



Urdimento

REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

Hendiduras. Una experiencia colectiva de una troupe de mujeres en Buenos Aires, Argentina

Camila Losada

Para citar este artigo:

LOSADA, Camila. *Hendiduras*. Una experiencia colectiva de una troupe de mujeres en Buenos Aires, Argentina. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 1, n. 46, abr. 2023.

 DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/1414573101462023e0102>

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



Hendiduras. Una experiencia colectiva de una troupe de mujeres en Buenos Aires, Argentina

Camila Losada¹

Resumo

O objetivo deste trabalho foi analisar, de uma perspectiva antropológica e feminista, a performance circense *Hendiduras*, realizada em 2022 na Universidade Nacional de San Martín em Buenos Aires, Argentina, como tese de licenciatura em Artes Cênicas focada no Circo por Victoria, Marecos e sua trupe feminina de acro-duo. Propus a exploração das dimensões da cinestesia, corporalidade, afetos e performance como produtoras de saberes corporificados e de gênero que torcem códigos heterossexuais em dois aspectos inter-relacionados: na técnica hegemônica acro-duo circense que atribui ao homem cisgênero o papel de "forte" ou "portador" e a mulher de "volante"; e no espaço cênico do circo, fazendo surgir formas coletivas e inovadoras e dissonantes de dramatizar a feminilidade no circo. Por fim, vinculei a peça cênica com o contexto mais amplo de efervescência do movimento feminista do qual faz parte.

Palavras-chave: Circo. Gênero. Corpo. Performance.

¹ Becaria doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Licenciada en Ciencias Antropológicas por la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Profesora en Ciencias Antropológicas por la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, docente de "Antropología de los cuerpos circenses" en la "Diplomatura en Producción circense, cuerpo y contemporaneidad" en la Universidad Nacional Villa María y de "Historia de las pedagogías circenses" en el "Ciclo de formación de Pedagogía y Circo" en el marco de la Universidad Nacional de San Martín. Desde los 16 años se forma en técnicas aéreas circenses. Ha dado clases de circo para niños y de acrobacia en telas para adultos en distintos centros culturales. Es parte de la colectiva feminista Cirqueres Organizadas donde gestiona eventos y talleres. ✉ camila.paula.losada@gmail.com
 <https://orcid.org/0000-0002-3674-8948>



Hendiduras. Uma experiência coletiva de uma trupe de mulheres em Buenos Aires, Argentina

Resumo

O objetivo deste trabalho foi analisar, de uma perspectiva antropológica e feminista, a performance circense *Hendiduras*, realizada em 2022 na Universidade Nacional de San Martín em Buenos Aires, Argentina, como tese de licenciatura em Artes Cênicas focada no Circo por Victoria, Marecos e sua trupe feminina de acro-duo. Propus a exploração das dimensões da cinestesia, corporalidade, afetos e performance como produtoras de saberes corporificados e de gênero que torcem códigos heterossexuais em dois aspectos inter-relacionados: na técnica hegemônica acro-duo circense que atribui ao homem cisgênero o papel de "forte" ou "portador" e a mulher de "volante"; e no espaço cênico do circo, fazendo surgir formas coletivas e inovadoras e dissonantes de dramatizar a feminilidade no circo. Por fim, vinculei a peça cênica com o contexto mais amplo de efervescência do movimento feminista do qual faz parte.

Palavras-chave: Circo. Gênero. Corpo. Performance.

Hendiduras. A collective experience of a troupe of women in Buenos Aires, Argentina

Abstract

The objective of this work was to analyze, from an anthropological and feminist perspective, the circus performance *Hendiduras*, held in 2022 at the National University of San Martín in Buenos Aires, Argentina, as a degree thesis in Performing Arts focused on Circo por Victoria. Marecos and his women's acro-duo troupe. I intended to explore the dimensions of kinesthesia, corporality, affects and performance as producers of embodied and gendered knowledge that twist heterosexual codes in two interrelated aspects: in the hegemonic acro-duo circus technique that assigns the cisgender man the role of "strong" or "portor" and the woman of "volante"; and in the scenic space of the circus, making appear collective and innovative and dissonant ways of dramatizing femininity in the circus. Finally, I cross-linked the scenic piece with the broader context of effervescence of the feminist movement of which it is a part.

Keywords: Circus. Gender. Body. Performance.



Introducción

*Una hendidura es transformar algo sin romperlo.
Hacerle una marca sin deformar del todo lo que ya estaba antes.*

(Fragmento de entrevista a Victoria Marecos, Buenos Aires, 2022)

En este trabajo me interesa analizar la pieza escénica circense llamada *Hendiduras* y poner en diálogo estas prácticas estético-corporales con la política de las existencias generizadas de la vida cotidiana, situadas en un contexto de profunda transformación sociocultural a partir de la efervescencia y masividad que cobró el movimiento feminista en 2015 en Buenos Aires.

Hendiduras nació como tesis de la licenciatura en Artes Escénicas con Orientación en Circo y el 8 de abril de 2022 la obra/tesis fue estrenada y defendida en el Auditorio Carpa de la Universidad Nacional de San Martín, ubicada en zona oeste de la Provincia de Buenos Aires, Argentina, y consistió en dos partes. Por un lado, un Trabajo Final Integrador escrito -lo iré retomando a lo largo de este texto- que indaga a través de las palabras en las técnicas circenses de acro-dúo y troupe desde una mirada reflexiva. Así, la artista-tesista cuestiona el binarismo sexo-genérico que asigna el rol de “portor”² o “fuerte” a los hombres cisgénero³ y el rol de “volante”⁴ a las mujeres cisgénero. Por otro lado, la obra en sí misma, *Hendiduras*, una performance circense dividida en tres cuadros escénicos. La misma es llevada adelante por una troupe de cinco dúos de acrobacia de mujeres

² Acróbata que, en una práctica de acrobacia de dúo, sostiene y manipula a la acróbata volante, haciendo de base.

³ Con “cisgénero” se referencia la correspondencia entre la identidad de género de una persona y su sexo asignado al nacer.

⁴ Acróbata que, en una práctica de acrobacia de dúo, es sostenida y manipulada para hacer sus trucos por una acróbata portor que hace de base.



quienes, desde sus propias corporalidades en escena, cuestionan y reinventan estas técnicas, ensayando nuevas formas de moverse, vincularse, sostenerse, afectarse y dejarse afectar. Si bien la tesis era individual y la “autora” de la misma es Victoria Marecos, ella enfatiza en que el proceso de creación-reflexión fue colectivo junto con sus compañeras.

Como verán, a lo largo de este trabajo, se repite el concepto de “técnica” ya que se encuentra en el corazón mismo del proceso de creación de esta obra circense en particular, así como del proceso de llegar a ser acróbata. Victoria describe *Hendiduras* como una “experiencia de (re)pensar y (re)elaborar una técnica de circo como la acrobacia en dúo y troupe, llevada adelante por cuerpos feminizados” (Marecos, 2022). Podríamos decir que se trata, en este caso, de una “técnica corporal”. Este concepto es traído tempranamente al mundo de la antropología por Marcel Mauss (1936), quien nos advertía sobre el aspecto social de aquello que parece lo más individual, físico y natural que es el cuerpo. Siguiendo al autor, los distintos usos del cuerpo son tradicionales al ser heredados socialmente y colectivos porque se aprenden intersubjetivamente. Varios años más tarde Csordas (2002, 2011), desde la fenomenología cultural, va un poco más allá: somos cuerpos en el mundo, por tanto, compartimos un entorno intersubjetivo e intercorporal con otros. Tal experiencia compartida está atravesada por una “elaboración cultural del compromiso sensorial”; de modo que las maneras somáticas de prestar atención a, hacia y desde los cuerpos en la inmediatez de un entorno intersubjetivo son culturalmente elaboradas. Así, en el mundo circense las “maneras de habitar” (Losada, 2021a)⁵ los espacios son particulares. Ahora bien, estas maneras de habitar el circo son situadas histórica, política y socioculturalmente y, por lo tanto, se encuentran en constante transformación. En los últimos años, el movimiento feminista ha tenido efectos en

⁵ Por *maneras de habitar el mundo circense* comprendo las experiencias vitales de los cirqueros entramadas a partir de sus vínculos intercorporales, sensibles y emotivos en el mundo del circo. Este habitar corresponde a una existencia anclada *aquí y ahora* (Kusch, 2000) que tiene que ver con el modo de vida circense en el que es necesario actuar y resolver ante las adversidades. Construí esta categoría inspirada en la noción de *maneras de estar* de Roa (2015). La autora, retomando a Kusch, conceptualiza las *maneras de estar* como la forma en que estamos-en-el-mundo experiencialmente, la cual es corporal, sensible y emotiva; y depende de determinaciones culturales, sociales e históricas.



el mundo del circo; y *Hendiduras* es parte.

