

## **Investigar con artistas circenses. Reflexiones sobre experiencias de investigación corporizada, trabajo colaborativo y escritura colectiva**

**Julieta Infantino\***

**Mariana Saéz\*\***

RESUMEN: Proponemos compartir reflexiones provenientes de diversas estrategias de investigación que hemos desarrollado a lo largo de nuestras experiencias de trabajo antropológico junto a artistas circenses. Desde la implicación corporal y el trabajo colaborativo/colectivo a propuestas que recorren los roles cambiantes que podemos ocupar en tanto investigadores, reflexionamos acerca de los aportes –y también los dilemas y dificultades- de estas estrategias de investigación para el estudio de prácticas artísticas contemporáneas. Nos preguntamos asimismo, qué implicancias teórico-metodológicas conllevan este tipo de propuestas de investigación, cuáles son los desafíos y las herramientas que podemos utilizar cuando investigamos en los mismos campos en los que participamos artística, social y/o políticamente. Finalmente, nos centramos en los aportes que este tipo de investigación antropológica puede ofrecer en el trabajo con artistas y en la recuperación, sistematización y puesta en valor colectiva de saberes, experiencias y memorias, particularmente en un caso como el del circo, un arte que ha sido largamente desprestigiado y desvalorizado.

Palabras clave: *Artes circenses- etnografía- investigación colaborativa*

ABSTRACT: This article shares some reflections coming from various research strategies that have been developed throughout our experiences of anthropological work with circus artists. From bodily involvement and collaborative/collective work to the analysis of the changing roles that we can occupy as researchers, the article reflects on the contributions -and also the dilemmas and difficulties- of these investigation strategies for the study of contemporary artistic practices. We also ask ourselves what theoretical-methodological implications this type of research proposal entails, what are the challenges we face and what tools we can use when we investigate in the same fields in which we participate artistically, socially and/or politically. Finally, we focus on the contributions that this

kind of anthropological research can offer in the work with artists and in the collective recovery, systematization and enhancement of knowledge, experiences and memories, particularly in a case such as the circus, an art that has long been discredited and devalued.

*Keywords: Circus arts- ethnography- collaborative research*

## Presentación

En este artículo buscamos compartir algunas reflexiones derivadas de nuestro trabajo antropológico junto a artistas circenses. Si bien nuestras investigaciones se han desarrollado de modo independiente, con temporalidades y propósitos diferenciales, compartimos elementos en común en relación a los recorridos implicados y comprometidos que hemos desarrollado.

En primer lugar relataremos brevemente el camino recorrido por cada una de nosotras, poniendo el foco en las estrategias metodológicas y en los aportes, dilemas y desafíos que se despliegan en la situación particular en la que investigamos en los mismos campos en los que participamos artística, social y/o políticamente. Nos detendremos aquí en el análisis de la posición ambigua, cambiante y móvil que fuimos atravesando como investigadoras, lo que nos llevará a reflexionar críticamente acerca de la relación nosotros/otros, *outsider/insider* u observador/observado.

En segundo lugar, compartiremos el proceso de trabajo colaborativo que ambas hemos desarrollado, conjuntamente con artistas, para la producción de un libro sobre pedagogías circenses en Argentina. Aquí abordaremos principalmente cómo surgió y se desarrolló este proceso de escritura colectiva, compartida e implicada reflexionando en torno a las posibilidades y limitaciones de este tipo de trabajos. Para ello recorreremos las estrategias diferenciales -algunas más colaborativas que otras- que fuimos adoptando con lxs autores diversos que participaron en la obra: artistas-maestros pioneros de circo de distintas generaciones, estilos y procedencias.

Para finalizar, propondremos algunas consideraciones acerca de los alcances y limitaciones del trabajo antropológico “sobre”, “para” y “con” artistas, particularmente en un caso como el del circo, un arte que ha sido largamente desprestigiado y desvalorizado. Recuperar colectivamente trayectorias, sistematizar y compartir saberes, movilizar memorias, experiencias y afectos que promuevan la visibilidad y valorización de estas artes, se presenta también como una estrategia política tanto entre lxs cirquerxs con los que trabajamos como para nosotras como investigadoras.

## La implicación en el campo: nuestra historia con el circo

Nuestro vínculo con el circo se ha ido construyendo de modos diversos. En el recorrido de Julieta Infantino, este vínculo es previo al desarrollo de sus investigaciones antropológicas: Julieta participaba del circuito circense de la ciudad de Buenos Aires ya en la década del 90, al mismo tiempo que cursaba la Licenciatura en Antropología en la Universidad de Buenos Aires. En ese momento, había comenzado a aprender algunas disciplinas circenses en uno de los muchos talleres que se desarrollaban en la ciudad por aquellos años. Si bien desempeñaba esta práctica a modo de *hobby*, para finales de la década ya había realizado algunos trabajos artísticos como alternativa de supervivencia en medio de una de las grandes crisis económicas que atravesaba el país. Incluso, en 1999 migró estacionariamente a Europa para “probar suerte”, tal como lo hacían algunxs artistas circenses callejeros y muchxs jóvenes expulsados del país por la situación económica (Infantino, 2005). A partir de esas experiencias, y de notar la falta de estudios sistemáticos sobre la formación cultural (Williams, 1982) circense, decidió comenzar a realizar su trabajo de campo antropológico en torno a las prácticas artístico-juveniles de renovación de las artes circenses en Buenos Aires. Luego, las reflexiones derivadas de este proceso, dieron lugar a su investigación doctoral (Infantino, 2012), en la cual puso el foco en el proceso de reactivación, resignificación y legitimación de las artes circenses en Buenos Aires, analizando tanto las políticas culturales oficiales como las estrategias desempeñadas por lxs jóvenes artistas circenses porteños para negociar la promoción de sus prácticas.

En la actualidad, Julieta continúa trabajando en torno a las artes circenses y sus resignificaciones así como a los procesos de organización política y disputa que despliegan lxs artistas por el reconocimiento de estas artes y sus derechos como trabajadores culturales. Como relata en uno de sus textos en el que sistematiza las formas de participación, compromiso y colaboración asumidas a lo largo de su investigación etnográfica de larga duración (Infantino, 2017), en estos más de 20 años de trabajo junto a artistas circenses, Julieta atravesó diferentes momentos y asumió distintos roles, tareas y posicionamientos, como artista, investigadora y activista de y por el circo. Específicamente, en los últimos años de trabajo colaborativo junto a Circo Abierto,<sup>1</sup> no solo ha desplegado instancias de escritura colectiva, por ejemplo, a través de su participación en el anteproyecto de la Ley Nacional de Circo, sino que se ha convertido en parte activa y militante por la Ley, los derechos de lxs artistas circenses y el fomento y reconocimiento de estas artes.

En el recorrido de Mariana Sáez, en cambio, el vínculo con el circo surge ya en el marco de la investigación antropológica y de la construcción de lo que sería el problema de investigación que desarrolló en su investigación doctoral (y continuó luego). No obstante, en su caso, había una relación previa con el campo artístico dada por su formación como bailarina de danza contemporánea, que había comenzado antes y continuó de manera paralela a su formación en antropología. Este paralelismo posibilitó la emergencia de una serie de interrogantes sobre el lugar de la corporalidad en el marco de las prácticas artísticas. El circo

---

<sup>1</sup> Circo Abierto surge en junio del 2011 y actualmente es una Asociación civil sin fines de lucro que nuclea a diversos sectores del circo en Argentina con el fin de promover las artes circenses en todos sus estilos y formas de manifestación.

apareció entonces a partir de una propuesta de su directora de investigación, Sabrina Mora, para ampliar la mirada más allá de la danza contemporánea y pensar un trabajo comparativo en el que esta danza se contrastara con alguna otra práctica artística, que permitiera construir el objeto de investigación de modo relacional. La escasez de estudios académicos sobre circo (en ese momento, año 2011, en Argentina desde la antropología contábamos únicamente con los trabajos de Julieta) fue una de las razones para elegirlo.

Fue así que Mariana comenzó a investigar los procesos de formación en prácticas corporales artísticas, tomando como casos de análisis la danza contemporánea y el circo contemporáneo en la ciudad de La Plata y poniendo el foco en el cuerpo. De este modo, la investigación propuso el abordaje comparativo de dos formaciones culturales diferentes: la de la danza contemporánea (“familiar” para (nombre), por pertenecer a ella desde hacía más de 20 años), y la del circo (desconocida, novedosa o “exótica”). Esta diferencia implicó la búsqueda de diversas estrategias metodológicas tanto para construir el distanciamiento analítico en el caso de la danza, como para lograr un acercamiento profundo en el del circo (Sáez, 2017). Así Mariana se convirtió en aprendiz de acróbata, experiencia en la que alternó y superpuso los roles de investigadora y alumna, articulados desde el protagonismo corporal (Sáez, 2016): poniendo el cuerpo en la práctica como parte del proceso de aprendizaje a la vez que como herramienta metodológica.

Ahora bien, más allá de las diferencias que pueden observarse en ambos recorridos, las dos investigadoras generamos gran implicancia y compromiso para con la formación cultural con la que trabajamos. Esto nos llevó a preguntarnos por el lugar o rol ocupado en el campo:

Durante el transcurso de esta investigación me ha resultado imposible asimilar mi situación a una posición fija como antropóloga nativa o extranjera para los campos en los que trabajo. (...) Al mismo tiempo, incluso cuando no me encuentro explícitamente en “situación de antropóloga” que realiza observación participante, mi condición de antropóloga es conocida por la mayoría de las personas con las que comparto estos espacios, que saben que al mismo tiempo puedo estar grabando o tomando notas y que muchas veces brindan informaciones que entienden pueden ser especialmente útiles para mi trabajo investigativo. Otras veces, por el contrario, sí me encuentro en “situación de antropóloga”, como cuando observo clases de acrobacia “desde afuera”, o cuando en el medio de algún ensayo, una reunión o una cena con colegas bailarines, enciendo mi grabador. Es así que mi sensación es de no estar nunca “ni adentro ni afuera” (del Mármol y otros, 2013), sino en esta deriva, en este ir y venir constante, construyendo dialécticamente la relación de aproximación y distancia. (Sáez, 2017: 29-30)

Por momentos soy interpelada -y me siento como una “de las nuestras”, como miembro del colectivo Circo Abierto o como militante/ideóloga de la ley [nacional del circo]. En otros momentos, por ejemplo frente a diputados, asesores o responsables políticos, instancias donde a ambas partes nos conviene como estrategia política, soy presentada como “la investigadora académica del CONICET que escribió un libro sobre nosotros” (Fragmento de diario de campo, junio 2016). En otros casos, como cuando debatimos especificidades del quehacer artístico, expresamente soy interpelada y asumo mi

posición de *outsider*. Sin embargo, tal como lo discute Rappaport (2007) para el caso de los colaboradores indígenas de larga duración, por momentos soy más “fanática” de los cirqueros que los propios cirqueros, aunque aún así, nunca dejó de ser representada y sentirme ambiguamente como el otro o parte diferencial del nosotros (Infantino, 2017: 46-47)

En nuestros recorridos de investigación, ambas nos hemos sentido pares, compañeras, colegas, parte de un *nosotros*, a la vez que hemos ido identificando nuestros roles y posiciones particulares al interior de ese *nosotros* compartido. En este sentido, retomamos las palabras de Kim Narayan, quien propone problematizar críticamente la noción de Antropología “nativa”:

En lugar del paradigma que hace hincapié en la dicotomía entre forastero/*insider* u observador/observado, propongo que en este momento histórico, podría considerarse más útil ver a cada antropólogo en términos de identificaciones cambiantes (...). Los lugares a lo largo de los cuales estamos alineados o separados de los que estudiamos son múltiples y en constante flujo. Factores como la educación, el género, la orientación sexual, la clase, la raza o la duración de los contactos pueden, en diferentes momentos, trascender la identidad cultural que asociamos con el estatuto de *insider* u *outsider*. (Narayan 1993:672, nuestra traducción)

De este modo, Narayan da cuenta de la inconsistencia de la dicotomización entre nativo/no nativo en vínculo con la multiplicidad de adscripciones identitarias que nos caracterizan y que manipulamos, dependiendo el caso, tanto antropólogos como nativos. En una línea similar, ambas investigadoras reflexionamos sobre la necesidad de pensar críticamente nuestra adscripción (o no) como “antropólogas nativas”. Las dos nos encontramos con un proceso de identificaciones cambiantes, dinámicas y con múltiples clivajes que nos llevaron a pensar la relación nosotros/otros, forastero/*insider* u observador/observado en términos menos dicotómicos y esencialistas. En definitiva, a poder pensar nuestra identidad como antropólogas en el campo del mismo modo que pensamos la identidad de los otros: heterogénea, dinámica, procesual, múltiple, posicional, estratégica, etc. (Hall, 2003; Brubaker y Cooper, 2000). Y a comprender, tal como sugiere Joanne Rappaport, “el adentro como proceso, en oposición al adentro como condición” (Rappaport, 2007: 224). Nuestra condición de *insiders/outsiders* ha sido entonces parte de un proceso de tensiones, definiciones, posicionamientos y manipulaciones cambiantes y ambiguas, tanto de parte nuestra como de los artistas con quienes trabajamos.

Por otra parte, y como correlato de la ambigüedad o multiplicidad de nuestra posición en el campo bajo estudio, las dos hemos sentido la necesidad de desarrollar algunas estrategias que nos permitieran construir el distanciamiento analítico necesario y poder así “exotizar lo cotidiano” (Da Matta 1999; Lins Ribeiro 2004).

Tal como analizó Julieta, trabajar con pares, con quienes se comparten ciertas experiencias y códigos culturales, resulta más complejo de lo que puede pensarse. En su caso, la construcción de la distancia analítica en un principio implicó modificar su rol y su forma de participación en el campo. Julieta dejó en un segundo plano su “ser artista circense” para posicionarse como antropóloga, transformando así su forma de estar en el campo y de

vincularse con los otros. En este cambio de posicionamiento, mantuvo e incluso profundizó su compromiso militante con el fomento de las artes circenses.

Para la construcción de la distancia analítica, en el caso de Mariana, la comparación jugó un rol central, permitiendo la construcción relacional del objeto de estudio, la ruptura con lo preconstruido (Bourdieu y Wacquant, 2014) y un cierto control metodológico vinculado al monitoreo de la subjetividad (Lewis, 1975). Esta comparación -entre los procesos de formación en danza contemporánea y en acrobacias circenses- fue hecha de manera simultánea, alternada, dinámica y constante, y fue además una comparación que se hizo sobre, con y desde el cuerpo (Sáez, 2017). Este cuerpo, herramienta de conocimiento, es siempre un “cuerpo situado”, es decir, un cuerpo en movimiento formado e informado por prácticas concretas. En este sentido, fue central la construcción de un “extrañamiento corporal” (Sáez, 2016), que pueda poner en tensión lo que para su cuerpo resultaba exótico o familiar, y volverlo entonces accesible a la reflexión consciente. Poner el cuerpo en una práctica desconocida, como eran hasta entonces las acrobacias, le permitió extrañarse de los hábitos corporales adquiridos y ponerlos de manifiesto, y contribuyó así a registrar con mayor densidad las experiencias que se ponían en juego en cada caso.

Como puede desprenderse de estos relatos<sup>2</sup>, las estrategias metodológicas que ambas desarrollamos para la construcción de la distancia analítica, conllevaron, ambigua o paradójicamente, una mayor cercanía o mayor compromiso. En el caso de Julieta, un compromiso militante cada vez mayor, en el caso de Mariana, una mayor implicación corporal. Como lo señala Ghasarian (2008), en el desarrollo del trabajo etnográfico nos encontramos frente a la tensión de participar demasiado, con el consecuente riesgo de reducir el distanciamiento, o participar demasiado poco, y no poder salir de la mirada etnocéntrica y/o superficial. En este sentido, “la noción de observación participante es (...) paradójica (incluso un oxímoron) pues, en la medida en que uno está comprometido con una actividad, no la observa en las mejores condiciones” (Ghasarian, 2008: 15). Así, el autor plantea que todo “buen campo” debería combinar los puntos de vista del adentro y el afuera; vivir y aprender el punto de vista del nativo y a su vez distanciarse y mirar desde afuera. Ahora bien, ese afuera nunca es neutro porque nunca somos observadores neutrales; “el etnólogo no es un ser objetivo que observa objetos, sino un sujeto que observa a otros sujetos” (Ghasarian, 2008: 15). Sujetos que a su vez, tal como profundizamos en este trabajo, son sujetos con los que frecuentemente compartimos deseos, trayectos, posicionamientos. De este modo, así como problematizamos nuestra posición *entre* el adentro y el afuera, nos encontramos también con ambigüedades y tensiones en la relación entre proximidad y distancia.

Podríamos decir entonces que el adentro y el afuera, la subjetividad y la objetividad, la proximidad y la distancia se constituyeron como fronteras porosas, que se fueron modificando e interpenetrando desde una búsqueda de alternativas y estrategias metodológicas que nos llevaron a cuestionar y repensar esas escisiones.

Transitando esas fronteras porosas, en los últimos años fuimos desplegando nuevas estrategias dentro de las cuales desarrollamos distintas búsquedas y experiencias. Una de

---

<sup>2</sup> Consideramos además que reponer estos relatos hace parte de un trabajo reflexivo que contribuye a la “objetivación participante” y la “objetivación del sujeto objetivante”, es decir, a la objetivación de la relación subjetiva que mantenemos con nuestros objetos de investigación (Bourdieu y Wacquant, 2014).

ellas es la que proponemos compartir y analizar en el siguiente apartado: la escritura del libro *“Pedagogías circenses. Experiencias, trayectorias y metodologías”* (Infantino, Sáez y Schwindt Scioli, 2021). Proponemos entonces tomar esta experiencia concreta para analizar potencialidades y desafíos de la investigación colaborativa, implicada y comprometida y continuar reflexionando acerca de nuestra posición ambigua de “antropólogas cirqueras”.

En cuanto a la metodología a seguir, nos enmarcamos dentro del abordaje de la sistematización de experiencias (Jara Holiday, 2018)<sup>3</sup>. Siguiendo esta propuesta metodológica, partiremos de situar la experiencia a sistematizar y sus ejes de análisis -el proceso de escritura del libro y su dimensión colectiva y colaborativa-, para luego recuperar y reconstruir ordenadamente el proceso vivido, y finalmente sintetizar y analizar la información y proponer una interpretación crítica del proceso.

Podríamos además decir que en el proceso del libro aquí analizado, la sistematización de experiencias opera en un doble nivel. Por un lado, en el recorrido que aquí emprendemos de dar cuenta de la experiencia de escritura del libro, reflexionando críticamente sobre las dimensiones colectivas y colaborativas de la misma. Por otro lado, en la mayor parte de los capítulos que componen el libro, en tanto los distintos autores comparten experiencias vividas, a partir de cuya recuperación y análisis, realizan reflexiones, interpretaciones críticas y propuestas pedagógicas.

## **Producir un libro colectivamente. De investigaciones-escrituras colectivas/compartidas/implicadas**

El Circo en Argentina viene atravesando un gran crecimiento y diversificación desde el final de la última dictadura militar en 1983. Uno de los elementos para comprender este desarrollo se vincula justamente con la apertura de lo que antes eran considerados “secretos de circo” reservados a las familias circenses.<sup>4</sup> La enseñanza por fuera de esa histórica forma de reproducción artística implicó el ingreso de nuevos actores, nuevos sectores sociales y nuevos formatos artísticos y pedagógicos. En este proceso de varias décadas, crecieron los actores interesados en el aprendizaje del circo, se multiplicaron los espacios de enseñanza, así como la variedad de ofertas educativas, que van desde escuelas de circo

---

3 El concepto de sistematización de experiencias surge a partir de las transformaciones sociopolíticas latinoamericanas que comienzan a desarrollarse a partir de las décadas del 50 y 60. Como campo teórico-metodológico busca dar cuenta de la particularidad del contexto latinoamericano, discutir la supuesta neutralidad metodológica y trascender la separación entre teoría y práctica. Su desarrollo y legitimación se encuentra estrechamente vinculado a la reconceptualización del trabajo social, la educación popular, la investigación acción participativa (IAP), la investigación educativa y la investigación en artes (Jara Holliday, 2018; Carvajal Burbano, 2006; Agudelo López et al , 2020).

4 El crecimiento y diversificación del circo se vincula principalmente a la apertura de espacios de enseñanza de circo por fuera de la tradicional forma de reproducción de estas artes históricamente reservada a la transmisión familiar, de generación en generación, de los saberes circenses -técnicos, estéticos, organizativos, productivos-. Si bien estos procesos pueden rastrearse a nivel internacional, en el país tuvieron ciertas particularidades, ya que fueron artistas de “tradición familiar circense” lxs que decidieron abrir sus saberes, compartir esos “secretos” para luchar contra la retracción y desvalorización que venían experimentando estas artes, para “incorporar sangre nueva al circo argentino”, en palabras de los maestros pioneros Jorge y Oscar Videla, creadores de la Escuela de Circos Criollo (1980) primera escuela argentina de Circo.



o carreras universitarias a centros culturales, clubes barriales, proyectos de intervención social y comunitaria, entre otras. Esta diversificación de la enseñanza, generó saberes específicos que se encuentran escasamente sistematizados y poco institucionalizados.

En ese marco, y a partir de la detección de ese espacio de vacancia, surgió la propuesta de editar un libro sobre pedagogías circenses. Empezamos a soñar esta obra en 2018, una noche de verano, luego de una charla y varieté organizada entre Circo Abierto, el colectivo de artistas con el que Julieta venía trabajando, y La Gran 7, colectivo y espacio platense eje del trabajo de Mariana. Fue una interesante jornada en la que intercambiamos y compartimos con artistas y educadores algunos de los resultados de nuestras investigaciones. Clarisa Swindt Scioli (tercera compiladora del libro), a la que ambas conocíamos por su trayectoria como artista y maestra de circo, participó en la charla y luego las tres asistimos a la varieté. Los intercambios sucedidos a lo largo de esa jornada nos dejaron claro que había mucho por compartir acerca de las experiencias pedagógicas en el circo, que era un área de vacancia y que compilar un libro sobre estas experiencias en el país podría ser un gran aporte para el desarrollo de las artes circenses y de sus pedagogías.

En ese momento de fines de 2018, faltaban unos pocos días para el cierre de una posibilidad de subsidio del Consejo Provincial de Teatro Independiente que contemplaba la publicación de libros y decidimos participar: delineamos los posibles autores y, entre las tres, presentamos el proyecto. Propusimos entonces una compilación que diera cuenta de estas pedagogías en plural y de sus recorridos y trayectos particulares, desde las voces de sus protagonistas. Esto nos llevó a pensar que debían escribir en el libro los maestros pioneros. Asimismo, queríamos que el libro diera cuenta de la diversidad de formas de enseñar y aprender, en relación con los objetivos y poblaciones diferenciales con las que se trabaja en la enseñanza del circo.

Finalmente, a mediados de 2019, nos notificaron que el proyecto había sido aprobado y que teníamos apenas seis meses para realizarlo. Invitamos así a algunos de los artistas y educadores que teníamos más cerca, a los que conocíamos más y sabíamos que tenían algunas cosas escritas para poder cumplir nuestro pedido en tan poco tiempo. Algunos colegas aceptaron de modo inmediato, con felicidad y disposición para enfrentar el desafío. Otros, por el escaso tiempo, nos propusieron escribir por otros ejes de los que les solicitamos, y hubo quienes no pudieron aceptar la invitación.

Acá vale hacer una primera reflexión: la posibilidad de generar esta obra se relaciona con nuestro trabajo previo con el colectivo circense, con el conocimiento que cada una de nosotras teníamos de sus exponentes, sus maestros, las personas que tenían mucho para contar de años de experiencia transmitiendo sus saberes. Además, no éramos desconocidas las que los invitamos a escribir en esta obra colectiva; al contrario, en algunos casos éramos “compañeras” de trayectorias artísticas y/o activistas, compartidas por muchos años.

Esto nos lleva a coincidir con algunos autores que plantean que no toda investigación puede ser pensada, diseñada y desarrollada de modo colaborativo. Por ejemplo, Arribas Lozano (2020) analiza cómo su experiencia de investigación colaborativa junto a colectivos militantes de España fue posible por varias cuestiones entre las que destaca la confianza previa que el propio investigador había generado con las personas con las que trabajó. En sus palabras,



para muchos (...) activistas yo era un amigo y/o un viejo compañero de militancia. Nunca fui parte de una ODS [Oficinas de Derechos sociales, foco de su trabajo de campo], pero el hecho de que las ODS se crearan al interior de redes de las que yo había formado parte durante años hizo que, de alguna manera, yo fuera -simultáneamente- un actor externo e interno a la red: pertenecía y no pertenecía (Arribas Lozano, 2020, p. 347).

En algún punto, las trayectorias implicadas y militantes que recorrimos en la primera parte de este artículo y esa posición ambigua de ser una parte específica y particular del “nosotros”, fueron una condición de posibilidad para esta nueva experiencia de construcción del libro. Esa larga trayectoria de trabajo comprometido posibilitó que los vínculos de confianza sean suficientemente sólidos como para generar instancias de escritura colectiva, compartida, colaborativa en poco tiempo.

Ahora bien, aquí merece un desarrollo conceptual qué estamos pensando como escritura colectiva, a la que fuimos agregando otros adjetivos para adelantar la complejidad de definir bajo una única conceptualización, experiencias diversas y variadas.

En la experiencia del libro que estamos analizando, la colaboración no se desarrolló a lo largo de todo el proceso ni con todos los artistas por igual. Clarisa, artista y maestra de circo, trabajó junto con nosotras en todo el proceso de compilación y edición del libro. Fue junto con ella que decidimos a quiénes invitar y qué líneas temáticas abordar. Con el resto de los autores convocados, la colaboración no implicó todas las instancias del proceso del libro como tal, sino que se restringió a la escritura de cada uno de sus capítulos.

En el libro reunimos doce capítulos escritos por doce autores, artistas y maestros de circo, al que le sumamos un último de autoría de las tres compiladoras. Ahora bien, los autores de esos capítulos fueron seleccionados por nosotras en base a nuestros deseos y prioridades<sup>5</sup>. El objetivo de cubrir un área de vacancia, el recorte basado en los pioneros/precusores/iniciadores de pedagogías circenses diversas y el deseo de mostrar esa diversidad eran de nuestra autoría. En este sentido, el recorte arbitrario y acompañado de un ejercicio de poder -que implica que invitamos a algunos y no a otros- nos coloca en un espacio ambiguo en torno a la idea de “co-labor” o de lo “colectivo” y “compartido”.

Si nos remitimos a algunos de los desarrollos de la bibliografía especializada en antropología, se suele destacar que para pensar una investigación como colaborativa, la misma debería ser elaborada de manera colectiva desde los propios objetivos del proyecto, hasta la metodología y la escritura de los resultados finales. Por ejemplo, se suele citar la siguiente definición de etnografía colaborativa: “un acercamiento a la etnografía que pone el acento en una colaboración deliberada y explícita en cada paso del proceso etnográfico (...) abarcando desde la conceptualización del proyecto hasta el trabajo de campo y, en especial, en el proceso de escritura” (Lassiter 2005:16).

Ahora bien, ¿deberíamos ceñirnos a pensar que el trabajo que estamos analizando no fue colaborativo porque no compartimos todo el proceso de investigación y todas las decisiones en dicho proceso? ¿Podemos pensar en una definición cerrada de las

---

5 Cabe mencionar aquí que estos deseos y prioridades se construyeron a lo largo del tiempo, durante el desarrollo de nuestros trabajos de investigación antropológica, y de la implicancia que como antropólogas fuimos generando con los artistas y las necesidades del campo.

múltiples y diversas experiencias que podemos generar en investigaciones implicadas y colectivas/colaborativas? No, claro que no. Más bien nos interesa pensar desde otra dirección. Justamente, proponemos retomar el caso para tensionar las nociones de colaboración, junto con otras como compromiso/implicación/activismo. Coincidimos con Rapaport cuando sostiene que frecuentemente la literatura académica en inglés suele no destacar “las contribuciones activistas que resultan de estos proyectos” (Rapaport, 2018: 324), y resalta las potencialidades de la colaboración en diversos modelos y tradiciones, que, sobre todo desde Latinoamérica, han repensado largamente en el compromiso, el rol social de la ciencia, el activismo, la participación.

De hecho, en el contexto latinoamericano existe un recorrido propio en torno a la reflexión sobre la autoridad en la construcción del conocimiento, la legitimación desigual de saberes, la escisión entre investigación y acción y las propuestas que han intentado cuestionarlas. De Freire a Fals Borda pasando por la teología de la liberación, los movimientos sociales revolucionarios o las propuestas de arte político de los años 60/70, entre otros, se han discutido largamente las ideas de “compromiso” y construcción “colaborativa/participativa” en pos de generar conocimiento crítico que funcione como vehículo para la emancipación de los sectores subalternos y para la lucha por una sociedad menos desigual. En sintonía con estas consideraciones, vale mencionar que desde el propio campo artístico, en las últimas décadas se ha consolidado el posicionamiento que defiende al arte como un campo de producción de conocimiento específico y desde el cual se discuten y disputan esas mismas jerarquías epistemológicas, poniendo en valor el conocimiento basado en la experiencia sensible, corporal y subjetiva. En esta línea Jorge Dubatti (2020) ha propuesto incluso la denominación “ciencias del arte” para referir a un amplio conjunto de disciplinas que producen discursos científicos sobre o desde la práctica artística, que proponen nuevas aproximaciones entre arte y producción de conocimiento o entre arte y ciencia y que ponen en valor el lugar de los artistas como productores de un conocimiento singular y específico, que “se encarna, implícitamente en el hacer y lo hecho, en las prácticas, es decir en las poéticas de los dramas y los espectáculos, en su estructura, su trabajo y su concepción” (Dubatti, 2020: 25).

En un punto, a partir de la experiencia que estamos analizando, resulta evidente que nuestra trayectoria comprometida e implicada como parte del nosotros circense junto a la intensa búsqueda -propia y compartida con lxs artistas con los que trabajamos- de poner en valor y fomentar el reconocimiento de las artes circenses y sus modos de enseñanza, son los ejes que caracterizaron a esta experiencia concreta. Aquí, resultan inseparables las estrategias de colaboración utilizadas, la intencionalidad de puesta en valor de saberes y prácticas desjerarquizadas y nuestras trayectorias comprometidas e implicadas para con la formación cultural circense.

Esto nos lleva justamente a resaltar que no hay una fórmula estandarizada para “colaborar” (Arribas Lozano, 2020); cada experiencia concreta irá definiendo sus formas de co-labor. Por ello, es necesario resaltar nuevamente la importancia de analizar las experiencias colaborativas específicas, porque en ellas podremos encontrar las potencias y, también, los límites/complejidades de la colaboración, la implicación y el compromiso.

## Diversas estrategias para autores diversos

Decíamos previamente que las estrategias que tomamos con los autores invitados fueron diferenciales. Hicimos mención en primer lugar al trabajo de producción colectiva de este libro junto a una artista-educadora circense. Aún siendo nosotras dos antropólogas comprometidas, implicadas, reconocidas como parte integrante, aunque ambigua, del “nosotros” circense, el trabajo colectivo constante con (nombre compiladora 3) implicó también ciertas especificidades que se plasmaron en diversos aspectos. Por un lado, fue ella la que aportó algunas líneas para cubrir la diversidad de pedagogías circenses que queríamos compilar y propuso incorporar a algunos maestros o experiencias pedagógicas particulares. Por otro lado, no solo elaboró junto a nosotras las estrategias de trabajo colectivo con los artistas (y se involucró particularmente en la escritura conjunta con uno de ellos, con quien había tenido un especial vínculo como alumna), sino que también participó activamente en la escritura colectiva del último capítulo que realizamos entre las tres a modo de epílogo, aportando particularmente aspectos vinculados a la experiencia corporal y estética que implica la práctica circense y a sus modos de abordaje en los procesos de enseñanza y aprendizaje.

Con respecto a las modalidades de trabajo con los demás autores, nos encontramos con situaciones diversas. Algunos tenían escritos que ya habíamos leído y sabíamos cuál podría ser su contribución para el libro, a otros les pedimos que escribieran sobre experiencias particulares que conocíamos y con otros tuvimos que desplegar la imaginación creativa para generar estrategias de escritura conjunta.

Uno de los capítulos que integran el libro fue escrito por Jorge Videla, artista de tercera generación familiar circense y maestro de generaciones de artistas con el que Julieta fue realizando trabajo de campo desde el año 2000. Jorge, junto a su hermano Oscar fueron los creadores en 1980 de la Escuela de Circo Criollo, primera Escuela de Circo del país y pionera en Latinoamérica. Julieta lo había entrevistado a él y a su hermano muchas veces, y había aprendido de los maestros en las charlas informales que solía tener cuando visitaba la escuela; charlas que involucraban anécdotas de vidas de circo, con las que Jorge y Oscar, así como diversxs artistas del llamado “circo tradicional”, solían transmitir sus saberes. Julieta hacía años que escuchaba de Jorge: “Quiero contar yo mismo la historia de la Escuela de Circo Criollo, porque me hicieron muchas notas, entrevistas, pero siempre pasa lo mismo, faltan datos, recortan cosas. Voy a empezar a escribir mis memorias”.

Cuando surgió la posibilidad de compilar un libro sobre *Pedagogías circenses*, era indispensable que la historia y reflexiones de los creadores de la primera Escuela de circo argentina tuvieran un espacio. Pero Oscar había fallecido hacía poco tiempo y Jorge estaba enfermo y no había logrado escribir sus memorias. Lo más sencillo era publicar una entrevista a Jorge, para que apareciera su voz, o bien retomar los escritos de Julieta sobre la historia de la escuela de Circo Criollo. Pero ahí, como editoras, nos encontrábamos con ciertas contradicciones. Lxs maestrxs y educadores más jóvenes a lxs que habíamos invitado a ser parte del libro iban a participar con artículos de sus autorías. Entonces, ¿por qué lxs más jóvenes, “lxs nuevos circenses”, iban a aparecer con sus propios textos y Jorge iba a aparecer mediado por las investigadoras?

Nos sucedió algo similar con Mario Pérez Ortaney, artista de quinta generación familiar circense y maestro fundador de la Escuela de Circo de Berazategui a principios de los años 1990. Por esa Escuela pasaron grandes artistas a los que Mario enseñaba los secretos del circo tanto a partir de sus experiencias vitales como de sus aprendizajes pedagógicos que había traído de un viaje por Brasil. Luego Mario participó en diversos proyectos educativos y hoy coordina la carrera de circo en la Universidad de Tres de Febrero. (Nombre compiladora 3) había sido su alumna en La Plata y conocía estas trayectorias y anécdotas de la vida de artista y maestro, pero no sabía si Mario iba a poder escribirlas en tan poco tiempo. Poner en palabra escrita la propia historia, las memorias de la vida, no es tarea sencilla. No obstante, intuimos que juntos iban a poder allanar el camino.

Tanto Jorge como Mario presentan una distancia generacional importante con el resto de los autores del libro, muchos de los cuales fueron sus alumnos. Pero además presentan una distinción que en el mundo del circo es particular: son de “familia” circense. Y son de familia cuando esta era la única forma de acceder a los saberes circenses, cuando te enseñaban tus padres y/o madres, cuando no existían las escuelas de circo. Por lo cual, no sólo presentaban una distancia generacional sino también trayectorias y procedencias disímiles.

Con ambos autores utilizamos una estrategia similar que involucró cierta traducción de las memorias orales a la escritura, aunque no se trató de realizar una entrevista y transcribirla por escrito, sino de generar intercambios colaborativos para ir construyendo colectivamente esa escritura. En el caso del texto de Jorge, Julieta conocía muchas partes de la historia de vida que él quería contar; en algunos casos recordaba fechas que Jorge no; en otros, cosas que a (nombre) le parecían importantes Jorge pedía expresamente que no aparecieran “por escrito”. Además, en los encuentros mediados por la oralidad generalmente acompañaron a Jorge su compañera de vida, Olga Poblete Videla y su hija Jorgelina. Ambas participaron en los intercambios y relatos orales, y luego, cuando Jorge falleció en 2020, fueron las encargadas de realizar la revisión final del texto y seleccionar cuidadosamente cuáles serían las fotografías que acompañarían el escrito de Jorge. Claramente, el proceso que relatamos es difícil de imaginar sin mediar las relaciones afectivas y de confianza que Julieta estableció durante muchos años con esta familia.

En el caso de Mario, él nos envió una primera versión del texto, a partir de la cual identificamos algunos aspectos sobre los que considerábamos que podría ser interesante profundizar. Luego (nombre compiladora 3), conociendo la trayectoria de su maestro y muchas de sus anécdotas de vida, las fue abordando en conversaciones diversas con Mario –algunas telefónicas, otras muchas mediante audios de whatsapp- e incorporando la transcripción de estos diálogos al texto escrito. De esta forma fueron desplegando juntos el hilo argumental del escrito que Mario quería compartir, que no eran estrictamente sus memorias, sino más bien reflexiones sobre su lugar y trayecto de maestro circense. Reflexiones que también involucran apreciaciones sobre los cambios en el lenguaje circense, la irrupción de nuevas generaciones y sus búsquedas artísticas.

Los dos procesos de escritura compartida que acabamos de relatar requirieron el desarrollo de estrategias creativas para “poner en valor” experiencias y saberes desconocidos, no registrados, invisibilizados. Aún bajo las distinciones que señalamos con anterioridad

en relación con las trayectorias y procedencias específicas de Jorge y Mario, el resto de lxs autores que participaron del libro compartieron por largo tiempo esa desvalorización y desconocimiento hacia los saberes específicos que produjeron y producen en sus trayectorias artístico-educativas. Y mucha de esa desvalorización, mal que nos pese, se debe a que esos saberes no se habían escrito.

En efecto, la jerarquización de saberes en vínculo con la valoración desigual de la escritura y la oralidad se presenta casi como un telón de fondo en todo el proceso que estamos analizando. Justamente, en el campo específico de la investigación en artes, el asunto de la escritura (en particular, la escritura académica) resulta un elemento central en la consolidación y legitimación del arte como campo de conocimiento, a la vez que un problema nodal, en términos de las posibilidades de articulación, traducción y/o diálogo entre experiencia práctica y reflexión teórica escrita (Vicente, 2006; Arias, 2010; López Cano y Opazo, 2014).

Asimismo, en el ámbito pedagógico también resulta problemática la tensión entre conocimiento teórico y práctico y la “contradictoria relación de los sujetos de la enseñanza con la producción de conocimiento sobre su propia labor; con la investigación y la escritura” (Morgade, 2010: 10) y se señala que la docencia no suele hablar por su propia voz, sino mediada por la de otrxs: lxs investigadorxs académicos (idem). Frente a esto, diversos autorxs postulan la necesidad de “validar el conocimiento producido por lxs docentes, no solo como una estrategia de desarrollo profesional, sino como un conocimiento necesario para los procesos de cambio y posible de ser difundido” (Sverdlick, 2010: 186).

En este contexto, el propósito mismo de compilar un libro sobre las trayectorias y metodologías de enseñanza del circo se conjuga con la necesidad de visibilizar, difundir y legitimar esas experiencias, que aún con desarrollos de varias décadas, no se encontraban sistematizadas y escritas. En cierta medida este propósito ha sido uno compartido con lxs autores. De hecho, la idea del libro no salió exclusivamente de nuestras cabezas una noche de verano; más bien se construyó colectivamente en la implicancia que como antropólogas fuimos generando durante muchos años con lxs artistas y las necesidades del campo.

Entonces, ¿qué estrategias colaborativas generamos con lxs otros autores en la producción del libro?

Para analizar las distintas formas en que se abordaron los procesos de escritura con cada uno de lxs autores involucrados y de qué modo se fueron dando los contactos con la materialidad de la escritura en cada caso, nos resulta útil retomar algunas categorías propuestas por investigaciones centradas en los procesos de escritura colaborativa, fundamentalmente en ámbitos educativos. Estas investigaciones toman en consideración la distribución de roles y actividades desarrolladas, las características de las interacciones, los métodos de control del documento y las estrategias de escritura (Posner y Baeker, 1992 en Godoy, 2018).

Retomando las categorías propuestas por Posner y Baeker (1992), podemos decir que en el trabajo con Jorge Videla que mencionamos previamente, Julieta asumió el rol que estos autores definen como “escriba”, al ser ella quien puso por escrito el texto construido conjuntamente en el intercambio verbal. Olga y Jorgelina, por su parte, participaron también en la construcción oral del texto, pero fundamentalmente asumieron el rol de

“editoras”, supervisando tanto el contenido como el estilo. Mario Pérez Ortaney por su parte fue “escritor” de una porción del contenido de su texto, y Clarisa “escriba” de otra, que fue surgiendo en los intercambios orales.

En otros de los textos, particularmente los de Marco Paoletti, Paola Lalia, Mariana Sánchez, Mariana Paz Marcolla y Pablo Tendela, todos ellos “escritorxs” de sus textos, nosotras asumimos el rol de “consultoras”, aportando una retroalimentación en relación con el contenido que iban abordando en sus textos y con el proceso de escritura.

Con los textos restantes, de los cuales Gerardo Hochman, Chacovachi, Gabriela Parigi, Camila Losada y Gianina Moisés fueron “escritorxs”, nuestro rol fue el de “editoras”, y de “revisoras” de los aspectos formales del texto (roles que asumimos también en el trabajo con los otros textos previamente referidos).

Con respecto a las actividades, y continuando con la clasificación propuesta por Posner y Baeker (1992), el trabajo conjunto con Clarisa en la escritura del capítulo/epílogo, involucró tanto las actividades de preescritura (tormenta de ideas, selección de herramientas, etc.), actividades de ejecución de la tarea (planificación, borrador, redacción, revisión, negociación, etc.) y actividades de postescritura (edición, entrega, etc.). En tanto que con los otrxs autores, estas actividades se distribuyeron de modos distintos. Con Jorge se trabajó colaborativamente en la preescritura (es decir, en la generación inicial de ideas para el capítulo) y en la ejecución de las tareas de redacción. En tanto que las actividades de postescritura (edición, revisión, corrección, etc.) fueron desarrolladas por Olga y Jorgelina (particularmente la edición) y por nosotras.

En otros casos, como el de Mario, Pablo, Paola, Marco, Gabriela, Mariana Paz, la preescritura del texto fue compartida entre nosotras, que invitamos a lxs autores a escribir en relación con determinadas líneas temáticas específicas, y ellxs, que propusieron unos contenidos específicos para ese abordaje. En los restantes, la preescritura fue de ellxs, y nosotras lxs invitamos a retrabajar en base a algún texto previo que ya conocíamos para ser incluido en el libro.

Las modalidades de trabajo que describimos hasta aquí nos permiten dar cuenta de la diversidad que caracteriza la práctica colaborativa. Tal como señalamos previamente, la colaboración puede darse en diversos momentos, a través de distintas estrategias, con matices y tonalidades también diversas.

Estos distintos procesos de escritura, dieron lugar a su vez a textos que proponen y/o dialogan con distintos géneros de escritura. Los textos de Jorge, Mario, Marco (y en menor medida también el de Mariana Sánchez, Paola Lalia y Gabriela Parigi) componen un primer conjunto, caracterizado por el lugar protagónico dado a los elementos autobiográficos, que implican una narrativa vivencial, una narración más o menos ordenada de las vivencias vinculadas a los procesos de enseñanza y aprendizaje de los saberes circenses. En estos textos nos encontramos con un enunciador que realiza una “confrontación rememorativa entre lo que era y lo que *ha llegado a ser*, es decir, la construcción imaginaria del ‘sí mismo como otro’” (Arfuch, 201:47) y un cierto “extrañamiento del enunciador respecto de su ‘propia’ historia” (ídem). Asimismo, en estos textos aparecen numerosos elementos que dan cuenta de los vínculos con otros actores: familiares, otros artistas, alumnos y docentes, instituciones, etc. En este sentido, y como también lo señala Arfuch (2010), la



biografía nunca es completamente “unipersonal”, sino que siempre hay elementos que sitúan al narrador en relación con su contexto sociohistórico y cultural. Gran parte de estos elementos funcionan como engranajes para dar cuenta de aquello que históricamente no fue registrado; saberes, trayectos, instituciones que no forman parte de la historia del arte ni de sus procesos de enseñanza. Sus protagonistas, a través de compartir sus biografías, pretenden revertir este proceso al tiempo que incorporan reflexiones y recomendaciones para quienes hoy se encuentran en el camino.

Otro conjunto de textos comparten el hecho de sistematizar y analizar una experiencia concreta. Es los casos de las contribuciones de Tendela y Hochman (los que más claramente encuadran en esta categoría), Losada y Moisés (y en cierta medida también en el de Mariana Paz y el de Gabriela Parigi), se realiza una “interpretación crítica de una o varias experiencias que, a partir de su ordenamiento y reconstrucción, descubre o explicita la lógica y el sentido del proceso vivido en ellas: los diversos factores que intervinieron, cómo se relacionaron entre sí y por qué lo hicieron de ese modo” (Jara Holliday, 2018: 61). Si bien en todos los casos se trata de experiencias vividas por sus autorxs, en algunos casos los elementos de reflexión autobiográfica se hacen más presentes y/o explícitos que en otros, que se inscriben en un género de escritura más académico e impersonal.

Hay también un conjunto de textos que se acercan más a un género de escritura pedagógica, compartiendo propuestas metodológicas, objetivos, contenidos, estrategias y secuencias didácticas. Es el caso de los textos de Mariana Sánchez, Mariana Paz Marcolla, Gabriela Parigi y Chacovachi, los dos primeros orientados a docentes de circo, y los dos segundos a artistas. Cabe señalar que estos textos presentan también elementos de los mencionados previamente, ya sea porque la propuesta pedagógica se basa en la propia historia de vida como artistas y/o docentes, o porque se desarrolla a partir de la sistematización de una experiencia de trabajo concreto.

Por supuesto, se trata de una clasificación esquemática, basada en los rasgos más salientes o recurrentes de cada texto, pero la mayoría de ellos alberga y articula en su interior varias de estas características.

Todo esto nos dirige a un eje de reflexión que se vincula con las particularidades de lxs sujetos con lxs que trabajamos en este proyecto de escritura colectiva. Por un lado, todos lxs autorxs son artistas circenses y en tanto tales se fueron formando y adquiriendo sus saberes en sus trayectorias vitales que implican procesos de profesionalización y de formación artística y pedagógica. Lxs artistas, aún lxs circenses que cuentan con escasas instituciones formales hace muy poco tiempo, se forman y se formaron históricamente. Transitan, absorben y producen conocimientos a través de la formación específica en las diversas técnicas circenses y en otras disciplinas complementarias -teatro, danza, música-; sistematizan sus saberes y estudian cómo enseñarlos, muchas veces a través de formaciones pedagógicas -terciarias, universitarias- que utilizan para complementar y adaptar a lxs sujetos diversos de enseñanza: niños, jóvenes, personas con discapacidades o en situación de vulnerabilidad y/o encierro, y un largo etcétera.

Tal como desarrollamos en el apartado anterior, esos “otros” son sujetos con los que compartimos trayectorias, saberes teóricos, artísticos, reflexiones, discusiones. No obstante, arrastran una desvalorización histórica de sus saberes que, aun bajo las modificaciones



contemporáneas de renovación y legitimación, continúa caracterizando al circo. Esta desvalorización está estrechamente vinculada al menosprecio con el que se evalúa al circo como arte popular en un sentido peyorativo. El circo se ha movido históricamente entre la fascinación y el rechazo. En el caso de Argentina, fue valorizado como “cuna del auténtico teatro nacional”, cuando a fines del s.XIX nace el Circo Criollo<sup>6</sup> y bajo sus carpas se realizaban las obras teatrales de género gauchesco, pero luego, volvió a ocupar un lugar de deslegitimación como mero entretenimiento vulgar, nunca a la altura de las verdaderas “bellas artes”. Además, la corporalidad circense está plagada de ambigüedades: en el circo los cuerpos entrenados, eficientes y “modernos” que transmitían dominio de la naturaleza, progreso y superioridad, coexistieron siempre con otros cuerpos: los cuerpos festivos, populares e ilegítimos de lxs payasos, lxs freaks, lxs contorsionistas; los cuerpos rebeldes de gauchos justicieros que en las performances del Circo Criollo rioplatense luchaban frente a las injusticias del avance modernizador; los cuerpos de poblaciones negadas -negros, indígenas, mujeres-; los cuerpos viajeros/ambulantes que itineraban de pueblo en pueblo y que vivían “al margen del sistema” (Infantino, 2021).

Desde estas contradicciones y ambigüedades el circo fue evaluado históricamente como popular y en función de esa posición, lxs artistas fueron desplegando diversas “tácticas” que -podríamos arriesgar- viraron “estrategias”, siguiendo a de Certeau (2000), para disputar dicha posición de subalternidad. Este autor propone que los usos tácticos suelen metamorfosear el orden dominante, habitando ese territorio siempre ajeno y aprovechando la oportunidad para provocar un desvío a través de prácticas fugaces que dependen de la astucia. “Circulan, van y vienen, se desbordan y derivan en un relieve impuesto” (de Certeau, 2000: 41). Usan las fisuras del sistema a través de una caza furtiva aunque “no guardan lo que ganan” (íbidem: 43).

Podríamos sostener que los procesos de institucionalización de la enseñanza circense, así como la sistematización de las propuestas de lxs maestrxs de circo que escribieron en el libro, pueden ser vistas como formas de habitar espacios que por mucho tiempo fueron ajenos, apropiándose estratégicamente de las herramientas de lxs otros. En este punto, coincidimos con la lectura que propone Rodríguez (2014) del par táctica-estrategia, en tanto si hay “capitalización de lo ganado”, ya no serían tácticas sino estrategias. “La teoría deja un hueco imposible de llenar, ya que por definición el par conceptual no permite distinguir matices, es decir, las acciones “intermedias” situadas a mitad de camino entre una y otra” (Rodríguez, 2014: 24). Las prácticas ambiguas de un arte que se mueve entre los márgenes y el *mainstream*, entre la belleza hegemónica y lo grotesco, entre la informalidad y la institucionalización, estarían dando cuenta de esos matices.

Asimismo, la deslegitimación de los saberes de circo también se vincula con la tensión entre saberes provenientes de la práctica, históricamente evaluada como subjetiva, no sistematizada y caótica en contraposición al “saber” objetivo, racional, positivista (Roitter, 2009). Retomando el planteo de María Julia Carozzi (2011), nuestro *habitus*, adquirido en distintas instituciones (escuela, trabajo, universidad) distingue -y jerarquiza- las

---

6 Tipo de espectáculo de primera parte de destrezas y segunda de drama teatral basado en la literatura popular criollista. Para más información ver: Infantino, 2021.

actividades educativas, académicas y gerenciales de aquellas de ejecución vinculadas al trabajo físico. Estas prácticas que separan motricidad y verbalización materializan (en un sentido Butleriano) la distinción -jerárquica- entre cuerpo y mente:

Una consecuencia de este *habitus* es que quienes realizan las [actividades] del primer grupo se suponen poseedores de mentes, en tanto quienes ejecutan las del segundo son generalmente estigmatizados como cuerpos móviles, no del todo conscientes y carentes de palabra (Carozzi, 2011, p. 12).

Este análisis, que Carozzi realiza para criticar el abordaje que desde las ciencias sociales se hace de las prácticas artísticas y de movimiento sin considerar articuladamente sus aspectos motrices y verbales, nos permite también comprender la desvalorización de los saberes corporales/incorporados/plasmados inherentes a las artes del movimiento, y en particular a las artes circenses. Al mismo tiempo, permite situar el recelo o la desconfianza que muchas veces presentan lxs artistas a la conceptualización de su propia práctica, considerándola algo de otro orden y/o con escasa vinculación con sus experiencias corporales concretas, además de como parte de un ejercicio de poder asentado en una relación jerárquica desigual entre aquellos que “se mueven” y aquellos “que piensan”.

La enseñanza en el campo de las artes del movimiento -entre ellas las artes circenses- se encuentra en una posición particular. Por ser una actividad educativa, podría situarse entre aquellas de tipo “intelectual”, en tanto que por ser desarrolladas en gran medida a partir del movimiento del cuerpo, se situarían entre aquellas de tipo “físico”. Así, pone en evidente tensión esta distinción jerárquica entre “mente-pensamiento-palabra” por un lado y “cuerpo-movimiento-emocionalidad” por otro.

De hecho, esta línea se presenta como un eje de reflexión en algunos de los capítulos compilados en el libro. Gerardo Hochman -reconocido artista y maestro circense-, analiza en su texto el proceso de surgimiento y construcción de una carrera universitaria dedicada al circo, abordando los desafíos que implican que un arte históricamente desjerarquizado, intuitivo, informal, ingrese a la academia y a la formalización. Y finaliza su texto con la siguiente reflexión: “El desafío mayor es conseguir que se pueda considerar seriamente que el Circo ‘piensa’ con un órgano hasta ahora no reconocido como órgano de pensamiento: ‘el cuerpo en estado de hazaña’”. (Hochman, 2021, p. 62)

Nos pareció pertinente introducir esta reflexión porque nos muestra cómo aún con transformaciones en la valoración de las artes circenses, la práctica, la corporalidad, los saberes orales continúan presentando valoraciones menores. Entonces, aún cuando el circo ha atravesado un proceso de legitimación, diversificación e institucionalización, sus hacedores se siguen enfrentando al desafío de que sus saberes ocupan espacios de menor jerarquía. Estas jerarquizaciones son las que fueron moviendo tanto a los artistas como a nosotras, como “antropólogas cirqueras”, a encarar la escritura del libro como obra colectiva.

Esta experiencia también implicó algunos ejes que fueron novedosos en nuestras trayectorias antropológicas implicadas y colaborativas. Por ejemplo, algo que suele debatirse en la antropología del cuerpo o en las experiencias de trabajo investigativo con artistas se

vincula con la dificultad de poner en palabras las experiencias corporales. La especificidad de la práctica artística y sobre todo del circo como arte que involucra en saber técnico específico vinculado a la destreza y el riesgo había sido trabajado tanto por Julieta y Mariana desde aportes que llevaban a considerar la necesidad de experimentar esas técnicas tan extra-cotidianas para poder entenderlas. De hecho, Mariana se hizo aprendiz de acróbata aérea para lograr la inmersión en el campo. Ahora bien, esta experiencia de trabajo colectivo implicó una nueva manera, una nueva estrategia metodológica para acceder a esas reflexiones de los artistas. No hicimos trabajo de campo, ni participamos activamente desde la “participación observante”. No fue una tarea que involucrara hacer entrevistas, preguntar y repreguntar sino más bien fue una cuestión de leer y comprender la reflexión escrita del otro y/o escribir con los otros.

En este sentido, el valor dado a la palabra escrita y su relación con la experiencia corporal y estética en el proceso de elaboración de este libro, puede ser entendido en términos de “resonancia”, tal como lo plantea Arias (2010). Así, para este autor, la escritura como resonancia del hacer creativo del arte es un territorio “entre” o un puente que permite escapar a la dualidad (y a la jerarquía) entre práctica creativa y reflexión teórica, y posibilita asimismo una especie de “contemplación a distancia” del hacer artístico, “no simplemente como elaboración teórica sino como un ejercicio de estilo en el que resuena el hacer de la obra” (Arias, 2010: 7). Aquí, el compromiso de cada artista en la escritura reflexiva sobre su propia experiencia, fue brindando pistas para profundizar acerca de algunas de estas cuestiones en torno a cómo enseñar circo y cuál es el lugar del riesgo, la técnica y la creatividad en esas prácticas educativas. Y así como entendimos sus procesos de escritura en resonancia con sus propias prácticas, buscamos que nuestras lecturas de esos textos y nuestra propia escritura, pudieran también resonar en y con ellos.

Asimismo, la estrategia que adoptamos de escribir nuestro capítulo a modo de cierre de la obra colectiva se vinculó también con una intención de mostrar cómo nuestra construcción de conocimiento teórico, académico, analítico parte de, dialoga -y resuena- con el de los artistas con los que trabajamos.

## **A modo de cierre**

Las versiones casi finales de los capítulos del libro tenían fecha de últimas correcciones de mediados de marzo de 2020, cuando se desató la pandemia provocada por el COVID 19. Todo se trastocó en estos tiempos. Las medidas de ASPO (Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio) no solo mantuvieron a las imprentas cerradas por mucho tiempo, sino que centralmente, provocaron un sinnúmero de situaciones que pusieron en evidencia la histórica precariedad con la que se desarrolla la práctica artística y su enseñanza en nuestro país.

Consideramos que mucho de lo que generó la pandemia y el impacto que tuvo en los sectores postergados nos colocó en una especie de encrucijada entre la proyección de trabajos colaborativos y la “asistencia” hacia las poblaciones con las que trabajamos. Muchos de nuestros colegas circenses, tenían sus vidas bastante “resueltas” antes de la pandemia:

con mayor o menor holgura económica, eran artistas-educadores profesionales a los que, en varios casos, se les cortaron completamente sus ingresos. Esa situación nos colocó en una posición compleja entre la voluntad de generar situaciones colaborativas reales en tanto implican responsabilidades compartidas y la necesidad de “cubrir” las tareas, hacernos cargo de todo lo posible. De hecho, pasamos gran parte del 2020 acompañando los procesos de organización política en demanda de derechos, subsidios y respuestas ante la “emergencia cultural” de los colectivos artísticos en tiempos de ASPO y no encontrábamos el tiempo necesario para cerrar la escritura y correcciones finales del libro.

Asimismo, si bien nuestra subsistencia no se vio afectada, nuestras condiciones laborales concretas como docentes e investigadoras académicas se modificaron -mayores cargas horarias virtualizadas, aprendizajes de nuevas herramientas virtuales para la docencia y la investigación sumado al trastocamiento de los ordenamientos cotidianos de las vidas personales y familiares-, situación que también es necesario remarcar como parte de las complejidades que fuimos atravesando.

La pandemia trastocó las prioridades y posibilidades de los sujetos con los que trabajamos, nuestras posibilidades de acción y también hizo más evidente la dificultad de distinguir entre lo que podemos aportar como académicas, como antropólogas cirqueiras, en trabajos colaborativos y/o como activistas. Cada una de estas esferas demanda experticias diferentes y, sobre todo, conlleva temporalidades distintas y hay que saber distinguir las. El trabajo de escritura y los saberes relacionados tanto con la escritura como con el mundo editorial, son saberes técnicos muy específicos y en nuestro caso funcionaron como nuestra caja de herramientas al servicio de las personas con las que trabajamos, al decir de Rita Segato cuando describe lo que denomina “antropología por demanda” (Segato, 2013).

Pero justamente los tiempos extensos de la escritura y su prioridad relativa frente a otras urgencias del campo, llevaron a que la publicación del libro se “pospusiera”, mientras respondíamos a otras demandas.

Por último, es importante resaltar que este tipo de apuestas colaborativas pueden generar ciertos aportes y no otros. Si bien, varios de los artículos que integran el libro podrían haber sido publicados en revistas académicas, el propósito de la obra en su conjunto estuvo más bien vinculado a visibilizar, difundir y poner en valor las pedagogías circenses y sus experiencias, trayectorias y metodologías.

Esto nos lleva justamente a la necesidad de marcar las especificidades de este tipo de investigaciones y resaltar que debemos buscar la forma de garantizar diversos tipos de trabajos. En el artículo que comentamos en el primer apartado en el que Julieta recorrió su “investigación de larga duración”, analiza cómo durante su trayectoria de más de veinte años junto a la formación cultural circense, la antropología que realizó se fue moviendo entre una antropología “sobre”, “para” y “con” los sujetos con los que trabajó. Retomando a diversos autores plantea que el “sobre” definiría a la antropología clásica en tanto acceder y describir el universo cultural del otro; el “para” puede implicar o bien una posición de defensa de derechos o la realización de trabajos a solicitud de los sujetos con los que trabajamos, poniendo al servicio de los mismos “nuestra caja de herramientas” antropológicas (Segato 2013); el “con” implicaría propuestas de investigaciones colaborativas/activistas como las que definimos en este trabajo (Hale 2006; Rappaport 2007). Retomando entonces

la pregunta que realiza una de las antropólogas citadas: “¿Se puede trabajar sobre, con y para simultáneamente? (Slavsky 2007:235)” (Infantino, 2017: 49).

Consideramos que si bien el sobre, con y para se pueden entrelazar en nuestra práctica profesional, es importante distinguir este tipo de trabajos antropológicos ya que, estas diversas antropologías brindan aportes diferenciales. Debemos seguir indagando en sus potencialidades y límites, intentar entrelazarlas en nuestra práctica profesional y analizar claramente cuales son las posibilidades de realizar y sostener estas antropologías comprometidas e implicadas.

*Recibido 16 de noviembre de 2022. Aceptado 8 de septiembre de 2023.*

**\*Julieta Infantino** es Doctora de la Universidad de Buenos Aires, Licenciada en Ciencias Antropológicas y Profesora de Enseñanza Media y Superior en Ciencias Antropológicas. Se desempeña como Investigadora Adjunta del CONICET en el Instituto de Cs. Antropológicas, de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Ha publicado diversos artículos en revistas científicas nacionales e internacionales. Correo electrónico: julietainfantino@gmail.com

**\*\*Mariana Saéz** es licenciada y doctora en Antropología (UNLP y UBA, respectivamente). Se desempeña como docente en la Facultad de Artes (UNLP) y como becaria posdoctoral del CONICET con lugar de trabajo en el Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (UNLP-CONICET). Se especializa en Antropología del cuerpo y de las prácticas artísticas contemporáneas. Desarrolla actividades de investigación, creación, gestión y docencia en el campo de las artes escénicas, con foco en la danza contemporánea y las artes circenses. Correo electrónico: marianasaezsaez@gmail.com

## Referencias

- Agudelo López, A., Jiménez García, L., Zapata Aguirre, S., Ospina Otavo, V. (2020). *Metodologías de sistematización de experiencias*. Medellín: Universidad de Antioquia y Universidad Autónoma Latinoamericana.
- Arias, J. C. (2010). La investigación en artes: el problema de la escritura y el “método”. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Escénicas*, 5 (2): 5-8
- Arfuch, L. (2010). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Arribas Lozano, A. (2020). Saberes en movimiento. Reciprocidad, co-presencia, análisis colectivo y autoridad compartida en investigación. *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*, 15 (2): 331 – 356.
- Brubaker, R. y Cooper, F. (2000). Beyond “Identity”. *Theory and Society*, 29: 1-47.
- Bourdieu, P., y Wacquant, L. (2014). *Una invitación a la sociología reflexiva*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Carozzi, M. J. (2011). Más allá de los cuerpos móviles: problematizando la relación entre los aspectos motrices y verbales de la práctica en las antropologías de la danza. En *Las palabras*

- y los pasos. *Etnografías de la danza en la ciudad*. M. J. Carozzi Coord. Buenos Aires: Gorla.
- Carvajal Burbano, A. (2006). *Teoría y práctica de la sistematización de experiencias*. Cali: Escuela de Trabajo Social y Desarrollo Humano, Universidad del Valle.
- Da Matta, R. (2004). El oficio del etnólogo o como tener “Anthropological Blues”. En *Constructores de Otredad*. M. Boivin y A. Rosato, Comps.. Buenos Aires: Antropofagia.
- De Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano. 1 Artes de hacer*. México DF: Universidad Iberoamericana.
- Dubatti, J. (2020) Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento territorial desde el teatro: hacia una Filosofía de la Praxis. En *Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral*. Lima: Unidad Ejecutora Escuela Nacional Superior de Arte Dramático “Guillermo Ugarte Chamorro”.
- Ghasarian, Ch. (2008). *De la etnografía a la antropología reflexiva. Nuevos campos, nuevas prácticas, nuevas apuestas*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- Godoy, L. (2018). *Escritura digital y colaborativa en internet. Análisis de la escritura de estudiantes de nivel medio y superior*. Tesis de Maestría en Análisis del Discurso, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- Hale, C. R. (2006). Activist Research vs. Cultural Critique: Indigenous Land Rights and the Contradictions of Politically Engaged Anthropology. *Cultural Anthropology*, 21(1): 96-120.
- Hall, S. (2003). Introducción: ¿Quién necesita la “identidad”? En *Cuestiones de identidad cultural*. S. Hall y P. Du Gay, Eds. Buenos Aires: Amorrortu.
- Hochman, G. (2021). El lenguaje de las hazañas humanas. En Infantino, J., Sáez, M., y Schwindt Scioli, C. (comps.) *Pedagogías circenses. Experiencias, trayectorias y metodologías*. La Plata: Club Hem.
- Infantino, J. (2005). *La carcajada y el asombro a la vuelta de la esquina: Nuevos artistas circenses en la ciudad de Buenos Aires*. Tesis de Licenciatura, Departamento de Ciencias Antropológicas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Infantino, J. (2012). *Cultura, Jóvenes y Políticas en disputa. Prácticas circenses en la ciudad de Buenos Aires*. (Tesis de doctorado en Antropología) Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Infantino, J. (2014). *Circo en Buenos Aires. Cultura, Jóvenes y Políticas en disputa*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.
- Infantino, J. (2017). De pasiones, compromisos e investigaciones de larga duración. Potencialidades y límites en una investigación colaborativa con artistas (circenses). En *Publicar en Antropología y Ciencias Sociales*, Año XIV (XXIII), pp. 31-52.
- Infantino, J. (2021). “El circo que hacemos hoy”: posibilidades, recorridos y límites en la resignificación del arte circense en Argentina. En: *Artcultura*, 23(43), 242-261. Instituto de História e do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, Brasil. <https://doi.org/10.14393/artc-v23-n43-2021-64096>
- Infantino, J., Sáez, M., y Schwindt Scioli, C. (comps.) (2021). *Pedagogías circenses. Experiencias, trayectorias y metodologías*. La Plata: Club Hem.
- Lassiter, L. E. (2005). *The Chicago Guide to Collaborative Ethnography*. Chicago: University of Chicago Press.
- Lewis, O. (1975). Controles y experimentos en el trabajo de campo. En Llobera, J. L. (ed.) *La antropología como ciencia*. Barcelona: Anagrama.



- Lins Ribeiro, G. (2004). Descotidianizar. Extrañamiento y conciencia-práctica, un ensayo sobre la perspectiva antropológica. En *Constructores de Otriedad*. M. Boivin y A. Rosato, Comps.. Buenos Aires: Antropofagia.
- López Cano, Ry Opazo San Cristóbal, U. (2014) *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona: Esmuc y Conaculta.
- Mato, D. (2002). *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas sobre cultura y poder*. Caracas: CLACSO.
- Morgade, G. (2010). Prólogo. En: *La investigación educativa. Una herramienta de conocimiento y de acción*. Buenos Aires: NOVEDUC.
- Narayan, K. (1993). How Native Is a “Native” Anthropologist? *American Anthropologist, New Series*, 95 (3): 671-686.
- Posner, I. y Beacker, R. (1992). How People Write Together. *Proceedings 25th Hawaii International Conference on System Sciences*, Vol IV, 127-138.
- Rappaport, J. (2007). Más allá de la escritura: la epistemología de la etnografía en colaboración. *Revista Colombiana de Antropología*, 43: 197-229.
- Rappaport, J. (2018). Más allá de la observación participante: la etnografía colaborativa como innovación teórica. En: *En Prácticas otras de conocimiento(s). Entre crisis, entre guerras. Tomo I*. VV.AA. San Cristóbal de las Casas: Retos.
- Rodríguez, M. G.. (2014). *Sociedad, cultura y poder. Reflexiones teóricas y líneas de investigación*. San Martín: Universidad Nacional de General San Martín.
- Roitter, M. (2009). Prácticas intelectuales académicas y extra-académicas sobre arte transformador: algunas certezas y ciertos dilemas. *Nuevos Documentos CEDES*, 66. Recuperado de: <https://foroarteysalud.files.wordpress.com/2009/08/articulo-mario-roiter-arttransformador.pdf>
- Sáez, M. (2016). El cuerpo como punto de partida. Etnografía y extrañamiento corporal entre la danza y el circo. En: Arias, A. y López, M. (eds.) *Indisciplinas. Reflexiones sobre prácticas metodológicas en ciencias sociales*. La Plata: IICOM y Club Hem.
- Sáez, M. (2017). *Presencias, riesgos e intensidades. Un abordaje socio-antropológico sobre y desde el cuerpo en los procesos de formación de acróbatas y bailarines/as de danza contemporánea en la ciudad de La Plata*. (Tesis de doctorado en Antropología) Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Segato, R. (2013). *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos. Y una antropología por demanda*. Buenos Aires: Prometeo.
- Slavsky, L. (2007). Memoria y patrimonio indígena. Hacia una política de autogestión cultural mapuche en Río Negro. En *Patrimonio, Políticas culturales y participación ciudadana*. C. Crespo, F. Losada y A. Martín, Eds. Buenos Aires: Antropofagia.
- Sverdlick, I. (2010). *La investigación educativa. Una herramienta de conocimiento y de acción*. Buenos Aires: NOVEDUC.
- Vicente, S. (2006). Arte y parte: la controvertida cuestión de la investigación artística. En *La investigación desde sus protagonistas. Senderos y estrategias*. Gotthelf, R. Ed. Mendoza: Ediunc.
- Wacquant, L. (2006). *Entre las cuerdas. Cuadernos de un aprendiz de boxeador*. Avellaneda: Siglo XXI Editores.
- Williams, R. (1982). *Cultura. Sociología de la comunicación y el arte*. Buenos Aires: Paidós.