

# Trabajar como artista. Estrategias, prácticas y representaciones del trabajo artístico entre jóvenes artistas circenses

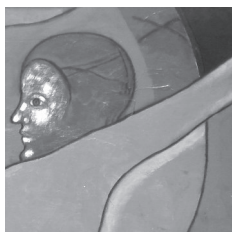
Autor:  
Infantino, Julietao

Revista:  
Cuadernos de Antropología Social

2011, 34, 141-163



Artículo



## Trabajar como artista. Estrategias, prácticas y representaciones del trabajo artístico entre jóvenes artistas circenses

Julieta Infantino\*

### RESUMEN

La persistencia del supuesto que coloca al arte como esfera diferencial y autónoma, ha provocado la invisibilización de la dimensión laboral de las prácticas artísticas asentando representaciones sociales dicotómicas acerca del arte y el trabajo. Consecuentemente, éste es un terreno poco explorado en el ámbito de las investigaciones sobre Juventud y Trabajo. No obstante, muchos artistas y muchos jóvenes trabajan desde el arte que realizan. A partir del caso de los artistas circenses en la ciudad de Buenos Aires, discutiremos esta idea de oposición entre arte y trabajo recorriendo los espacios de inserción laboral, las estrategias de trabajo y los sentidos que los artistas otorgan a sus prácticas. Analizaremos las distinciones entre las características de la práctica artístico-laboral en la década de 1990 y en la coyuntura actual en relación a transformaciones recientes en el mercado laboral y a cambios en el lugar de legitimación ocupado por el arte circense.

**Palabras clave:** Jóvenes; Arte; Trabajo; Precariedad; Arte circense

WORKING AS AN ARTIST. STRATEGIES, PRACTICES AND REPRESENTATIONS OF ARTISTIC WORK AMONG YOUNG CIRCUS ARTISTS.

### ABSTRACT

The persistence of the notion by which art is presented as a differential and autonomous field, has led to the invisibility of the labor dimension of artistic practices settling dichotomous social representations about art and work. Consequently, this is an area which has been almost unexplored in the field of research on Youth and Work. However, many artists and many young people work through the art they perform. Based on the case of circus artists in the

---

\* Licenciada y Profesora en Ciencias Antropológicas por la Universidad de Buenos Aires. Becaria Doctoral CONICET- SEANSO, ICA, FFyL, UBA. Correo electrónico: julietainfantino@yahoo.com.ar. Fecha de recepción: Febrero de 2011. Fecha de aprobación: Noviembre de 2011.

city of Buenos Aires, we will discuss this idea of opposition between arts and work analyzing the labor market, the work strategies and the significance that artists give to their practices. We will study the distinctions between the characteristics of these artistic and labor practices in the decade of 1990 and the current situation regarding recent changes in the labor market and the shift in the legitimacy occupied by circus arts.

**Key words:** Youth; Art; Work; Precariousness; Circus Arts

## INTRODUCCIÓN

Este artículo es producto del trabajo realizado para nuestra investigación doctoral en curso cuyo objetivo general es estudiar el proceso de reactivación y resignificación de saberes y prácticas populares en las décadas de 1990 y la actual, a través del caso del arte circense en la ciudad de Buenos Aires. Los análisis se basarán en la investigación antropológica que desarrollamos hace más de diez años con artistas circenses. A lo largo de la indagación se fue destacando el ámbito de las prácticas artístico-laborales como una de las dimensiones centrales en la que estos jóvenes artistas se construyen identitariamente.

En primer lugar, proponemos centrarnos en el estudio de la dimensión laboral de las prácticas artísticas ya que se presenta como un ámbito poco explorado desde las pesquisas en comparación, por ejemplo, con la preponderancia de investigaciones vinculadas a la relación entre vulnerabilidad social/pobreza y trabajo juvenil. De hecho, ésta ha sido identificada como una de las áreas de vacancia en el campo de estudios sobre Juventud y Trabajo en la Primera Reunión Nacional de Investigadores en Juventudes (Infantino y Peiró, 2009).

Las razones para desatender a las prácticas artísticas como ámbitos laborales responden a una diversidad de aristas que iremos recorriendo en este artículo. Baste destacar aquí a modo de introducción que, aunque estemos en una coyuntura en la cual “cultura”, “economía” y “política” se intersectan cada vez más, persiste un imaginario que coloca al arte como esfera diferencial y autónoma, dedicada a la búsqueda de valores particulares –“belleza”, “autenticidad”, “verdad”– que serían la antítesis de los valores asumidos en el mundo de la economía –la búsqueda racional de ganancia o el ilimitado instrumentalismo– (Du Gay, 1997; Wacquant, 2005).

La persistencia de este imaginario ha llevado por mucho tiempo a invisibilizar las dimensiones laborales de las prácticas artísticas asentando representaciones sociales dicotómicas acerca del arte y el trabajo. Por lo tanto,

uno de los propósitos de este artículo será deconstruir dichas representaciones sociales realizando un recorrido histórico y teórico. Proponemos hacer visible la dimensión laboral de las prácticas artísticas con el objetivo de poner en debate la vigencia de cierta representación –ampliamente difundida en los medios masivos de comunicación, y también reproducida en otros ámbitos– que supone el desinterés de los jóvenes de hoy por el trabajo. Nos adentraremos en la dimensión subjetiva del trabajo y en los significados disímiles que puede tener el mismo para las jóvenes generaciones en relación con las precedentes, mostrando que el trabajo continúa ocupando un lugar central para la juventud.

Analizaremos cómo un grupo de jóvenes –los artistas circenses en la ciudad de Buenos Aires– se identifica ampliamente con su trabajo en el que invierte tiempo de formación y expectativas a futuro, erigiéndose como espacio de construcción identitaria profesional. Examinaremos los sentidos que los artistas brindan a sus prácticas artístico-laborales, el espacio de sus elecciones, las estrategias de trabajo, sus ámbitos de inserción laboral. En este recorrido se harán evidentes ciertas distinciones entre los artistas que se acercaron al arte circense en los años 1990 y los que lo hicieron en los últimos años en relación a transformaciones recientes en el mercado laboral –básicamente, menor tasa de desempleo– y a cambios en el lugar de legitimación ocupado por tal arte.

## HISTORIA DE UNA SEPARACIÓN: LA OPOSICIÓN ENTRE TRABAJO Y ARTE

En la coyuntura actual pocos se escandalizarían ante la afirmación de que la cultura y las artes se encuentran íntimamente ligadas a los ámbitos de la economía y la política y que estas esferas no son autónomas o independientes. Políticos, artistas, intelectuales o investigadores no pueden dejar de lado los efectos políticos de acciones que se suponen culturales o económicas, así como tampoco las potencialidades económicas de “la cultura” o de “las artes”. Hoy en día la cultura se ha convertido en un recurso del que se apropian diversos agentes con intereses variados (Yúdice, 2002). Según sus usos, “la cultura” servirá para la legitimación del desarrollo urbano (museos, turismo), el crecimiento económico (industrias culturales), la resolución de conflictos sociales (drogadicción, violencia, desigualdad y racismo), la generación de empleos (artesanías, producción de contenidos). Cabe destacar que los distintos agentes involucrados en el campo cultural presentan cuotas diferenciales de poder en cuanto a posibilidades de acción o a imposición de intereses.

