “tenés que experimentar su concepción de la acrobacia”.

Hochman es considerado un referente para los acróbatas de la ciudad. En el año 2010 coordinó el Centro de Creación y Perfeccionamiento en Artes del Circo (CCPAC), un espacio de formación dependiente del entonces Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires que funcionó en la ciudad de La Plata por tres años, luego de los cuales, y a pesar del éxito en concurrencia y matriculación, cerró por cuestiones presupuestarias y edilicias. El CCPAC marcó un antes y un después en las vidas de quienes llegaron a atravesar esa formación, y muchos de ellos, como así también las generaciones posteriores, estudiaron en La Arena, la escuela privada que Hochmann coordina en Buenos Aires y, en los últimos tiempos, también en la Universidad Nacional de San Martín, donde coordina el área de Artes Circenses. De la mano de Hochman llegó a La Plata otra forma de entender el circo:

Y era otro lenguaje, otra cosa, decir: “¡uh qué lindo esto, qué bueno!”. Y más desde la interpretación, desde el cuerpo, no era algo tan vacío, tan carente de narrativa y bueno ahí empecé otra carrera, otro título, es como que cerré un libro, di vuelta la página, empezó otra historia. (Entrevista a Matías Yaber)

No podía perderme la oportunidad de conocer al principal referente de los artistas con quienes me encontraba trabajando, así que asistí a ese seminario. Al estar organizado por un festival de danza, supuse que quizás hubiera otras personas como yo, ligadas a la danza e iniciándose en la acrobacia. Sin embargo, me encontré con que, excepto otra chica que estaba en mi situación, todos los asistentes (unas 30 personas) eran acróbatas: se encontraban allí los docentes de buena parte de los talleres que se dictan en La Plata y alumnos avanzados de esos mismos espacios. La mayoría de los alumnos del taller ya había tomado clases o trabajado previamente con Hochman.

Transcribo a continuación algunos fragmentos de notas de campo tomadas en ese taller de composición y montaje, que luego analizaré articulando con materiales obtenidos en otras instancias de clases vinculadas al entrenamiento y la formación técnica.

“Divina esa formación, bárbara”. “Lindo”. “Buenísimo”. Va diciendo Gerardo mientras lo hacemos. “Ya hay una conciencia estética, más allá de lo instrumental de sostener al otro. Hay una estela en relación a la fuerza de sostener al otro. Sigán en lo mismo, pero ampliando esa conciencia esteticista. Busquen cómo esa fuerza se puede abrir y prismar. Qué forma puedo generar, qué puedo hacer con lo que no está comprometido”.

(...)

Nos ponemos en parejas y Gerardo nos va dando distintas consignas. En esta parte de la clase hay más charla, las parejas conversan sobre lo que van a hacer, comentan ideas, prueban, se hacen sugerencias. Pasar por debajo de la acrobacia del otro. Sin contacto. Atraveso ese espacio que genera la acrobacia, es la primera consigna. Yo trabajo con una chica, Florencia, que por las cosas que me comentaba (“eso a Gerardo no le gusta mucho”, “esta es una consigna típica de él”) ya había tomado clases con él. Además, tenía un manejo de la acrobacia muchísimo mejor que el mío. Me costaba conectar con ella por la diferencia de nivel. Sentía que no podía ir a su ritmo, y que entonces la forzaba a ella a bajar su nivel al mío.

Trato de pasar por debajo de un suplés adelante que hace ella, pero me da miedo chocarla. Gerardo me dice: “Está muy linda la energía, pero se ve que ocupás el espacio que deja, no que pasás por debajo al mismo tiempo”. Lo seguimos probando un par de veces más y trato de pasar justo por abajo del puente. Las primeras veces el pasaje de mi cuerpo le impide a Florencia terminar el suplés, y medio que se cae arriba mío. Trato de pasar más rápido y más pegadita al piso, pero me pegoteo la piel con los tata-

mis. En una de esas pasadas Gerardo me dice: “Ahí sí, lindo eso. Ahora se ve mucho más arriesgado”.

(...)

“Dado un contacto inicial, se genera un vínculo a partir del cual se mueve primero uno, hasta que llega a un límite de ese movimiento. Se detiene y se mueve el otro. Cuando lleguen a alguna forma llamativa, que los sorprenda, a la que no hubieran llegado si lo pensaban, deténganse ahí. Y fíjense un poco qué vínculo establece esa forma, si es un vínculo amoroso, de protección, de cariño, de piedad, de dominio. Porque la forma ya tiene, más allá de lo que uno actúe o no, la forma ya tiene su actuación. Traten de sacarle la ficha a la forma.” (Notas de campo del 16 de octubre de 2016)

En estos fragmentos encontramos referencias a algunos de los principios técnicos básicos de la acrobacia como así también la fuerte presencia de un vocabulario técnico, es decir, de un repertorio de acrobacias básicas compartido. La combinación de figuras o movimientos acrobáticos ya conocidos es un recurso utilizado recurrentemente para la composición escénica. Pude observar esta misma estrategia en las clases de acrobacia aérea, el taller de Hochman se enfocaba en las acrobacias de piso:

Vamos a armar una serie individual, pero trabajando de a dos. Les traje veintidós subidas para repasar. Así las pueden usar. Vamos a empezar armando las subidas, y después le agregamos trucos, figuras y bajadas. Y después lo vamos a desestructurar y jugar un poco. Que no quede tal cual, todo técnico.

(...)