Es preciso recorrer brevemente el contexto político y social para comprender la trama en la que esta performance se sitúa así como mi propio encuentro con ella. El movimiento feminista contemporáneo en Buenos Aires, específicamente, la efervescencia y masividad provocadas por las manifestaciones convocadas por el colectivo Ni Una Menos desde 2015 y aquellas congregadas por la lucha por el aborto legal, seguro y gratuito desde 2018 instalaron interrogantes, crearon y recrearon prácticas estéticas, artísticas, laborales y pedagógicas en diversos ámbitos y espacios sociales, entre ellos el del circo.

En medio de la lucha por la legalización del aborto escribí mi tesis de licenciatura sobre la transformación de las subjetividades feminizadas circenses a partir de la influencia del movimiento feminista, a la vez que participaba como antropóloga y cirquera de algunas de estas prácticas que estaban emergiendo (como intervenciones cirqueras activistas en contextos de protesta feminista de la colectiva feminista ‘Cirqueres Organizades’, charlas y talleres sobre género y circo, la creación de un Protocolo de Acción contra la Violencia de Género en el Circo, entre otras). Así, conocí a Ariadna y Abril, madre e hija, que realizan juntas la técnica de acro-dúo. Fue la primera vez, en los 12 años que llevaba haciendo circo, que vi un dúo de acrobacia de mujeres. Las entrevisté, armé un espectáculo callejero con ellas y se transformaron en compañeras:

Compañerxs, del latín *cumpanis*, *con-pan*²: aquellxs con lxs que compartiría la mesa, con lxs que repartiría el pan y a lxs que confiaría las tareas del pensar y del contar historias que se despliegan en la sobremesa. Aquellxs con lxs que comparto un mismo apetito, una misma curiosidad (Martin, 2021, p.34).

A comienzos del año 2022, Ariadna me invitó al estreno de *Hendiduras*, transmitiéndome su emoción por ser parte del proyecto. Enfatizó en la importancia de “estar ahí” y me contó de qué se trataba, dando inicio a las primeras tejeduras de esta trama de pensamiento. En este sentido, me interpelan los aportes de Donna Haraway (1995, 2019) recuperados por Nadia Martin (2021). Las autoras reclaman la necesidad de “pensar con otrxs” asumiendo “las tareas del pensar, no como actos en los que se afirma la propiedad sobre las ideas, sino en



los que se da la oportunidad de socializar herramientas intelectuales – como si de abrir una caja de juguetes se tratara– para tramar especulaciones sobre la realidad, para imaginar alternativas posibles” (Martín, 2021, p.34).

En esta línea se insertan tanto las reflexiones presentadas en este escrito como la creación de la obra estudiada. Ariadna le había compartido mi tesis de licenciatura a Victoria y más tarde me acercó la suya. A cada una nos resonaron las palabras de la otra y, meses más tarde, en contexto de entrevista, esos ecos fueron material reflexivo. Como antropóloga, me interesaba presenciar esta experiencia que consideraba potente y enriquecedora para mi investigación doctoral. “Estar ahí” me permitiría indagar en las transformaciones en las estéticas sensibles de las existencias cotidianas en vínculo con las estéticas artísticas, que comprendo como instancias de politización de un fragmento de las artes circenses hacia un giro feminista. Fui compartiendo las desgrabaciones de las entrevistas con mis entrevistadas (Victoria y Francisco Negri, orientador de la tesis de Victoria, egresado de la misma carrera unos años antes) y los avances del texto. Ellos realizaron las modificaciones que consideraban pertinentes, quitando, modificando y agregando fragmentos. Intercambiamos bibliografía, emociones y pensamientos.

Con todo, en este texto analizo *Hendiduras* explorando las dimensiones de la corporalidad, la kinestesia y la performance circense como productora de saberes, afectos y vínculos generizados que tuercen, transforman sin romper y hacen marcas sin deformar del todo lo que ya estaba antes. Es decir: los códigos binarios y heteronormativos de la técnica circense de acro-dúo y del espacio escénico del circo, haciendo aparecer modos colectivos novedosos y disonantes de teatralizar la feminidad y de politizar el circo.

“Circo antiguo”. Entre corporalidades feminizadas legítimas y abyectas

La escena comienza con dos mujeres vestidas de forma elegante, entrando desde la oscuridad del fondo del escenario, hacia el centro de la pista, con una música suave. Con paso firme avanzan hacia el público acompañadas por una música triunfal, desfilando sus vestuarios repletos de lentejuelas y brillo. A partir de ese momento comienzan a realizar sus



grandes hazañas: la portora levanta en sus brazos a la volante, que realiza verticales y acrobacias de todo tipo y forma, y en diferentes alturas, siempre encima de su compañera. Los saludos cargados de fuerza y elegancia, son llevados al máximo, hasta que ya no lo pueden sostener. En un silencio profundo, a las acróbatas, se les comienzan a derrumbar desde las sonrisas, hasta sus elegantes poses de brazos y piernas (Victoria Marecos, 2022).

Así describe Victoria el “primer cuadro” de *Hendiduras*. En este cuadro, las artistas-investigadoras utilizan sus cuerpos y la escena como “espacios de aparición” (Arendt, 2005; Lozano, 2018) de feminidades circenses que han sido invisibilizadas de aquellos relatos que cuentan la Historia del circo con mayúscula.

Esta escena re-presenta un recorte del llamado “circo tradicional”, aquel de familias de circo que reprodujeron estas artes transmitiendo los saberes circenses de generación en generación hasta la apertura de la enseñanza por fuera de dicha forma de producción y reproducción en los años 80 post dictatoriales en Argentina (Infantino, 2021a). Aquel que recorría pequeños pueblos y grandes ciudades y donde la carpa se constituía a la vez en hogar y lugar de trabajo, desdibujando los límites entre la esfera pública y la esfera doméstica. Cuerpos nómades, escénicos, acróbatas, cómicos. Cuerpos fuertes y flexibles (Losada, 2021a) por un entrenamiento que los disciplina y moldea de esa forma, pero también por la propia historia hecha cuerpo, encarnada en maneras de habitar el mundo. Por una fortaleza emocional y física que no es únicamente producto de una trayectoria personal, sino que es la historia misma de esa clase en el papel, de familias de sectores populares que se embarcaban en largos viajes y debían resolver “a pulmón” los imponderables de la vida de carpa. Siguiendo a Silvia Citro (2006, p.1):

sobre esta materialidad común de los cuerpos, la vida sociocultural construye prácticas disímiles (técnicas corporales cotidianas, modos perceptivos, formas de habitar el espacio, gestos, expresiones de la emoción, síntomas, danzas) y da lugar a representaciones de la corporalidad y de sus vínculos con el mundo también diferentes.

Partiendo de este fragmento iluminador, considero que la lógica de poder del género operante que organiza el *modo de vida* circense en el ámbito doméstico y laboral (artístico y pedagógico) se materializa en los cuerpos. De esta manera, construye prácticas, gestos, emociones y relaciones disímiles demarcando los



roles de una manera binaria, biologicista y estereotipante que asocia la fuerza, la destreza y la comicidad a los hombres cisgénero y la delicadeza, flexibilidad y sensualidad a las mujeres cisgénero.

Sin embargo, el modo en que el primer cuadro de *Hendiduras* pone en escena este llamado “circo antiguo” -categoría que refiere a un imaginario sobre la vida de circo de carpa del pasado construido a partir de relatos de transmisión oral, textos académicos sobre la historia del circo, archivos fotográficos y de video- es otro. Bajo el paraguas del interrogante “¿Qué lugares ocupan los cuerpos que están por fuera de la norma en el circo?” y el deseo personal, artístico e investigativo de encontrar en los siglos de historia del circo las huellas de mujeres que se hubieran desviado de estos roles heteronormados, Victoria halló una manera de iluminar estas memorias solapadas sobre las trayectorias disonantes de mujeres artistas circenses, denunciando su invisibilización histórica y la ausencia de corporalidades feminizadas referentes que “están por fuera de la norma”:

Victoria: En muchos trabajos en la carrera de circo en la Universidad Nacional de San Martín te preguntan por referentes o personas que vos seguís, o que admiras y ahí... Igual me había pasado. Yo me lo había preguntado toda mi vida artística. Y me costaba. Las volantes que yo veía eran todas así -hace un gesto de pequeñas- y no me sentía identificada, pero era como... Bueno, no siento que yo quiera ser así o que pueda hacer así o pueda hacer esas cosas. Y portoras no conocía. Entonces, empiezo a investigar históricamente y aparece la idola máxima que tengo que es Katie Sandwina.

Camila: ¡Ay, sí! ¡La sufragista, la de las sufragistas!

Victoria: ¡Exactamente! No me acuerdo el apellido real, pero le ponen Sandwina porque la tipa era levantadora de pesas. Su padre la entrenaba desde muy chica. Y entonces su acto era que el padre la ponía en escena y decía: “Bueno, desafío al que quiera a que pase y le gane a Kate”. Entonces, bueno, pasaban todos los hombres, nadie le ganaba nunca. Entonces yo quedé loca con la mina. Y bueno, hice este trabajo y nombré a varias mujeres referentes del circo que hacían cosas que en general hacen los varones. Bueno y aparte ella está en el movimiento de sufragistas de Estados Unidos entonces fue súper importante. Mirá cómo todo se relaciona, ¿no? Y se vincula porque en esa época la mujer era la que estaba en la casa. La mujer de la vida normal estaba en la casa con los críos, listo, chau. Y ya la mujer cirquera era fuera de la norma y una mujer normal iba al circo y quedaba impactada. Pero esta mujer además levantaba tres varones. Era como lo más a nivel imagen, a nivel mensaje. Bueno, y eso a partir de ese trabajo dije: “no, yo tengo que hacer algo con esto”. Y por eso en la tesis elijo hacer un cuadro de mujeres portoras antiguas mujeres

(Fragmento de entrevista otorgada a Camila Losada con Victoria Marecos,



Banfield, Provincia de Buenos Aires, junio 2022).

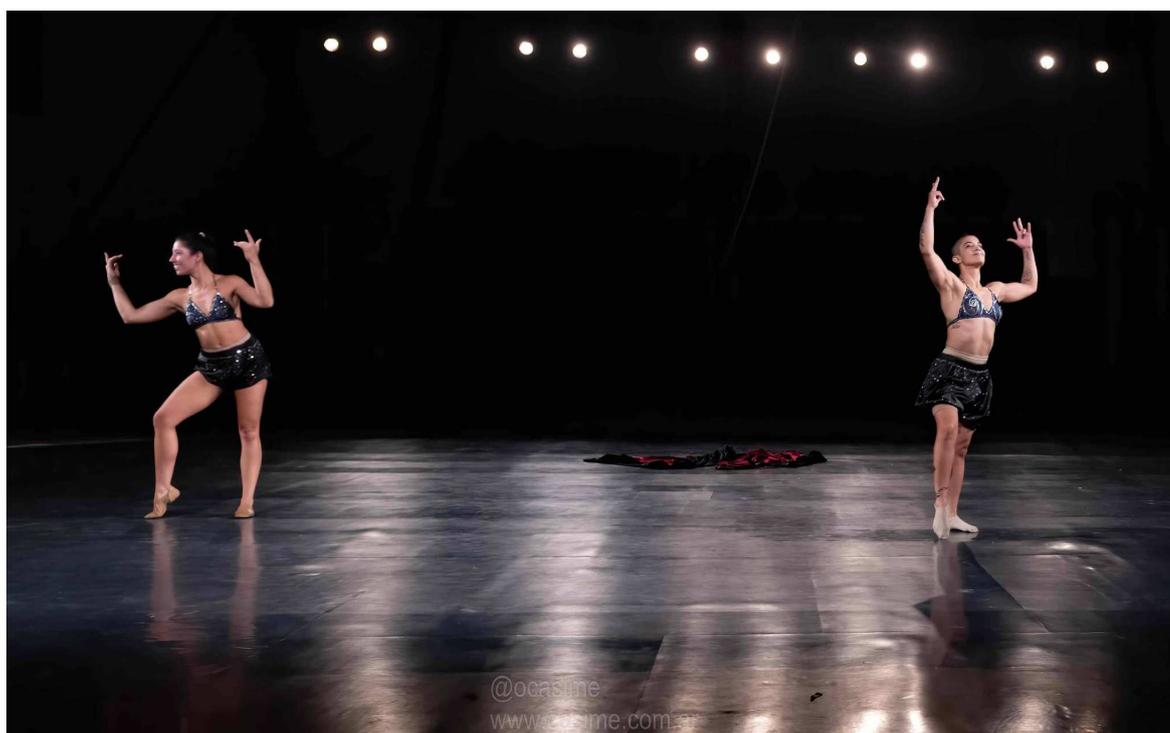
Así, utilizó la escena como un “espacio de aparición” (Arendt, 2005) para hacerlas “presentes”, indagando en las posibilidades de aparición de los cuerpos feminizados circenses que no encajan en los binarismos de la norma heterosexual circense y, específicamente, de la técnica de acro-dúo. En este sentido, el análisis de Lozano (2018) sobre la práctica artística como “espacio de aparición” me resulta útil para reflexionar sobre la escena del circo. El autor retoma este concepto de Hannah Arendt para indagar en la vinculación entre las artes (específicamente, el arte de la performance) y las estrategias políticas de denuncia y visibilización (de la desaparición forzada de jóvenes en México en la actualidad). Así, “los espacios de aparición” se caracterizan por producirse “cuando las personas estén unas con otras” agrupadas activa y discursivamente en una comunidad “de mundanos intereses de humanos” (Arendt apud Lozano, 2018, p.35) para ejercer la libertad de aparecer y actuar desde la pluralidad intercorporal. Con la categoría de “inter-est” la autora no refiere al mundo de la economía, la propiedad privada y el individualismo sino a aquello “que se encuentra entre las personas y por lo tanto puede relacionarlas y unir las”, “esa zona de *entre medio donde estar juntos*” (Arendt apud Lozano, 2018, p.35). De esta manera, el cuadro “circo antiguo” se constituye en una zona de “entre medio” de los cuerpos del pasado y los del presente que los re-actúan, “entre medio” de las maneras legítimas de actuar la feminidad en el circo de carpa (vestuarios que dejaban los cuerpos casi desnudos con brillos y transparencias, zapatos con taco, movimientos elegantes y el gesto imborrable de la sonrisa “estilizando” y “haciendo más femeninas” las actuaciones (Infantino y Losada, 2022) y los gestos de fuga y actuaciones disonantes (aquellas en las que los cuerpos feminizados “hacían cosas que en general hacen los varones”).



Hendiduras. Una experiencia colectiva de una troupe de mujeres en Buenos Aires, Argentina
Camila Losada



Hendiduras. Artistas: Julieta Pachamé y Victoria Marecos.
Foto: Osvaldo Casime





Mi interlocutora utiliza como ejemplo de estas actuaciones disonantes a Katie Sandwina, artista de circo especializada en lucha y atletismo de fuerza australiana que vivió en circos de Estados Unidos entre fines del siglo XIX y mediados de siglo XX y se convirtió en una figura emblemática del movimiento sufragista tras haber sido la vicepresidenta de la primera sociedad sufragista del mundo del circo llamada Suffragette Ladies of the Barnum & Bailey Circus en 1912⁶. Estas narrativas de “referentas olvidadas” son re-actualizadas a través de las corporalidades en escena en este primer momento de *Hendiduras*; disputando los relatos establecidos, sedimentados y constituídos como hegemónicos en lo que refiere a “la historia del circo”. De esta manera, visibilizan y proponen otros modos de hacer y de llegar a ser mujeres de circo que se entretajan con genealogías de luchas por derechos y políticas de género en el mundo social en general y con disputas circenses en particular. Podríamos decir que este espacio escénico se constituye performativa y performáticamente en un espacio de acción donde los cuerpos de las acróbatas posibilitan la aparición de memorias de feminidades abyectas del circo; entendiendo lo abyecto, en sintonía con Julia Kristeva, como “aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden” (1980, p.11). De allí que nos sitúe en una relación compleja con lo moral al exhibir la fragilidad de lo legal, perturbando el orden (1980, p.11)” (Kristeva apud Dieguez, 2018, p.212). Las dos mujeres artistas de circo del cuadro de “circo antiguo”, sus corporalidades feminizadas de textura física similar ejecutando trucos de acrobacia de dúo, ponen en crisis el fundamento de una de las normas que sostienen dicha técnica circense. Disputan, desde la eficacia que radica en el hecho de que “los cuerpos, como las palabras, también hacen y “deshacen cosas” (Taylor apud Lozano, 2018, p.34), el orden heteronormativo que asigna roles sexo-genéricos de manera binaria y biologicista. Disputan el supuesto de que la técnica de acrobacia de dúo requiere de una persona (en general, hombre cisgénero) “fuerte”, “portora” que doble en tamaño y textura física a una persona (en general, mujer cisgénero) “volante”, pequeña y liviana para poder arrojarla por el aire y sostenerla. Aquí la performance no es re-