De este modo, se ha clausurado el tiempo en que la cultura era considerada una actividad suntuaria e improductiva y, desde distintos abordajes teóricos (Williams, 1977, 1981; García Canclini, 1987, 1999; Jameson, 1991; Stolovich, 2002; Yúdice, 2002), se propone pensar nuestra época como fase de tránsito de la producción industrial a la producción cultural, o al menos se señala la imposibilidad de colocar a la “cultura” como un espacio fuera del “ser masivo” del capital. Sin embargo, esto no siempre ha sido así.

Desde un enfoque antropológico que intenta desnaturalizar conceptos al historizarlos, la única forma de visibilizar algo que ha estado invisibilizado –en el caso que nos convoca, la dimensión laboral de las prácticas artísticas– es bucear en los sentidos históricos, socialmente disputados, de los términos. Esta estrategia de “desmenuzar los conceptos” que muchas veces acarrear concepciones naturalizadas de sentido, nos incita a una elaboración crítica de la heterogeneidad de los distintos sedimentos (Achilli, 2005), y nos lleva a retratar lo reprimido, lo que ha quedado por fuera o por detrás de los significados hegemónicos.

De este modo se puede demostrar que los sentidos de ciertas palabras, aunque sean comunes no son unívocos, ni naturales, ni inmodificables. Raymond Williams (2003 [1976]), realiza un recorrido por los cambios de significados en el vocabulario relativo a la cultura y la sociedad, que se convierte en prueba concreta del carácter de construcción social del mismo. Allí propone como estrategia útil identificar qué palabras, en diferentes períodos, se distinguen del –o se contraponen al– término que estamos analizando. Y el par trabajo/arte tiene una larga historia de oposición. Como señala el autor en su recorrido por los sentidos históricos de ‘trabajo’, en la actualidad se presenta como un término tan reducido que lo utilizamos casi exclusivamente para designar al empleo regular y estable. Resultado de las relaciones productivas capitalistas, tener *trabajo* es tener una relación definida con otra persona que controla los medios del esfuerzo productivo (Williams, 2003).

*Arte* también es un término que se ha especializado ampliamente. A lo largo de la historia, el significado original para referirse a cualquier tipo de destreza o habilidad fue paulatinamente reemplazado por sentidos asociados a destrezas cada vez más específicas. Hasta el siglo XVIII, la mayoría de las ciencias eran artes o no había demasiada diferencia entre artistas y artesanos. Siguiendo a Williams (2003), el complejo conjunto de distinciones históricas entre diversos tipos de habilidades humanas y finalidades básicas está relacionado con los

cambios en la división concreta del trabajo y con los cambios inherentes a la producción capitalista de mercancías, con su especialización y su reducción de los valores de uso a valores de cambio. Hubo una “especialización defensiva”, sostiene el autor, de ciertas destrezas y propósitos que pasaron a designarse “artes” o “humanidades”, donde las formas del uso que no estaban determinadas por el intercambio inmediato, podían abstraerse conceptualmente. Esta es la base formal de la distinción entre arte e industria y entre bellas artes y artes útiles, que luego se especializará en tecnología. De este modo, el artista se opondrá al científico, al tecnólogo, al artesano, al trabajador calificado.

Quando estas distinciones prácticas se destacan dentro de un modo dado de producción, arte y artista suscitan asociaciones cada vez más generales (y vagas) y se proponen generar un interés general humano (es decir, no utilitario) aún cuando, irónicamente, la mayoría de las obras de arte se tratan efectivamente como mercancías y la mayoría de los artistas, aunque proclamen justamente intenciones muy distintas, son concretamente considerados como una categoría de artesanos o trabajadores calificados independientes que producen cierto tipo de mercancía marginal (Williams 2003, [1976]: 42).

Este último planteo nos dice bastante acerca de la cristalización de unos sentidos sobre otros. De allí deriva tanto la dificultad de atender a la dimensión laboral y económica del arte como la complejidad a la que los artistas se enfrentan cuando “trabajan como artistas”. En realidad, esto se relaciona también con valoraciones contrapuestas alrededor de los términos que estamos analizando. Existiría una suerte de conjuntos opuestos de sentidos valorativos alrededor de los conceptos de trabajo y arte: el primero con connotaciones positivas en tanto arena dignificante mientras el segundo acarrea connotaciones ambiguas –por momentos negativas en tanto pérdida de tiempo valioso y productivo; por momentos positivas como espacio de creatividad, liberación, emancipación–.

Estas valoraciones también tienen su historia. En la Grecia clásica, el trabajo era concebido como una compulsión, tarea obligada y penosa, degradante, extraño a aquello que podría caracterizar lo más elevado de la esencia del hombre como tal. Por ello, el trabajador era esclavo, no era hombre; el hombre no trabajaba. En la tradición judeo-cristiana el trabajo productivo se presenta como carga, como pena y sacrificio impuestos como castigos a la caída del hombre en la miseria de la vida terrena (Rieznik, 2001). El Calvinismo instala definitivamente la noción de la ocupación mundana como esfera en la cual se debía servir a Dios a través de la dedicación en el propio trabajo. Weber (1993 [1903]) argumenta que cuando las motivaciones religiosas del Calvinis-

mo decayeron, el foco en la auto-disciplina y el trabajo duro persistió como marca del naciente capitalismo, frente a los ámbitos ociosos como enemigos del trabajo, asociados con la pérdida de tiempo.

De este modo se fueron cristalizando sentidos hegemónicos que convirtieron al *trabajo* en el espacio dignificante por excelencia, en el vehículo de ascenso y de salvación, mientras que el arte, el juego y el placer se convierten en ámbitos a limitar. La sociedad industrial generó modelos de éxito en torno al individuo racional y la maximización de beneficios y colocó en las antípodas a lo entretenido, lo cómico, la fantasía. Como sintetiza Alicia Martín: “los cuerpos obreros fueron amaestrados para el balancín; debían subordinar el deseo a la línea de producción” (Martín, 1997: 9-10).

Con este recorrido hemos intentado demostrar que “las denominaciones nunca son inocentes: la fijación de un sentido es resultado histórico de disputas que implican mucho más que la lingüística” (Cevasco, 2003: 121). Esta historia de disputas también pone en evidencia el por qué de la invisibilización de la dimensión laboral y productiva en las prácticas artísticas. En lo que sigue, aplicaremos algunas propuestas que consideramos centrales para comprender el caso particular de los jóvenes artistas circenses en la ciudad de Buenos Aires, y, a la vez, aportar a la construcción de herramientas teóricas y metodológicas para pensar y reflexionar sobre la dimensión laboral de las prácticas artísticas.

