

FIGURAS DE LO EXTRAÑO

El salvaje, el loco, la mujer circense y el payaso

Año académico: 2022-2023

Alumna: Yara Salazar Hamze

Tutora: Dra. Carmen Marina Barreto Vargas

Grado: Antropología Social y Cultural. Convocatoria julio, 2023

“Yo soy una máscara eterna. A veces, las más, soy Pierrot; a veces, soy Arlequín; otras, soy Colombina. Nunca Pantalón”

Federico García Lorca, 1918.

ÍNDICE

| | |
|--|----|
| RESUMEN | 4 |
| Abstract | 4 |
| INTRODUCCIÓN | 4 |
| ANTECEDENTES Y ESTADO ACTUAL DEL TEMA | 6 |
| MARCO TEÓRICO | 9 |
| OBJETIVOS E HIPÓTESIS | 16 |
| METODOLOGÍA | 17 |
| EL CIRCO COMO RECURSO DE SENTIDO | 18 |
| LA MUJER CIRCENSE: MUSA DE LO GROTESCO | 18 |
| EL PAYASO COMO ARQUETIPO DE TRANSGRESIÓN Y ENCARNACIÓN DE LA RISA | 28 |
| CONCLUSIONES | 34 |
| POSIBLES VÍAS PARA CONTINUAR CON LA INVESTIGACIÓN | 37 |
| BIBLIOGRAFÍA | 38 |
| Imágenes | 41 |
| Videos | 42 |

RESUMEN

A través del análisis de los cuerpos en los zoos humanos y en el circo, se propone, por un lado, realizar una interpretación antropológica de las corporalidades circenses y el papel que las mujeres han tenido dentro de estos contextos, que abarcan desde el siglo XIX con el colonialismo hasta la sociedad contemporánea. Y, por otro, se reflexiona sobre las jerarquías de raza y género en la invención del salvaje, el tratamiento de las mujeres y la figura del payaso, que aparecen en el ámbito circense en un intento de buscar la novedad, lo insólito y lo extraño. Todo ello vinculado con las ideas de animalidad, salvajismo, exotismo, espectáculo y opresión

Palabras claves: Antropología del circo, performance, Freak show, mujer circense, payasos, circo, espectáculo.

Abstract

Through the analysis of the bodies in human zoos and in the circus, it is proposed, on the one hand, to carry out an anthropological interpretation of circus corporalities and the role that women have had within these contexts, which span from the 19th century. with colonialism to contemporary society. And, on the other, it reflects on the hierarchies of race and gender in the invention of the savage, the treatment of women and the figure of the clown, which appear in the circus sphere in an attempt to seek the novelty, the unusual and the strange. All this linked to the ideas of animality, savagery, exoticism, spectacle and oppression.

Keywords: Circus Anthropology, performance, Freak show, circus woman, clowns, circus, show.

INTRODUCCIÓN

La antropología del circo, es un campo de estudio que se enfoca en analizar varias variables como parte de una expresión cultural y social dotada de elementos artísticos,

históricos, simbólicos y de poder. Supone, por ello, un análisis complejo de la sociedad occidental, en donde el circo cumple el rol de laboratorio científico-social, en donde se pueden analizar las divisiones jerárquicas, de género y raciales. Todo ello, permite pensar que el circo es una performance dotada de gran contenido antropológico. Es un evento teatral de carácter temporal, ejecutado por artistas cuyas acciones se realizan para un espectador, se hace para un “otro”. En él se ponen en juego dos elementos principales: el cuerpo y el ritual. Asimismo, el estudio antropológico de este show, permite examinar cómo se generan los nuevos medios de entretenimiento, entendiendo que estos espectáculos articulan discursos contrahegemónicos, alimentando fundamentalmente la experimentación, la disidencia política, la descalificación normativizada de los cuerpos, pero también, la reproducción de estereotipos corporales que alientan a ver como extraños (como “otros”) a las mujeres, payasos, trapezistas, acróbatas, ilusionistas, siameses, enanos, gigantes, etc.

Por otra parte, tiene una fuerte relación con el estudio decolonial, ya que para hablar del circo hay que hablar también de los zoológicos humanos, lo que a su vez nos lleva a los procesos de colonización y postcolonización. De esta manera, analizar el circo nos permite pensar el pasado histórico de las urbes de poder y administraciones coloniales, las cuales a lo largo de la historia han maquillado bajo el concepto de arte y diversidad cultural, lo que en realidad era opresión. Con esto último, queremos destacar la multiplicidad de opiniones que sobre el circo se pueden desarrollar. Desde la antropología, una de estas opiniones en la actualidad es su carácter transgresor.

En el marco de este Trabajo Fin de Grado, no hemos destacado tanto el ámbito artístico del performance circense, uniéndose a una larga tradición de autores (en su mayoría antropólogos, como Hasan G. López y Barbora Půtová) como defender desde primera instancia el carácter transgresor del circo. Todo ello, teniendo en cuenta que, desde sus orígenes la antropología ha buscado “al otro” para definir y jerarquizar la dicotomía entre salvaje/civilizado. En la actualidad, el concepto de alteridad podemos aplicarlo en el circo, al analizar el cuerpo de las mujeres y el papel de los payasos. De esta manera, la identidad de ambos, al igual que pasó con la visión que se construyó del salvaje en el colonialismo, se define y se afirma en la diferencia.

Por otra parte, nos hemos interesado en analizar el papel de la mujer circense. La razón de esta decisión está justificada por el hecho de que, a lo largo de la historia occidental, las mujeres han representado y se les ha asociado tradicionalmente con lo monstruoso, lo

grotesco y lo abyecto. De la misma manera, el circo reclama también cuerpos monstruosos para presentarlos como rarezas humanas, que sirven como reclamo para el espectador. Al igual que en los zoos humanos, estos cuerpos de mujeres y personajes circenses, reafirman las singularidades de cuerpos que se muestran como una amenaza social, como algo que es solamente digno para el espectáculo. De esta manera, desde la modernidad, la idea de lo extraño se construye para satisfacer la curiosidad que generaba lo exótico y lo salvaje, combinando una acción de atracción y repulsión.

Los zoos humanos, los freaks show y el circo, podemos clasificarlos como espectáculos donde las “rarezas” físicas, la deformidad corporal o los rasgos faciales inusuales, se muestran de forma sensacionalista. Históricamente ha habido una manipulación científica, médica, pedagógica y estética con la que se han representado los cuerpos de distintas culturas y los cuerpos circenses, reforzando ideas como: monstruosidad, grotesco, poder, jerarquía social y racial, hasta llegar a patologizarlos, siempre desde la mirada voyerista del espectador que no solo recibe una actuación, sino también mensajes culturales.

Por ello, en el presente Trabajo de Fin de Grado, se analiza el rol de la mujer a través del circo, cómo su cuerpo y sexo son inspiración para la creación del Freak, y cómo este último se convierte en un esclavo posmoderno. Asimismo, tomamos en cuenta al circo como un dispositivo colonizador que legitima, a través del asombro y del exotismo, la opresión de todos los cuerpos que van en contra de la idea de “limpio” (Douglas, 1973), o “normal” (Gallego, 2015) que existe actualmente en occidente; utilizando como recurso para este punto, el rol del payaso y el del “cuadrilátero” circense, conocido como “The ring” (Ferguson, 2004). Asimismo, queremos mostrar la figura del payaso como potencial subversivo que permite al espectador (voyeur), reconocer y reconocerse en la diferencia.

ANTECEDENTES Y ESTADO ACTUAL DEL TEMA

Para hablar de antropología del circo, es importante tener en cuenta dos nociones claves: cuerpo y movimiento, las cuales después de la obra de Foucault, sobre sexualidad, disciplina y biopoder, se han visto en constante correlación de conocimientos, tal y como defiende Emily McDonald en “Trans-nationalism. Bodies-in-Motion: Experiences of Momentum in Transnational Surgery”:

Si los estudios del cuerpo y la encarnación son ahora centrales para la antropología como resultado del giro hacia enfoques foucaultianos, fenomenológicos y feministas (Bordo, 1993; Mayordomo, 1993; Csordas, 1994, 1997; Foucault, 1977, 1978; Foucault y Gordon, 1980; Grosz, 1994; Martín, 1987; Turner, 1984) el enfoque explícito en la relación entre cuerpos y movimiento ha entrado en la teoría antropológica en la más problemática formas (McDonald, 2011: 481).

Al hablar de movimiento, McDonald hace referencia a los cuerpos que atraviesan físicamente grandes extensiones de espacio, esto incluye los:

[...] análisis de migración (Sassen, 1998), la diáspora (Clifford, 1997; Gilroy, 1991, 1993), el desplazamiento (Holtzman, 2000; Malkki, 1995) y el turismo (Malkki, 1995), al igual que [...] incluye circuitos laborales, ciudadanía, medios y capital (Appadurai, 1996; Basch et al., 1994; Ferguson and Gupta, 2002; Ong, 1999; Ong and Collier, 2005; Scheper-Hughes, 2000, 2001; Tsing 2005) (McDonald, 2011: 482).

Dentro de estos últimos, es decir, los circuitos laborales, los medios y el capital, nos podemos encontrar con los estudios de “body motion”, los cuales, de acuerdo con nuestra autora, están presentes ya en los trabajos de Marcel Mauss “Techniques of the Body” (1973), en donde reflexiona sobre el trabajo físico, los deportes, la danza, entre otros (2011: 482). Su relevancia se acentúa al demostrar que la danza, al igual que otros performances, se ven envueltos en una experiencia material del cuerpo, donde su significado va variando culturalmente.

En el libro “Zoos Humanos, ethnic freaks y exhibiciones etnológicas. Una aproximación desde la antropología, la estética y la creación artística contemporánea” de Hasan G. López Sanz, publicado en 2017, se puede apreciar que, para autores del siglo XIX, como Louis Agassiz, [...] los negros debían ser adiestrados para el trabajo manual mientras que los blancos para el intelectual (2017: 33). Con esto, podemos entender la relación entre movimiento, cuerpo y raza, donde la otredad siempre se vio ligada a la acción, y donde la otredad se vio ligada a la acción ritual para escenificar enunciados performativos.

Debido a esto, al igual que con la antropóloga anteriormente mencionada, López nos expone el carácter transgresor del circo, donde desde las épocas coloniales, los humanos de otras culturas, externas a la europea, se volvían parte de estos gabinetes de

curiosidades. Entendiéndose que, tanto objetos, animales y cuerpos “exóticos” compartían un mismo reflector.