Anto dice que no sabe qué hacer, por dónde arrancar. -Imaginate que tenés que hacer un número que sea solo subidas, ¿qué podés hacer para hacer algo que no esté visto? ¿Qué puede hacer tu cuerpo con las cosas que ya sabés? Fijate a eso que ya sabés qué le podés proponer- Le dice Estefi.

(Nota de campo del 20 de febrero de 2014)

Si bien las secuencias de movimientos suelen ser pensadas como materiales para el aprendizaje técnico, el orden de los movimientos que se suceden, los modos de enlazarlos, el desarrollo espacial y temporal que implican, contiene ya un sentido poético. Estas dimensiones poéticas entran en juego en la creación, selección y ordenamiento de los movimientos por parte de los docentes y en el uso que hacen de ellas los alumnos proponiendo modelos de valoración y apreciación estética. La elaboración de situaciones y secuencias físicas se basa en buena medida en el uso del vocabulario acrobático, sobre el cual se proponen diversas modificaciones, que pueden ser más o menos notorias según el caso. La composición de secuencias o series de movimientos requiere el conocimiento de un repertorio básico de movimientos, figuras o gestos acrobáticos, y que estos movimientos puedan enlazarse entre sí con continuidad, para lo cual es necesario el dominio técnico. Por otra parte, tanto en las combinaciones, en los enlaces, como en los modos de ejecución de las figuras se busca

encontrar algo novedoso, no visto, raro, con las cosas que ya se saben. Se buscan entonces distinto tipo de variaciones que puedan realizarse sobre el repertorio de movimientos básicos de la acrobacia y que cada acróbata puede utilizar según su habilidad y competencia. Estas variaciones pueden incluir cambios en la velocidad, en la fuerza, en el tamaño, en el recorrido, en la forma, en la resolución final, entre otras posibilidades y para lograrlas se recurre a distintas estrategias, aplicando distintos procedimientos compositivos que vayan contribuyendo a la modificación, articulación y complejización particular de estas formas básicas compartidas. Por otra parte, en palabras de Clarisa Schwindt, “la técnica es algo que hay que trascender, o que tiene que pasar a un segundo plano, para dar lugar a la construcción de discursos poéticos” (Entrevista a Clarisa Schwindt). Al definir la práctica circense y al situarse en ella en el marco del circo contemporáneo, los artistas con los que he trabajado se interesan por la transmisión de un mensaje, por la presencia de una narrativa y/o por la búsqueda de un hilo conductor en las producciones artísticas. La técnica entonces debe ser usada para dar lugar a este tipo de construcción poética, y no solo como demostración de virtuosismo.

El sentido o contenido de esta construcción poética puede decidirse de antemano y ser lo que oriente la investigación técnica y la búsqueda de formas adecuadas para transmitirlo: Estefi, en su seminario de investigación, proponía trabajar a partir de un concepto, como idea disparadora. Pero también puede ser un emergente a posteriori de una investigación de movimiento: en el ejemplo del taller de Gerardo, nos proponía ver qué conceptos podíamos asociar a la forma a la que habíamos llegado. Estas inquietudes respecto de la relación entre técnica y expresión se hacen presentes también en los espacios formativos, en las reflexiones de los docentes y los modos de abordar las clases.

Lucio: Uno siempre trata de incentivar que la actividad le genere algo, la actividad es una actividad artística pero son clases de técnica. Entonces como que uno siempre quiere que esté el hecho artístico presente, pero se trabaja desde lo corporal. Y se tiene que generar cierto grupo o cierto ambiente para que la cuestión artística empiece a aparecer.

Mariana: ¿Y cómo hacés para que aparezca la cuestión artística?

Lucio: ¡Que pregunta! Ehh... Un poco lo incentivo desde cuando muestro un ejercicio. Generalmente cualquier alumno, tenga la edad que tenga un poco idealiza al profesor, en algún punto, creo que hay un lugar del inconsciente, lo veo desde mi lugar y me pasa a mí con otras personas, yo como alumno. Entonces me parece que hay una cuestión ahí, desde cuando uno muestra algo, de generar que se puede... Y me parece que va un poco por ahí. Y después el incentivo desde lo que uno le pueda decir, por ahí más de algún comentario (...) Hay ejercicios que tienen nombre y hay otros en realidad que no (...) y bueno “pensá, ponele el nombre que quieras”. Por ahí, es un ejemplo muy burdo pero desde un lugar no formal incentivarlo y que aparezca algún peque-

ño rasgo de artista de alguna manera. Igual es difícil. Lo propongo también desde un lugar de juego las preparaciones físicas que cada tanto aparecen. (...) Hay toda una parte del año que es más entrenamiento físico, que siempre está presente, y llegado a fin de año empezar a que cada uno empiece con todo el material que tiene a buscar su propio estilo, empezar a darle una vuelta a eso, como que no quede solo en pasar de un ejercicio a otro. (Entrevista a Lucio Cabadas)

El recurso al juego como forma de estimular la experiencia estética se encuentra presente en las preparaciones físicas, como comenta Lucio, y aparece también en otras instancias de las clases y fundamentalmente, durante los procesos creativos. Esta recurrencia a la idea de jugar también estuvo presente en el modo en que Hochman enunciaba las diferentes consignas de trabajo en el marco de su taller.