## ESPACIOS DE INSERCIÓN ARTÍSTICO-LABORAL A LO LARGO DE DOS DÉCADAS.

### BREVE HISTORIA DEL CIRCO EN BUENOS AIRES Y DESCRIPCIÓN DEL CASO

Antes de presentar el recorte del caso de estudio que analizaremos en este trabajo –es decir, los jóvenes artistas circenses porteños y sus prácticas y estrategias artístico-laborales– resulta imprescindible señalar algunos datos que hacen a la construcción de la investigación.

Nuestro acercamiento a diversos grupos de artistas circenses de la ciudad de Buenos Aires comenzó en 1999. Desde un abordaje metodológico de tipo etnográfico, empleamos a lo largo de los años diversas técnicas características de la investigación en Antropología Social, basadas en el trabajo de campo y la observación participante haciendo uso de entrevistas abiertas, semi-estructuradas y estructuradas, individuales y/o grupales, y en profundidad (Guber, 1991). El trabajo de campo etnográfico se desarrolló en espacios culturales institucionales –ámbitos de enseñanza de las artes circenses estatales y privados así como espa-

cios autogestivos— y también en espacios de reunión y actuación —encuentros, eventos, espectáculos, muestras, talleres de enseñanza—. La delimitación de la unidad de análisis (Guber, 1991) incluyó la selección de actores estratégicos y reconocidos en el campo artístico local. Hemos realizado entrevistas, tanto a directores de espacios de enseñanza como a profesores, artistas profesionales y amateurs, jóvenes que se hallan en procesos de aprendizaje, etc. Asimismo, como unidad de estudio delimitamos espacios estratégicos de encuentro de los protagonistas de estas prácticas artísticas en la ciudad. Uno de estos ámbitos han sido las Convenciones Argentinas de Circo, Payasos y Espectáculos Callejeros, en las que venimos trabajando desde 1999. La Convención es un encuentro que se realiza anualmente desde el año 1996 en el que se congregan artistas circenses para compartir conocimientos en talleres y disfrutar de espectáculos, durante 5 o 6 días en un predio en el que se acampa. Estos encuentros comenzaron con un promedio de 300 participantes para contar en la última convención, realizada en 2010, con la participación de aproximadamente 1000 artistas de distintas provincias del país y de otros países.

Además de la observación participante y de las entrevistas allí realizadas, las conferencias, charlas y debates internos organizados en las Convenciones constituyen un importante material de análisis. Estos encuentros resultan eventos privilegiados para la observación participante ya que en los mismos se evidencian las disputas y fragmentaciones al interior del campo artístico así como se presentan instancias reflexivas acerca de la propia práctica. Gran parte de las apreciaciones sobre el trabajo artístico circense que estudiaremos provienen de debates que se han sucedido en estos encuentros. Asimismo, cabe destacar la escasa bibliografía específica acerca de las artes circenses contemporáneas en el país (Seibel, 1993; Infantino, 2005 [2007], 2009, 2011). La breve síntesis de la historia reciente del arte circense que presentamos aquí, ha sido elaborada desde nuestra investigación etnográfica así como a partir del relevamiento de un corpus de información —que fuimos conformado desde el año 2000— que consta de fuentes periodísticas (medios gráficos, TV, virtuales) y de publicaciones de los propios artistas (páginas web, foros de debate, revistas electrónicas).

A partir de la década de 1990, en la Ciudad de Buenos Aires comienza un proceso de “resurgimiento” del arte circense, con novedosas características y con la incorporación de nuevos agentes, jóvenes que no provenían de la tradición familiar circense que, hasta esta coyuntura, había sido la única forma de transmisión de tales artes.



Si bien marcamos el inicio de este proceso en la década de 1990, un primer período considerado como antecedente en los años pos dictatoriales, se caracterizó por la apertura de la primer escuela de enseñanza de artes circenses<sup>1</sup> y por la “recuperación” que de estas artes hicieron diversos grupos de artistas, sobre todo provenientes del teatro. Hacia el final de la última dictadura militar, estos grupos comenzaron a llevar a las calles puestas en escena de dramas gauchescos y a experimentar con diversas técnicas y lenguajes populares, entre ellos los circenses. Los artistas teatrales experimentaron, en ese período, distintas propuestas, aunque con el tiempo y las sucesivas crisis económicas, algunos dejaron la calle y volvieron a los teatros o bien inauguraron espacios de actuación novedosos dando un tinte particular a la escena teatral de la pos dictadura (Dubatti, 2002). Por su parte, ciertos grupos que continuaron esa idea de arte popular callejero, comenzaron a desarrollar un tipo de teatro comunitario integrando a los vecinos del barrio, realizando talleres y presentando sus obras en la calle y en espacios cerrados (Carreira, 2003; Bidegain, 2007; Alvarellos, 2007).

El resurgimiento de las artes circenses en Buenos Aires tendrá características destacadas en un segundo período desarrollado durante la década de 1990. El mismo se caracterizó por la preponderancia de artistas que se plantearon la recuperación del circo como arte popular “democratizándolo” a través de la práctica callejera. La identificación de la mayor parte de los protagonistas del campo como artistas callejeros y trabajadores culturales valorizó la actividad laboral autónoma, informal y autogestiva. Un tercer momento se desarrolla a partir de mediados de los años 2000, cuando se impulsa la actividad circense principalmente desde los espacios del mercado, las industrias culturales y los medios de comunicación.

Resulta central destacar que esta historia de reactivación de las artes circenses en la ciudad esta atravesada por las particularidades de valoración distintiva del género artístico circense en comparación con los lugares de legitimación ocupados por otras artes. Es cierto que en la actualidad los límites modernos entre alta y baja cultura son cada vez más cuestionados. Las apropiaciones de los lenguajes populares que se sucedieron en la pos dictadura muestran cómo lo culto y lo popular, lo tradicional y lo moderno, se intersectan (García Canclini, 1988). No obstante, aún cuando el circo como arte popular ha logrado en el último período descripto un acceso más notorio a espacios legitimados

de arte en la ciudad, las valoraciones distintivas persisten y provocan efectos específicos en las condiciones de la práctica artístico-laboral.

Si actualmente tuviéramos que sintetizar los distintos nichos que los artistas circenses ocupan en el mercado artístico-laboral, podríamos incluir los siguientes ámbitos:

**Calle:** formato de espectáculo callejero –tanto grupal como individual– en plazas, que involucra distintas disciplinas circenses. En semáforos con números cortos, por lo general individuales.<sup>2</sup> Usualmente los espectáculos callejeros incluyen la “pasada de gorra” como estrategia para el cobro de dinero en lugar de un monto fijo en concepto de “entrada”. Se dan tanto en temporadas de veraneo en sitios turísticos, como los fines de semana en plazas y parques.