⁶ Para más información ver: Adams, K. H., & Keene, M. L. (2012). *Women of the American circus, 1880-1940*. McFarland.



presentada por sujetos acabadamente constituídos, sino que los sujetos están-siendo en la performance desde sus cuerpos, sus discursos, sus emociones y sus prácticas, y, por tanto, son capaces de ejercer una libertad en situación, es decir, desplegar su creatividad como sujetos constituyentes de y constituídos en las situaciones del presente (Citro, Podhajcer, Roa, Rodríguez, 2020) en la arena política en un contexto de profundo cambio sociocultural de la mano del movimiento feminista contemporáneo. El silencio y el derrumbe de los cuerpos cierran el primer cuadro, dejando la marca de un interrogante implícito: “¿qué pasa con los cuerpos que no encajan y qué significa estar en el medio?” (Marecos, 2021) y dando lugar a la emergencia de un proceso de transfiguración subjetiva.

“Entre” binarismos. (Des)armando estéticas y saberes corporales generizados

Ahora seres desarticulados, se despojan de sus vestiduras a modo de quedar “desnudas” de cualquier símbolo. A partir de ahí empieza a romperse toda construcción de lo “femenino y agraciado” que se había ido incrementando a lo largo del número de dúo. Los cuerpos se derrumban de manera tal, que terminan transformando incluso, su figura humana. se van transfigurando en una constante búsqueda de su propia forma, hasta terminar construyendo una masa indefinida de cuerpos (Victoria Marecos, 2022).

El segundo cuadro escénico, el “entre”, comienza con el derrumbe del anterior. Ambas mujeres del dúo de acrobacia finalizan su performance de “circo antiguo” con un saludo triunfal y firme. Cada una adelanta su pierna derecha, apoyando su metatarso en el piso e inclinando sutilmente su rodilla derecha por delante de la izquierda. Con el pecho abierto, levantan un brazo con los dedos de las manos firmes y separados, como bailarinas clásicas, y apoyan la otra mano en la cadera en un gesto desafiante y orgulloso, siempre con una sonrisa dibujada en el rostro. Lo sostienen al máximo hasta que sus posturas corporales comienzan a desarticularse de manera fragmentada. Los brazos se caen, la columna se quiebra, las sonrisas desaparecen mientras se despojan de sus vestiduras de lentejuelas y de una kinestesia circense generizada (Losada, 2021) que hiperfeminiza sus cuerpos.

Hendiduras. Artistas: Julieta Pachamé y Victoria Marecos.
Foto: Osvaldo Casime



Ahora bien, antes de avanzar en el análisis de este “entre”, es preciso recorrer brevemente cómo se da este proceso de incorporación de lo que llamo una kinestesia circense generizada. Al interior del mundo del circo, los cuerpos y las subjetividades se perciben y se vuelven inteligibles como masculinos, femeninas o queers a partir de la incorporación y re-apropiación de las marcas de género que son resignificadas a través de las prácticas estético-corporales circenses, reproduciendo, modificando o interpelando modos binarios hegemónicos del género. Así, cuerpo y mundo se constituyen mutuamente atravesados por relaciones de género. En este sentido, tomo los aportes de Judith Butler en cuanto a pensar al género como un locus corpóreo de significados culturales tanto recibidos como innovados (Butler, 1985). La autora nos da las herramientas para



analizar el proceso de actuación, reproducción y reinterpretación de las normas que regula el género y la sexualidad. Lo que permanece constante y aquello que muta y disputa. Y estas normas, con sus especificidades, también están presentes en el mundo circense.

En el proceso de “llegar a ser cirquerxs” los cuerpos atraviesan procesos similares de disciplinamiento que conforman corporalidades fuertes, musculosas, flexibles y dúctiles. En simultáneo, se encarna una kinestesia circense generizada (Losada, 2021): de forma inconsciente aprehendemos cómo movernos según la “apariencia” de nuestro género (Butler, 2007). Así, los movimientos y posturas “masculinos” o “femeninos” son un efecto de prácticas estético-corporales y discursivas que se rigen por “*prácticas reguladoras* de la formación y separación de género” (Butler, 2007, p.72). Los movimientos suaves, livianos, fluidos, de flujo libre, que enfatizan la flexibilidad por sobre la fuerza constituyen, en parte, la performatividad de género que construye a las corporalidades feminizadas. Al contrario, las corporalidades masculinizadas se conforman a partir de la repetición en el tiempo de movimientos pesados, entrecortados, de flujo sostenido que enfatizan el gesto de la fuerza por sobre la flexibilidad. Por tanto, la repetición en el tiempo de estos actos instituye el género a la vez que estiliza los cuerpos. De esta manera, la incorporación de una kinestesia circense generizada supone una división heterosexual del movimiento, produciendo performativamente un género binario pero, a la vez, entrando en tensión con una materialidad de aspectos perceptibles del cuerpo que disputan esta construcción binaria (cuerpos feminizados fuertes, con destreza y con desarrollo muscular).

Podríamos comprender el cuadro “entre” como una suspensión escénica de esos binarismos que otorga la posibilidad de existencias fluidas entre roles circenses y sexo-genéricos. Como una suspensión que permite ejercer otra “territorialidad corporal”, en términos del antropólogo y performer muxé Lukas Avendaño (Lukas Avenzaño apud Lozano, 2018), de suspender por un momento las reglas de la técnica, los modos de vincularse, afectarse y dejarse afectar que se desprenden de ella y las reglas del juego del campo del circo. Este momento se ubica “entre medio” del cuadro de “circo antiguo” y el llamado “cuadro-grupal” -una suerte de propuesta de reinención del mundo del circo que describo en el



apartado siguiente-. Al respecto, durante la entrevista Victoria remarca la importancia de la creación de pequeños gestos que desestabilicen los binarismos que construyen el pensamiento y en su tesis de licenciatura sostiene:

Ubicarse en ese entre, como si se estuviera en tránsito hacia algo, o como si fuera algo a lo que le espera una forma o destino final, sino vivenciarlo como una forma incierta de ser y expresarse, que nos conceda la posibilidad de inventar nuestras propias categorías y habitarlas (Marecos, 2022).

Cuando el dúo de acrobacia de “circo antiguo” comienza a desarticularse, ambas artistas se desvisten, se sacan los peinados y se quedan en cuclillas con la cabeza hacia abajo. Otra artista aparece desnuda y se suma realizando la misma postura. De a poco se amontonan y se mueven lentamente. Lo más impactante visualmente son las múltiples (de)formaciones que aparecen con los movimientos de esta “masa intercorporal” donde los límites se borran, los bordes se superponen y tocan.

Las tres intérpretes tenemos cuerpos de distintas proporciones, aunque con una musculatura similar, lo que nos permitió jugar con el recurso de tensar y soltar los músculos de manera tal que se formen unos garabatos ondulantes de carne (Marecos, 2022).

No hay rostros. Los gestos resaltan músculos de la espalda y los hombros que se desarrollan con la práctica circense. Se torna difícil identificar los límites de los cuerpos individuales así como inteligir y asignar un género. El poder demarcador de las categorías sociales, binarias y heteronormativas para definir un cuerpo, al menos durante ese pequeño instante de vacilación, es puesto en duda desnaturalizando la realidad aparente del género y poniendo en pausa los modos de vincularse corporal y afectivamente en el hacer circo socialmente aprendidos.

Ahora bien, *Hendiduras* es parte de un mundo, de un contexto histórico, social, económico y político específico. ¿Qué sucedería si utilizáramos este “entre” como disparador para pensar el inicio del proceso de transformación de prácticas corporales, estéticas, artísticas, laborales y pedagógicas circenses iniciado con la irrupción del movimiento feminista en el circo? Los reclamos de las protestas masivas en las calles en contra de los feminicidios de la mano de la creación de la colectiva Ni Una Menos en 2015, en Argentina se filtraron en el mundo circense



Hendiduras. Una experiencia colectiva de una troupe de mujeres en Buenos Aires, Argentina
Camila Losada

primero entre susurros, conversaciones entre amigas, colegas y a través de una sensación de “incomodidad” que muchas veces no era puesta en palabras. Así como en el cuadro de “circo antiguo” las acróbatas llegan a un punto en el que ya no pueden sostener la performance de feminidad que es considerada legítima y lo que ella implica, en esta coyuntura algunas prácticas, específicamente aquellas que más tarde fueron identificadas como “violencia de género” comenzaron a “hacer ruido”, a tornarse incómodas. En sintonía con el análisis de la antropóloga Julia Winokur sobre la presencia de las mujeres en el tango, propongo que en 2015 en el circo se inició un proceso en el que “la naturalización de un orden social y una lógica discursiva pierden su carácter de “sentido común” y comienzan a ser cuestionados”(Winokur, 2020, p.7) ampliando los márgenes de lo enunciable y lo decible y poniendo en pausa prácticas y afectos aprendidos.

Hendiduras. Artistas: Victoria Marecos, Julieta Pachamé y Rocío Starone



En este momento inicial, desde un entorno más “íntimo” se gestaba una novedosa reflexividad en el circo, mayormente, entre las mujeres, lesbianas, no binaries, intersex y trans jóvenes. De a poco, estos debates atravesaron el falso límite de “lo privado” y se volvieron colectivos dando lugar a la gestación de las primeras de acciones culturales como intervenciones artísticas en protestas feministas, jornadas culturales, talleres y varietés que ponían a la cuestión de género en el centro. El cuadro “entre” que describimos y analizamos en este apartado finaliza de una manera similar, con la iniciación de la conformación de un colectivo. Siete mujeres aparecen vestidas de colores verdes, violáceos y naranjas y ayudan a incorporarse y vestirse a las tres artistas desplomadas en el suelo. De esta manera, tanto en la escena artística como en la política comienza un proceso de “transición” entendido como “un llegar a ser” e “incluso una transformación” (Turner, 1980, p.107).

Hendiduras. Artistas: Victoria Marecos, Julieta Pachamé, Rocío Starone, Ariadna Morales, Abril Morales, Nohelí Lorda, Mariana Del Magro, Analía Echeverría, Victoria Bésolo y Celeste Aranegui. Foto: Osvaldo Casime.





Transformación colectiva. Re-inventar la técnica, los vínculos y los afectos desde las corporalidades feminizadas

A partir de esa masa de cuerpos amontonados, nace una multitud de mujeres que comienzan a sostenerse unas a otras, brindándose distintos apoyos y formando una montaña de cuerpos, ahora acrobáticos (Marecos, 2022).

Cinco mujeres aparecen en escena vestidas de colores verdes, violáceos y naranjas, haciendo eco de luchas históricas del movimiento feminista⁷. Caminan hacia las tres artistas desplomadas en el suelo, las ayudan a incorporarse y a vestirse. Ahora son un grupo de diez mujeres, cinco dúos de acrobacia. De distintas edades (de veinticinco a cuarenta y cinco años aproximadamente), de distintos barrios (Avellaneda, Rafael Calzada y La Plata del conurbano sur de la Provincia de Buenos Aires, y de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires), de corporalidades diversas (más altas, más bajas, de texturas físicas más grandes o más pequeñas), todas se reúnen en el centro de la pista alrededor de uno de los dúos de acrobacia. Entre todas, levantan a una “volante” y la acompañan hasta las manos de su “portora”, quien la sostiene mientras ella hace equilibrio de pie en postura. Sus compañeras se posicionan a los lados, sin perder el contacto corporal con el dúo y extienden las manos hacia ellas.

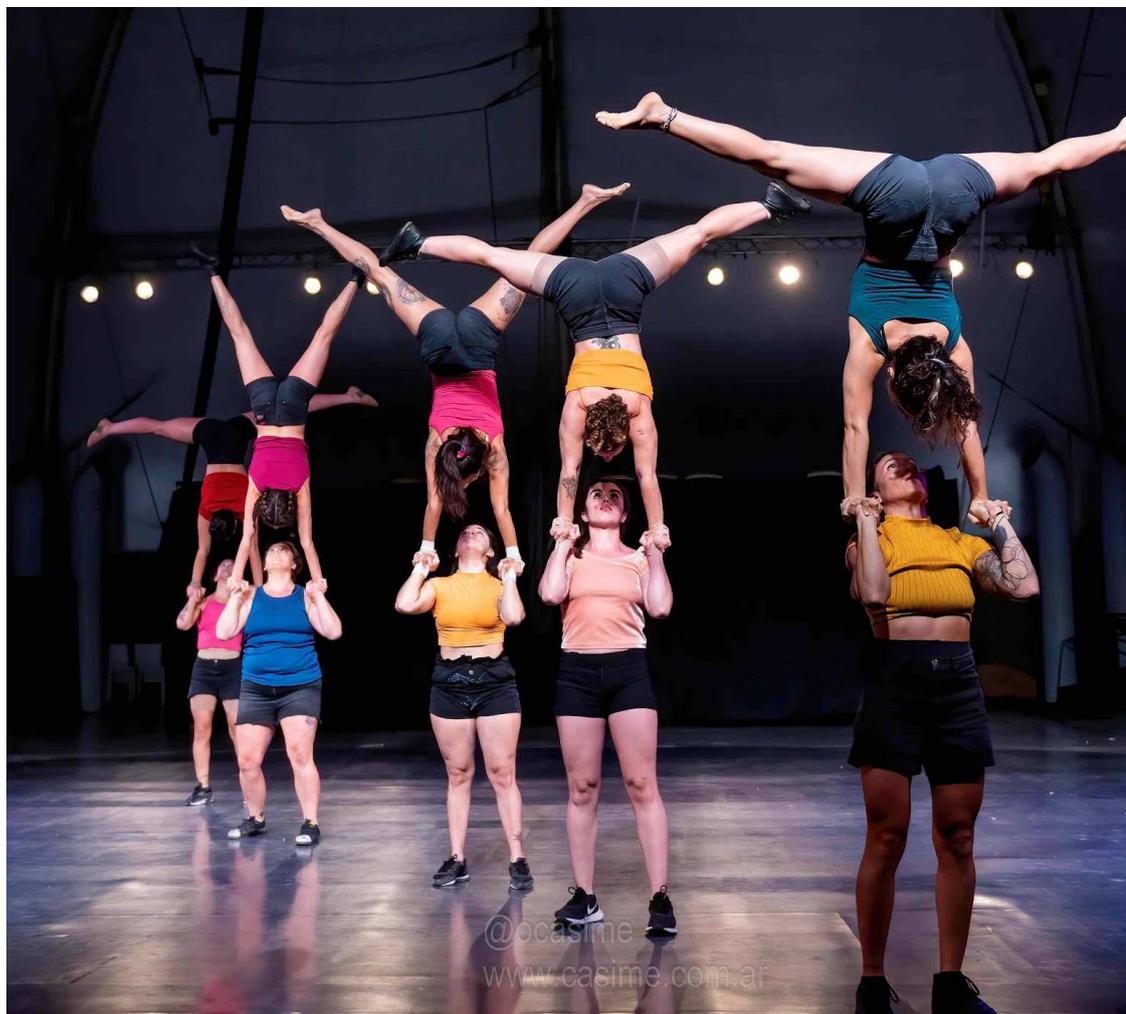
⁷ El color violeta se asocia históricamente al feminismo al haber sido adoptado por las sufragistas inglesas en 1908 y por las mujeres socialistas estadounidenses que organizaron el Día de la Protesta en recuerdo de las trabajadoras textiles fallecidas en la huelga de 1908 y utilizaron el color violeta como símbolo de protesta en una manifestación multitudinaria de mujeres en lucha por la mejora de sus condiciones de trabajo. El color verde representa la lucha por la legalización y despenalización del aborto llevada adelante desde 2005 por la *Campaña Nacional por el Derecho al Aborto Legal, Seguro y Gratuito* en Argentina.