Para Hasan G. López, el cuerpo exótico debe entenderse a través de casos como el de Saartije Baartman, conocida como la Venus Hotentote, la cual encarnaba todas las características necesarias para ser exhibida en Europa como una muestra de rareza: mujer, africana y negra. Esto último, su color, se había asociado a la concupiscencia, la lascivia y el apetito sexual simiesco (López, 2017: 49), las mismas características que hoy podemos apreciar en conceptos más recientes, como el de monstruosidad. Esta concepción de la monstruosidad, entendida como lo anómalo, lo que está fuera de toda normativización social, permitió delinear a lo largo del siglo XIX, la idea de lo salvaje frente a lo civilizado. De tal manera, que lo salvaje es todo lo opuesto a lo civilizado. Se asimila lo salvaje a lo extraño y peligroso mientras que lo conocido y el bien se atribuyen a lo civilizado. Bajo estas premisas, evolucionó el mito del salvaje. Y, precisamente los entornos circenses fueron un recurso pedagógico y un espectáculo popular para escenificar estas ideas. El director de circo francés, Louis Dejean, entendió toda esta imaginaria sobre lo salvaje y lo civilizado. Fue el primero en presentar grandes troupes etnológicas que desfilaron por pistas y vodeviles de toda Europa. Estaban formadas por etnias poco conocidas en ese momento: hotentotes, nubios, esquimales (innuits), indios sioux, etc., la idea era mostrar cuerpos y culturas salvajes y monstruosas para poder explotar sus rarezas, exponerlas y estudiarlas científicamente, todo ello, como característica de una sociedad moderna y civilizada. Todo lo salvaje tenía que ser mostrado como algo repulsivo y desagradable, algo que tenía que ponerse en manos de la civilización para ser rectificado. Utilizando la definición de sucio que hace Douglas (1973), estas troupes etnológicas, se exhibían como algo “fuera de lugar”, como una característica de lo feo, lo desagradable y lo peligroso.

Cabe destacar que, la idea de exotismo que propone López, también se puede relacionar con la idea del asombro de Gallego (2015), haciendo que ambas obras, a pesar de sus diferencias, se posicionen a favor de un mismo objetivo: demostrar la violencia que ejerce el circo antes estos cuerpos no-occidentales desde las épocas coloniales hasta la actualidad, a pesar de las defensas en el ámbito artístico que alegan lo contrario. Asimismo, llegados a este punto es importante mencionar que, esta forma de entender el circo es reciente, ya que la antropología, en su carácter decolonial, interseccional e innovador, se ha encargado de reescribir las instituciones que poseemos en la actualidad.

Entendiéndose que, es a partir de finales de los años 90 y bien adentrados en el presente siglo, podemos apreciar ensayos, obras, artículos, libros y exposiciones que condenan este ataque al cuerpo en el mundo circense.

Actualmente, los estudios circenses, se encuentran dentro de una dicotomía que es, por un lado, estudiar el cuerpo circense como un movimiento subalterno, en donde estos “Freak shows” rompen los estereotipos de género, cuerpo productivo y salud. O, por otro, desarrollar estudios circenses enfocados desde la concepción foucaultiana de biopoder, vigilancia y castigo, en donde el circo más que ser un movimiento para apreciar al cuerpo monstruoso, es la cárcel en donde se le violenta.

Asimismo, en los estudios antropológicos sobre el circo, se analizan también su versión carnavalesca y las exposiciones cinematográficas del tema. Esto último se puede apreciar en el estudio de Helen Stoddart, titulado “The Circus and Early Cinema: Gravity, Narrative, and Machines”, donde reflexiona sobre si en el cine se rompen las barreras limitantes del circo, ya que su espectáculo tecnológico permite confrontar las habilidades humanas en términos reales (2015: 14). Asimismo, señala que sin el circo se haría imposible medir las nuevas formas de modificación, mutación y transformación del cuerpo a través del arte, ya que este supone un antecedente sólido ante las nuevas transgresiones que se generan en la posmodernidad.

Por ello, defendemos plenamente que el circo ya no es solo el estudio de una performance con connotaciones explícitamente coloniales, sino que también es una forma importante de pensar sobre lo que es un cuerpo. Al mismo tiempo, es un dispositivo excepcional para el análisis de mecanismos de biopoder en la actualidad.

MARCO TEÓRICO

Foucault, conocido como uno de los grandes pensadores de la modernidad, publicó en 1961, una serie de ensayos dedicados a la locura. Si nos dirigimos al primer tomo, de nombre “Historia de la locura en la época clásica I”, podremos apreciar que dicho trabajo se inspiró en el cuadro “La Nave de los locos” de El Bosco, creada a finales del siglo XV, y en la obra de mismo nombre (Narrenschiff) realizada por Sebastián Brant en 1494, donde Foucault eligió una metáfora representativa de la locura en el Renacimiento

expresada en la Nave. Al loco, tal y como había pasado antes con el leproso en la edad Media, había que embarcarlo y desterrarlo definitivamente del mundo. Entre la literatura y el arte, Foucault llegó a la conclusión de que los locos de entonces vivían ordinariamente una existencia errante. Las ciudades los expulsaban con gusto de su recinto (Foucault, 1998: 10). Entendiéndose que, eran ciudadanos del mundo, donde las diversas clasificaciones que les daban (vagabundos, criminales, etc.), hacían de ellos un cuerpo para la reflexión, en el sentido de que un cuerpo excluido era también parte de un proceso de diferenciación social.

Al igual que Foucault, Bartra en 1992 reflexiona sobre el loco, sentando sus orígenes en tierras lejanas a occidente. En “El salvaje en el espejo” el antropólogo mexicano, a través de una serie de relatos medievales y renacentistas, compara la figura del salvaje a la del loco; no solo exponiendo su carácter como invención cultural, sino también hilando una larga tradición teórica entre los dos.

En un principio, muy parecido a lo que Foucault defiende sobre el cuerpo productivo (la locura entorno a la salud), Bartra concibe que:

La épica medieval había prohijado a un hombre salvaje que, fuese como etapa de sufrimiento y penitencia, como realidad monstruosa, proporcionaba a la sociedad un modelo anormal, por decirlo así, de comportamiento. En contraste, durante el renacimiento poco a poco se comienza a creer más en el salvaje como idea, como locura (Bartra, 1998: 186).

Demostrando así, que puede existir una unión entre el cuerpo foucaultiano del loco y la idea del salvaje que había condenado al “Otro” cultural desde los distintos procesos y movimientos coloniales. Esto en parte se debe a que, ambos cuerpos, tanto salvaje como loco, que erróneamente se diferencian, responden a [...] una invención europea que obedece esencialmente a la naturaleza interna del hombre occidental (Bartra, 1998: 13). Comprendiéndose así que, todo tipo de cuerpo (espectáculo, productivo, enfermo, salvaje, etc.) se construye a base de lo que necesite el Estado-nación.

Entiéndase que, hacemos referencia al Estado-nación bajo la línea teórica de Foucault, el cual en obras como “Historia de la sexualidad, Vol.1: la voluntad del saber” (1978), analiza la regulación y represión de los cuerpos (de su individualidad y sexualidad) por parte de las instituciones estatales, con el fin de asegurar la instauración exitosa de la familia nuclear. Asimismo, en su trabajo “Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión”

(2002), el filósofo francés demuestra que estos poderes políticos generan diversas herramientas/panópticos que cumplen con la tarea de jerarquizar los cuerpos de la población, siempre con el fin de establecer quienes son aptos para cargar con el futuro tipológico de la nación.

Por ello, en los estudios de Bartra podemos apreciar que el salvaje fue musa para occidente, volviéndose protagonista desde los relatos alemanes de Orendel hasta la satírica locura del Quijote; siempre con el propósito de diferenciar, dividir y violentar los cuerpos, dejando claro cuáles son necesarios para el exitoso desarrollo de la sociedad, y que otros son simplemente un antagonista de esta búsqueda perfección.

Cabe destacar, que es a partir de entonces, cuando podemos ver la monstruosidad en Occidente, ya que la literatura termina de introducir la idea de locura en el cuerpo europeo, haciendo que ya no solo sean los “Otros” el cuerpo para la exhibición, sino también ese enfermo encerrado en el barco o el salvaje retratado en el arte. Por ello, en la actualidad, también se puede apreciar como [...] la locura se convierte en puro espectáculo (Foucault, 1988: 108), donde herramientas como el circo cumplen con el fin de exhibir estos cuerpos a través de diversos performances, ocultando siempre su carácter transgresor.

Asimismo, la creación de los cuerpos enfermos, relacionados a la idea de los “locos”, se ve, de acuerdo con Foucault, impulsado por la idea de que lo que no procrea (bajo la construcción cultural de salud), debe generar (para el sistema capitalista/comercial). Todos estos dispositivos de los que habla el filósofo francés, son generados para controlar, vigilar y manipular al cuerpo enfermo, a su vez que es monetizado como espectáculo o enfermedad.

Es importante destacar que, si tomamos en cuenta que la percepción de la enfermedad se realiza en el cuerpo, reclama la resignificación del propio cuerpo y de su relación con el mundo (Moreno-Altamirano, 2010: 154), el cuerpo enfermo es entonces entendido como una construcción cultural, donde las tipologías corpóreas son puestas a juicio siempre que no cumplan con los cánones establecidos.

Por otra parte, al hablar de monstruosidad hacemos referencia a una larga tradición teórica de la antropología, donde la dicotomía naturaleza/cultura siempre se encuentra presente. Con respecto al circo, podemos apreciar que la concepción de monstruosidad se ve ligada a los estudios de Douglas, específicamente a su libro “Pureza y peligro. Un análisis de los

conceptos de contaminación y tabú” publicado en 1966, y traducido al español en 1973, en donde examina la forma en la que las sociedades humanas clasifican y categorizan lo que consideran “impuro” o “monstruoso”. A pesar de haber realizado el estudio tanto en sociedades tradicionales como en industriales, la antropóloga británica llegó a la conclusión de que para occidente la monstruosidad es una categoría social envuelta en características otorgadas a la otredad cultural; es decir, el monstruo de la sociedad europea es el “otro”.

En la exhibición “l'invention du sauvage”, del museo del muelle Branly de París, llevada a cabo desde marzo de 2011 hasta julio de 2012, aparte de cuestionar la relación entre los discursos coloniales y la construcción de las identidades culturales y raciales, también se buscó demostrar que toda idea de monstruosidad o salvajismo llevada a la actualidad, bajo los sesgos sociales, tiene un trasfondo en las premisas de esta creación de la “otredad”, donde los salvajes no son humanos ni son en su totalidad animales, sino que son el cuerpo enfermo, monstruoso y peligroso que el ojo occidental debe castigar y evitar.

Por otra parte, es necesario resaltar que la idea de monstruosidad también se ha ido ampliando con el paso de los años, ya que estudios como “Embodied progress: A Cultural Account of Assisted Conception” (1997) de Franklin, o el de Bobel, titulado “The Paradox of Natural Mothering” (2002), nos demuestran que la maternidad no heteronormativa y las tecnologías reproductivas también forman parte de esta categoría social, a pesar de ser prácticas generadas en occidente. Por lo cual, nos permite concluir que la monstruosidad es todo aquello que se aleje de la idea de “cultura”, “civilización” y “tradicción” impuesta en la respectiva población a estudiar.