**Eventos y Promociones:** desde inauguraciones de supermercados, fiestas de cumpleaños, publicidad de productos, etc. Los artistas trabajan bajo distintas modalidades de contratos para terceros.

**Circos/Teatros/Compañías:** los artistas que forman parte de un elenco pueden presentar un número propio o integrarse a un espectáculo creado por un director.

**Publicidad/Cine/Televisión:** los artistas son contratados para interpretar una escena y/o personaje que incluye la utilización de disciplinas circenses.

**Gestión de Centros Culturales o Escuelas:** Estos espacios suelen funcionar en galpones que pueden ser alquilados, cedidos con algún tipo de convenio u ocupados. Espacios generalmente presentados como *autogestivos*, en manos de colectivos con bases organizativas variables. Aquí se intercalan enseñanza de talleres de circo, muestras en espectáculos acompañadas por fiestas con venta de comida y bebida, alquiler de las instalaciones como lugar de ensayo y demás usos que se les pueda dar a los espacios. Los artistas/docentes cobran por los talleres en forma individual o bien funcionan como cooperativas o asociaciones civiles, que pueden buscar financiación para las actividades sobre la base de convenios con agentes financiadores diversos –nacionales, internacionales, estatales y/o privados–.

**Docencia:** tanto en Centros Culturales Autogestivos como en emprendimientos privados que no llegan a constituirse en colectivos, como también bajo contratación por parte del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, en talleres de los programas culturales del mismo.

Festivales/Encuentros/Convenciones Nacionales: desde la Convención Argentina de Circo, Payasos y Espectáculos Callejeros que va por su 14º edición anual hasta numerosos encuentros/festivales regionales.

Las temporadas europeas - Festivales Internacionales: para finales de la década de 1990 se consolida la migración estacionaria de muchos artistas, que involucra circuitos de actuación en espectáculos de calle o contrataciones por parte de Festivales, Municipios, y/o privados, en distintos países europeos aunque con preponderancia en España.

Estos espacios de inserción laboral y de circulación de las artes circenses conllevan distintas valoraciones y posicionamientos para los artistas e implican diferenciaciones en cuanto a los estilos artísticos y laborales involucrados. También se relacionan con distintos momentos en el desarrollo del arte circense en el ámbito local. Por lo tanto, recorreremos estas temáticas de modo procesual, iluminando a partir del caso particular ejes macro relativos a las juventudes y el trabajo en la Argentina, de los años 1990 y la década actual.

#### EL TRABAJO ARTÍSTICO ES INESTABLE. ¿Y LOS OTROS TRABAJOS?

#### DISQUISICIÓN SOBRE EL MERCADO ARTÍSTICO-LABORAL JUVENIL EN LOS 90' Y EN LA ACTUALIDAD

Las actividades culturales constituyen un fenómeno económico de relevancia, que moviliza cuantiosos recursos, genera riqueza y empleo (Stolovich, 2002). No obstante, ha habido un divorcio entre quienes se ocupan de la economía y quienes se dedican a la cultura que estaría siendo atenuado, según el mismo autor, por la aún incipiente Economía de la Cultura. Un aporte valioso en este replanteo del pensamiento económico, es el que ofrece la investigadora francesa Françoise Benhamou (1997). Además de sus aportes para pensar los mercados de arte y los consumos culturales, su caracterización del trabajo artístico resulta sugerente para poner en debate. Describe al mismo como irregular, incierto, inestable y desprotegido a nivel legislativo.

Es interesante detenernos en estas evaluaciones para caracterizar al mercado laboral artístico, porque claramente provienen de una representación contrapuesta a la de otros mercados laborales que serían estables y por ende no presentarían riesgos ni incertidumbre. Sin embargo, si pensamos en el mercado laboral al que se enfrentaron los jóvenes a partir de los años 90', nos

encontraremos con unas características no tan disímiles a las que se utilizan para pensar el trabajo artístico.

Es a partir de mediados de la década de 1980 y durante los 90' que se derrumbaron las condiciones socioeconómicas que posibilitaban, en cierta medida, el funcionamiento de apuestas "tradicionales" a la carrera laboral –momento de esfuerzo y formación académica o en un oficio– que garantizaría luego una posición social "merecida" relacionada al trabajo estable para el resto de la vida. "La Argentina era un país meritocrático", plantea Gabriel Kessler (2000) en su análisis de la experiencia de empobrecimiento de los sectores medios argentinos en la década de 1990. El quiebre de esta "meritocracia" es una de las claves de lectura más difundida sobre la crisis de la clase media. El núcleo de la experiencia es el fracaso de esta estrategia de ascenso social. Hasta tal coyuntura, la pobreza en la Argentina había sido sobre todo de transición, muchos pobres podían efectivamente imaginar y apostar a un proceso de ascenso social. Aquí la pobreza se vuelve estructural. Cabe resaltar que la noción meritocrática que sustentaba la idea de ascenso social nunca dejó de reproducir las desigualdades entre las clases sociales inherentes al sistema de producción capitalista (de hecho el sacrificio, el esfuerzo y el ahorro para el futuro son pilares del sistema capitalista). No obstante, lo que la noción de movilidad ascendente consolidó fue un imaginario de clase anclado en la formación y la inversión para el futuro (Chaves, 2005).

La creciente instalación de la desigualdad y la pobreza como característica de la sociedad argentina en las últimas décadas se relaciona ampliamente con el establecimiento definitivo de un modelo de Estado neoliberal que se retrajo en su función de garante de derechos. Asimismo, influyeron notoriamente los cambios en el mercado de trabajo –puestos o empleos inestables, mal remunerados, sin beneficios sociales, principalmente en el sector informal de la economía– que, apoyados por las leyes de flexibilización laboral, posibilitaron la instalación y ampliación de la precariedad laboral. Esta situación afectó a todos los sectores sociales pero fundamentalmente a las franjas de menor calificación e ingreso. El desempleo, que a principios de los 80' se situaba alrededor del 2% de la población, alcanzó un 8% al final de esa década para llegar a picos de más de 20% a finales de la década del 90' y principios del nuevo milenio (Míguez, 2004).

Si bien la situación de precarización laboral marcó a las generaciones jóvenes de la época diluyendo en cierta medida esa creencia en el ascenso social a

través del trabajo, la educación y el esfuerzo personal, ello no llevó a la disolución de tal creencia, sino más bien a una recomposición de las representaciones del trabajo asalariado por un lado, y por otro, a cambios en la idea de la educación como medio de progreso, cambios todos que se fueron cristalizando a lo largo de la década de 1990. Así, las estrategias e inversiones personales a largo plazo cuya apuesta había sido tradicionalmente la búsqueda de cierta estabilidad y ascenso laboral y social, se fueron convirtiendo cada vez más en una utopía lejana. De este modo, muchos jóvenes autoadscriptos a la ahora heterogénea y fragmentada “clase media argentina”, comenzaron a optar por formaciones profesionales menos hegemónicas, en un escenario en el que se debilitaban las garantías de permanencia laboral, aún desde profesiones que en el imaginario de clase se presentaban como sinónimo de la misma.