Otra cuestión que aparece al analizar la relación entre técnica y expresión, es la necesidad de un dominio básico del vocabulario acrobático para poder avanzar en el proceso de experimentación creativa. Vimos en los fragmentos de notas iniciales mi dificultad para poder jugar o investigar con mis escasos conocimientos acrobáticos. El hecho artístico, o el empezar a que la actividad sea artística, en algún punto es un devenir de un montón de cuestiones previas de lo técnico de la clase, como que si no está todo lo anterior es como que es muy difícil que de un día para otro yo te quiera hacer experimentar. No sé, seguramente la persona capaz que no vuelve más, te asustás. En realidad ahí sí, el artista y el docente se tienen que unir. Tenés que buscar la forma de ser un guía, de tener herramientas de cómo llevarlo, pensarlo en forma artística y tener las herramientas para proponerle algo de algún lugar que la persona lo pueda al menos entender. Sino es un ejercicio suelto, no sé, es como “bueno, hice un seminario me dieron tal ejercicio, lo copio y lo pego”. Y sí, que se yo, pasa igual en todos lados eso, pero lo tenés que hacer carne vos. Si estamos haciendo una improvisación “bueno listo, lo anoté, ahora lo pruebo acá”, pero para llegar a algo tenés que saber más o menos de dónde o cómo. (Entrevista a Lucio Cabadas).

Observamos entonces que para poder improvisar o investigar se hace necesario un conocimiento técnico básico que, además, debe estar incorporado o hecho carne, como nos dice Lucio. Es sobre esta base de vocabulario acrobático incorporado que puede realizarse la construcción poética, aplicando distintos procedimientos compositivos que vayan contribuyendo a la modificación, articulación y complejización particular de estas formas básicas compartidas.

Estábamos trabajando en nuestras secuencias individuales.

-No se compliquen demasiado. Hagan algo que les salga bien sin demasiado esfuerzo. Que lo puedan disfrutar y que les deje un resto de fuerza que les permita seguir experimentando y que no muera ahí, nos dice Estefi. (Nota de campo del 16 de septiembre de 2016)

Vemos entonces que además de la incorporación del vocabulario acrobático, es necesario que al ejecutarlo quede un resto de fuerza, para poder jugar o experimentar. Así como para la incorporación de la técnica resulta necesario alcanzar un umbral de fuerza que permita la realización e incorporación de los distintos ejercicios, en este caso nos encontramos con la necesidad de un mínimo umbral técnico, a partir del cual sería posible la investigación y creación artística en el marco de las acrobacias.

Por otra parte, Lucio hace referencia en su relato al modo en que se muestra un ejercicio como una estrategia más para la transmisión de sentido artístico de la práctica acrobática. Así, al mostrar un modelo ideal o idealizado de realización del ejercicio, se ponen en juego apreciaciones estéticas.

Las expresiones ¡qué lindo!, ¡qué hermoso!, ¡muy bello eso! son recurrentemente utilizadas tanto en las clases por parte de docentes y alumnos, como durante las improvisaciones que tienen lugar en los procesos creativos como se registró en el taller dictado por Hochman. Pero, ¿qué es lo que se considera lindo, hermoso o bello?

Estefi mira a una de las chicas hacer la rolada:

- Estirá el brazo- le dice antes de que se tire.

-¿ Qué pasa si se me flexiona?

- En este caso nada, te lo digo por estética nomás, queda más lindo

(Nota de campo del 26 de mayo de 2014)

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. Estos valores se asemejan a los que han sido analizados por Hirose (2009) para el caso del folklore nacional argentino y por Marschoff (2012, 2013) en su análisis de las relaciones entre el flamenco, el tango y la danza clásica. En ambos casos, aparece la referencia al modelo corporal de la danza clásica y a su canon de belleza como forma de legitimación de formas de movimientos tradicionales o populares. En el caso de las acrobacias nos encontramos también con la presencia de este canon que, entre otras cuestiones, indica “estirar empeines”, “rodillas extendidas” o “alargar brazos” y “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). De acuerdo con Alonso, esta estilización del movimiento se vincula a la creciente heteronomía en la relación entre arte y mercado. Según la autora,

Esta progresiva estetización se instala facilitando la inserción de las creaciones en la dinámica de la comercialización del arte, ya que el costado bello, limpio, espectacular del circo lo convierte en un producto de mayor demanda y de más fácil inserción en la industria cultural. (Alonso, 2015: 12)

Simultáneamente, nos encontramos también con la valoración de formas corporales y de movimiento que re-

sulten raras y arriesgadas. Esta rareza valorada se manifiesta en movimientos y posiciones en las que el cuerpo aparece extrañado, se metamorfosea asemejándose a otra cosa y no a un cuerpo humano y en las que las contorsiones tienen un lugar privilegiado. El riesgo, juega también aquí un papel, en tanto 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 (Bajtín, 1985) en el circo. Entre la estilización y el grotesco, la rareza, la belleza y el riesgo, nos encontramos con una cierta ambigüedad de los cuerpos circenses, como lo ha analizado Julieta Infantino:

Los cuerpos circenses parecen yuxtaponer elementos y representaciones corporales incompatibles, pero que en nuevos ordenamientos adquieren coherencia significativa. Por un lado, el ideal del cuerpo relacionado a la belleza, ligada a una concepción clásica de cuerpos esbeltos, armónicos, pero que al mismo tiempo son cuerpos que se contorsionan acentuando cierta noción grotesca de cuerpo que se puede deformar; un cuerpo femenino que, ayudado por vestuario y maquillaje, acentúa un lugar hegemónico de feminidad en relación con las curvas y el erotismo, pero que al mismo tiempo valora la fuerza y el engrosamiento muscular, sobre todo en brazos y hombros, reducto valorado hegemónicamente para la masculinidad; una ponderación de los torsos masculinos marcados, producto del entrenamiento, que transmiten vigor y fuerza varonil, pero que al mismo tiempo deben ser flexibles, poseer elongación, gracia, soltura, atributos relacionados con la concepción hegemónica de lo femenino; una acentuación en los cuidados corporales (buena alimentación, relajación, yoga, *reiki*) y un uso “consciente” del cuerpo junto a la valoración de los productos de un extremo entrenamiento: los callos, los moretones y las lesiones que se producen en los cuerpos.” (Infantino, 2010, pp. 54-55)

### Adrenalina, asombro y placer

La autosuperación, el hecho de animarse a hacer a pesar del temor, el esfuerzo y el dolor, hacen parte de la configuración estético-sensible del circo, en tanto generan sensaciones de satisfacción, disfrute y placer.

Antonela nos contó que en las clases de circo está haciendo trapecio.

“Me da mucho más miedo que la tela. Pero es un miedo que me encanta”

(Nota de campo del 7 de junio de 2015)

Recién ahora estoy empezando a disfrutar de las cosas que van saliendo. Al principio es mucho sufrimiento y no podés hacer nada. Es masoquismo. A veces me pregunto “¿qué hago acá?”, mientras hago fuerza. Pero cuando las cosas empiezan a salir lo empezás a disfrutar. Te duele todo, no das más, pero por lo menos decís, “¡guau, loco, mirá lo que hice!”. (Conversación con Flor, 8 de septiembre de 2015)

A medida que se avanza en el dominio práctico de las acrobacias, el esfuerzo y el dolor pasan de ser sensaciones displacenteras y frustrantes a integrarse como parte del entramado en el cual tiene lugar el placer de la experiencia estética. Al mismo tiempo, el miedo y la adrenalina siguen teniendo un lugar de relevancia a la hora de caracterizar las sensaciones placenteras. “La adrenalina de estar ahí armando y desarmando a esa altura a mí me re divierte. Pero no sé, es muy extraño, no sé cómo explicarlo”, nos dice Estefi. ¿Cómo comprender esta extraña relación entre sensaciones que se suponen displacenteras, como el miedo o el dolor, y el placer con el cual se asocian estas experiencias?

De acuerdo con Nelson Goodman (2010), en la experiencia estética las emociones tienen una función cognitiva, y el placer tiene lugar al llegar al conocimiento que se encuentra en juego en esa experiencia. Además, considera que las sensaciones displacenteras pueden también tener un valor cognitivo: “para que funcione cognitivamente, una emoción no tiene porqué ser agradable” (Goodman, 2010: 226).

En esta misma línea, Jean-Marie Schaeffer (2002) considera que las emociones actúan sobre la atención requerida por la cognición. Además, distingue el placer propio de la experiencia estética que se percibe durante la misma, del placer que se siente después, una vez que la misma ha finalizado.

Retomando a ambos autores, Rosengurt (2016) sostiene que es posible tener placer conociendo, prestando atención a una experiencia estética, incluso si el contenido de esa experiencia es displacentero o disfórico.

Desde esta perspectiva, a medida que se avanza en el proceso de conocimiento acrobático, este conocimiento, vinculado al dominio del cuerpo y a la posibilidad de desarrollar acrobacias cada vez más complejas, va generando sensaciones placenteras, fundadas en parte en sensaciones que podrían ser consideradas displacenteras, como el miedo o el dolor o el esfuerzo excesivo. Así, incluso aunque durante el momento de realización de algún ejercicio predominen sensaciones desagradables o displacenteras, la evaluación final de la experiencia resulta placentera.

En sintonía con estas ideas, la propuesta de Foucault acerca de las prácticas de sí o técnicas de sí (Foucault, 1990, 1996) y las reelaboraciones posteriores realizadas por Mahmood (2006) sobre esta base, permiten comprender las sensaciones de placer que pueden generarse en el marco de la aplicación de tecnologías de poder. En estos casos el placer es justamente el resultado de la (auto) aplicación de estas tecnologías, en las que el sujeto se fija a sí mismo los fines y los medios (Sáez, 2014). Por otra parte, las sensaciones placenteras que se experimentan en la práctica acrobática van más allá y no se agotan en la experiencia adrenalínica o del dominio corporal y la autosuperación.

Leonardo: Es muy placentero, sí, ni hablar. El artista de circo tiene algo muy masoquista siempre. Porque le duele todo pero está contento ahí. Sí, sí, a mí me da mucho placer. Las caídas, estar colgado ahí arriba...

Mariana: ¿Y qué es lo que te da placer?

Leonardo: No sé... No sé si está en la dificultad... Porque después de un tiempo ya no es difícil en general. Bueno, igual el año pasado retomé y no podía hacer nada. (...) Pero, sí, me da mucho placer, mucho placer. Por más que por un lado la pata esté toda apretada y decís “la puta madre, me está doliendo la pata”, pero hay algo placentero ahí. No sé, hay algo de estar colgado que ya está bueno, algo de levantarse del suelo. La idea muy boluda de volar un poquito, aunque sea bajito, es entretenida. (...) Y hay cierta adrenalina que te genera y está bueno. Pero a veces estás muy bajito y también es placentero. (Entrevista a Leonardo Basanta)

Además del dolor, la dificultad y la adrenalina, como vemos en el relato de Leonardo, la sensación de estar suspendido en el aire, colgando o volando, es también una experiencia que se asocia a la dimensión placentera de la acrobacia. Sin embargo, esta experiencia de oposición a la gravedad tampoco termina de ser suficiente para dar cuenta de las sensaciones placenteras que se generan en la práctica acrobática.

El trabajo que hacés no es solamente una cuestión técnica ¿no? Estás abriendo, estás permitiendo agrandar, abrir algo que mucha gente tiene cerrado y que no se da cuenta y que cuando empezás a meterte de lleno con el sentir, con el vivir, con lo que estás haciendo, te vibra en el cuerpo completo. Y quitar la cabeza, escuchar lo que sentís, no digo desde cómo sos nomás, sino digo desde la sangre completa que te irriga en el cuerpo, desde el pelo hasta la uñas de los pies... Creo que ahí es donde se moviliza y desde donde uno se siente realmente libre, por ese instante. Y eso, esa experiencia es increíble. (...) Cuando logro conectarme me siento libre, siento un bienestar, siento una energía que me emociona, me olvido del mundo, me olvido de todo, siento que es algo que va salpicando, como si fuese salpicando así, haciendo, y te metés y... Esas cosas que te decía hoy, que el cuerpo habla donde las palabras no alcanzan. (Entrevista a Matías Yaber)

Matías nos aporta aquí otra dimensión del placer, que va más allá de la concreción técnica de las figuras acrobáticas: la sensación de libertad, la emoción y la energía que se perciben corporalmente al ponerse en movimiento. La posibilidad de conectar con los sentimientos, con la vibración, tanto como con la materialidad del propio cuerpo, la sangre que irriga, el pelo, las puntas de los pies, y de expresarlos con el cuerpo en movimiento conmueve y genera bienestar.

Gisela hace por primera vez la caída mariposa. La ayudamos a invertir, pero el resto lo hace sola. Después, mientras mira a otra chica hacerlo dice: “Al final uno no tiene ni idea de lo que hace ni de cómo se ve. Sentís el zamarreo, pero no sabés dónde estás, dónde están tus piernas, si están abiertas o cerradas. Lo hacés para que lo vea el otro y lo disfrutas cuando lo hace otro. ¿Pero y uno? ¿Y el placer?” (Nota de campo del 23 de julio de 2015)

Este comentario de Gisela, introduce aquí una nueva dimensión del placer: el placer de observar y ser observado en la realización de figuras acrobáticas. Este placer se conecta con el asombro como modalidad del afecto característica del circo que hemos referido más arriba. En este doble juego entre observar y ser observado, se articula la doble dimensión del afecto como capacidad de afectar y de ser afectado. Nos encontramos entonces con el placer de asombrarse al observar la realización de algo arriesgado, a la vez que con el placer de asombrar a otro a través de esta realización.

Consideramos que estas distintas perspectivas en torno al placer se encuentran articuladas en la configuración sensible que habilita la práctica de la acrobacia y que pueden ser integradas alrededor de la noción de riesgo. La expresión *estético pero arriesgado*, con la que iniciamos este recorrido, da cuenta de esta configuración sensible en la que se integran el dolor, el esfuerzo, la adrenalina, la libertad, el asombro y el placer.

### Control y descontrol, riesgos y miedos

Desafío, riesgo, sorpresa, diversión, juego, belleza, libertad, emoción son algunos de los conceptos que aparecen entrelazados en las notas que fui compartiendo y se articulan con otros como miedo, fuerza o entrenamiento, cuya centralidad en la formación de acróbatas hemos abordado en trabajos previos (Sáez, 2017). Al pasar de un espacio centrado en el entrenamiento a otro enfocado en la creación, nos encontramos con algunas diferencias, pero también con ciertas continuidades.

La fuerza, que aparecía como un elemento central en la formación de los acróbatas, reaparece ahora para ser abordada estéticamente e incluida en la composición escénica. A esto refiere Hochman al hablar de una conciencia estética de la fuerza, que, más allá de su uso instrumental como sostén del propio cuerpo o del cuerpo de otra persona, habilita distintas posibilidades o alternativas.

En algunos casos, en función de la sensación o el contenido que se quiere transmitir, se busca ocultar el esfuerzo que es necesario para desarrollar un determinado movimiento:

Porque la tela, cuando la dimos vuelta, no podíamos hacer la mayor parte de las cosas que hacíamos. Al poner una persona abajo ya los movimientos de tela no funcionaban, porque no era flexible. Y además Fer (la directora de la obra en cuestión: “Ve-o-Veo”) quería mucho que no se viera que hacíamos tanta fuerza. Quería dar la sensación de cierta liviandad (...). Por más que hacíamos un montón de fuerza, estaba pensado desde otro tipo de calidad de movimiento. (Entrevista a Leo Basanta)

En este mismo sentido, otra estrategia posible es seleccionar los movimientos a realizar en función del nivel de esfuerzo que se pretenda mostrar.

En otros casos, se busca una forma corporal que acompañe el esfuerzo. Las partes del cuerpo que no se encuentran directamente comprometidas en la realización de la fuerza, y aquellas comprometidas directamente en

la medida de lo posible, pueden buscar distintas formas que otorguen un sentido estético a ese esfuerzo. Esto puede verse en uno de los fragmentos del taller de Gerardo Hochman, cuando nos sugiere prismar la fuerza como forma de acompañarla, buscando, en este caso, generar formas corporales angulares y expandidas, que se podrían asociar al concepto de mineral, que se abordó en distintos momentos de la clase.

La fuerza también puede ser puesta en evidencia y destacada intencionalmente, como cuando se incluyen planchas o verticales a fuerza, que son figuras que requieren un nivel de fuerza y control corporal muy alto. En estos casos, el temblor muscular a causa del elevado esfuerzo puede ser exagerado y mostrado por demás, o por el contrario, se puede buscar reducirlo y disimularlo, sin que se generen tensiones en otras partes del cuerpo que las estrictamente comprometidas en el movimiento. En ambos casos la fuerza es evidenciada, pero los efectos estéticos son diferentes.

Otra manera de abordar la fuerza en escena, es contrarrestarla con una sonrisa, tal como se puede ver en este ejemplo:

- Acordate de sonreír- le dice Uki a una de las chicas antes de salir a escena en la variedad- porque sino parece que no lo disfrutás y le transmitís ese malestar a la gente. Si solo transmitís el esfuerzo no les llega nada placentero, la gente se pone mal, se preocupa por vos, y lo tiene que poder disfrutar también. (Nota de campo del 28 de octubre de 2016)

Por otra parte, la acrobacia blanda que es la corriente a la que adscriben nuestros entrevistados, y que además la mayoría de ellos manifiesta haberla conocido con Hochman en el CCPAC, se caracteriza por la búsqueda de estrategias alternativas a la fuerza, como base de la realización acrobática. Hemos visto ya la posibilidad de desacoplar del esfuerzo a las partes del cuerpo que no se hayan directamente implicadas. También aparecen en los fragmentos de notas de campo previos la interrupción de acrobacias, como una estrategia para generar nuevos desenlaces a las figuras. En el ejemplo referido allí, otra persona interrumpe con su cuerpo el desarrollo de la acrobacia, pero puede también hacerlo uno mismo, en respuesta a un determinado estímulo o incluso, a una decisión.

Hicimos un trabajo en el que vos empezás a moverte y en cada aplauso que haya interrumpís lo que estás haciendo y lo cambiás, lo rompés, lo que sea. Y la gente aplaudía, y en el momento tenés que decir: “cambio, cambio, cambio”. Y por ahí te encontrás en la mitad de un ejercicio que tenés que cambiar... y la parte más cómoda sería hacerlo, terminarlo y cambiar. Pero no, hay que tomar el compromiso de cambiar, de poner todo tu cuerpo en predisposición a eso y se generan cosas alucinantes. Vos venías con una energía que de repente cambia y tenías que desarmarlo por otro lado. O por ahí estás con toda la energía diciendo: “bueno, voy a hacer esto” y te lo cambian y tenés que romperlo y creo que esto es un trabajo muy, muy interesante para hacer. Es intere-

sante pero tiene que estar el factor de la sorpresa, de lo no predecible. Porque si lo hacés solo, lo pensás, te predisponés (...) Si vos agarrás una cuerda y la colgás del extremo superior y la soltás, cada vez que la sueltas va a ir para un lado diferente, nunca se va a repetir la misma forma porque ese objeto no está agarrado de nada, obedece a las fuerzas que lo accionan. Con el cuerpo tendría que pasar algo similar pero con la conciencia de poder controlarlo. Trabajar en generar energía y poner todo en pos de esa energía, llevarla hasta el límite o cortarla antes. Pero en ese cortar, hay parte de esa energía que sigue fluyendo, no se corta todo. Entonces, poder encontrar esas contraposiciones de que algo llegue a un extremo porque la energía que vos le diste inicialmente sigue trasladándose al mismo tiempo que cambia y se transforma, entonces es una metamorfosis constante. (Entrevista a Matías Yaber)

Estas estrategias implican poder controlar el movimiento del cuerpo, para poder detenerlo y modificarlo en cualquier momento, dejándolo llegar a un desenlace imprevisto, no controlado, no premeditado o predisposto. Este desenlace imprevisto puede ser sorpresivo para el propio intérprete, como en el ejemplo que relata Matías del trabajo a partir del aplauso de otra persona, o puede solo ser imprevisto para el espectador, que es lo que terminamos trabajando compositivamente en el taller de Hochman, hicimos algunas pruebas de interrupción de acrobacias que luego seleccionamos y repetimos para utilizar en el montaje escénico final.

En este tipo de abordaje de las acrobacias el concepto de fuerza es frecuentemente articulado con el de energía. La realización de una figura acrobática se explica entonces por la aplicación de una fuerza inicial, que luego viaja en forma de energía hacia un desenlace determinado. A partir de distintas estrategias, ese viaje de la energía por el cuerpo y en consecuencia, el viaje del cuerpo por el espacio, puede ser modificado para lograr desenlaces que difieran del convencional, es decir, aquél esperado para las figuras básicas, al que Hochman refiere al hablar de la acrobacia de manual que se busca evitar.

Sin embargo, incluso en estos abordajes de la acrobacia, el cuerpo debe estar siempre controlado. El cuerpo es como la cuerda que se cuelga de un extremo, pero debe estar conscientemente controlado. Como indicaba una docente en sus clases de acrobacia:

El ejercicio no se abandona nunca, sino se caen por el peso del cuerpo. Tiene que estar siempre controlado. Puedo aflojar recién cuando el cuerpo toca el piso. En el aire lo controlo siempre. (Nota de campo del 8 de abril de 2015)

Por otra parte, hemos observado como el miedo y la adrenalina, son sensaciones relevantes en el proceso de aprendizaje de las disciplinas acrobáticas, que van de la mano con las sensaciones de poder controlar o no el movimiento que se realiza. La adrenalina se convierte así en una sensación que orienta la búsqueda de nuevas experiencias que la intensifiquen, tanto durante los procesos formativos, como en los procesos creativos.

El riesgo puede buscarse por distintas vías. El aumento del riesgo de daño físico, a partir de la realización de acrobacias cada vez más complejas y peligrosas, es una de ellas. Los cambios de velocidad, por aceleración o lentitud extrema de algún movimiento, también pueden ser factores de riesgo. Los tipos de modificaciones del desenlace de las figuras acrobáticas que hemos visto recién, son otra vía para intensificar el riesgo. Además, el riesgo puede encontrarse en pequeños detalles que requieren de una gran precisión para no fallar, como en el caso de caminar detrás y demasiado cerca de otra persona. Como veíamos en los fragmentos de notas de campo iniciales, aquí el riesgo está en que es posible pisarse o chocarse, pero no hay riesgo de salir herido, o al menos no gravemente.

Tal como plantea Pereira (2009), la efectividad en la realización de las figuras acrobáticas nunca es del ciento por ciento, por lo cual siempre hay un margen para la desconfianza y el miedo al error. Reducir ese margen, aunque nunca se llegue a eliminarlo por completo, es el objetivo del entrenamiento. Por otra parte, ese margen es el espacio de constitución del riesgo en tanto estética. Más allá de las distintas vías para intensificar la propia sensación de riesgo, se busca que esta sensación sea experimentada también de algún modo por el espectador. En este sentido, la percepción del riesgo se va asociando no solo a la experiencia personal de la adrenalina, sino también a la composición escénica que se ofrece para un potencial espectador. Y la búsqueda de intensificación de esta experiencia corre también en ambos sentidos. En los fragmentos de notas de campo que inician este apartado vemos cómo Hochman valora positivamente con sus comentarios aquellas propuestas que se vean arriesgadas, o aporta sugerencias para lograr un mejor efecto visual a otras.

Esta forma de valorar, seleccionar y ejecutar las acrobacias de acuerdo a la sensación de riesgo que transmiten al potencial observador la hemos registrado recurrentemente también en el transcurso de las clases. Hemos observado cómo se sugiere enlazar dos movimientos descendentes para convertirla en una caída más arriesgada, o imprimir mayor velocidad a una bajada para que parezca que te estás cayendo desde arriba, o soltar la mano, total no está cumpliendo función de agarre, pero de afuera, sin mano se ve más arriesgado.

Si bien por lo general, ambos aspectos, la percepción de riesgo de quien lo realiza y de quien especta, suelen ir unidos, que una figura acrobática se vea arriesgada es tan o más importante que el hecho de que se sienta adrenalínica.

El concepto de riesgo hace referencia aquí en primer lugar al riesgo real o físico frente a los posibles accidentes a los que se exponen quienes realizan actividades acrobáticas. A su vez, 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.

Sin embargo, y más allá de que el riesgo real esté presente, lo que se trabaja durante el proceso formativo es justamente la creación de un cuerpo entrenado, que se convierte en cuerpo seguro, es decir, un cuerpo a partir del cual poder arriesgarse sin tanto riesgo. En este sen-

tido 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. 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. No solo miedo a caer o lastimarse, sino también el riesgo de algo que puede salir mal, aunque no implique lesiones, o poner en riesgo la vida, algo que debe ser extremadamente preciso y puede fallar, algo que implica destreza, control, precisión, fuerza. El riesgo es entonces una forma de sensibilidad, un medio para buscar sensaciones extremas que resultan placenteras. Se convierte en una vía para conectar con los propios sentimientos y con la percepción del cuerpo y, a partir de allí, 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.

### Bibliografía

- Alonso Sosa, V. (2015). *El arte, lo político y la política: reflexiones a partir del circo*. Presentado en XI Congreso Argentino y VI Latinoamericano de Educación Física y Ciencias (Ensenada, 2015). Recuperado a partir de <http://hdl.handle.net/10915/55834>
- Alonso Sosa, V. (2018) *Circo en Montevideo: El arte y los artistas circenses en la contemporaneidad*. Montevideo: Ediciones Universitarias, Unidad de Comunicación de la Universidad de la República.
- Bajtin, M. (1985). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Françoise Rabalais*. Madrid: Alianza.
- Cohen Bull, C.1997 "Sense, Meaning, and Perception in Three Dance Cultures," En Desmond, J. ed. *Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance*. Durham, North Carolina: Duke University Press
- Desjarlais, R. (1992). *Body and emotion. The aesthetics of illness and healing in the Nepal Himalaya* (Traducción realizada por Florencia Faretta, María Belén Pepe y Camilo Lozano para las Fichas del Equipo de Antropología de la Subjetividad, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.). Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Foucault, M. (1990). *Tecnologías del yo*. Barcelona: Paidós.
- Foucault, M. (1996). *Hermenéutica del sujeto*. Buenos Aires: Altamira.
- Goodman, N. (2010). *Los lenguajes del arte. Una aproximación a la teoría de los símbolos*. España: Editorial Paidós.
- Hirose, M. B. (2009). Los certámenes de danza folklórica: Las formas estilizadas como estrategias de ritualización. *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. Universidad Nacional de Jujuy*, (36), 55-65.
- Infantino, J. (2010). Prácticas, representaciones y discursos de corporalidad. La ambigüedad en los cuerpos circenses. *RUNA, archivo para las ciencias del hombre*, 31(1), 49-65.



- Latour, B. (2004). How to Talk About the Body? the Normative Dimension of Science Studies. *Body & Society*, 10(2-3), 205-229. <https://doi.org/10.1177/1357034X04042943>
- Mahmood, S (2006) Teoría feminista, agência e sujeito liberatório: algumas reflexões sobre o revivalismo islâmico no Egípto. *Etnográfica*, vol. 10.
- Marschoff, M. C. (2012). Los discursos de la enseñanza de las Prácticas Corporales. Danza. En *Actas del Encuentro Latinoamericano de Investigadores sobre Cuerpos y Corporalidades en las Culturas*. Bogotá: Investigaciones en Artes Escénicas y Performáticas.
- Marschoff, M. C. (2013). Lo culto, lo popular, lo masivo en la danza. En *Actas del III Encuentro Platense de Investigadores sobre Cuerpo en Artes Escénicas y Performáticas*. La Plata: Investigaciones en Artes Escénicas y Performáticas. Grupo de Estudio sobre Cuerpo, Universidad Nacional de La Plata.
- Merlos, L. B., & Sáez, M. (2016). Arte y ciudad: experiencias de danza en el espacio urbano. *ERAS. European Review of Artistic Studies*, 7(3), 65-93.
- Pereira, C. (2009). *La figure des corps performants au cirque contemporain*. Tesis de Maestría. Universidad de Montreal, Facultad de Arte y Ciencias, Departamento de Comunicación.
- Reed, S. (2012). La política y la poética de la danza. En S. Citro & P. Aschieri (Eds.), *Cuerpos en movimiento. Antropología de y desde las danzas*. Buenos Aires: Biblos.
- Rosengurt, C. (2016). Experiencia estética, conocimiento, emociones, y shoá. De Nelson Goodman a Jean-Marie Schaeffer. En V. Sánchez García, F. López, & D. Busdygan (Eds.), *Conocimiento, arte y valoración: perspectivas filosóficas actuales*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Sáez, M. L. (2011). Entre el disciplinamiento y la libertad. Las prácticas corporales artísticas y la paradoja de la subjetivación. Ponencia presentada en: *9º Congreso Argentino de Educación Física y Ciencias 13 al 17 de junio de 2011 La Plata, Argentina*. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Educación Física.
- Sáez, M (2016) El cuerpo como punto de partida. Etnografía y extrañamiento corporal entre la danza y el circo. En: Arias, A. C. y López, M. (coord.) *Indisciplinas. Reflexiones sobre prácticas metodológicas en Ciencias Sociales*. La Plata: Club Hem Editores e Instituto de Investigaciones en Comunicación (IICOM-UNLP)
- Sáez, M. L. (2017). *Presencias, riesgos e intensidades. Un abordaje socio-antropológico sobre y desde el cuerpo en los procesos de formación de acróbatas y bailarines/as de danza contemporánea en la ciudad de La Plata*. Tesis Doctoral. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, orientación Antropología.
- Schaeffer, J-M. (2002) *¿Por qué la ficción?* España: Ediciones Lengua de trapo SL.

**Abstract:** The present work is an extract of my doctoral research on the processes of training and professionalization in performing arts in the city of La Plata addressed from an ethnographic perspective. On this occasion, the way in which, from the training spaces in circus acrobatics, a body and affective training takes place in which the experiences of adrenaline and amazement are intensified, sharpening the perception of risk and giving rise to a constitutive aesthetic, which we will call: Aesthetics of risk.

**Keywords:** Circus - body - aesthetic - risk - ethnography

**Resumo:** Este trabalho é parte da minha pesquisa etnográfica sobre os processos de formação e profissionalização em artes cênicas na cidade de La Plata. Nesta ocasião analisarei a maneira como, a partir dos espaços de formação em acrobacias circenses, ocorre uma formação corporal e afetiva em que se intensificam as experiências de adrenalina e assombro, refinando a percepção de risco e dando origem a uma estética constitutiva, que vamos chamar de “estética de risco”.

**Palavras chave:** Circo - corpo - estética - risco - etnografia

(\*) **Mariana Lucía Sáez.** Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales, UNLP-CONICET. Escuela de Teatro de La Plata.

## DemoSampler. El muestreo aplicado a la construcción de nuevas significaciones

Fecha de recepción: septiembre 2019

Fecha de aceptación: noviembre 2019

Versión final: enero 2020

Mariela Smith (\*)

**Resumen:** *DemoSampler* es un sistema coherente de creencias y prácticas audiovisuales que tratan de organizar y explicar el desarrollo de un estilo propio a partir del *sampling* o muestreo de documentos audiovisuales. Esta colección, como muestra híbrida de videoarte interactiva y pieza de experimentación, es afín a los videos generados en la *demoscene*. Como artefacto digital se apoya en el *cyberpunk* para desarrollar un contexto de experimentación que, en pos de un acto creativo auténtico, intenta recrear la cosmovisión de su autora. Palabras clave: *demoscene*, interactivo, colección, videoarte, documental, producción musical, muestreo, versionado, resignificación.

**Palabras clave:** Interactivo – colección – videoarte – documental - producción musical – muestreo – versionado - resignificación

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 111]