Cabe destacar que, estos dos últimos estudios, unidos a lo expuesto por López (2017), nos permiten visualizar la unión entre mujer y monstruosidad, ya que demuestran que este último concepto es rico en tributos occidentalmente atribuidos a lo femenino. Entendiéndose que, desde la Venus Hotentote hasta la maternidad actual, el cuerpo de la mujer, debido a su condición como gestante, sexo y tipología corporal ha sido inspiración para el concepto de monstruosidad, ya que este último busca abarcar todo lo que el hombre blanco considera contranatura.

De regreso a Bartra y Foucault, llegados a este punto, podemos apreciar que existen varias similitudes entre ambos autores a pesar de sus años de diferencia; sin embargo, esto nos ayuda a plantear que el salvaje/loco siempre ha estado presente.

Gallego, en su tesis doctoral, titulada “Filosofía y estética del cuerpo en el circo desde la perspectiva del concepto biopoder”, nos demuestra que dicha unión entre salvaje y loco se termina de consolidar en el mundo circense. De acuerdo con Gallego, el circo debe ser entendido como un sector de encuentro, no como una expresión artística, donde cuerpo monstruoso y animalidad chocan contra voyeur y espectador (2015).

Asimismo, nos hace un largo recorrido a través de las diversas tipologías corpóreas del circo, en donde pasamos del loco encerrado en los hospitales de Foucault, hasta la transgresión del payaso creada por la cruel posmodernidad, en donde este último integrante del espectáculo es resultado de todas las injusticias socioculturales que ha sufrido el cuerpo monstruoso.

Cabe destacar que, al igual que Gallego, López, reflexionó sobre la creación de los cuerpos circenses en su obra “Zoos humanos, ethnic freaks y exhibiciones etnológicas. Una aproximación desde la antropología, la estética y la creación artística contemporánea” (2017).

Ambos autores llegaron a conclusiones parecidas, pero desde diferentes campos de conocimiento. Mientras Gállego, desde la filosofía, concibió al circo como un espacio subversivo, donde los cuerpos monstruosos transforman el discurso que los aprisiona. López, entiende este evento como una lucha constante entre cultura y naturaleza; entendiéndose que, el circo es animalidad, pero a su vez es una pregunta, un panóptico y un espectador que adopta el rol de voyeur. Gallego concuerda con esto último:

al aceptar la sorpresa como objetivo circense [...]. Toda la historia del circo pasará entonces, a ser vista como la historia de la búsqueda de lo sorprendente, o de todo aquello a lo que el hombre acude para conseguir el material que genera la sorpresa de lo inesperado. En ese punto, aparece el sentido de lo transgresor, pues es evidente, que traspasar los límites de lo estipulado posible, es el principal modo de conseguir hacer lo sorprendente (Gallego, 2015: 32).

Entrelazándose así ambas teorizaciones debido a que, al unir las anomalías del cuerpo con el asombro, el exotismo y la excitación, logramos entender de esta performance

moderna, llamado en la actualidad “Freak Show”, como una continuación del zoológico humano, adornada continuamente de espectáculo y diversión (López, 2017). Lo cual nos lleva concluir que, las presentaciones artísticas actuales poseen los mismos incentivos coloniales que las generaron desde la épica medieval, haciendo del teatro, el circo, el cine y el espectáculo un dispositivo posmoderno para el control de los cuerpos.

Además de los aspectos relacionados con el espectáculo y la sorpresa, otro referente del circo es la animalidad. Dentro de los estudios de antropología, el concepto de animalidad tiene que ver con imaginarios y mitos culturales relacionados con la metamorfosis, transformación, dualidad, el horror y maldad. La mezcla de todas estas representaciones se veía encarnadas en la naturaleza que había que dominar imponiendo la cultura. Lévi-Strauss en el año 1962, ya planteaban la correlación entre humanos y naturaleza en algunas culturas no occidentales, siendo su obra “El pensamiento salvaje”, un ejemplo clave de ello.

Por otra parte, ya con relación a la definición de animalidad que se usa destacablemente en los estudios presentados a continuación, nos podemos encontrar con Descola, quien la concibe, en su obra “Más allá de la naturaleza y cultura” (2005), como una ontología donde se rompen los límites humano-animal, adoptando cada uno de ellos características del otro. Entendiéndose que, los animales empiezan a tener cualidades y comportamientos otorgados, culturalmente, a los humanos, y este suceso puede darse en viceversa.

La importancia de la animalidad en el circo, se puede apreciar en estudios como el de Carmelo, quien en 2003 publica un artículo titulado “Lion os Display: Culture, Nature, and Totality in a Circus Performance”, donde reflexiona, gracias a una gran tradición antropológica comenzada por Paul Bouissac, sobre los “big cats”, es decir, los leones del circo. En su estudio llega a la conclusión de que en el circo la naturaleza siempre está presente, otorgando características humanas a los animales y viceversa:

Más bien, los segmentos antropomórficos del circo, en su exhibición repetitiva y fragmentada y descontextualización de la Naturaleza, donde los Animales se absorben "autorreferencialmente" en formas Humanas, sacan a la luz la sintaxis del antropomorfismo en sí mismo (Gella, 1978), su reversión de Naturaleza/Cultura: según lo perciben los espectadores del circo, la Naturaleza está constantemente presente en esos segmentos antropomórficos del espectáculo, pero al mismo tiempo está constantemente desintegrándose, transgrediéndose y

textualizándose. En una era que teme la pérdida de la Naturaleza, es en la periferia, es decir, en el circo, donde esta pérdida se empuja juguetonamente hasta el extremo y se "realiza" experimentalmente (Carmeli, 2003: 80).

Asimismo, advierte al lector sobre los peligros de dicha unión, posicionándose en contra del uso de animales en el performance circense no solo por la crueldad animal que supone, sino también por el discurso contra la condición humana que representa. Gracias a este artículo se puede apreciar que, en el circo existe una transgresión evidente al cuerpo del performance circense, donde animales y humanos se vuelven un mismo objeto de asombro y excitación para el espectador occidental.

Cabe destacar que, este efecto generado por el circo tiene sus inicios en la creación del teatro griego, pero se termina de perpetuar, como lo conocemos en la actualidad, a partir de finales del siglo XIX, o al menos eso defienden Mikita Brottman y David Brottman en su artículo "Return of the Freakshow: Carnival (De)Formations in Contemporary Culture", publicado en 1996. A partir del siglo mencionado, los cuerpos enfermos, pasan a ser cuerpos para la producción, entendiéndose así como una forma de entretenimiento:

En los espectáculos de fenómenos del siglo XIX y XX, enanos, jorobados, gigantes, amputados, hermafroditas, gemelos siameses y personas que padecían obesidad, hirsutismo y microcefalia primaria eran exhibidos y "vendidos" de manera similar a cómo las agencias de promoción de hoy en día venden actores de cine, vehículos de personalidad, "paquetes" estelares, y así sucesivamente (Brottman. y Brottman, 1996: 90).

El circo desde sus inicios posee una capacidad transgresora, ya que convierte a las personas que habitan en este en cuerpos no-humanos, monstruosos, animales y, en muchos casos, peligrosos; retomando así, lo expuesto anteriormente por Foucault (1998), en donde expone que el encierro de los locos pasa de ser el hospital a ser el mundo del espectáculo.

Asimismo, a partir de este momento que la transgresión del circo se formaliza, entendiéndose que transgredir, en este sentido significa construir discursos a favor de debilitar dominios (Gallego, 2015: 124), a la par que se genera una lucha constante entre espectador y autor.

Es importante resaltar que, en el mundo del arte, tal y como plantea Gallego, la transgresión del circo hace referencia a la resistencia del performance ante la normatividad; es decir, buscan transgredir los estereotipos a través del arte. Sin embargo, en las ciencias sociales, lo transgresor se puede estudiar de dos formas: a través de la mirada (el voyeur) o desde su historia (la construcción de la monstruosidad).

Un estudio donde se interrelacionan ambas líneas teóricas es el de Půtová, publicado en 2018, titulado “Freak Shows. Otherness of the human body as form of public presentation”. En este presenta los orígenes del circo (pasando por los zoológicos humanos), hasta el nacimiento del “freak show” actual, desde una perspectiva decolonial, en donde expone que la fama de estos cuerpos del circo nace gracias a su capacidad de aumentar el estatus de su espectador. Por ello, entiende que el circo:

Era una zona de proyección derivada de la posición de poder del hombre occidental reflejando sus miedos, fantasías o dudas sobre las categorías de normalidad e identidad normal. Por eso es por lo que algunos cuerpos de esta jerarquía se perciben "como feos, repugnantes o degenerados" (Young 1990: 11). Los espectáculos de fenómenos a menudo acentuaban intencionadamente la dimensión de los cuerpos feos, diferentes, anormales o bizarros que eran vistos desde una perspectiva superior (Půtová, 2018: 101).

La importancia de este estudio, en su carácter antropológico, radica en su capacidad de exponer cómo ambas líneas de investigación no deben ser separadas, sino más bien entendidas bajo un mismo contexto. El voyeur, está presente desde los zoológicos humanos, negarlo es eliminar el carácter colonial del actual performance circense, y a su vez es obviar lo transgresor del circo hacia los cuerpos que en él habitan.

OBJETIVOS E HIPÓTESIS

Teniendo en cuenta el carácter teórico de este Trabajo de Fin de Grado, el objetivo general del mismo se centra en:

1. Analizar cómo a través del circo, podemos examinar distintas maneras de cuestionar la representación de los cuerpos cuando son clasificados como monstruosos.

Los objetivos específicos, son los siguientes:

1. Establecer las relaciones entre cuerpo monstruoso y la construcción cultural del salvaje. Para ello, partimos de la idea de que el circo forma parte de un gran legado colonial que comienza con los zoos humanos.
2. Analizar cómo se crea la idea de monstruosidad a través del cuerpo de la mujer.

En cuanto a la hipótesis, la hemos sintetizado de la siguiente manera:

En la posmodernidad, el circo sigue siendo un dispositivo colonizador que legitima, a través de representaciones artísticas, la opresión de los cuerpos no occidentales.

METODOLOGÍA

El desarrollo metodológico de este Trabajo de Fin de Grado ha consistido, principalmente, en una revisión bibliográfica y documental. También se ha recurrido a consultar exposiciones y material iconográfico relacionado con el tema de análisis. Al tratarse de un estudio teórico, que nos ha permitido relacionar el tema del primitivismo, el salvaje y la otredad en los estudios antropológicos con la visión semiótica y artística que proporcionan los cuerpos en el mundo circense. De esta forma, combinamos diferentes discursos sobre lo que significa ser diferente, sobre una manera de entender que lo monstruoso siempre se concibe como algo que está en “el otro”. Hemos buscado información variada, de notas, imágenes, documentales y dibujos, que nos han facilitado la elaboración de este texto.