Asimismo, el ámbito artístico que había sido considerado como espacio de esparcimiento –exceptuando algunas de las Bellas Artes consideradas “carreras” artísticas– fue presentándose como opción de formación y posible alternativa laboral. Además, la actividad artística era una opción que representaba ideales de libertad e independencia y en muchos casos se convertía en un elemento de transgresión frente a mandatos sociales de progreso económico a través de la formación universitaria. De todos modos, sin reconocer una situación de “desclasamiento” –en el sentido de confirmar que no accederían al mismo estatus de clase logrado por sus padres– los jóvenes de una clase media empobrecida inventaban nuevos espacios de trabajo artístico como opción comparativamente mejor a la ofertada a través de trabajos precarios, flexibilizados e inestables. Esto es algo que comenzó a aparecer como diacrítico generacional en los relatos actuales, en tanto los artistas se presentan como parte de una generación que tuvo que inventarse en un contexto hostil como el de los años ’90. Citamos algunas narrativas:

Yo no llegué [a ser payaso] a través de la vocación, si bien no niego que la tenía. Yo llegué (...) a través de una búsqueda de mejora personal, de mejorar yo como persona y de mejorar mis condiciones de trabajo... llegué en búsqueda de mejoras laborales a ser payaso. Y eso es fuerte, pero es absolutamente cierto. Quizás si tenía un laburo que ganaba bien y que me trataban bien, no lo hubiera hecho (...) Porque amor al arte podés tener pero si naciste en cuna de oro, si tenés sponsors. Pero si no, tenés que vivir de esto... (entrevista realizada en Junio de 2009).

Desde que tuvimos que aprender a hacer malabares para tejer una estrategia de supervivencia para escapar de la desocupación y la miseria que nos ofrecía el menemismo<sup>3</sup> que la tenemos clara. (...) Hemos ido a los semáforos y nos hemos roto la cabeza buscando

el mejor punto, el mejor horario, haciendo malabares para levantar la moneda que el Estado y el Mercado nos debe. (Fragmento de volante realizado por un colectivo de artistas movilizado en contra del Proyecto de Política Cultural oficial de fomento de las artes circenses del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires -Junio de 2009).

En este contexto, los nuevos modos de trabajo artístico con características de inestabilidad, marginalidad, informalidad no presentaban demasiadas desventajas comparativas con las ofertas de un mercado laboral altamente flexibilizado, inestable y precario. Así, de los distintos ámbitos laborales que mencionamos en el apartado anterior, *la calle*, fue uno de los espacios más destacados de trabajo en estos años, opción laboral que se alternaba centralmente con el trabajo en eventos y promociones (los otros espacios de inserción se irán afianzando recién a partir de mediados de los 2000). Citamos algunas narrativas de los artistas que permiten visualizar el modo de representar el arte callejero circense:

Somos personas intentando nuevas experiencias organizativas, nuevas experiencias de vida, no solamente en el circo sino también en la vida cotidiana, en el hacer y en el decir cotidiano (...) Creo que una de las prioridades por las cuales laburábamos a la gorra en el circo era que a nosotros nos interesaba que nos vean todos, los que tienen, los que no tienen, los chicos, los grandes... Eso te permite la calle también (entrevista a los integrantes de un grupo de artistas callejeros, Junio de 2001).

Al ocupar otros espacios como la calle el arte se empieza a ver donde generalmente no se veía y eso me parece muy rico. Para mí particularmente, la calle es todavía mi espacio preferido para trabajar porque tiene esa libertad para ser contestatario, y se puede hacer un arte para que nadie lo juzgue ni lo censure, y que quede a criterio de la gente que lo está mirando y a criterio de los artistas (charla realizada en Centro Cultural San Martín, abril de 2001).

A partir de estos fragmentos podemos visualizar cómo *la calle* se presentaba como un espacio para la actividad artístico-laboral que posibilitaba cuestiones que eran evaluadas de forma ventajosa: la libertad, autonomía e independencia del trabajo artístico sumadas a la noción de compromiso/participación a través de la “democratización” del arte favorecida por las actuaciones callejeras a la gorra. Estos atributos eran celosamente defendidos como elementos de construcción identitaria.

El arte callejero circense conjugó una cuestión de transgresión y crítica tendiente a generar nuevas apuestas artísticas, estéticas, organizativas y profesionales, con una nueva situación de empobrecimiento de clase, que unía la imposibilidad de dedicarse al arte a modo de *hobby* con la situación de precariedad y flexibilización laboral. Por lo tanto, a través de la práctica

artístico-laboral callejera, estos jóvenes artistas se conformaban como grupo identitario, reivindicaban nuevas formas de participación social promoviendo nuevos espacios para desarrollar su práctica, y de este modo, demandaban canales de reconocimiento de alternativas de trabajo y de vida.

A partir de mediados de los 2000, cuando ya podemos hablar de una legitimación de las artes circenses como oferta cultural en la ciudad, “hacer circo” –al decir de una artista entrevistada– comienza a ser evaluado como algo “más reconocido por el mercado”, hasta algo que “se ha puesto de moda”, como una actividad a la que mucha gente puede acceder y en ese sentido, por ocupar un lugar menos marginal, ya no es evaluada como “tan transgresora” (apreciación compartida por una trapecista, que inició su formación a mediados de los 90’, en una entrevista realizada en diciembre de 2008). En este contexto, comienzan a modificarse las evaluaciones de la práctica artístico-laboral. Aquí hay una importante relación con cambios que podemos marcar en dos sentidos: por un lado, cambios en el mercado laboral –básicamente, el desempleo ha bajado en relación a las tasas alcanzadas en la década de 1990 y principios de los 2000–; por otro, el arte circense está transitando este proceso de legitimación que mencionamos por lo que cambiaron y/o se ampliaron las ofertas laborales.

El aporte teórico de Raymond Williams (1981) es útil para pensar estas cuestiones. Para el autor, una Sociología de la Cultura debe examinar los diferentes tipos de instituciones y formaciones que intervienen en la producción, reproducción y distribución de bienes culturales y su vínculo con los procesos materiales de producción de una determinada sociedad. Esto nos lleva a dirigir la atención hacia las relaciones entre los “productores culturales”, las instituciones encargadas de la difusión o promoción de las artes, las maneras históricas en las que esos productores culturales se han organizado en lo que el autor denomina “formaciones”, o los modos históricamente diferenciales en los que se los ha identificado y distinguido.