Hendiduras. Artistas: Victoria Marecos, Julieta Pachamé, Rocío Starone, Ariadna Morales, Abril Morales, Nohelí Lorda, Mariana Del Magro, Analía Echeverría, Victoria Bésolo y Celeste Aranegui. Foto: Osvaldo Casime.



Este gesto se reitera a lo largo de todo el “cuadro grupal”. No son dúos de acrobacia aislados haciendo trucos, sino que son-en-colectivo, son parte de una trama intersubjetiva que sostiene corporal y afectivamente en la escena del circo y de un tejido político más amplio que corresponde a la masividad del movimiento feminista en los últimos años en Argentina y a nivel mundial y que tuvo sus efectos de politización específicos en el ámbito circense local.

Hendiduras. Artistas: Victoria Marecos, Julieta Pachamé, Rocío Starone, Ariadna Morales, Abril Morales, Nohelí Lorda, Mariana Del Magro, Analía Echeverría, Victoria Bésolo y Celeste Aranegui. Foto: Osvaldo Casime.



A lo largo de conversaciones con Ariadna (una de las artistas de la troupe de *Hendiduras*), Victoria, y Francisco, aparecía la noción de “cuerpos ideales” que exige lo que llaman la “técnica tradicional de acro-dúo”. Esta técnica heredada de siglos de circo de carpa fue transmitida y, por supuesto, transformada en ese proceso, en las escuelas de circo⁸ (las cuales comenzaron a crearse en Argentina a partir

⁸ En el libro *Pedagogías circenses. Experiencias, trayectorias y metodologías* (2021), las investigadoras Julieta Infantino, Mariana Saez y Clarisa Schwindt Scioli plantean de un modo interesante las tensiones, transformaciones y búsquedas que atravesaron a las artes circenses y su transmisión, los “novedosos procesos de enseñanza y aprendizaje” y las “nuevas modalidades de organización del trabajo artístico” (Infantino, Saez y Schwindt Scioli, 2021, p.251) que comenzaron a desarrollarse con la apertura de las escuelas de circo y con la llegada de nuevos actores sociales que no provenían de familias de circo a la práctica circense.



de la primera experiencia de la “Escuela de Circo Criollo” fundada en 1980 por los hermanos Jorge y Oscar Videla y Olga Poblete de Videla), centros culturales, talleres callejeros y posteriormente en universidades con carreras focalizadas en circo (como la Universidad Nacional de San Martín y la Universidad Nacional de Tres de Febrero) donde se fueron formando los artistas y docentes circenses que no provienen de familias de circo, entre ellos, las acróbatas de *Hendiduras*. Como mencioné anteriormente, es posible distinguir una lógica binaria y heteronormativa operando tras este “saber hacer” técnico. El aspecto social, tradicional y colectivo de estas técnicas corporales, en tanto heredadas socialmente y aprendidas intersubjetivamente, como diría Marcel Mauss. Más bien, un fragmento de este aspecto social que emerge si observamos y comprendemos desde una antropología feminista, comprendiendo al “género” de modo relacional y pluralista, como “un tipo de diferenciación categórica que asume contenidos específicos en contextos particulares” (Strathern, apud Priscitelli, 1995).

De este modo, la transmisión de una técnica corporal implica también la transmisión de modos particulares de hacer, pensar, sentir y relacionarse que son generizados. Algunos de los preconceptos que subyacen a la técnica hegemónica de acrobacia de dúo es que, para practicarla, hay que cumplir una serie de “requisitos”. Para ser “portor”: tener una contextura física grande, ser fuerte, ser alto para, supuestamente, poder manipular y arrojar el cuerpo “volante”. Para ser “volante”: como mencionamos anteriormente, ser flexible, tener una contextura física pequeña, ser delgada, no ser muy alta para ser manipulada y arrojada más fácilmente. El sentido común heteronormativo asigna el primer rol a los hombres cisgénero y el segundo a las mujeres cisgénero. Así serían los “cuerpos ideales” para practicar acrobacia de dúo. Con respecto a esto, Francisco reflexiona sobre el proceso de normalización y disciplinamiento de los cuerpos en el circo,

Estás ahí como haciendo algo de un lugar profesional y también como súper responsable ;y de repente tipo, claro, tipo, aparece el discurso médico, aparecen los discursos normativos por todos lados. En ese caso la medicina que de por sí es una práctica totalmente disciplinante y normativa, pero el circo también lo tiene. Lo que más rescato de la tesis es la crítica al disciplinamiento y a la normalización que tiene el circo digamos. Entrenar todos los días todo el día era... O sea, lo que entiendo hoy por hoy de ese momento es literalmente un proceso de una



construcción en donde tu cuerpo, se vuelve la norma, digamos, o sea, donde tenés que cumplir ciertos parámetros. Entonces lo que pasaba o lo que pasa con eso es que somos no sé 30 personas que nos estamos volviendo todos la misma (Fragmento de entrevista otorgada a Camila Losada con Francisco Negri, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, julio 2022).

Sin embargo, ¿qué sucede con las corporalidades que quedan por fuera de esta lógica binaria? En los relatos de varias mujeres artistas de circo se repite la misma problemática: toparse una y otra vez en sus caminos de formación como acróbatas y artistas así como en sus búsquedas laborales con la imposibilidad de ejercer prácticas y roles artísticos deseados cuando no son los que “corresponden” para sus corporalidades feminizadas. Ser “gorda”, “grande”, “muy alta” “no ser pequeña” para ser “volante” pero “no lo suficientemente grande” para ser “portora” (y detrás de esto último se ubica el preconceito de que los hombres poseen fuerza naturalmente y las mujeres son naturalmente débiles anclado en una concepción biologicista y binaria del género). No encajar en los estereotipos de belleza contemporáneos, no ser lo “suficientemente estilizada” lo “suficientemente femenina” para trabajar como artistas en determinados ámbitos laborales del circo, o atravesar diversas y complejas dificultades para posicionarse en roles tradicionalmente ocupados por hombres, vinculados principalmente a la comicidad y al arte callejero. Vale aclarar que estas nociones del sentido común son reproducidas por todas las subjetividades sexo-genéricas en tanto “es una construcción de toda la vida, con la que crecemos. Que un hombre me va a proteger, o sea, la llevamos a la vida y buscamos también eso en un punto como mujeres” (conversación informal con una artista de circo reflexionando sobre esta temática).

Ante este panorama, las artistas de *Hendiduras* proponen una práctica desde lo que llaman “cuerpos reales”:

En nuestro país la conformación de dúos suele ser entre un “portor” varón y una “volante” mujer, en la mayoría de los casos con una gran diferencia de peso y contextura física lo que facilita la ejecución de los trucos. Hace unos años atrás algunas personas feminizadas comenzamos a probar el rol de “portoras” o bases, sin importar la corporalidad, o las dimensiones de las acróbatas, lo cual nos hizo encontrar otras maneras de hacer las cosas, versionando los trucos y generando una nueva propuesta dentro



de la técnica. En el intercambio con las compañeras de entrenamiento de dúo, tanto volantes como portoras, notamos una gran diferencia en el ambiente que se generaba en una grupalidad conformada enteramente por mujeres. La escucha, los cuidados, la forma de pedirnos las cosas, todo resultaba ser más ameno, pero sobre todo, más divertido. Ya no se trataba de sacar el mejor truco o hacer algo más difícil, sino de compartir información, construir vínculos, imaginar qué podíamos contar con esos cuerpos. Empezamos a cuestionarnos las cosas que se ponían en juego a la hora de entrenar estas técnicas que dependen tanto de la relación con los otros, como la escucha, el respeto por el cuerpo del otro, ya que, al tratarse de una disciplina que se basa en el contacto físico, se debe tener una confianza plena en la persona con la que se trabaja (Fragmento de entrevista otorgada a Camila Losada con Victoria Marecos, Banfield, Provincia de Buenos Aires, junio, 2022).

Nuestra idea es “cuerpos reales” cumpliendo el rol que desean, quieren y tienen ganas de cumplir con la otra cuerpo arriba o abajo haciendo que funcione técnicamente. Porque obviamente lo hacemos desde la técnica y desde un lado consciente. No a tontas ni a locas, sino que habiendo conocido las técnicas, habiendo pasado por la técnica como es. El abc. Pero teniendo que transformarla para que las cosas cedan y con estos cuerpos reales. Eso le dije a las juradas de la tesis con transformar la técnica porque es una nueva técnica porque es el poder ejecutar con lo que tenemos y con lo que somos (fragmento de conversación informal de Camila Losada con Ariadna Morales, Banfield, Provincia de Buenos Aires, Buenos Aires, junio 2022).

Así, la categoría nativa de “cuerpos reales” se refiere a “poder ejecutar con lo que tenemos y con lo que somos”, en la escena circense en general y en la técnica de acro-dúo en particular, para hacer “presente” una forma de intercorporalidad, de vínculos afectivos, y corporales tejidos por una trama femenina. El establecimiento de estas relaciones específicas habilitó un “modo somático de atención” (Csordas, 2011), comprendido como un modo culturalmente elaborado de prestar atención a, y con el propio cuerpo, en entornos que incluyen la presencia corporizada de otros.

Hendiduras. Artistas: Victoria Marecos, Julieta Pachamé, Rocío Starone, Ariadna Morales, Abril Morales, Nohelí Lorda, Mariana Del Magro, Analía Echeverría, Victoria Bésolo y Celeste Aranegui. Foto: Osvaldo Casime.



Así, estas corporalidades feminizadas se movilizan desde la escucha, la horizontalidad y el compañerismo, desde “una grupalidad de mujeres” como señalan las artistas. A su vez, esta trama femenina aparece en las narrativas, por momentos, de manera romantizada: ¿quizás sea una estrategia de empoderamiento ante las formas históricas de dominación masculina? Los valores a los que refieren entran en contradicción con la lógica de productividad basada en el género que impera en las técnicas establecidas en el circo:

En algún punto uno podría pensar que si para hacer un mismo ejercicio necesitaban cuatro pibas y el mismo ejercicio lo pueden hacer dos chabones solos tipo dos portores, ¿cuál es el beneficio ahí? ¿Por qué necesitan más gente y por qué eso sería mejor? ¿Cuál es la explicación? Las relaciones en los cuerpos son otras y las redes un poco que se tienden, las formas en las que los cuerpos están pensando juntos o haciendo juntos es otra (Fragmento de entrevista otorgada a Camila Losada con Francisco Negri, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, julio 2022).



De esta forma, podríamos entender esta “transformación de la técnica” como una acción estético-política de reinención y re-existencia. En este proceso, la “performatividad de los afectos” entendida como la agencia de los afectos (Dieguez, 2020) y la “performatividad de género” en tanto mecanismo de producción de identidades sexo-genéricas (Butler, 2007) juegan un papel central. Esta troupe de mujeres acróbatas hacen tambalear los roles fijos de fuerte/hombre y volante/mujer, ensayando nuevas formas de sostener y ser sostenidas corporal y afectivamente. La performance conforma a los cuerpos circenses como una materialidad que lleva significado fundamentalmente dramático, encarnando una situación histórica a través de la repetición de actos performativos (Butler, 2007) entendidos como una experiencia compartida y una acción colectiva. En ese proceso sucede una transformación de las corporalidades/subjetividades generizadas a través de la sedimentación de otras citas posibles, de la ruptura y la repetición subversiva de los gestos estilizados. Así, la contradicción entre fuerza física -con sus efectos materiales en la musculatura de los cuerpos- y la teatralidad de la hiperfeminidad (Tait, 2005) que la estética y kinestesia circense utilizan para generizar los cuerpos y que sean leídos por la audiencia como feminidades legítimas -es decir, los “cuerpos ideales” que requiere la técnica hegemónica- es subvertida por actos, gestos, movimientos y discursos. A través de estas subversiones se ensayan y performan otras existencias colectivas posibles en el circo con roles fluidos y corporalidades diversas.

El circo en Argentina ha estado inmerso en luchas por su histórica deslegitimación y marginalización. Infantino (2013) analiza el proceso de resurgimiento de las artes circenses en Buenos Aires en los años postdictatoriales y la manera en que aquellxs jóvenxs que no provenían de familias de circo resignificaron y renovaron el estilo circense local en “la disputa por lograr el reconocimiento de las artes circenses y revertir el histórico desprestigio de las mismas, intentando instalar a estos lenguajes como otra teatralidad legítima y no como un arte “menor” y desvalorizado” (Infantino, 2013, p.304). La disputa analizada en este trabajo por lograr un circo más igualitario en términos de género se cuele en el circo desde la arena feminista y las protestas en las calles que convoca. Se instala entre lxs artistxs, quienes la atraviesan desde múltiples posicionamientos:

sexo-genéricos, generacionales, de clase social, estéticos y políticos. Esta transformación colectiva que es re-presentada por *Hendiduras* en el cuadro final, es parte de una genealogía específica, de un proceso de politización que las artes circenses han experimentado en los últimos años, como vengo mencionando a lo largo de este trabajo. Las nuevas generaciones de artistas circenses jóvenes, en particular subjetividades feminizadas o disidentes, conciben como intolerables ciertas maneras de pensar, hacer y sentir que se siguen reproduciendo mayormente en generaciones adultas. Las interpelan creativamente en prácticas escénicas, estéticas y pedagógicas desde las palabras y desde sus corporalidades, estableciendo una manera particular de “usar el arte para hacer política y reconocer la política como una forma de arte” (Tylor, 2012, p.115).

Hendiduras. Artistas: Victoria Marecos, Julieta Pachamé, Rocío Starone, Ariadna Morales, Abril Morales, Nohelí Lorda, Mariana Del Magro, Analía Echeverría, Victoria Bésolo y Celeste Aranegui. Foto: Osvaldo Casime.





A modo de cierre. Reflexiones y prácticas corpogenerizadas desde el circo

A lo largo de este escrito realicé una comprensión antropológica, desde el cuerpo y feminista de la pieza escénica circense *Hendiduras* e intenté abordar sus vínculos con la política de las existencias generizadas de la vida cotidiana, situadas en un contexto de profunda transformación sociocultural provocada por la expansión del movimiento feminista en Argentina en los últimos años.

Ileana Dieguez, en su sugerente texto “*Interpelando al “caballo académico”* por una práctica afectiva y emplazada (2019), siguiendo los aportes teóricos de Donna Haraway (1995), reclama la necesidad de “pensar afectada y afectivamente desde una práctica emplazada”. Disputando una noción de “conocimiento” que supone pensamientos “altamente valorados por los espacios dedicados a la capitalización del saber y el pensar”, propone partir de la experiencia de saberes colectivos que emergen de la práctica de lxs sujetxs con quienes investigamos y “hacer visible la contextualidad de estas prácticas emplazadas en circunstancias concretas, más que en situaciones de localidad o espacialidad”. Focaliza en la relevancia de prestar atención a “las dimensiones de praxis y acción que implican pensar, conocer y compartir las experiencias y aprendizajes [...] que vienen de campos no académicos, del ámbito de las prácticas afectivas sociales y políticas, y en las que se pone en escena el cuerpo” (Dieguez, 2019, p.114).

En este sentido, las reflexiones aquí ensayadas son producto de mi involucramiento en el campo como antropóloga y de un involucramiento reflexivo-corporal como feminista y cirquera que me han permitido tomar experiencias y aprendizajes circenses in-corporados desde mi adolescencia y repensarlx con mis interlocutorxs cirquerxs, en este caso en particular con Victoria, Ariadna y Francisco con quienes compartí la experiencia del estreno de *Hendiduras* (de mi parte como público), entrevistas, conversaciones, bibliografía y videos. Con el propósito de una construcción horizontal y colectiva del conocimiento, en este trabajo se entremezclan saberes corporales circenses y etnográficos, reflexiones que emergen al calor de la lucha feminista y una re-inención técnica, estética y política de la práctica de acrobacia de dúo. En sintonía, considero interesante la siguiente observación de Francisco:



No es solamente que son todas pibas, no es sólo eso. Y eso para mí también está bueno del proyecto de la tesis, que me parece que no se queda con la superficie. Es un pensamiento... No es un cupo. Es lo que pasa porque son cuerpos que están pensando de otra manera y están haciendo de otra manera. Y en ese hacer de otra manera es que se produce esa transformación y esa relación entre esos cuerpos y entre esas personas (Fragmento de entrevista otorgada a Camila Losada con Francisco Negri, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, julio 2022).

Estas transformaciones ocurrieron en simultáneo con modificaciones en las performatividades de los cuerpos generizados y las percepciones de les artistas sobre sus propias corporalidades en relación a la tradicional división sexual del trabajo circense, dando lugar a nuevas trayectorias corporales, entendidas como

los espacios experienciales de reelaboración que abarcan el análisis de la relación entre los habitus (Bourdieu, 1991, p.91) cotidianos y las experiencias de apropiación de un conjunto de prácticas vinculadas al uso y representación del cuerpo y el movimiento” (Aschieri, 2015, p.108).

Estas nuevas trayectorias corporales posibilitan la emergencia de novedosos modos de pensar el circo como productor de saberes y de “re(re)escribir la teoría desde la práctica, poniendo el cuerpo como campo de investigación” (Victoria Marecos, 2022). Es decir, partir de las prácticas corpogenerizadas del circo para pensar el propio campo en un proceso de reflexión meta-circense que cuestiona la matriz heteronormativa establecida así como sus lógicas de producción y productividad.

Finalmente, estos modos novedosos de pensar el circo que aparecen en Hendiduras en los que “el circo inició un proceso de cuestionamiento de sí mismo” (Hochman, 2021, p.52) se sitúan en el contexto específico de la Universidad Nacional de San Martín. Aquí queda una vacante para profundizar en otros trabajos acerca de las potencialidades de resignificación de la técnica, la estética y la poética desde las posibilidades brindadas por una carrera universitaria y la necesidad de hacer una tesis.



Referencias

ARENDDT, Hanna. La condición humana. Barcelona: Paidós, 2005.

ASCHIERI, Patricia. Maquillar los cuerpos/ Transmutar en movimiento: Reflexiones acerca de las reelaboraciones de la danza butoh y sus máscaras. *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*, 10.1, 95-113, 2015.

BUTLER, Judith. Variations on sex and gender: Beauvoir, Wittig and Foucault. *Praxis International*, 5.4, 505-516, 1985.

BUTLER, Judith. *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós, 2007.

CSORDAS, Thomas. Embodiment and cultural phenomenology. *Perspectives on Embodiment: The Intersections of Nature and Culture*, 2002.

CSORDAS, Thomas. Modos somáticos de atención. *Cuerpos plurales. Antropología de y desde los cuerpos*. 83-104. Buenos Aires: Biblos, 2011.

CITRO, Silvia. "Variaciones sobre el cuerpo: Nietzsche, Merleau-Ponty y los cuerpos de la Etnografía." Elina Matoso (comp.) *El cuerpo in-cierto. Corporeidad, arte y sociedad*. Letra Viva. Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, 2006.

CITRO, Silvia; PODHAJECER, Adil; ROA, María Luz; RODRÍGUEZ, Manuela. Investigar desde la performance: Un abordaje comparativo del teatro etnográfico y las intervenciones performáticas participativas, 2020.

CITRO, Silvia. Variaciones sobre el cuerpo: Nietzsche, Merleau-Ponty y los cuerpos de la Etnografía. Elina Matoso (comp.) *El cuerpo in-cierto. Corporeidad, arte y sociedad*. Letra Viva, Universidad de Buenos Aires, 2021.

DIEGUEZ, Ileana. Encarnaciones poéticas: cuerpo, arte y necropolítica. *Athenea Digital*, 18 (1) 203-219, 2018.

DIEGUEZ, Ileana. "Interpelando al "caballo académico": Por una práctica afectiva y emplazada". *Nómadas*, 50, 111-121, 2019.

DIEGUEZ, Ileana. Prácticas para hacer ver lo que nos falta: performance, activismo y agenciamiento afectivo en Latinoamérica. *Rialta Magazin*. En línea: <https://rialta.org/practicas-para-hacer-ver-lo-que-nos-falta-performance-activismo-y-agenciamiento-afectivo-en-latinoamerica/>, 2020.

HARAWAY, Donna. *Ciencia, cyborg y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Valencia: Cátedra, 1995.



HARAWAY, Donna. Las promesas de los monstruos: una política regeneradora para otros inapropiados/bles. *Política y Sociedad*, 30, 121-164, 2019.

HOCHMAN, Gerardo. El lenguaje de las hazañas humanas En: *Pedagogías Circense. Experiencias, trayectorias y metodologías*. Comp. Julieta Infantino, Mariana Sáez, Clarisa Schwindt Scioli. Editorial Club Hem, La Plata, 2021.

INFANTINO, Julieta. "El Circo de Buenos Aires y sus Prácticas: definiciones en disputa1." *ILHA* 15.2 (2013): 277-309.

INFANTINO, Julieta; SAEZ, Mariana; SCHWINDT SCIOLI, Clarisa. Enseñar circo. Nuevas/viejas formas entre técnica, creatividad, riesgo y libertad. En: *Pedagogías Circense. Experiencias, trayectorias y metodologías*. Comp. Julieta Infantino, Mariana Sáez, Clarisa Schwindt Scioli. Editorial Club Hem, La Plata, 2021.

INFANTINO, Julieta. El circo de Buenos Aires y sus prácticas: definiciones en disputa. *Ilha Revista de Antropología*, Universidade Federal de Santa Catarina, 15, 2, 277-309, 2021a.

INFANTINO, Julieta. "El circo que hacemos hoy.": posibilidades, recorridos y límites en la resignificación del arte circense en Argentina". *Artcultura: Revista de Historia, Cultura e Arte*, Uberlandia, 23.43, 242-261, 2021b.

INFANTINO, Julieta y LOSADA, Camila. Memorias del circo argentino a través de narrativas de mujeres circenses. *Actas de XIII Seminario Internacional Políticas de la Memoria. Memoria y Derechos Humanos*. 27, 28, 29, 30 de abril, 2022.

KRISTEVA, Julia. *Poderes de la perversión*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1980.

KUSCH, Rodolfo. "El mero estar" y "17. La encrucijada de estar no más". En *Obras completas. Tomo I*, Santa Fe, Fundación Ross, 2000.

LOSADA, Camila. *Cometa de estrellas sin cielo. De la arena circense a la arena feminista*. Tesis de Licenciatura, Universidad de Buenos Aires, 2021a.

LOSADA, Camila. Mujeres del circo de fines de siglo XIX y principio del siglo XX en Argentina. La vida de carpa entre la libertad y la resistencia. *Telondefondo*. Revista de Teoría y Crítica Teatral, 34, 2021b.

LOZANO, Riansares. Dónde está Bruno. La práctica artística como "espacio de aparición". *El Ornitorrinco Tachado*. Revista de Artes Visuales, No. 8, Universidad Autónoma del Estado de México, 29-39, 2018.

MARECOS, Victoria. *Hendiduras*. Tesis de Licenciatura, Universidad Nacional de San Martín, 2022.

MARECOS, Victoria. Entrevista con Marecos, Victoria. Entrevista otorgada a Camila Losada hecha en junio de 2022.



MARTIN, Nadia. El pensamiento táctil como encuentro entre el corpus de análisis y el cuerpo del escrito: aportes de Donna Haraway desde el feminismo posthumano. *Telar*, 35-54, 2021.

MAUSS, Marcel. Les techniques du corps. *Sociologie et anthropologie*, 230-24, 1936.

MORALES, Ariadna. Entrevista con Morales, Ariadna. Entrevista otorgada a Camila Losada hecha en junio de 2022.

NEGRI, Francisco. Entrevista con Negri, Francisco. Entrevista otorgada a Camila Losada hecha en julio de 2022.

PRISCITELLI, Adriana. Ambigüedades y descuerdos: los conceptos de sexo y género en la antropología feminista. *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano*, No. 16, 1995.

ROA, María Luz. *Ser-en-el-yerbal. La constitución de subjetividades tareferas en los jóvenes de los barrios periurbanos de Oberá y Montecarlo (Misiones)*. (Tesis de doctorado). Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, 2015.

TAIT, Peta. *Circus Bodies: Cultural identity in aerial performance*. Routledge, 2005.

TAYLOR, Diana. *Performance*. Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones, 2012.

TURNER, Victor. *La selva de los símbolos*. México, Siglo XXI, 1980 (1969).

WINOKUR, Julia Lucía. Las minas traen quilombo. *Question*, 2020.

Recebido em: 15/11/2022

Aprovado em: 17/04/2023