Asimismo, gran variedad de las obras utilizadas exigía el uso de la imagen, véase, por ejemplo, el libro “El salvaje en el espejo” de Bartra, donde la representación artística ayuda a clarificar las hipótesis que él mismo plantea, y que unimos a las propias intentando entrelazar conjuntamente una larga tradición teórica que discute sobre los orígenes del circo, y a su vez, de los cuerpos que habitan en él.

Otra herramienta que hemos utilizado es el material documental de videos, en especial los realizados sobre la exposición “La invención del salvaje” impulsada por el Museo Quai Branly de París, Francia, y realizada por Blanchard, Gilles Boëtsch y Nanette

Jacomijn Snoep, en donde se unieron ciencia, monstruosidad y voyeurismo, a través de una serie de imágenes que buscan retratar y recrear la trágica realidad de los zoológicos humanos llevados a cabo desde finales del siglo XVIII.

Por otra parte, para la búsqueda de artículos académicos y libros se recurrió, en primera instancia, al portal de búsqueda de información de la Universidad de La Laguna llamado “PuntoQ”, pudiendo así acceder a todos los recursos disponibles en la misma Universidad, tanto en formato físico como virtual. También se recurrió a las bases de datos como “JSTOR”, “Dialnet” y “Google Académico”. Asimismo, se visitó y consultó en el TEA, haciendo uso de su biblioteca, de forma presencial, para la obtención de material que solo es posible encontrar en formato físico.

Por último, es importante resaltar que, al tratarse de una investigación bibliográfica, la recolección de datos e información no tiene una fecha de finalización concreta, siempre se está abierta a descubrir y contrastar nueva información con la adquirida anteriormente.

EL CIRCO COMO RECURSO DE SENTIDO

Con el propósito de analizar de forma pulcra y tangible la hipótesis escogida, hemos decidido dividir el análisis de investigación en dos capítulos. De esta forma, pueden tratarse a profundidad las ideas expuestas, siguiendo siempre un mismo hilo conductor que a su vez nutre por ambas partes el resultado final. Es decir, la explicación que daremos a continuación sobre la mujer circense es impensable sin la idea del circo como panóptico que se expone en el segundo capítulo. Sin embargo, como nacen de raíces distintas hemos optado por su separación.

LA MUJER CIRCENSE: MUSA DE LO GROTESCO

Le Breton nos habla del cuerpo como [...] un tema particularmente propicio para el análisis antropológico, porque pertenece, de pleno derecho, a la cepa identitaria del hombre. Sin un cuerpo que le dé un rostro, el hombre no existiría. Vivir es reducir permanentemente el mundo al propio cuerpo, a través de la dimensión simbólica que

encarna (2021: 16). Cuando habla de su dimensión simbólica, el antropólogo francés es muy consciente de las diversas divisiones que se le hacen culturalmente al cuerpo, véase, por ejemplo, el caso de la teórica foucaultiana, en donde se conoce científicamente la existencia de los cuerpos del loco, el anormal, el preso y el homosexual. Asimismo, dentro de estos cuerpos existen otras clasificaciones, siendo la más relevante para el mundo circense el cuerpo del loco.

El loco, de acuerdo con Gallego (2015), es el antecedente de los cuerpos circenses, porque fue ese enfermo encerrado en el hospital quien pasa a ser el monstruo exhibido en el performance. Sin embargo, en la actualidad, ya no solo se expone el cuerpo del loco, sino que a todo cuerpo improductivo se le ha puesto la condena de servir ante el circo, ofreciendo siempre una experiencia animal, exótica e inhumana.

Estas características se observan en el primer cuerpo circense, reconocida a lo largo de la historia como la Venus de Hotentote, es decir, Saartije Baartman. Si bien es cierto que, con ella no empiezan los zoológicos humanos, sí supuso uno de los casos más atroces de explotación y humillación humana. A pesar de lo impactante que es su historia, de ella solo buscamos acentuar como empieza la creación del Freak, ya que las características por las cuales fue condenada son las mismas que aluden a los cuerpos convulsos, abyectos y grotescos.

Empezando por los cuerpos convulsos, tenemos que aclarar que:

La convulsión es para Michel Foucault la resistencia expresa o la sublevación frente a un discurso del gobierno del cuerpo impuesto por el Concilio de Trento en el siglo XVI, y no la manifestación de un síntoma clínico relevante. La nueva cristianización de Europa sostenida en la confesión y la dirección espiritual sometía al cuerpo a una observancia rigurosa y el cuerpo convulsionante era en sí mismo la expresión de la desarticulación de este mecanismo de poder que influía sobre los individuos y sus cuerpos [...] (Guerrero, 2013: 162).

Guerrero postula, en su artículo “Perspectivas socioculturales sobre el cuerpo: del esquema evolucionista a la teoría del estigma de Goffman”, que el cuerpo convulso, es el que hace referencia a la contranormatividad que exige y estipula el Estado-nación.

Relacionado a la convulsión está lo abyecto, un término que ha surgido de los diversos estudios sobre género, sexo y sexualidades, el cual de acuerdo con Kristeva (1998) hace

referencia a todo aquello que perturba una identidad, un orden y/o sistema. Entendiéndose que, son los cuerpos que alteran la norma. Smiraglia (2017), plantea la resignificación de lo queer gracias a la aparición de lo “abyecto”, dando a entender que esta teoría sobre la diversidad corporal y sexual deja de ser un insulto cuando se abraza y consolida la diferencia como algo positivo.

Se puede apreciar que existe un cuerpo dominado que convulsa y un cuerpo abyecto que se expone. Sin embargo, todavía queda un cuerpo grotesco que es violentado y sexualizado:

Lo grotesco tiene relación con la cultura popular y, en términos de Bajtín, con los acontecimientos principales que configuran el cuerpo grotesco: comer, beber y excreciones: transpiración, humor nasal, orina, defecar; además del parto, embarazo, crecimiento, vejez, enfermedad, muerte, despedazamiento del cuerpo, son todos estos acontecimientos del drama corporal (Betancur y Urrego, 2017: 32).

En otras palabras, lo grotesco es lo conocido del cuerpo, lo humano y natural, que culturalmente se condiciona para ser visto como algo “repelente” y contranatura. Lo importante de esta concepción, es que nos permite visualizar cómo pasamos de condenar el cuerpo enfermo (convulsión) a despojarle la característica de “normal” a todo aquello que es natural del cuerpo, como sucede en lo grotesco. Asimismo, a pesar de que Bajtín, de acuerdo con Betancur y Urrego (2017), acentúa los inicios de lo grotesco en el carnaval, con la aparición del cuerpo colectivo¹, solo es en el circo en donde se puede apreciar que se unen los tres tipos de cuerpos mencionados anteriormente.

En este sentido, Saartije Baartman, ella es un claro ejemplo de un cuerpo convulso, abyecto y grotesco, ya que une etnia, color, sexo y tipología corporal. En un principio se destaca su caso porque:

Su físico llamó especialmente la atención debido a la hipertrofia de los labios menores de su vagina y a la esteatopigia, una acumulación anormal de grasa en las nalgas que le daban un aspecto singular. Estas cualidades hicieron que fuese

¹ Entiéndase por cuerpo colectivo como al [...] sujeto de la acción orgiástica, que funciona como soporte y sobrepasamiento de las pulsiones fundamentales de la vida (Barrios, 2008: 3), es el cuerpo del deseo y del placer, naciente de la performance artística.

conocida y presentada en Europa como la Venus Hotentote en referencia a la diosa romana de la belleza y la fertilidad. Con el añadido “Hotentote” se hacía explícita la oposición al canon de belleza europeo, además de legitimar la distancia y diferencia entre nosotros y los otros. También hace referencia al deseo sexual, pues si Venus era también diosa del amor, la Hotentote difiere del erotismo de Venus como la noche del día (López, 2017: 38).

Gracias a estos relatos y recopilaciones sobre su vida, se puede apreciar que la Venus era una contradicción a la regla de belleza de la época, por lo cual era exhibida y burlada en diversos espectáculos llevados a cabo en Europa. El cuerpo de Saartije, a su vez, era una exageración de los rasgos culturalmente asociados a lo femenino, y, debido a su enfermedad, poseía una incrementación del sexo otorgado a las “hembras”, características que, de normal, ya eran consideradas para la época, e incluso en la actualidad, como algo monstruoso y/o grotesco.

Tanta fue la fascinación por el cuerpo de Baartman que, de acuerdo con Půtová, incluso después de su muerte, en 1814, fue exhibida en el Museo Nacional de Historia Natural de París, y posteriormente, para su preservación hicieron moldes de yeso específicos para sus órganos reproductores (2018: 94).

Por otra parte, un punto de sumo interés es el arte que le hicieron a la Venus en dicha época, sobre todo por el discurso antropológico que supone. Asimismo, en la actualidad muchas de estas obras se pueden seguir apreciando en instituciones de gran nombre, como la presentada actualmente que ha sido obtenida del Museo Británico, a la cual le han otorgado el título “Satirical print”:



Půtová (2018) nos expone esta misma figura para abrir discusión sobre el voyeur en el circo, al igual que cumple con la función de demostrar como los Freak shows nacieron desde una perspectiva colonial, en donde se hacía sátira al sexo, color y cuerpo del “otro” cultural. Sin embargo, centrándonos específicamente en la imagen, de acuerdo con López (2017) podemos ver que estos retratos de la Venus cumplían con dos funciones: en un principio, desligar la tribu africana de la cual era proveniente de su carácter humano, normalizando así la colonización por parte de la corona británica. Es decir, declarar que Saartije no era humana. Y, en una segunda instancia, buscaba asimilar su cuerpo a una creación extraordinaria, cuyas peculiaridades (entre hombre y animal) dejaban por encima al cuerpo occidental. Incluso en la figura presentada se puede ver como un hombre blanco parece disfrazarse de la Venus. La caricatura hecha por William Heath, con la frase “Amor a primera vista. O un par de hotentotes, con una adición a la familia Broad Bottom”, solo cumple con separar al occidental del africano, dejando muy en claro que sus cuerpos y razas son distintas y por lo tanto son incombinales.

A pesar de lo que muchos puedan pensar, este uso transgresor del arte no solo era propio del siglo XIX, sino que también se puede apreciar en nuestros tiempos, ya que:

[...] si bien la performance, el arte corporal, encarnan algunos de los estandartes de la Modernidad, como la fusión de arte y vida o la clausura de la representación, como relación unívoca entre significante y significado, en su naturaleza encontramos también muchas de las propuestas que configuran el pensamiento posmoderno (Márquez, 2002: 147).

Para hablar de pensamiento posmoderno en la antropología, siendo conscientes de la época científica en la que nos encontramos, es importante destacar que:

El posmodernismo subvierte dos de los principios centrales del humanismo de la Ilustración: el poder del lenguaje para configurar el mundo y el poder de la conciencia para dar forma a un yo. De este modo nos encontramos con el vacío posmodernista, la noción general de que el anhelo de emancipación y libertad prometidos por los principios humanistas de la subjetividad no puede ser satisfecho (Ledo, 2004: 13).

Entendiéndose que, a pesar de que lo posmoderno busca romper con lo establecido, en las urbes de poder donde nos encontramos, es decir, en la realidad social actual, se puede apreciar que existe un vacío textual en donde la posmodernidad se rellena de características modernas, siendo el circo un claro ejemplo de ello.

Autores como Durbach (2014) y López (2017), al hablarnos de los cuerpos victorianos del circo, mencionan diversas figuras como lo son la venus ya citada, los enanos, personas con obesidad mórbida o casos como el de Julia Pastrana, la cual [...] era conocida como la cara de mono, la cara de perro o simplemente como la mujer peluda es, a su vez, conocida comúnmente como un ejemplo generalizado de hipertrichosis [...] (Miles, 1974: 8)

Entre los relatos sobre este cuerpo asombroso, también nos podemos conseguir con que era descrita como:

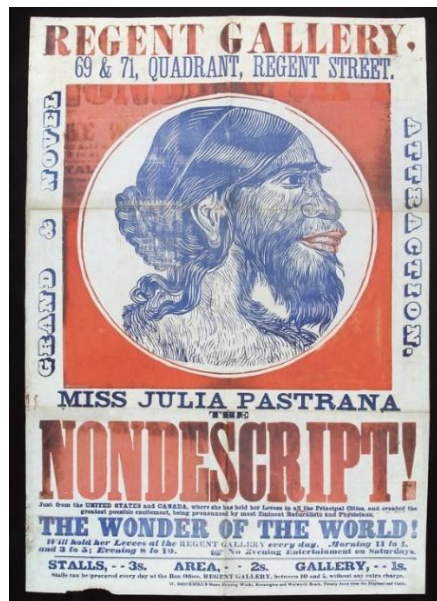
[...] una mujer india mexicana, conocida como “la mujer más fea del mundo” y “la indescriptible”. En diciembre de 1854 fue exhibida en Nueva York en un espectáculo donde se presentó como “un híbrido de animal y humano”. Como social suceder, la opinión se dividió entre aquellos que la veían como un híbrido entre un ser humano y un orangután y quienes pensaban que era una mujer deforme, apoyando sus afirmaciones en las cualidades morales de la Julia Pastrana, que se mostraba caritativa y generosa con los más desfavorecidos (López, 2017: 77).

Cabe destacar que, la ruptura teórica o debate social que generó Pastrana se debe a que, para la época en la cual fue presentada, la sociedad occidental se dividía entre el mito del salvaje y la creciente modernidad. Por ello, se le había puesto en un limbo donde todavía

no se decidía si era humana o si era un cuerpo enfermo. Esto se demuestra al ver teorizaciones como las de Bartra, en donde menciona que:

El salvaje medieval presentaba un tipo físico definidamente humano, con características raciales similares a las de una población europea. Un rasgo notable, sin embargo, lo alejaba de la especie humana: tanto los machos como las hembras ostentaban un cuerpo profusamente velludo; su piel era como la de un oso o la de un lobo (1998: 83).

Entendiéndose que, ya por las características que compartía con el “mito del salvaje” la misma era despojada de su carácter humano. Sin embargo, la creciente idea del cuerpo enfermo hacía que en ella se generara la duda. Asimismo, el arte realizado en la época, relacionado con el mundo circense, ya que consistía en los carteles para su presentación, aumentaba más el escándalo que producía su existencia. Véase, por ejemplo, la imagen que nos expone López (2017), de un anuncio publicitario que le hicieron para exhibirla en Inglaterra, en el año 1857:



A pesar de que a simple vista pueda parecer un cartel cualquiera, siempre llamando a lo asombroso del circo, desde una perspectiva antropológica se puede apreciar que realmente se trata de un legado directo del salvaje. Si nos regresamos a Bartra (1998) podemos apreciar que él de una forma indirecta nos expone que, 357 años antes de Pastrana, ya su imagen existía, es decir, ya había sido canonizada en el mundo artístico a

través del hombre salvaje que amenaza al mundo con su garrote, figura encontrada en Alemania en el año 1500.



Desde la dirección de su mirada hasta la longitud de su vello facial, tanto el salvaje de Bartra como la mujer circense representan un mismo concepto. Incluso, en sus características teóricas y en los relatos que de ellos prevalecen, la diferencia es solo vista cuando se leen sus nombres, más en todo lo demás se mantienen siendo la misma persona. Asimismo, este suceso no muere con la modernidad, en la actualidad se mantiene dicho cuerpo del circo: lo que una vez fue el salvaje, luego una mujer gorila (Durbach, 2014: 39), es ahora una mujer barbuda.

Para hablar de la mujer barbuda, es importante destacar que vivimos en lo que Preciado (2008), denomina una mirada epistemosexual, entendida como la vigilancia epistemológica que se hace sobre la denominación sexual. Es decir, nos encontramos inmersos en una sociedad que denomina, a través de diversos dispositivos, el cuerpo que somos, teniendo en cuenta nuestro sexo, género y sexualidad, que a su vez se ven ligados por unas normas y estereotipos. En el caso de la mujer barbuda:

Para el dispositivo de género la barba es un elemento naturalmente masculino del mismo modo que el bigote. De allí su intolerancia estética para lo femenino que en tiempos de producción de género, cobra un cariz sanitario. La propia estética

es una cuestión de salud y de bienestar engrapada en el circuito económico de las prácticas médico farmacéuticas (Campagnoli, 2008: 9).

Al introducir en discurso la estética y lo femenino, ya se puede apreciar que la mujer barbuda ya no es únicamente un cuerpo ambiguo, al igual que sus antecesoras, como lo fueron la “mujer gorila”, ligada al mundo animal, o el salvaje, despojado de su carácter humano. Aquí, en la posmodernidad, se reconoce como una mujer que es menos mujer o pseudo mujer [...] (Campagnoli, 2008: 6), y que por ello debe ser condenada al Freak show.

Uno de espectáculos freak más conocidos de Estados Unidos es el de Venice Beach, el cual gracias a su gran fama posee incluso una serie de televisión y un documental, todo gracias a ser uno de los pocos circos que sigue haciendo uso de cuerpos “extraordinarios” (véase el anexo 1), donde se puede ver espectáculos de enanos, trapecistas, “aborígenes”, animales (una serpiente), mujeres fisicoculturistas, entre otras criaturas no descritas en nuestros días (como es el caso de Marcus “The Creature”), entre otros. Sin embargo, para nosotros es de especial relevancia el papel, la visualización y representación que cumple Jessa The Bearded Lady, sobre todo por lo que dijo en la entrevista realizada hacia su persona el 8 de mayo de 2014, para el canal Red Carpet Report on Mingle Media TV:



Jessa The Bearded Lady from the [#VeniceBeach](#) [#Freakshow](#) on [@FreakshowAMC](#)
[#SayNoToNormal](#)



Red Carpet Report o...
77,2 K suscriptores

Suscribirse

99



Compartir



En un principio nos gustaría destacar que, ya el título de la entrevista es bastante sugerente al poner “#SayNoToNormal”, traducido como “Di No a lo Normal”, indicando que a continuación se estará viendo algo contranatura y anormal. Una vez empieza el video, Jessa nos relata su experiencia fuera y dentro del circo, admitiendo que empezó a dejar crecer su barba a la edad 27 años, al unirse al Freak show, y que, de no ser por eso, se la seguiría rasurando como años atrás (a partir del minuto 2:17). Asimismo, señala que es gracias a este circo performativo que se siente aceptada. Esto nos permite recordar lo expuesto por Pedraza, en donde afirma que:

La mujer barbuda no ha existido nunca fuera del ámbito acotado del espacio cortesano o del circo, lo cual no quiere decir que no haya mujeres cuya abundante pilosidad, generalmente de origen hormonal, tuviera y tenga que eliminarse con cuchilla, cera u otros procedimientos, o esconderse para no ser objeto de irrisión o abyección (2009: 16).

Con esto, se nos permite analizar las dimensiones éticas del circo, en donde vemos continuamente que al presentar un cuerpo únicamente en dicha escena, le quitamos la capacidad de ser aceptado en la vida común. Entendiéndose que, al ver expuestos cuerpos como el de Jessa, cualquier otra mujer que se asemeje también será considerada como una Freak.

Por otra parte, otra característica llamativa de Jessa es su vestimenta, al igual que en épocas anteriores, la mujer barbuda de Venice Beach usa un traje típico afgano, aumentando así la calidad exótica y excéntrica de su performance. Esta acogida del mundo oriental no es algo nuevo dentro del circo:

Durante el siglo XIX, quizás como herencia del Romanticismo era común inspirar los espectáculos escénicos en lugares exóticos y culturas lejanas. La influencia evidente de la cultura árabe y el fuerte carácter de identidad de lo español condujo a que en muchas ocasiones fuera utilizada la imagen estereotipada de nosotros [el autor es español] para crear espacios escénicos. Este fenómeno que artísticamente conocemos bajo el nombre de Españolada fue habitual en todas las artes, y del mismo modo podríamos referirnos a él en la concepción del espectáculo circense (Gallego, 2015: 210).

Es importante tener en cuenta que, al hablar de “culturas lejanas” en el circo, ya no solo hacemos referencia a ese salvaje oriental, sino también a todo lo que salga de la norma.

Campagnoli (2008) los defiende bajo los dispositivos de género, aludiendo a que cualquiera puede ser la mujer barbuda, solo que nos maquillamos ante las urbes de poder. Asimismo, McDonald (2011) lo plantea con la creación de los cuerpos en movimiento, que a su vez se inspira en la idea de Marcel Mauss del “body motion”, en donde ya los cuerpos no solo hacen grandes tránsitos (migración) o exposiciones artísticas (danza), sino que también ahora entran en lo que Butler (2007) y Preciado (2008) reconocen como performatividad de género, permitiendo que los cuerpos del circo sean entonces un performance entre el mundo animal y el humano, entre el hombre y la mujer, entre la naturaleza y la cultura.

EL PAYASO COMO ARQUETIPO DE TRANSGRESIÓN Y ENCARNACIÓN DE LA RISA

Muchos son los cuerpos que, al igual que las mujeres, durante la época victoriana fueron violentados por el espectáculo. Véase, por ejemplo, la teorización de Backstrom (2012), en donde habla de los cuerpos con enanismo y obesidad. Al igual que con los casos expuestos anteriormente, el imaginario del enano, obeso y/o gigante también fueron ideas influenciadas por las diversas concepciones del salvaje, siendo una muestra de ello la que nos expone Bartra, donde define que estos habían sido:

[...] dotados de una fuerza descomunal, sobrehumana; no era raro que se llevaran en una sola mano todo un árbol con las raíces al aire. Aunque en muchas ocasiones su tamaño era más o menos semejante a la talla humana, aparecían frecuentemente representados como un gigante o como un enano. Las variaciones en el tamaño del hombre salvaje obedecían a convenciones plásticas ligadas al tipo de obra (escultura, escudo, vitral, bajorrelieve, grabado, etcétera) y al tipo de narrativa en que aparecía (Bartra, 1998: 83).

Vemos, pues, que estas ideas aparecen en las retóricas narrativas medieval y victoriana de forma recurrente y constante. El salvaje colonizado es también el cuerpo monstruoso exhibido desde el siglo XIX. Sin embargo, en la actualidad se puede apreciar que estas performances y los cuerpos que exhiben, ya no son la atracción primordial del circo. De acuerdo con Gallego, como unión de todas estas ideas se construye el cuerpo del payaso,

el cual es entendido por él mismo como un elemento indispensable de lo circense, que a su vez [...] proviene puramente de lo transgresor (2015: 348).

Al hablar de la transgresión del payaso, es necesario en un principio indicar cómo se construye dicho cuerpo/disfraz. De acuerdo con Maqueda (2022) en la edad moderna estos eran el mimo y/o el arlequín, el cual era criticado debido a su producción artística satírica ante la religión. Sin embargo, actualmente, posiciones anglosajonas como las de Butler o McManus asocian al clown, al juego y a lo cómico como actividades de inversión simbólica que se confrontan ante el poder, el hambre, la carencia o la seriedad del mundo moderno (Maqueda, 2022: 3). Asimismo, dentro de los testimonios sobre el payaso, a nivel científico-social, nos podemos encontrar que el clown es aquel que acepta el fracaso, el que malogra su número, y con ello, coloca al espectador en un estado de superioridad (Lecoq, 2004: 214).

La figura de payaso, se ha construido en diferentes épocas históricas con múltiples referencias a figuras consideradas popularmente como salvajes, bufones, marginales, excéntricas o locas. Podríamos decir, en términos de Turner (1988), que han sido siempre figuras liminales que aparecen en diversos rituales desde la antigüedad hasta la actualidad. Rituales en los que la risa y la comicidad, son los mediadores para que se produzcan los efectos requeridos en cada uno de ellos. En muchos casos, se trata de instaurar el “mundo al revés” en un período de tiempo establecido, y favoreciendo la inversión de sexo, valores, jerarquías sociales y relaciones de poder.

Así, puede decirse que el payaso es la materialización de la transgresión, ya no solo haciendo alusión al salvaje, sino a toda persona de su misma condición humana, aunque no de su misma posición social. Es decir, el payaso es un cuerpo aún más miserable que su espectador. Si en un principio, como nos narra Backstrom (2012) el circo era para gusto de la sociedad ostentosa, es decir, para aquellos que pudieran pagarse la entrada para burlarse de otros, por sus rasgos físicos, ahora, en la posmodernidad, la creación del clown ha servido para hacer sátira de todas las injusticias de la vida, siempre generándole placer al espectador que disfruta del dolor de dicho actor.

Llegados a este punto, es importante mencionar que, el placer en el circo es expuesto a través de la risa (Gallego, 2015: 347), y es, a su vez, de esta necesidad de felicidad que se consolida el payaso. Por ello, su cuerpo se modifica para hacer sátira de lo que se está sufriendo, cumpliendo siempre el rol de ser inmutable ante las desgracias. En palabras de

la Serna, el clown es el que sostiene el circo y quizás sostiene la vida, siendo lo que más consuelo nos da después de nuestra muerte ellos continuarán con sus payasadas (1968: 32). Asimismo, posee el encanto de un niño, ya que mantiene su inocencia intacta ante los problemas. Adorno destaca que:

El acuerdo de los niños con los payasos es un acuerdo con el arte, del que los adultos les expulsan, igual que de acuerdo con los animales. El género humano no ha tenido tanto éxito en la represión de su semejanza con los animales como para no poder reconocerla de repente y verse inundado por la dicha; el lenguaje de los niños pequeños y de los animales parece el mismo. En la semejanza de los payasos con los animales se inflama la semejanza de los monos con los seres humanos; la constelación animal/loco/payaso es una de las capas fundamentales del arte (2004: 207).

A nivel antropológico, el relacionar el payaso con el niño es igual de peligroso que situarlo conjuntamente al animal, porque le despoja de su carácter independiente y racional. Y, a su vez, de esta dependencia nacen sus similitudes con el esclavo, el cual Kimmel define como [...] hombres dependientes, desvalidos, incapaces de defender a sus mujeres y niños, y por lo tanto menos que varoniles (1997: 60). Esto último nos permite adentrarnos en el carácter del payaso como esclavo y del circo como cárcel.

Si entendemos la risa [...] como manera de transgresión a una forma más seria u ortodoxa y, por tanto, bajo estos parámetros, la risa conforma la corporalidad del payaso como característica principal (Muñoz, 2021: 170)., entonces este cuerpo del circo se verá atado, eternamente, a la comedia, siempre buscando de un público que se ría de él para consolidar su existencia en el mundo. Por ello, el payaso transita la comedia o la tragedia según si el punto de vista del espectador se sitúa en los elementos ridículos (comedia) o dolorosos (tragedia) (Muñoz, 2021: 170). Con esto a su vez podemos apreciar que, existe una dicotomía sobre el payaso, que en el mundo circense es conocida como el “payaso Blanco” y el “Augusto”, de los cuales existen definiciones como la de Alonso Sosa:

La burla de los payasos hacia los rasgos de lo humano suele representarse a través de la clásica dupla del payaso Blanco y el Augusto. El payaso Blanco representa la belleza, la educación, inteligencia y virtuosismo, la razón y la tradición aristocrática de los comienzos del circo. Su vestimenta es elegante, con mucho brillo, y su cara está pintada de blanco con los labios rojos. El Augusto es torpe,

carece de la formalidad del payaso Blanco, lucha constantemente contra lo cotidiano yendo contra las reglas y convenciones morales. Representa el caos, la inocencia, el instinto, se viste con ropas excéntricas, desaliñadas que no se ajustan a su tamaño y usa una nariz roja. La dupla marca las tensiones entre la civilización y la barbarie, el deseo y las normas morales, el mundo del adulto y el del niño y también de las clases sociales a las que pertenecen (2015: 11).

A pesar de sus diferencias, nos relata Alonso, ambos payasos siguen estando cautivos de un rol, y son expuestos de la misma forma. Sin embargo, su aceptación ante el público es bastante diferente. Gallego, inspirado en Eguizábal, demuestra que, el Augusto es quien de mayor triunfo goza, puesto a que [...] el público, por supuesto, simpatiza con aquel que encarna el delirio, con quien parece más digno de compasión [...] con ese triunfo de la locura (2015: 399). Lo cual, de regreso al voyerismo en el circo, nos enseña que los aplausos llegan a quien en peor condición esté en contraposición a nosotros como espectador.

Incluso, de forma intrínseca, [...] el público disfruta al observar la impugnación realizada por parte del Augusto al mostrarse triunfante frente al Carablanca que es la ley. Su triunfo, es más que el de uno frente a otro, es el estallido temporal, momentáneo y festivo de la vida al revés, de una temporalidad micropolítica, por la cual celebrar, que el orden y la ley es vencido por la locura de lo festivo (Gallego, 2015: 400). En el circo, el payaso que encarna lo salvaje es proclamado victorioso ante la sociedad de la cultura, haciendo que sus espectadores, quienes en su vida cotidiana condenan la barbarie, celebren por un pequeño periodo de tiempo la victoria de ese cuerpo grotesco: dejando de forma implícita que, el espectador a la par que se ríe del payaso en el mismo se refleja, es, nuevamente, la mujer barbuda de Campagnoli, la cual podríamos ser todos.

Llegados a este punto hemos podido analizar que, el payaso es prisionero de la risa, del espectador y del espectáculo, siendo parte de [...] aquellos artistas que arriesgan su vida ante el público (Tafalla, 2014: 148), ya que, si no logra cautivar con su performance y obtener el mérito, conocido como la burla, este terminaría pereciendo. Por ello, siempre buscará ser el reflector y es aquí cuando analizamos el gran dispositivo del circo: su carpa.

Si analizamos al payaso como prisionero, podemos pensar en el Freak show como su jaula. Pero, ahora no hablamos del cuerpo del circo, ni del manejo del circo, sino de la propia estructura que se ha construido para realizar este performance. Es importante

mencionar que, existen diversas formas de organización del circo, más tal y como lo demuestra Ferguson, la carpa, conocida por la autora como “the ring”, es única en arquitectura (2004). Entendiéndose que, puede cambiar sus colores, localidades u organización, pero el cuadrilátero (llamado “the ring”) siempre será el mismo. Por ello, podemos usar de ejemplo la estructura que la misma nos presenta, en la página 53, del circo Zippo de Reino Unido:

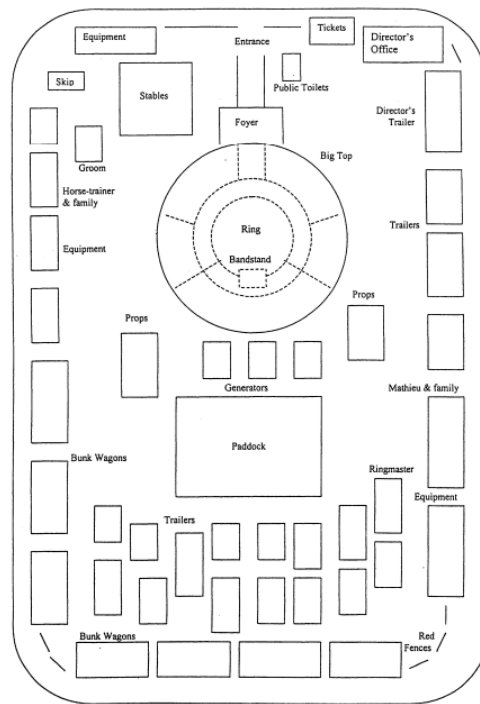


Figure 1: Rough plan of Zippo's Circus Space, Montpellier Gardens, Cheltenham

De la imagen, que engloba todo el espacio que maneja el circo, consideramos primordial enfocarnos en el “Ring”, sobre todo porque esta figura es ya muy conocida, solo que bajo otro nombre:

El panóptico, según el diccionario de la enciclopedia Encarta es: ca. (De pan- y el gr. ὀπτικός, óptico). adj. Dicho de un edificio: Construido de modo que toda su parte interior se pueda ver desde un solo punto. Lo que nos lleva a definirlo como una construcción desde la que se puede observar todo lo que hay en ella, desde un punto determinado. El panóptico, es una publicación de 1791: un diseño que permitiría resolver las dos cuestiones que para Bentham eran más importantes; la arquitectura y la vigilancia, las razones de por qué construirlo y las finalidades

prácticas del mismo, donde la observación es un arma fundamental, para controlar los individuos y estudiar sus comportamientos (Valencia. y Marin, 2017: 513).

Si tomamos en cuenta que, en una primera instancia, el espectáculo circense presenta lo asombroso, lo “imposible”, lo deslumbrante y el atrevido. Sus acróbatas, payasos, magos, malabaristas y entrenados animales en el cuadrilátero se distinguen del público espectador, mostrando un “otro” mundo onírico que cuestiona las normas y los límites de la sociedad de la habilidad humana (Ferguson, 2004: 51), que a su vez, produce dentro de estos cuerpos del circo una inspección jerárquica que, de acuerdo con Gallego, se fundamenta en la vigilancia, en especial del público hacia el artista. Pues, podemos llegar a la conclusión de que, dicha carpa y todo lo que representa termina de producir:

[...] pues una transformación en el acto arquitectónico. Se deja atrás el construir para ser visto (propio de los antiguos palacios), o el primar las situaciones estratégicas bajo las que se consolidaban las fortalezas para vigilar lo de fuera y proteger lo de dentro. Se desarrolla por entonces un tipo de arquitectura que va a favor del control y de la vigilancia de lo de dentro, para poder responder a los aparatos disciplinarios (Gallego, 2015: 93).

Cumpliendo así un rol como dispositivo colonizador de los cuerpos, violentando, a través de su organización y de la mirada, a todos aquellos payasos que se presentan para perpetuar su existencia en este. Asimismo, esta exposición y vigilancia de los cuerpos circenses nos presenta dos cuestiones de sumo interés. En un principio, debido a que surge de un pasado colonial, como expone Gallego [...] la monstruosidad están desde los orígenes del hombre, que proceden de los rituales y que llegan a ser exhibidos porque el hombre necesita mostrar monstruos para mantener el orden (2015: 345). Entendiéndose que, creamos una jaula para el salvaje, en donde se espera que la gente a su alrededor le enseñe las normas sociales, la exposición es entonces entendida como el encierro. Y, a su vez, si tomamos a los niños como algo esencial para la forma de vida circense. [...] ligada a la idea del juego [...] (Ferguson, 2004: 60), no solo por su carácter como legado familiar, sino también por su semejanza a la esclavitud de Kimmel, podemos entonces apreciar que, el circo es un panóptico, y no solo uno en donde se castiga al cuerpo, sino también uno en donde estas personas aceptan su contranatura y se vuelven imposibles sin él. Es lo que Fanon, años atrás, destacó en otros movimientos de represión, en donde expone que:

El colonizado elige el argumento que le ha señalado el colono y, por un retorno irónico de las cosas, es el colonizado quien ahora afirma que el colonizador sólo entiende la fuerza. (2009: 32).

En el circo, los cuerpos colonizados, grotescos, abyectos y monstruosos adoptan, dentro de estas pequeñas prisiones, un rol para la comedia, que a su vez abrazan como realidad absoluta, deseando siempre que se mantenga su legado.

CONCLUSIONES

El/la lector/a deberá estar preguntándose porqué hemos finalizado hablando sobre el colonizado en el apartado anterior, al igual que debe estar intentando hilarlo con la creación del cuerpo grotesco y de las mujeres que fueron musas para dicho concepto. Podemos responder diciendo que, el imaginario occidental sobre las mujeres (como algo grotesco) es perpetuado por el circo, que a su vez es creado por la idea de monstruosidad que a ellas culturalmente se asocia. Gallego asegura que a partir de esa concepción del cuerpo, como lugar cero que conecta el pasado con la actualidad, comenzaremos trayendo a colación la alusión directa que el circo hace en relación a sus corporalidades femeninas con la figura de las Amazonas. Dice de la Serna (1968) que: “En la primera fila, además del salpique de arena, se siente un olor a mujer y a caballo (...)” (p. 43); el mismo olor que el lugar donde habitan las Amazonas, recordando al ver su presencia, que sólo el circo las devolvió a la vista de los hombres (2015: 180).

Gracias a lo establecido, tanto ahora como en toda la presente investigación, podemos asegurar que, en el “Ring” circense se recupera a la mujer colonizada, pero no solo aquella que es expuesta, sino también a la que es animal y pseudo mujer. A través de los sentidos, como el olfato, y de la estética, siendo esta última un dispositivo epistemosexual, en el circo la mujer es despojada de su carácter humano y es continuamente humillada por el ojo occidental. Fue, como indicó López (2017) la primera atracción circense, y sigue siendo, como se puede ver en la posmodernidad, el cuerpo más buscado y explotado por el mundo del entretenimiento.

Por ello, consideramos que presentar al circo como un dispositivo colonizador es una hipótesis bastante válida, y que ha sido y sigue siendo objeto de diferentes análisis en las

ciencias sociales. Lo que se puede apreciar en la cantidad de bibliografía al respecto. Véase, por ejemplo, las teorizaciones que hemos exhibido de Durbach (2014), donde nos habla de los cuerpos victorianos del circo y de la exaltación que generaba el ver a alguien con obesidad y/o enanismo, acentuando su relevancia en que, por más que erróneamente se considere que este voyerismo al cuerpo murió en años anteriores, la realidad es otra. En la actualidad, se puede ver programas de televisión como “Mi vida con 300 kilos” o “Menuda pareja”, en donde se exponen los mismos cuerpos de la época victoriana, en donde se violenta, a través de la mirada, los mismos cuerpos que alguna vez fueron parte del “mito del salvaje”. Todo esto, gracias a lo que hemos visto de Stoddart (2015), lo podemos entender como una continuación del circo en el mundo cinematográfico, ya que fue, y sigue siendo, una herramienta colonial que evoluciona.

Defendiéndose así que, en la posmodernidad, el circo sigue siendo un dispositivo colonizador que legitima, a través de representaciones artísticas, la opresión de los cuerpos no occidentales. Y, ya no solo por su performance, sino por haber impulsado a la creación de todo este mundo del espectáculo grotesco y sexualizado. Tanto en el siglo XIX, como en la sociedad actual, las exhibiciones de los cuerpos primitivos como la de los cuerpos circenses, son recursos donde se trata de explorar los límites del propio cuerpo.

Los espectáculos de exhibición de las personas de sociedades primitivas como monstruos, y las escenas circenses, comparten un carácter inhumano y eurocéntrico. En el siglo XIX, el concepto de alteridad se convirtió en objeto de exposiciones y otras formas de presentación pública que tenían lugar principalmente en circos, jardines zoológicos o museos. Los espectáculos de monstruos acentuaban particularmente los rasgos exóticos de los individuos exhibidos, sus diferencias morfológicas, desviaciones y anomalías que diferían de la norma de la población europea. En la actualidad, las representaciones populares de las “anormalidades”, la raza, el nivel de civilización y el género se reproducen y siguen afectando al control de los cuerpos. En este caso, al cuerpo de las mujeres y al de los payasos, que hemos tomado como objeto de análisis.

Las mujeres expuestas en los zoológicos humanos y gabinetes de curiosidades, fueron exhibidas ante el reflector en jaulas o en vitrinas. Pero, no es sino hasta la llegada de la carpa del circo que se consolida el cuerpo grotesco como un espectáculo de voyeurismo para el ojo occidental. Asimismo, con la aparición de este panóptico nace el payaso, el cual representa, por lo visto con Adorno (2004), esa unión entre animal y loco, a su vez

que es, de acuerdo con Muñoz (2021) las carencias de la vida. Si tomamos en cuenta que, el cuerpo occidental empieza a configurarse bajo diferentes rangos jerárquicos de homogeneidad estética, en donde incluso las personas “normativas” disponen de alguien por encima de ellos en aceptación social, podremos entender que existe una nueva aberración al cuerpo, y es por ello que se crea y se celebra al payaso. Este es el personaje que siempre estará por debajo de otros miembros de la cultura en donde se ve inmerso, y por ello se le solicita tanto, ya que le genera placer al voyeur/espectador que busca olvidar sus propias características grotescas.

El payaso nos permite, en otras palabras, apreciar cómo para el hombre occidental existe alguien, de su misma condición, que está por debajo de él, pero que al mismo tiempo es él. Todos los hombres son payasos dentro de las urbes de poder en donde se ven inmersos, y es únicamente en el circo donde ellos, de forma temporal, retoman ese poder del cual son despojados en su vida cotidiana. Debido a esto, el payaso es satírico y erótico, ya que encarna todos los deseos que fundaron al circo posmoderno: violentar al cuerpo que se esconde en el arte.

Por ello, lo vemos postrado en el “Ring”, consolidando su existencia, de acuerdo con Gallego (2015) a través de las risas de su espectador. Es el colono que ha aceptado su condición, y que no desea despojarse de ella porque considera, gracias al colonizador, que acabar con su desgracia es equivalente a terminar con su vida.

A modo de conclusión, quisiéramos agregar un pequeño estudio sobre el poema de Federico García Lorca con el cual hemos empezado el presente trabajo de investigación. De título “Pierrot (poema íntimo)”:

“Yo soy una máscara eterna. A veces, las más, soy Pierrot; a veces, soy Arlequín; otras, soy Colombina. Nunca Pantalón”

Consideramos que toda la presente investigación puede verse resumida en estas palabras, ya que, el poeta nos enseña, al igual que un payaso, que la máscara siempre será eterna: la cual, a su vez, es volátil ante el público. Entendiéndose que, en el circo los cuerpos expuestos pueden ser máscara o mujer (animal), exotismo o arlequín (performance). Pero, si tomamos en cuenta lo expuesto por Butler (2007) sobre el estudio epistemosexual, en donde nos enseña que estereotípicamente los objetos, las vestimentas y la salud están divididos en base al género, podremos apreciar que jamás serán pantalón porque ese es

un equivalente al hombre occidental, y el cuerpo circense, como hemos visto a lo largo del presente Trabajo de Fin de Grado, siempre ha sido negado de ese disfraz.

POSIBLES VÍAS PARA CONTINUAR CON LA INVESTIGACIÓN

Como antropóloga dentro de un proceso de formación universitaria, me he interesado por el papel que juegan los sentidos, el cuerpo y el género en las culturas. Este Trabajo Fin de Grado, surge de mi deseo de profundizar en estas temáticas. Como consecuencia, me parece interesante y motivador seguir analizando las prácticas discursivas, teóricas, performativas y artísticas que encierran estas cuestiones. Como se ha demostrado a lo largo del presente trabajo, el circo en la historia de la antropología, es un campo de observación y teorización para reflexionar sobre todo ello. Dentro de las posibles aportaciones a la temática planteada, consideramos que entre las posibles vías para continuar con la investigación se encuentran las siguientes:

1. El estudio de las personas con obesidad y enanismo desde el circo victoriano hasta los programas televisivos actuales.
2. Análisis de las exposiciones museísticas como reminiscencias de los Freak shows.
3. La hipersexualización de los cuerpos femeninos en los contextos del carnaval.
4. La transgresión del marketing hacia los cuerpos no-occidentales: comparando las iconografías del circo moderno con las publicaciones multinacionales producidas en redes sociales.
5. El legado del payaso como personaje contrahegemónico en diferentes panópticos de nuestra vida cotidiana: escuelas, centros de trabajo, gimnasios, etc.

Este Trabajo Fin de Grado, se ha construido en el deseo de abrir ventanas al diálogo, la teorización antropológica y buscar nuevas conexiones en los análisis sobre las performaces políticas y artísticas del cuerpo.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Th. W. (2004). *Teoría estética*. Ediciones Akal. (Obra original publicada en 1970).
https://monoskop.org/images/0/0a/Adorno_Theodor_W_Teoria_estetica_ES.pdf
- Alonso Sosa, V. (2015). El arte, lo político y la política: Reflexiones a partir del circo. *11º Congreso Argentino de Educación Física y Ciencias, en Memoria Académica FaHCE*.
https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.7325/ev.7325.pdf
- Backstrom, L. (2012). From the Freak Show to the Living Room: Cultural Representations of Dwarfism and Obesity. *Sociological Forum*, 27(3), 682-707.
<http://www.jstor.org/stable/23262184>
- Barrios, J. L. (2008). El cuerpo grotesco: desbordamiento y significación. *Memoria Académica FaHCE*. https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.695/ev.695.pdf
- Bartra, R. (1998). *El Salvaje en el espejo*. Ediciones Era. (Obra original publicada en 1992).
<https://descargarlibrosenpdf.files.wordpress.com/2017/05/bartra-roger-s-a-el-salvaje-en-el-espejo.pdf>
- Betancur, L. y Urrego, G. (2017). Del cuerpo grotesco al cuerpo moderno: una visión contemporánea del cuerpo desde el culto al culo. *EN-CLAVE SOCIAL*, 6(2), 28-46.
<http://revistas.unilasallista.edu.co/index.php/EN-Clave/article/view/1605/1536>
- Bobel, C. (2002). *Paradox Of Natural Mothering*. Temple University Press.
- Brottman, M., & Brottman, D. (1996). Return of the Freakshow: Carnival (De)Formations in Contemporary Culture. *Studies in Popular Culture*, 18(2), 89-107.
<http://www.jstor.org/stable/23413694>
- Butler, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Ediciones Paidós. (Obra original publicada en 1990).
http://www.lauragonzalez.com/TC/El_genero_en_disputa_Buttler.pdf
- Campagnoli, M. A. (2008). La mujer barbuda: una mirada epistémosexual. *Acta Académica: VII Jornadas de Investigación en Filosofía. Universidad Nacional de La Plata*.
<https://www.aacademica.org/000-077/65>

- Carmelo, Y. S. (2003). Lion on Display: Culture, Nature, and Totality in a Circus Performance. *Poetics Today*, 24(1), 65-90. <https://muse.jhu.edu/article/41223>
- De la Serna, R. G. (1968). *El circo*. Colección Austral.
- Descola, P. (2005) Más allá de la naturaleza y de la cultura”. En L. Montenegro (Ed.) *Cultura y Naturaleza. Aproximaciones a propósito del bicentenario de la independencia de Colombia* (pp. 76-97). Bogotá. Jardín Botánico de Bogotá Celestino Mutis. (Obra original publicada en 2005). <http://ceapedi.com.ar/imagenes/biblioteca/libreria/393.pdf>
- Douglas, M. (1973) Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú. Siglo XXI.
- Durbach, N. (2014). “Skinless Wonders”: “Body Worlds” and the Victorian Freak Show. *Journal of the History of Medicine and Allied Sciences*, 69(1), 38–67. <http://www.jstor.org/stable/24631756>
- Fanon, F. (2009). *Piel negra, máscaras blancas*. Ediciones Akal. (Obra original publicada en 1952). <http://www.arquitecturadelastransferencias.net/images/bibliografia/fanon-piel-negra-mascaras-blancas.pdf>
- Ferguson, s. (2004). Becoming circus: rules, transgression and self-representation at Zippo’s. *Cambridge Anthropology*, 24(2), 51–74. <http://www.jstor.org/stable/23820881>
- Foucault, M. (1976). *Historia de la sexualidad, Vol.1: la voluntad del saber*. Siglo veintiuno editores. https://www.campusapp.org/pluginfile.php/21457/mod_resource/content/0/Foucault.pdf
- Foucault, M. (1998). *Historia de la locura en la época clásica I* (J. Utrilla, Trad.). Fondo de Cultura Económica. (Obra original publicada en 1961). <https://patriciolepe.files.wordpress.com/2007/06/foucault-michel-historia-de-la-locura.pdf>
- Foucault, M. (2002). *Historia de la sexualidad, Vol.1: la voluntad del saber* (A, Garzón del Camino, Trad.). Siglo veintiuno editores. (Obra original publicada en 1975). <https://www.ivanilich.org.mx/Foucault-Castigar.pdf>
- Franklin, S. (1997). *Embodied progress: A Cultural Account of Assisted Conception*. Routledge.

- Gallego, J. (2015). *Filosofía y estética del cuerpo en el circo desde la perspectiva del concepto de biopoder* [Tesis doctoral]. Universidad Rey Juan Carlos. <http://hdl.handle.net/10115/14245>
- Guerrero, J. (2013). Perspectivas socioculturales sobre el cuerpo: del esquema evolucionista a la teoría del estigma de E. Goffman. *La Razón Histórica*, (22), 136-170. <https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/37476/1/LRH%2022.16.pdf>
- Kimmel, M. S. (1997). Homofobia, temor, vergüenza y silencio en la identidad masculina. En J. Olavarría y T. Valdés (Eds.), *Masculinidad/es: Poder y Crisis*, 49-62. <https://joseolavarria.cl/wp-content/uploads/downloads/2014/08/Masculinidad-poder-y-crisis-Valdes-y-Olavarria.pdf>
- Ledo, J. (2004). El posmodernismo en antropología. *Aposta*, (11), 1-15. <http://www.apostadigital.com/revistav3/hemeroteca/julia1.pdf>
- Le Breton, D. (2021). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Prometeo Libros.
- Lecoq, J. (2004). *El cuerpo poético*. Alba Editorial. (Obra original publicada en 1997).
- Lévi-Strauss, C. (1997) *El pensamiento salvaje*. Fondo de Cultura Económica. (Obra original publicada en 1962).
- López, H. G. (2017). Zoos humanos, *ethnic freaks* y exhibiciones etnológicas. Editorial Concreta.
- Maqueda, M. (2022). El payaso sagrado: una exploración antropológica. *Asonancias*, (3), 1-11. https://www.politicas.unam.mx/cea/wp-content/uploads/2022/04/numero_03_asonancias.pdf
- Márquez, P. (2002). Cuerpo y arte corporal en la posmodernidad: las mujeres visibles. *Arte, Individuo y Sociedad*, 14, 121-149. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2037377>
- McDonald, E. (2011). Transnationalism. Bodies-in-Motion: Experiences of Momentum in Transnational Surgery. En F. Mascia-Lees, *A Companion to the Anthropology of the Body and Embodiment*, 481-528. Blackwell Publishing Ltd.
- Mauss, M. (1973). Techniques of the body. *Economy and Society*, 2, 70-88.
- Miles AEW. (1974). Julia Pastrana: The Bearded Lady. *Proceedings of the Royal Society of Medicine*, 67(2), 160-164. doi:10.1177/003591577406700229

- Moreno-Altamirano, L. (2010). *Enfermedad, cuerpo y corporeidad: una mirada antropológica*. Gaceta Médica de México, 146(2), 150-156.
- Pedraza, P. (2009). *Venus barbuda y el eslabón perdido*. Ediciones Siruela.
- Preciado, B. (2008). *Testo Yonqui*. Editorial Espasa Calpe. <https://antropologiadeoutraforma.files.wordpress.com/2013/04/preciado-testo-yonqui.pdf>
- Půtová, B. (2018). Freak shows. Otherness of the human body as a form of public presentation. *Anthropologie(1962-)*, 56(2), 91-102. <https://www.jstor.org/stable/26476304>
- Smiraglia, R. (2017). La irrupción de lo *queer*: Cuerpos abyectos y eróticas disidentes en los márgenes del cine argentino contemporáneo. *InterAlia*, (12), 154-171. <http://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.desklight-5ca424d6-74d4-436c-8198-8c02888cc5b4>
- Stoddart, H. (2015). The Circus and Early Cinema: Gravity, Narrative, and Machines. *Studies in Popular Culture*, 38(1), 1-17. <https://www.jstor.org/stable/44259582>
- Tafalla, M. (2014). Una estética del circo y de los espectáculos circenses con animales. *Convivium: revista de filosofía*, (27-28), 145-167. <https://raco.cat/index.php/Convivium/article/view/328918/419514>
- Turner, V. (1988). *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*. Taurus.
- Valencia Grajales, J. F., y Marin Galeano, M. S. (2017). El panóptico más allá de vigilar y castigar. *Revista Kavilando*, 9(2), 511-529. <https://www.ssoar.info/ssoar/handle/document/63753>

Imágenes

- Julia Pastrana, «the nondescript», advertised for exhibition. Colour woodcut. (s. f.). Wellcome Collection. <https://wellcomecollection.org/works/e33ecswk/items>
- Print; satirical print | British Museum. (s. f.). The British Museum. https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1868-0808-7600

Videos

Fondation Lilian Thuram | Exhibitions – L'invention du sauvage. (s. f.).

<https://www.thuram.org/exhibitions-linvention-du-sauvage/>

Musée du quai Branly - Jacques Chirac. (2011, 9 décembre). Exhibitions, l'invention du sauvage - Bande-annonce de l'exposition [Vidéo]. YouTube.

https://www.youtube.com/watch?v=pXE0CvNZZ_w

Red Carpet Report on Mingle Media TV. (2014, 8 mayo). Jessa The Bearded Lady from the #VeniceBeach #Freakshow on @FreakshowAMC #SayNoToNormal [Vidéo]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=z28i0wnryiM>