Por ejemplo, las políticas públicas dirigidas al arte circense hasta fines de la década actual pueden definirse como ambiguas, fragmentarias y/o discontinuas, evidenciando falta de estímulos, de planes culturales integrales, de organismos que valoren y promuevan estas artes, y hasta la vigencia de legislaciones altamente restrictivas para la actividad. Así, el escaso y ambiguo involucramiento del Estado en la promoción de estas artes provocó la circulación de las mismas sobre todo en el ámbito callejero y por circuitos “alternativos” de cultura. Después del año 2001, la falta de estímulo económico poscrisis fue provocando

la migración de muchos de los representantes más profesionalizados del estilo de circo callejero, que fueron encontrando en la escena internacional no sólo una coyuntura más favorable a nivel económico (conveniencia por devaluación monetaria a partir del 2001) sino también mayor reconocimiento, valoración y continuidad laboral.

Asimismo, la dificultad para acceder a espacios en donde mostrar espectáculos circenses –casi ningún grupo accedía a presentarse en teatros o espacios culturales oficiales– fue generando la apertura constante y creciente de *espacios culturales autogestivos*. Aquí se conjugaron ámbitos donde exhibir espectáculos con espacios de enseñanza, acompañando al crecimiento de la demanda de aprendizaje de estas artes y convirtiendo a la *enseñanza* en otra alternativa de trabajo.

En el manejo de los espacios culturales autogestivos se evidencia una actualización de los discursos acerca del “compromiso social” que implicaba en los 90’ la práctica callejera. El *Centro Cultural* se piensa, al menos en el discurso y en tanto ideal, como un espacio no lucrativo. En algunas ocasiones los talleres se realizan a la gorra; en otras se intentan conseguir subsidios para la gente del barrio que no puede pagar; en otras se hacen espectáculos gratuitos para la comunidad. Algunos de estos ámbitos culturales reeditan también los discursos de independencia, autonomía y “transgresión” en el manejo de los espacios; los cuales son pensados por los artistas que los manejan como ámbitos que fomentarían modos de organización y difusión de prácticas artísticas “alternativas” o ligadas a cierta concepción de “cultura popular”, que se opondría a ciertas tendencias actuales de la política cultural porteña ligadas a la “festivalización” de la cultura<sup>4</sup>.

Ahora bien, paralelamente a todo este proceso que describimos, la legitimación de las artes circenses en la ciudad generó también una opción artístico-laboral vinculada al aumento de nuevos potenciales consumidores de las artes del circo. Citamos a una artista que durante una entrevista en 2008 comparaba la coyuntura actual con sus inicios en el aprendizaje de las artes del circo a fines de la década de 1990. En lo concerniente a la formación hoy en día, señala:

Cualquiera hace unas clases de trapezio en lugar de ir al gimnasio. No es tabú ya ser trapeceista. (...) Y son trapeceistas porque toman un curso, no porque piensan que en algún momento van a laburar de trapeceistas. Es un poco más... excéntrico [que ir al gimnasio].



Como respuesta a esta demanda específica, aparecieron escuelas de Circo ubicadas en barrios de alto poder adquisitivo; talleres de enseñanza que suplen la demanda de niños o jóvenes que aprenden las artes circenses como *hobby*. En relación a los espectáculos en sí, hay una mayor disposición en el público local para ver espectáculos circenses, por lo que hay más compañías que pueden funcionar como ámbitos de inserción laboral bajo contrato. Esto se corresponde también con procesos globales de “reposicionamiento” de estas artes con relación a la modificación del estilo artístico siguiendo el modelo de países pioneros en este rumbo como Francia y Canadá.<sup>5</sup> La mayor legitimación de la práctica artística tiene como correlato el lanzamiento en 2009 de la política oficial de fomento a las artes circenses perteneciente al Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires ya mencionada.

Actualmente la institucionalización de la formación cultural, en términos de Williams (1981), comienza a provocar cambios en los modos de pensar la práctica artístico-laboral. De la defensa de autonomía e independencia característica de los 90’ se está pasando a pensar en modalidades laborales que brinden garantías, estabilidad, seguridad y reconocimiento, situación que problematizaremos para finalizar este artículo.

## REFLEXIONES FINALES

Al inicio del trabajo con el caso del arte circense en el año 1999, era difícil y lejano pensar en la organización colectiva de los artistas en función de petitionar al Estado reconocimiento artístico y garantías laborales. Como analizamos a lo largo de este artículo, la autogestión del trabajo al tiempo que brindaba independencia, también precarizaba las condiciones del mismo, pero cuando el diacrítico central en que se asentaba la construcción identitaria era la realización de un arte y un modo de trabajo *autogestivo e independiente* –de un sistema y un Estado evaluado como un “otro”–, la interrelación entre artistas y Estado se tornaba compleja. Asimismo, la formalización y organización de los grupos de artistas resultaba lejana.

No obstante, cuando ya pasaron dos décadas de desarrollo sostenido de estas prácticas, cuando los artistas crecieron y se profesionalizaron cada vez más, comienzan a aparecer como posibles y pensables ciertas instancias de negociación y demanda al Estado. Esto sucede en un contexto en el que se debate el rol del Estado durante la década de los 90’, con una fuerte crítica al

consenso neoliberal de estos años, que, parafraseando a Estela Grassi, pueden ser pensados como esa “otra década infame” (Grassi, 2003).

En nuestro caso específico este contexto parece habilitar, dentro de la formación cultural de artistas circenses porteños, espacios para pensar, por ejemplo, en la exigencia de garantías al Estado en materia de derechos culturales, derechos que en los 90’ sólo se pensaban viables en la práctica individual y no como obligación a demandar. En estos procesos de demanda y lucha, los grupos comprueban que mediante la organización colectiva se pueden lograr resultados concretos, muchas veces presionando al Estado para que asuma su responsabilidad, a veces entrando en colaboración con éste, en una interfase entre la sociedad civil organizada y los gobiernos.

Aquí es donde se ponen en tensión al interior de los grupos, qué cosas se negocian y qué cosas no, en qué ámbitos se mantiene autonomía y en cuáles se entra en colaboración con el Estado. Y es también aquí, donde el Estado comienza a ser visto por los agentes de la sociedad civil como algo distinto a esa maquinaria homogénea y racional que detenta la capacidad de ejercer el derecho al uso legal de la violencia, al monopolio de la fuerza. “El Estado” suele entonces dejar de ser representado como un todo extraño y ajeno, para empezar a pensarse como un agente con el que hay que negociar, al que en muchos casos se puede asesorar y también contra el que en algunos casos hay que luchar. Pensamos aquí en las distinciones que en los últimos años están apareciendo en las narrativas de los artistas a la hora de evaluar las distintas tendencias político-ideológicas al frente de las diferentes esferas estatales a nivel local, regional o nacional. Para muchos artistas no es lo mismo negociar con un gobierno que con otro, y asimismo, dentro de una misma gestión gubernamental como podría ser la de la Ciudad de Buenos Aires, no se equiparan los distintos ministerios, ya sea porque se encuentran funcionarios accesibles o porque se concuerda con la línea ideológica de los programas o las acciones específicas realizadas desde los mismos.

Hemos profundizado en otro trabajo (Infantino, 2011) las estrategias distintivas de negociación de los artistas con agencias estatales en base a distintas modalidades de interlocución. Cabe mencionar aquí que estos cambios de conceptualización del Estado se encuentran claramente favorecidos por la creciente legitimación de las artes circenses y por la institucionalización de los colectivos y grupos de artistas, ahora formalizados en Asociaciones civiles,

Fundaciones, o devenidos gestores culturales. En las narrativas y prácticas de los artistas registramos comienzos de acuerdos en cuanto a la necesidad de organizarse colectivamente para demandar derechos culturales, o inclusive para accionar conjuntamente con agencias estatales. Sin embargo, cuando se llega al ámbito de la demanda de garantías y derechos laborales para la práctica artística, comienzan a aparecer una serie de contradicciones al interior de la formación cultural. Luchar por garantías legislativas, subsidios para morigerar la intermitencia de la práctica artística, convenios colectivos que marquen montos a cobrar por el trabajo –por mencionar algunas de las cuestiones que reglamenta sin demasiadas contradicciones ideológicas el sindicato de actores– implicaría para estos artistas reconocerse como trabajadores asalariados, y acá empiezan a reeditarse las representaciones dicotómicas de las que hablamos en un principio sobre el trabajo y el arte.

La representación de arte y trabajo como mundos antitéticos parece persistir evidenciándose en frases como “se vendió al sistema”, “se hizo comercial”, que podríamos encontrar en los más diversos campos artísticos, desde el rock al circo. Existe una suerte de naturalización y apropiación de esos conjuntos de sentidos valorativos diferenciales asociados al trabajo y al arte. Y algo de esto es lo que reaparece cuando entre los artistas se discuten alternativas para mejorar las condiciones laborales.

En la última Convención Argentina de Circo, Payasos y Espectáculos Callejeros realizada en Noviembre de 2010, se implementó un espacio de debate en el que se comentaron algunos proyectos tendientes a acordar criterios comunes para asesorar el armado de espectáculos callejeros en las temporadas de veraneo de los sitios turísticos del país. La idea era arribar a criterios consensuados para que los responsables de las áreas de cultura de las distintas localidades turísticas otorguen los permisos requeridos de una forma más beneficiosa para los artistas. Algunos de los artistas presentes, sobre todo los más jóvenes, comenzaron a poner en duda si “institucionalizar” el arte callejero con permisos para actuar en el espacio público, no representaba una contradicción con lo que sería el “espíritu del artista callejero” relacionado con “la libertad de llegar a cualquier plaza y trabajar”. Se generó un interesante debate en el que se dieron disputas en relación a lo que podríamos pensar, siguiendo a Pierre Bourdieu (1990), en tanto conflictos desatados por los *recién llegados* a un campo. Aparecieron cuestiones relativas a los recorridos profesionales de los artistas, en los que

los más viejos retomaban la experiencia personal de trabajar sin permisos, debiendo defender los espacios frente a autoridades policiales que podían y pueden impedir el desarrollo del mismo. Aquí, algunos de los artistas más jóvenes planteaban el temor de perder independencia, y los más viejos esgrimían que la organización colectiva y la institucionalización podían llevar a situaciones en las que se logran mejores condiciones de trabajo, con mayores garantías y hasta situaciones en las que se pudiera empezar a pensar en derechos laborales que nunca se habían tenido en cuenta, como contar con obra social, tener aportes jubilatorios, etc.

Más allá de la anécdota particular, consideramos importante comentar el debate ya que las temáticas discutidas eran prácticamente impensables doce años atrás, cuando comenzamos nuestra investigación. El citado debate merece un mayor análisis que además de problematizar la institucionalización de las formaciones (Williams, 1981) de cuenta de otros ejes para analizar estos cambios. Los artistas que en los 90' eran jóvenes de 20 años, hoy ya están acercándose a los 40. Entonces existe, por un lado, un componente propio de nuestra sociedad occidental capitalista, que va cargando a los distintos períodos de la vida con ciertas expectativas de acumulación de logros y bienes. En la charla mencionada, los artistas más viejos les decían a los más jóvenes que entendían el temor frente a la institucionalización pero que tenían que comprender que: "Ahora tenemos hijos, queremos tener obra social...".

Estas son dimensiones para continuar analizando de modo procesual, ya que, como hemos demostrado, las prácticas laborales y sus representaciones van cambiando con el paso del tiempo. En los 90' la autonomía o la independencia aparecían dentro del campo artístico circense como los ejes que convertían a este tipo de trabajo en terreno de gratificación para los jóvenes, inmersos en un contexto de alta precariedad laboral. Mientras que en la actualidad comienzan a aparecer ciertos atributos –como la estabilidad y los beneficios sociales– en tanto características centrales asociadas al trabajo "digno" por las cuáles se puede luchar, en un contexto que se vislumbra más auspicioso en comparación con el contexto neoliberal de los años 90'.

Cabe destacar que tanto el contexto actual como la trayectoria de legitimación de la formación cultural específica con la que trabajamos, habilitan espacios para imaginar posibilidades colectivas e institucionales de mejora de condiciones de trabajo. No obstante, es imprescindible señalar que mientras continúen vigentes leyes que "legalizan" la precariedad laboral, todos los

cambios que venimos analizando obtienen escaso correlato en modificaciones concretas tendientes a favorecer las condiciones laborales reales de los distintos colectivos de trabajadores. Junto a esto, hay que continuar profundizando el caso del trabajo artístico, ya que al hacerlo, podemos iniciar un camino hacia una desprecariación de las condiciones de trabajo en las que se desarrollan gran cantidad de prácticas artísticas, de las que el arte circense es sólo un ejemplo. Asimismo, en un contexto en el que gran cantidad de jóvenes apuestan a la formación profesional en diversas artes pensándolas como futuras opciones laborales, es imprescindible visibilizar al arte como trabajo para garantizar que sus apuestas y estrategias sean tenidas en cuenta. De lo contrario, seguiremos abonando la vigencia de la representación que supone el desinterés de los jóvenes de hoy por el trabajo (Infantino y Peiró, 2009). Es probable que si tomamos en cuenta al arte en su dimensión laboral, encontremos fuertes anclajes identitarios alrededor del trabajo, ya no como único eje estructurador de identidad, pero como una de las dimensiones sobre las cuáles muchos jóvenes siguen construyendo sus adscripciones identitarias.

## NOTAS

<sup>1</sup>La escuela de Circo Criollo de los hermanos Videla, artistas de tercera generación familiar circense, comienza su funcionamiento en el año 1982. Es el primer espacio de enseñanza de las artes del circo en el país y es recién a principios de los 90 que logra un funcionamiento continuo en un espacio propio con formato de escuela.

<sup>2</sup>El trabajo en los semáforos es un tema que genera controversias dentro del campo artístico. Para profundizar sobre la temática ver: Infantino 2005 [2007] pp 60-78.

<sup>3</sup>Menemismo: Dos períodos de gobiernos del Presidente Carlos Menem, entre 1989-1999, marcado por políticas ultraliberales.

<sup>4</sup>La temática de las políticas culturales locales excede este artículo y ha sido foco de otros trabajos (Infantino 2009, 2011). Cabe mencionar aquí que la actual gestión gubernamental lanzó en 2009 un programa de fomento de las artes circenses en la ciudad, que involucra la realización de un Festival Internacional de Circo de Buenos Aires. Luego de tres años de funcionamiento el proyecto oficial es resistido por un importante sector del campo artístico, por privilegiar la espectacularización de la cultura en mega-eventos, sin sostener espacios de producción cultural evaluados desde el campo circense local como representativos de las artes circenses en la ciudad.

<sup>5</sup>Me estoy refiriendo aquí al estilo llamado “nuevo circo”, variante representada a nivel internacional por el Cirque du Soleil, cuyo principal exponente local son las producciones

de Gerardo Hochman. Este estilo abandona por completo ciertos elementos característicos del estilo “tradicional” o “familiar” (los números de animales, el presentador) apostando a la fusión con otras artes y a una puesta en escena que en general incorpora un argumento a lo largo de todo el espectáculo y personajes que se repiten, utilizando casi exclusivamente el lenguaje corporal, con una fuerte apuesta a la eficacia en el uso técnico del cuerpo.

## BIBLIOGRAFÍA

- ACHILLI, Elena. 2005. *Investigar en Antropología Social: los desafíos de transmitir un oficio*. Rosario: Laborde Libros Editor.
- ALVARELLOS, Héctor. 2007. *Teatro callejero en la Argentina: de 1982 a 2006. De lo visto, vivido y realizado*. Buenos Aires: Ediciones Madres de Plaza de Mayo.
- BENHAMOU, Françoise. 1997. *La economía de la cultura*. Montevideo: Ediciones Trilce.
- BIDEGAIN, Marcela. 2007. *Teatro comunitario. Resistencia y transformación social*. Buenos Aires: Editorial Atuel.
- BOURDIEU, Pierre. 1990. *Sociología y Cultura*. México: Grijalbo.
- CARREIRA, André. 2003. *El teatro callejero en la Argentina y en el Brasil democráticos de la década del 80*. Buenos Aires: Editorial Nueva Generación.
- CEVASCO, María Elisa. 2003. *Para leer a Raymond Williams*. Wilde: Universidad Nacional de Quilmes.
- CHAVES, Mariana. 2005. *Juventud y espacios urbanos en la ciudad de La Plata*. Tesis final de doctorado, Facultad de Ciencias Naturales y Museo, UNLP, La Plata. Mimeo.
- DU GAY, Paul (Ed.). 1997. *Production of culture/ Culture of production*. London: Sage Publications.
- DUBATTI, Jorge. 2002. “Micropoéticas. Teatro y subjetividad en la escena de Buenos Aires (1983-2001). Introducción”. En: J. Dubatti (coord.). *El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura (1983-2001). Micropoéticas I*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación, Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos. pp 3- 72.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. 1987. *Políticas culturales de América Latina*. México: Grijalbo.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. 1988. “¿Reconstruir lo popular?”. *Revista de Investigaciones Folklóricas*, Nro 3: 7- 21.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. 1999. “Políticas Culturales: de las identidades nacionales al espacio latinoamericano”. En: N. García Canclini y C. Moneta (eds.) *Las industrias culturales en la integración latinoamericana*. Buenos Aires: EUDEBA. pp 46-52.

- GRASSI, Estela. 2003. *Políticas y problemas sociales en la sociedad neoliberal. La otra década infame (I)*. Buenos Aires: Espacio.
- GUBER, Rosana. 1991. *El salvaje metropolitano. A la vuelta de la antropología postmoderna. Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo*. Buenos Aires: Legasa.
- INFANTINO, Julieta y PEIRÓ, María Laura. 2009. "Relatoría Eje: Trabajo". En: M. Chaves (coord.) *Estudio sobre Juventudes en Argentina 1. Hacia un estado del arte 2007*. La Plata: EDULP. pp 301-307.
- 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.
- INFANTINO, Julieta. 2009. "Políticas Oficiales y Circo". Ponencia presentada en la VIII Reunión de Antropología del Mercosur (RAM). 29 de septiembre al 2 de octubre de 2009, Buenos Aires. Disponible en: <http://www.ram2009.unsam.edu.ar> (25/06/2010).
- INFANTINO, Julieta. 2011. "Artes entre Políticas Culturales e intervenciones sociopolíticas en Buenos Aires". *Revista Nómadas*, N° 34: 13-29.
- JAMESON, Frederic. 1991. *Ensayos sobre el posmodernismo*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- KESSLER, Gabriel. 2000. "Redefinición del mundo social en tiempos de cambio. Una tipología de la experiencia de empobrecimiento". En: M. Svampa (edit.) *Desde abajo. La transformación de las identidades sociales*. Buenos Aires: Editorial Biblos. pp 25-52
- MARTÍN, Alicia. 1997. *Fiesta en la calle. Carnaval, murgas e identidad en el folklore de Buenos Aires*. Buenos Aires: Ed. Colihue.
- MÍGUEZ, Daniel. 2004. *Los Pibes Chorros. Estigma y marginación*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- RIEZNİK, Pablo. 2001. "Trabajo, una definición antropológica". Dossier: Trabajo, alienación y crisis en el mundo contemporáneo. Razón y Revolución N° 7. Disponible en: <http://www.razonyrevolucion.org/textos/revryr/prodetrab/ryr7Rieznik.pdf> (20/02/2009).
- SEIBEL, Beatriz. 1993. *Historia del Circo*. Biblioteca de Cultura Popular 18. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- STOLOVICH, Luis. 2002. "Diversidad creativa y restricciones económicas. La perspectiva desde un pequeño país". *Pensar Iberoamérica- Revista de Cultura- Número 1*. Disponible en: <http://www.oei.es/pensariberoamerica/numero1.htm> (4/08/2008)
- WACQUANT, Loïc. 2005. "Mapear o campo artístico". En: *Sociología, Problemas y Prácticas*, N° 48, Lisboa: CIES-ISCTE. pp 117-123.
- WEBER, Max. 1993. *La Ética Protestante y el espíritu del Capitalismo*. Barcelona: Ediciones Península. [1903]

- WILLIAMS, Raymond. 2003. *Palabras Clave. Un Vocabulario de la cultura y la sociedad*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión. [1976]
- WILLIAMS, Raymond. 1977. *Marxismo y Literatura*. Barcelona: Editorial Península.
- WILLIAMS, Raymond. 1981. *Cultura. Sociología de la comunicación y el arte*. Buenos Aires: Paidós.
- YÚDICE, George. 2002. *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa.