

# CORPO GRAFIAS

Estudios críticos de y desde los cuerpos

Vol. 12 No. 12 - ISSN Impreso 2390-0288 / ISSN Digital 2590-9398 // enero-diciembre de 2025



UNIVERSIDAD DISTRITAL  
FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS





'Gala Achura Karpa', Nicolás Ortiz. Encuentro Internacional de Circo y sus Saberes – Achura Karpa. Centro Nacional de las Artes, Bogotá, marzo, 2024.  
Foto: Nicolás Mahecha





'Gala Achura Karpa', Nicolás Ortiz. Encuentro Internacional de Circo y sus Saberes – Achura Karpa. Centro Nacional de las Artes, Bogotá, marzo, 2024.  
Foto: Nicolás Mahecha



erpo-body-corps-kadaver-leş-hulla-slagtekrop-կմաիւր-死骸-cos-karabina-ban  
angkai-tu thi-karkassa-mrtvola-hrae-ਭਗ-σκελετός-屍體-هشال-carcassa-karkass  
rcina-cadaver-جثّة-μρσα-mrtvola-τυσα-mzoga-kadavron-trup-karkas-Karkass

καρκαc-शव-s l a g t e k r o  
erpo-body-corps-kadaver-leş-hulla-s  
n tvola-hurae

λετόςجثّة-mrtvola-hrae-karka  
erpo-body-bangkai-tu thi-karkassa-mrtvola-hrae-ਭਗ-σκελετ  
-kadaver-leş-hulla-slagtekrop-կմաիւր-死骸-cos-karabina-b

MRCINA-CADAVER-جثّة-屍體-天

UERPO-CUERPO-C

死骸



# CORPO GRAFÍAS

Estudios críticos de y desde los cuerpos

*Corpo-grafías* es una publicación serial anual de la Línea de Investigación en Estudios Críticos de las Corporeidades, las Sensibilidades y las Performatividades, cuyo objetivo es difundir los resultados de investigación-creación y los estudios críticos de y desde los cuerpos. Se autoriza la reproducción sin ánimo de lucro de los textos publicados, siempre que se cite la fuente.



UNIVERSIDAD DISTRITAL  
FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS

**Revista de Investigación Creación. Volumen 12 / No. 12 / Enero – diciembre de 2025**

**ISSN impreso: 2390-0288**

**ISSN digital: 2590-9398**

**Universidad Distrital Francisco José de Caldas - Revista Institucional de la Facultad de Artes ASAB - Doctorado en Estudios Artísticos**

**Dirección postal: calle 13 n.º 31-75, Bogotá D. C.**

**Código postal: 110321**

**Página web: <http://revistas.udistrital.edu.co/ojs/index.php/CORPO>**

**Teléfono: 3239300, ext. 6640- 6641**

**Correo electrónico:**

**revista-corpografias@udistrital.edu.co**

**Primer número publicado: 2014**

## Rector

Giovanny Mauricio Tarazona Bermúdez

**Vicerrectora académica**

Mirna Jirón Pópova

**Vicerrector administrativo y financiero**

Elverth Santos Romero

**Director del Centro de Investigaciones y Oficina de Investigaciones (ODI)**

Nelson Enrique Vera Parra

**Decana de la Facultad de Artes ASAB**

Santiago Niño Morales

**Coordinador Unidad de Investigación Facultad de Artes ASAB**

Álvaro Iván Hernández

## Directora general

Ph.D. Sandra María Ortega

## Editoras generales

Ph.D. Sandra María Ortega

Ph.D. Olga Lucía Sorzano

## Editores de contenido:

Ph.D. Olga Lucía Sorzano

Artemotion. Espacio de pensamiento y creación cultural (Bogotá) | Universidad de Dublín

Ph.D. Julieta Infantino

Universidad de Buenos Aires (UBA)

Ph.D. Aastha Gandhi

Universidad Ambedkar, Delhi

Ph.D. Karen Fricker

Universidad Brock (Ontario, Canadá)

Ph.D. Marco A.C. Bortoleto

Universidad de Campinas (UNICAMP/Brasil)

Ph.D. Charles Batson

Union College (Nueva York, EE.UU.)

## Portada

Obra "Outono", de Pati Souza, presentada en Bogotá, Colombia en el cierre del Encuentro Internacional de Circo y sus Saberes - Achura Karpa, 2024, autor: Nicolás Mahecha.

## Asistente de indexación y webmaster

Diana Marcela Ayala

## Corrección de estilo

Yulder Alexander Olave Martínez

Yohana Siza

## Traducción al portugués

Candice Didonet

## Diseño y diagramación

Jesús Holmes Muñoz Gómez

## Ilustraciones y fotografías

Varios autores (créditos internos)

## Comité editorial

### Universidad de Buenos Aires, Argentina

Ph. D. Silvia Citro

Ph. D. Patricia Aschieri

### Universidad Nacional de la Plata, Argentina

Ph. D. Ana Sabrina Mora

### Universidad Nacional de Rosario, Argentina

Ph. D. Manuela Rodríguez

### Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú

Ph. D. Daniel Orlando Díaz

### Universidad Pedagógica Nacional, Colombia

Ph. D. Giovanni Covelli

### Universidad de Antioquia, Colombia

Ph. D. Gabriel Mario Vélez

### Universidad Santo Tomás, Colombia

Ph. D. Gaviota Conde

### Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Colombia

Ph. D. Martha Ospina

Ph. D. Álvaro Hernández

Mgtr. Carlos Martínez

## Comité científico

### Universidad de Toulouse, Francia

Ph. D. Monique Martínez

Ph. D. Emmanuelle Garnier

Ph. D. Agnès Surbezy

### Universidad de California Davis, Estados Unidos

Ph. D. Lynette Hunter

### Universidad de los Andes, Colombia

Ph. D. Zandra Pedraza

### Universidad de Medellín, Colombia

Ph. D. Hilderman Cardona

### Universidad de Antioquia, Colombia

Ph. D. Julia Castro

Ph. D. Ana María Vallejo

Ph. D. Ana Milena Velásquez

Ph. D. Ángela Chaverra

### Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Colombia

Ph. D. Francisco Ramos

Ph. D. Marta Bustos

## Comité de árbitros

### Universidad Distrital Francisco José de Caldas

Magíster Alberto Holguín Alfaro; Magíster Carlos Andrés Martínez; Magíster Luis Alfonso Morales

### Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG)

Ph.D Teresa Ontanon Barragan

### Universidade Estadual Paulista

Ph.D Alba Fátima Souza

### Universidad Santiago de Cali

Magíster Ángela María Hoyos

### Union College

Ph.D Daniel Mosquera

### Universidad Federal de Bahia - UFBA

Ph.D Eliene Benício

### Universidad de Nueva York

Ph.D Erin Hurley

### Universidad Santo Tomas

Ph.D Francisco Oviedo Silva

### Universidad Estatal Centro-Oeste

Ph.D Gláucia Kronbauer Airhedz

Ph.D Katrina Carter

### Universidad Federal de Alagoas

Ph.D Ivanildo Santos

### Universidad del Cauca

Phd. Jhon Benavides

### Université Paul-Valéry-Montpellier

Ph.D Laura Salvatore

### University of the Arts London

PhD. R.M. Sánchez Camus

### Universidad de la República

Ph.D Virginia Alonso Sosa

### Universidad Carolina de Praga

Ph.D Veronika Stefano

### Universidad de Chile

Ph.D Angela Laura Parga León



# CORPO GRAFÍAS

Estudios críticos de y desde los cuerpos



Universidades que participaron en la conformación de la Red Nacional de Investigaciones sobre el Cuerpo: “El Giro Corporal”





Universidades y redes que han participado como editoras invitadas entre el 2015 y el 2025



UNIVERSIDAD  
NACIONAL  
DE LA PLATA



Escuela de Estudios de Género  
Facultad de Ciencias Humanas  
Sede Bogotá



UNIVERSIDAD  
NACIONAL  
DE COLOMBIA

**UC DAVIS**  
COLLEGE OF LETTERS  
AND SCIENCE



This project has received funding from the European Union's Horizon 2020 research and innovation programme under grant agreement No 101007587

Circus and its Others (CaiO) y Artemotion



arte

### **Declaración de ética y buenas prácticas**

CORPO-GRAFÍAS: estudios críticos de y desde los cuerpos, está comprometida con altos estándares de ética y buenas prácticas en la difusión y transferencia del conocimiento, para garantizar el rigor y la calidad científica. Es por ello que ha adoptado como referencia el Código de Conducta que, para editores de revistas científicas, ha establecido el Comité de Ética de Publicaciones (COPE: Committee on Publication Ethics) en el cual se destaca:

### **Obligaciones y responsabilidades generales del equipo editorial**

En su calidad de máximos responsables de la revista, el comité y el equipo editorial de CORPO-GRAFÍAS: estudios críticos de y desde los cuerpos, se comprometen a:

- Aunar esfuerzos para satisfacer las necesidades de los lectores y autores.
- Propender por el mejoramiento continuo de la revista.
- Asegurar la calidad del material que se publica.
- Velar por la libertad de expresión.
- Mantener la integridad académica de su contenido.
- Impedir que intereses comerciales comprometan los criterios intelectuales.
- Publicar correcciones, aclaraciones, retractaciones y disculpas cuando sea necesario.

### **Relaciones con los lectores**

Los lectores estarán informados acerca de quién ha financiado la investigación y sobre su papel en la investigación.

### **Relaciones con los autores**

CORPO-GRAFÍAS se compromete a asegurar la calidad del material que publica, informando sobre los objetivos y normas de la revista. Las decisiones de los editores para aceptar o rechazar un documento para su publicación se basan únicamente en la relevancia del trabajo, su originalidad y la pertinencia del estudio con relación a la línea editorial de la revista. La revista incluye una descripción de los procesos seguidos en la evaluación por pares de cada trabajo recibido. Cuenta con una guía de autores en la que se presenta esta información. Dicha guía se actualiza regularmente y contiene un vínculo a la presente declaración ética. Se reconoce el derecho de los autores a apelar las decisiones editoriales. Los editores no modificarán su decisión en la aceptación de envíos, a menos que se detecten irregularidades o situaciones extraordinarias. Cualquier cambio en los miembros del equipo editorial no afectará las decisiones ya tomadas, salvo casos excepcionales en los que confluían graves circunstancias.

### **Relaciones con los evaluadores**

CORPO-GRAFÍAS pone a disposición de los evaluadores una guía acerca de lo que se espera de ellos. La identidad de los evaluadores se encuentra en todo momento protegida, garantizando su anonimato.

### **Reclamaciones**

CORPO-GRAFÍAS se compromete a responder con rapidez las quejas recibidas y a velar para que los demandantes insatisfechos puedan tramitarlas en su totalidad. En cualquier caso, si los interesados no con-

siguen satisfacer sus reclamaciones, se considera que están en su derecho de elevar sus protestas a otras instancias.

### **Fomento de la integridad académica**

CORPO-GRAFÍAS asegura que el material que publica se ajusta a las normas éticas internacionalmente aceptadas

### **Protección de datos individuales**

CORPO-GRAFÍAS garantiza la confidencialidad de la información individual (por ejemplo, de los profesores y/o alumnos participantes como colaboradores o sujetos de estudio en las investigaciones presentadas).

### **Seguimiento de malas prácticas**

CORPO-GRAFÍAS asume su obligación para actuar en consecuencia en caso de sospecha de malas prácticas o conductas inadecuadas. Esta obligación se extiende tanto a los documentos publicados como a los no publicados. Los editores no sólo rechazarán los manuscritos que planteen dudas sobre una posible mala conducta, sino que se consideran éticamente obligados a denunciar los supuestos casos de mala conducta. Desde la revista se realizarán todos los esfuerzos razonables para asegurar que los trabajos sometidos a evaluación sean rigurosos y éticamente adecuados.

### **Integridad y rigor académico**

Cada vez que se tenga constancia de que algún trabajo publicado contiene inexactitudes importantes, declaraciones engañosas o distorsionadas, debe ser corregido de forma inmediata. En caso de detectarse algún trabajo cuyo contenido sea fraudulento, será retirado tan pronto como se conozca, informando inmediatamente tanto a los lectores como a los sistemas de indexación. Se consideran prácticas inadmisibles, y como tal se denunciarán las siguientes: el envío simultáneo de un mismo trabajo a varias revistas, la publicación duplicada o con cambios irrelevantes o parafraseo del mismo trabajo, o la fragmentación artificial de un trabajo en varios artículos.

### **Relaciones con los propietarios y editores de revistas**

La relación entre editores, editoriales y propietarios estará sujeta al principio de independencia editorial. La Revista garantizará siempre que los artículos se publiquen con base en su calidad e idoneidad para los lectores, y no con vistas a un beneficio económico o político. En este sentido, el hecho de que la revista no se rija por intereses económicos, y defienda el ideal de libre acceso al conocimiento universal y gratuito, facilita dicha independencia.

### **Conflicto de intereses**

CORPO-GRAFÍAS establecerá los mecanismos necesarios para evitar o resolver los posibles conflictos de intereses entre autores, evaluadores y/o el propio equipo editorial.

### **Quejas/denuncias**

Cualquier autor, lector, evaluador o editor puede remitir sus quejas a los organismos competentes.





‘Outono’ de Pati Souza. Encuentro Internacional de Circo y sus Saberes – Achura Karpa. Centro Nacional de las Artes, Bogotá, marzo, 2024. Foto: Nicolás Mahecha

# EDITORIAL

## Circo: Diferencia, solidaridad y movilidad



Grupo editorial invitado / Editoras y editores invitados

Olga Lucía Sorzano<sup>1</sup>

Julieta Infantino<sup>2</sup>

Aastha Gandhi<sup>3</sup>

Karen Fricker<sup>4</sup>

Marco A.C. Bortoleto<sup>5</sup>

Charles Batson<sup>6</sup>

**Como citar:** Sorzano, O. Infantino, J. Gandhi, A., Fricker K., Bortoleto, M A.C., Batson, B. (2025) Circo: Diferencia, solidaridad y movilidad , *Corpo Grafías Estudios críticos de y desde los cuerpos*, 12(12), pp. 10-21. DOI: <https://doi.org/10.14483/25909398.23120>

1 Doctora en Política y Gestión Cultural de la Universidad de Londres, con más de 20 años de experiencia profesional en políticas públicas, inclusión social, educación y cultura. Su trabajo académico se centra en el análisis y reconocimiento de prácticas artísticas y culturales al margen de las élites culturales como el circo; siguiendo los estudios culturales, decoloniales y el saber-hacer afro e indígena. Investigadora adjunta de la Universidad de Dublín, Irlanda (2022-2025) y parte del equipo del proyecto de investigación NextGenC del London School of Economics. En 2023 funda Artemotion, laboratorio de investigación cultural con el propósito de tejer puentes entre la academia, la producción cultural y la sociedad en general. Desde allí dirigió la investigación Caminos de Circo (2023) y el Encuentro Internacional de Circo y sus Saberes Achura Karpa (2024), entre otros proyectos. ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-2305-4058>. Email: [olga@artemotion.org](mailto:olga@artemotion.org).

2 Doctora en Antropología, Profesora de la Universidad de Buenos Aires (UBA) e investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Se especializa en prácticas artísticas populares, políticas culturales y politización de la cultura, con foco en estudios de circo. Trabaja hace más de 20 años junto a artistas poniendo en valor historias, saberes y disputando reconocimiento y políticas para estas artes. Ha publicado libros, compilaciones y artículos en revistas académicas nacionales e internacionales. En una de sus últimas producciones “El arte del circo en América del Sur. Trayectorias, tradiciones e innovaciones en la arena contemporánea” (2024), compiló a destacados académicos, artistas y gestores del circo sudamericano. ORCID: 0000-0002-3536-1928. Email: [julietainfantino@gmail.com](mailto:julietainfantino@gmail.com)

3 (PhD), es profesora adjunta en la Universidad Ambedkar, Delhi. Su área de investigación se relaciona con el circo, las redes, las leyes y los discursos del cuerpo escénico. Actualmente está escribiendo *A Critical History of Indian Circus: Performance, Networks, and Migration*, Palgrave Macmillan, 2024 en la serie Yana Meerzon & Stephen E. Wilmer (eds.), *Palgrave Studies in Performance and Migration*. Se desempeña como miembro del Comité Académico y Creativo de Circo y Otros y también se desempeñó como miembro estudiante electo en el Comité Ejecutivo de la Federación Internacional para la Investigación Teatral. También es editora del proyecto *Routledge Historical Resources sobre Circus and Sideshow in the Long Nineteenth Century* (2024). ORCID: 0009-0002-6438-8932. Email: [agandhi@aud.ac.in](mailto:agandhi@aud.ac.in)

4 Profesora adjunta de Arte Dramático en la Universidad Brock (Ontario, Canadá), asesora editorial de la revista *Intermission* y cofundadora (con Charles R. Batson) del proyecto de investigación *Circus and its Others*. Ha coeditado un número doble de la revista *Performance Matters* (4, 1-2, 2018) sobre el circo y sus otros con Hayley Malouin, y con Batson es coautora de un capítulo sobre metodologías de estudios circenses en *The Cambridge Companion to the Circus* (2021). Sus otros intereses de investigación incluyen el teatro, el Festival de Eurovisión y la crítica teatral en la era digital. ORCID: 0009-0003-0169-0306. Email: [kfricker@brocku.ca](mailto:kfricker@brocku.ca)

5 Ex-gimnasta y artista de circo profesional. Doctorado en la Universidad de Lleida – España, y Post-Doctorado en la Universidad de Lisboa (Portugal) y Universidad de Manitoba (Canadá). Profesor asociado de la Universidad de Campinas (UNICAMP/Brasil). Director del Laboratorio de Investigación del Circo (CIRCUS/Unicamp). Investigador Asociado en CRITAC (Escuela Nacional de Circo / Montreal – Canadá). Miembro de la Red de Directores de Circo PhD – Universidad de Montpellier (Francia). Entrenador de Acrobacia del 2000 al 2004 en la Escuela de Circo de Barcelona (Rogelio Rivel, España). Socio del Departamento de Casting del Cirque du Soleil en Brasil (2006-2019). Miembro de la Junta Directiva del CARP CIRCUS desde 2016. ORCID: 0000-0003-4455-6732. Email: [Bortoleto@fef.unicamp.br](mailto:Bortoleto@fef.unicamp.br)

6 Catedrático del Union College de Schenectady (Nueva York, EE. UU.) y ex Presidente del Consejo Americano de Estudios Quebequenses, ha impartido clases y publicado numerosos trabajos sobre la producción cultural y los espectáculos quebequenses, franceses y francófonos, incluidos el circo, la danza y el teatro. Sus intereses docentes, de investigación y personales relacionados con las intersecciones de los estudios circenses, los estudios queer y los estudios quebequenses le han llevado a publicaciones como su volumen coeditado *Cirque Global: Quebec's Expanding Circus Boundaries* (McGill-Queens, 2016), así como a coorganizar la iniciativa de investigación *Circus and its Others*. También es director de dos series de webcast de CircusTalk, “Journeys Through Queer Circus” y “Explorations of Research and Creation”. ORCID: 0009-0003-6669-9539. Email: [batsonc@union.edu](mailto:batsonc@union.edu)



## Presentación

La presente edición de *Corpo-grafías*, incluye un dossier especial de estudios de circo, con una selección de 11 artículos originalmente presentados en la cuarta edición de la conferencia internacional de estudios de circo *Circus and its Others* [Circo y sus Otros, en adelante CaiO] que se realizó en Bogotá a inicios de 2024, con el propósito de promover y difundir esta área de estudios en Colombia y Latinoamérica; una traducción al español de Sorzano (2022) que hace parte de las referencias para la definición de CaiO Bogotá, y un artículo inédito de Selnich Vivas, académico colombiano invitado a participar en CaiO.

Al hablar de estudios de circo en Colombia, podría decirse que es un área inexistente. Una afirmación relativa si consideramos el trabajo de cuatro autores que desde sus investigaciones doctorales toman el circo en Colombia como caso de estudio científico (Bailey, 2007; King, 2017; Sorzano, 2018; del Castillo, 2024 - doctorado en curso); y los intentos aislados desde varias instituciones académicas como la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, la Universidad del Quindío, la Universidad de Antioquia, entre otras, de incluir en sus programas de artes escénicas módulos de circo, principalmente dirigidos al aprendizaje de técnicas circenses, con menos énfasis al estudio sociocultural, económico o político de este arte. A ello se suma el trabajo aislado y aún desconocido de artistas y estudiantes cuyas maestrías e investigaciones independientes, hacen del circo su área de estudio y esfuerzos de organizaciones circenses y del Ministerio de las Culturas, para promover la sistematización histórica de circo (e.g., Caminos de Circo, 2023) y proporcionar becas de investigación y alianzas con centros de educación superior para la promoción del circo como profesión.

Si reunimos estos trabajos y esfuerzos, podríamos decir que tenemos un área emergente, así no ocupe un lugar primordial en instituciones educativas, debates académicos, o asignación de recursos; lo cual no implica que no exista, pero sí es necesario reconocer que dicha atención y recursos son los que permiten que un área se desarrolle, crezca, y se enriquezca. Esta discusión no es ajena al circo, siendo quizás una de las principales temáticas que ocupan la atención de estudiosos de estas artes.

Los estudios de circo, como espejo de su propio arte, se debaten también entre el reconocimiento académico y la posición marginal frente a otras artes y áreas de estudio, a la vez que se resisten al encasillamiento y la imposición de parámetros hegemónicos en su análisis y concepción. Es así como nace el grupo de investigación CaiO, y sus esfuerzos por realizar conferencias y publicaciones académicas

que permitan no solo difundir el amplio espectro de los estudios de circo, sino la otredad y su resistencia a la homogeneización.

Dentro de este contexto, en 2024 se realiza la cuarta versión de la conferencia CaiO en Bogotá como sede de Latinoamérica, con el propósito de acercar a Colombia a esta disciplina de estudios, llamar la atención de investigadores locales e instituciones educativas hacia el desarrollo de los estudios de circo global y de imaginar la posibilidad de crear programas de estudios que permitan la exploración del circo desde la infinidad de perspectivas que ofrece. Así mismo, juntarnos como continente y región latinoamericana alrededor de éste área de estudios, que como veremos más adelante, no es del todo incipiente y tiene importantes desarrollos en los diversos países, aunque aún sean poco reconocidos. Por consiguiente, visibilizar esta disciplina académica requiere no solo de la unión de esfuerzos, sino de la creación de espacios e instancias de presentación, difusión y conexión de todos estos trabajos, que permita el enriquecimiento y la consolidación de los estudios de circo en Colombia, Latinoamérica y a nivel global. Es así como CaiO IV y *Corpo-grafías* se unen a dichos esfuerzos, al ofrecer un dossier especial de circo, el primero de su tipo que se publica en Colombia, con artículos que exploran desde distintas perspectivas y disciplinas la aproximación de artistas y académicos internacionales sobre el circo.

Siguiendo la motivación de reconocimiento de los estudios de circo, antes de presentar el presente número, consideramos relevante incluir en esta editorial el proceso de formación de CaiO y sus debates, para así contextualizar los estudios de circo a nivel global antes de adentrarnos en las particularidades de este campo en Latinoamérica. Luego presentamos CaiO Bogotá y el Encuentro Achura Karpa que acompañó la conferencia, como espacios de encuentro y difusión de los estudios de circo en conexión con la producción de circo global. Finalmente, proponemos algunas líneas que reúnen las reflexiones desarrolladas durante la conferencia titulada *Circo: diferencia, solidaridad y movilidad*, y las que animan los artículos de este dossier.

Cabe anotar que esta editorial y dossier fueron escritos y editados a varias manos, dialogando entre diversas culturas y lenguajes, docenas de orígenes nacionales / culturales / educativos / creativos que nos imponen un reto mayor, saliéndonos de los cánones oficiales, pero permitiéndonos avanzar nuestro compromiso de dialogar entre diferentes, enriqueciendo nuestras posturas y perspectivas, en tanto rompemos la tendencia a leernos y escucharnos entre 'las/los mismos'. Un reto y experimento con el que nos arriesgamos a la vez que contribuimos a la teorización desde la diferencia y la puesta en práctica de esta.

Esperamos que este dossier también se convierta en un insumo para acercar a los lectores de *Corpo-grafías* al campo de estudios de circo, a sus trayectos y a las múltiples reflexiones que sus especificidades pueden aportar para repensar las artes y las sociedades desde el cuerpo y sus campos de estudio.

### **El circo y sus otros (CaiO). Antecedentes y recorridos**

CaiO es un proyecto de investigación internacional e interdisciplinar que explora el modo en que artistas y compañías de circo contemporáneos se relacionan con conceptos como la diferencia y la alteridad en su práctica. A través de sus actividades, CaiO reúne a académicos de una amplia gama de disciplinas y formaciones, artistas y profesionales de las artes, así como a la comunidad en general, para abordar el circo como una forma de arte contemporáneo vibrante y compleja y un campo válido de práctica profesional.

El proyecto fue lanzado en 2014 por Charles R. Batson (Union College) y Karen Fricker (Brock University) bajo los auspicios del Grupo de Trabajo de Montreal sobre Investigación de Circo. Desde entonces han realizado cuatro conferencias en alianza con académicos y organizaciones culturales en Montreal (2016), Praga (2018), Davis (2021) y Bogotá (2024), y la publicación en 2018 de un número doble dedicado al circo en la revista *Performance Matters* (4, pp.1-2). El presente volumen en *Corpo-grafías* (2025) se convierte en la segunda publicación académica internacional que surge como resultado de las conferencias. Desde su primera versión en Montreal (2016) con la participación de 24 panelistas de 11 países y más de 60 asistentes, CaiO 2024 ha crecido con la participación de 80 panelistas de 17 países y una asistencia superior a 300 asistentes durante los 4 días.

La primera conferencia y la publicación resultante se centraron en cinco áreas principales de investigación: Género y diferencia en el circo contemporáneo; lecturas semióticas y teatrales de las producciones circenses centradas en los cuerpos y los objetos; el papel del espacio escénico y el movimiento en las prácticas y los discursos circenses; la relación del circo social con el circo profesional (incluida la problematización de una separación binaria entre estas dos áreas de práctica); y el lugar y la comprensión de lo *freak* y *queer* en el contexto del circo contemporáneo. Para CaiO es fundamental que sus actividades de reflexión se basen y estén en contacto con las prácticas del circo contemporáneo y, por ello, todas sus conferencias han tenido lugar junto con festivales de circo; en el caso de la primera conferencia, se organizó en colaboración con el festival Montréal Completément Cirque 2016.

El gran interés suscitado por la conferencia de Montreal y el número *Performance Matters* dejó claro a los fundadores que valía la pena dar continuidad al proyecto. En colaboración con Veronika Štefanová de *Cirqueon*, una organización paraguas para el apoyo y desarrollo del circo contemporáneo en Chequia (entonces República Checa), Batson y Fricker organizaron CaiO II en 2018 en Praga. El comité académico y creativo estuvo formado por Batson, Fricker, Štefanová, Patrick Leroux (Universidad de Concordia, Montreal), Michael Eigtved (Universidad de Copenhague, Dinamarca) y Martin Pšenička (Charles University, Czechia). La convocatoria de ponencias para CaiO II recibió más del doble de respuestas que la primera conferencia, y más de 50 académicos y profesionales presentaron sus investigaciones en la conferencia. Además de las cinco áreas de investigación enumeradas anteriormente, la conferencia en Praga también incluyó paneles centrados en la historia del circo, la pedagogía y la formación circense, el circo como espacio de resistencia, el acoso y la discapacidad, y circo y el riesgo. La conferencia se celebró paralelamente al festival de circo Letní Letná y contó con un panel de apertura centrado específicamente en los desarrollos de circo en República Checa.

Los planes para una tercera conferencia en el otoño de 2020 en la Universidad de California, Davis, EE. UU., organizada por Batson, Fricker y Ante Uršić (en ese momento candidato a doctorado en UC Davis, ahora miembro de la facultad en la Universidad Estatal de Tennessee del Este), fueron suspendidos debido a la pandemia global de COVID-19. Mientras tanto, el comité académico y creativo de Davis (Batson, Fricker, Stefanova, Uršić y Olga Lucía Sorzano [en ese entonces afiliada a la Royal Holloway, Universidad de Londres]) organizó una serie de paneles digitales entre otoño 2020 y el verano de 2021, sobre las siguientes temáticas: las intersecciones de las prácticas de clown y drag; nuevas perspectivas sobre el circo australiano; adaptaciones y posibilidades del circo en el contexto de la pandemia; y la experiencia de los artistas negros en el circo contemporáneo. La conferencia de Davis se llevó a cabo en otoño de 2021 y se realizó de manera virtual, lo que permitió una mayor participación con 123 asistentes registrados de 24 países de los cinco continentes. Un enfoque particular de CaiO 2020 fue la interdisciplinariedad de la investigación y práctica circense, poniendo en juego enfoques de apertura e inclusión. ¿Cómo podrían enriquecerse nuestras investigaciones al interactuar directamente con académicos y practicantes que trabajan en una amplia gama de campos? 45 ponentes participaron en 11 paneles sobre temas como el circo y la racialización, las audiencias circenses, la práctica de la desobediencia y la desviación, y los cuerpos circenses en/del dolor. En colaboración con el *Mondavi Center* de UC Davis, Uršić organizó un festival de cuatro performances de circo vanguardistas, todas presentadas de manera digital.



A lo largo de estos primeros siete años de actividad, CaiO se fortaleció cada vez más en su compromiso de fomentar un diálogo global sobre el circo contemporáneo que involucrara académicos, artistas y profesionales del circo. Dado que los estudios de circo aún se están constituyendo como un campo académico, el proyecto es por naturaleza interdisciplinario, reuniendo expertos de estudios teatrales y de performance, estudios de arte, estudios culturales, sociología, antropología, estudios urbanos, estudios de género y queer, entre otros. Muchos de los participantes de CaiO son nuevos en el campo académico, algunos de ellos artistas de circo convertidos en académicos. Sus miembros comparten el deseo de seguir estableciendo los estudios de circo como un campo académico, al mismo tiempo que resisten su plena institucionalización, participando en una investigación reflexiva continua que se permite cuestionar sus propias inclusiones y exclusiones.

Al contemplar los fundadores una cuarta conferencia internacional, se dieron cuenta de que, para mantenerse fieles a los valores fundamentales del proyecto, necesitaban llevar sus actividades al Sur Global. Siguiendo estos objetivos, aspiraciones y la trayectoria de CaiO, el equipo organizador buscó crear una conferencia en América Latina, con el deseo de dar más vida a la internacionalización continua de las investigaciones de CaiO, así como de reunir a múltiples públicos e investigadores para resaltar la rica variedad de investigaciones y prácticas circenses en la región Latinoamericana.

### Estudios de circo en Latinoamérica

Si indagamos las historias circenses nacionales de distintos países de Latinoamérica podemos encontrar diversas referencias a la presencia de acrobacias amerindias de mucho antes que se definiera el circo moderno, así como evidencias de volatineros y artistas trashumantes desde finales del s. XVIII; y luego, ya para el s. XIX se puede constatar la presencia de grandes compañías y circos que recorrían la región. Si bien en muchos países esas historias fueron registradas dando origen a investigaciones notables y pioneras (Castagnino, 1969 y Seibel, 1993 en Argentina; Ducci, 2011 y Oxman, 2013 en Chile; Duarte, 1993, Bolognesi, 2003, Castro, 2004, Silva, 2007 y Lopes, 2015 en Brasil; Revolledo, 2004 y María y Campos, López Sánchez, 2018 en México; entre otros), el reconocimiento académico del circo como campo de estudio, a diferencia de otros lenguajes artísticos institucionalizados (danza, teatro, música, etc.), es todavía menor y, en algunos países, inexistente.

Consideramos que este lugar de subordinación se vincula con la representación errónea del circo que, en Latinoamérica y en otras territorialidades, fue y sigue siendo considerado un arte menor o

mero entretenimiento vulgar y popular en sentido peyorativo. El circo ha mantenido siempre un lugar ambiguo entre la transgresión a la normatividad y su reproducción. Sin embargo, aun oscilando entre esos extremos, el circo, siempre ha despertado cierto simbolismo en relación con su existencia como institución al margen del sistema—itinerante, informal, familiar— (Wallon, 1980) reforzada por el repetido repertorio literario y fílmico del circo como un sitio mítico, de fantasía, casi “sustraído o fuera del mundo, la historia y la realidad” (Stoddart, 2001, p. 178). Estas representaciones del circo operan como lugar de identificación en torno a la no normatividad, como lo “otro” de las ideologías dominantes, refugio de lo diferente, reducto de trasgresión y desobediencia ante los cánones hegemónicos (Fricker y Malouin, 2018). El circo es el arte que desde el cuerpo desafía reglas, juega con lo imposible, con los límites, el asombro, la proeza, la poética y la política (Infantino, 2024). Al mismo tiempo, su historización, estéticas, estratificación social y posicionamientos institucionales como arte (Arrighi, 2016; Sorzano, 2018a; 2018b) han replicado y perpetuado los parámetros modernos-coloniales, así como los estereotipos de cuerpos y género (Tait, 2005).

Todas estas características y representaciones fueron abonando el terreno para la desvalorización del circo desde cánones hegemónicos de valoración artística y ubicando la práctica circense en ese lugar de inferioridad, a la sombra de otros lenguajes artísticos. Consideramos que este es uno de los ejes para pensar tanto en la tardía institucionalización del circo como en la escasez de investigaciones y en la también tardía y difusa conformación de un campo de estudios de circo, tanto en América Latina como en muchas otras regiones. A ello se suma el entendimiento del circo como un arte moderno europeo, “traído” a las Américas y otras territorialidades como producto de la colonización, dejando las acrobacias amerindias, afro y otras performatividades como meros vestigios de circo (Sorzano, 2018), más no como una práctica y área de estudios constitutivas del ecosistema del circo, y su consecuente interés hacia el entendimiento de las raíces culturales e identitarias latinoamericanas y de otras regiones (ver Sorzano, Walusimbi y Gutí, 2023).

Especialmente en Latinoamérica los estudios de circo se desarrollaron de manera dispersa en los últimos 40 años, despertando el interés de disciplinas como la historia, la antropología, la sociología, los estudios de artes o de cultura popular, entre otras. Ahora bien, aún con todas estas complejidades, el circo latinoamericano viene atravesando una innegable reactivación y ocupa cada vez más espacios en la escena cultural de distintos países de la región. El proceso de resignificación y diversificación del circo adquiere dinámicas y especificidades en los distintos países, pero existen lazos que permiten encontrar algunas regularidades: centralmente, la apertura de escuelas de circo. Desde

la pionera Escuela de Circo de Cuba de 1968 a las experiencias en Argentina y Brasil en 1980, y luego en los años 90 en Colombia, Argentina, Perú, Chile, México entre otros, se van sucediendo nuevos espacios que involucran la transmisión de saberes a nuevos actores sociales; jóvenes artistas que no provenían de la “tradición familiar” y que aprendieron estas artes en escuelas, centros culturales, espacios callejeros, Encuentros y Convenciones entre muchos otros (Silva, 2011; Infantino, 2014; Ontañón Barragán, Bortoleto y Silva, 2016; Alonso Sosa, 2018; Sorzano, 2018b; Simonetti, 2024).

En efecto, en gran parte vinculado a la apertura de la enseñanza de estas artes, el circo en Latinoamérica ocupa en la actualidad un lugar amplio y diversificado como un arte popular y también refinado, comercial o transgresor, innovador, político, socialmente comprometido, democratizador. De ese modo, artistas y compañías circenses presentan sus producciones en carpas, plazas, espacios públicos diversos -plazas, calles o semáforos-, en salas teatrales tanto de circuitos comerciales, como oficiales e independientes, en televisión y en eventos de los más variados -desde empresariales a gubernamentales. Asimismo, enseñan circo en diversidad de espacios y propuestas de Circo Social, tendientes a disputar la ampliación de derechos y la democratización del acceso a la práctica artística en los desiguales países de la región. En toda Latinoamérica existen Festivales, Encuentros y Convenciones de Circo que movilizan a artistas y espectadores renovando las formas de producción y circulación. El crecimiento de la actividad se evidencia también en la cantidad y calidad artística, en la exportación de artistas a otros países, en la proliferación de personas interesados en el aprendizaje de estos lenguajes, así como en la multiplicación de espacios de enseñanza en todos los ámbitos y niveles educativos: formales y no formales, iniciales y universitarios. No obstante, tal como argumenta Bortoleto (2024), continúa habiendo una invisibilización de las investigaciones en esta área de estudios.

Acompañando todo este proceso se desarrollan estudios –reflexivos, teóricos y prácticos- que comienzan a proliferar en diversos centros de investigación, así como en espacios de formación y reflexión, incluyendo las universidades. Investigadores, pero también artistas y trabajadores/gestores culturales vienen generando conocimiento acerca del circo en la región, sus espacios de circulación, sus pedagogías, sus procesos de transformación –en términos estéticos, estilísticos, laborales, productivos, técnicos- y los vínculos que dichos procesos mantienen con la “tradición” circense. “Los artistas circenses [...] reflexionan, escriben, producen conocimiento, accionan y también estudian en las academias, mientras que muchos intelectuales también hacemos arte, gestionamos y reflexionamos junto a los artistas” (Infantino, 2024, p. 22). Aunque esto pareciera

algo bastante obvio, no lo es tanto y aún necesitamos cuestionar la potente noción de que el saber se construye y se constituye como tal dentro de los ámbitos académicos, y, además, la representación de que existirían saberes legítimos, canónicamente consagrados y otros que no contarían como tales, propios de los que hacen, de los que experimentan, corporalizados, situados entre la práctica, el hacer y el pensar (Infantino, Sáez y Swindt Scioli, 2021).

El campo de estudios de circo en Latinoamérica crece y va alcanzando mayor reconocimiento. Así lo atestigua el creciente número de encuentros nacionales e internacionales y performances que en los últimos años van instalando discusiones relevantes alrededor de las tensiones entre riesgo, técnica, creatividad e innovación; el cuestionamiento a las proezas/destrezas como eje de la narrativa circense, las posibilidades de innovación y nuevas dramaturgias en el circo. Estas temáticas se entrelazan con nuevos ejes centrados en las realidades latinoamericanas: negritud y legados afro en el circo, ancestralidad, feminismos, politicidades, comicidades, identidades, pedagogías críticas, etc. Las investigaciones crecen en las Universidades y fuera de ellas, en la práctica dedicada de artistas, gestores, pedagogos y académicos que aún desde la informalidad, la precariedad y la desvalorización, con nulas o escasas políticas de fomento, disputan espacios para el circo. La autogestión, independencia, creatividad y tenacidad que muchas veces se desata en contextos adversos, puede pensarse como una característica de la práctica circense y del campo de estudios del circo en una región tan diversa. Así, el circo resiste y disputa espacios, sin dejar de ofrecer interesantes miradas hacia un arte políticamente comprometido, de crítica decolonial y que dialoga con la sociedad contemporánea de múltiples formas. Algunos de estos debates emergieron y fueron fuente de intercambio y reflexión en el encuentro en Colombia.

### **El Circo y sus otros en Bogotá**

CaiO IV se llevó a cabo en Bogotá, Colombia, del 28 de febrero al 2 de marzo de 2024, como la primera conferencia internacional sobre estudios de circo celebrada en Colombia, ampliando y desarrollando el trabajo destacado anteriormente. Aprovechando el estatus geopolítico y cultural de Colombia como punto de encuentro entre América del Norte y América del Sur, y como un lugar clave en los movimientos de personas e ideas dentro y fuera de América Latina, CaiO IV adoptó como sus temas principales los movimientos sociales, las movilidades y “la diferencia que hace la diferencia” (Gaztambide-Fernández, 2012, p. 42).

El trabajo de Gaztambide-Fernández, ponente principal de la conferencia y autor de un artículo publicado en esta colección,



fundamentó gran parte de las conversaciones y presentaciones en la conferencia, como resultado del diálogo que Sorzano (2022) plantea con su propuesta de pedagogías de solidaridad y las alternativas que ofrece el circo en la construcción de sociedad, tomando como ejemplo el Paro Nacional de Colombia de 2021; contexto durante el cual CaiO IV tomó forma. Profundizamos en la exploración de la solidaridad que Gaztambide-Fernández plantea en el contexto de las movilizaciones del siglo XXI, donde los procesos de descolonización, antirracismo y el resurgimiento indígena se desarrollan junto con la emergencia climática, el populismo de extrema derecha y el capitalismo neoliberal en constante expansión. Para los organizadores de CaiO IV, reconsiderar la solidaridad en relación con la descolonización nos permite desafiar las categorías de humano/más que humano y Sur Global/ Norte Global, así como las lógicas de inclusión y exclusión que animan las movilizaciones sociales contemporáneas.

CaiO IV extendió el llamado de Gaztambide-Fernández hacia una exploración de las prácticas creativas de solidaridad, con un enfoque en el trabajo de artistas de circo, compañías y teóricos. ¿Qué posibilidades surgen cuando nos unimos para hacer y estudiar el circo comprometido con un proceso continuo y reflexivo de descolonización que reconoce la diferencia como principio de unión? Nuestro énfasis en la decolonialidad extendió aún más una corriente de pensamiento que se compromete críticamente con las dinámicas de poder heredadas de tiempos coloniales, para abrazar el activismo, las performances y las prácticas sociales de todo el mundo y a lo largo de la historia que demuestran múltiples formas de ser en el mundo. Para Bogotá, deseábamos abogar por una comprensión de la decolonialidad más allá de las divisiones geográficas y un tiempo y espacio específicos.

La situación en Colombia refleja la etapa actual de la globalización en la que la movilidad se está normalizando cada vez más y los conceptos de local y global están cambiando; pero las relaciones de poder desiguales entre el Norte Global y el Sur Global persisten, junto a la continuidad y reproducción de las inequidades entre mayorías globales y minorías localizadas o antiguas potencias coloniales y pueblos indígenas. Para nuestra reunión, queríamos plantear la siguiente pregunta: ¿Cómo se está manifestando esto en las prácticas, redes y estudios circenses, y cómo se manifiesta particularmente en el circo latinoamericano, donde la supuesta división entre el circo profesional y el circo social (políticamente comprometido, enfocado en la justicia social) se revela como una construcción occidental (Sorzano, 2018a)? ¿Cómo se manifiesta esto en una región donde las movilizaciones artísticas están ayudando a transformar y reconfigurar el poder político (Pinochet-Cobos, 2021; Sorzano, 2022; Infantino, 2021, 2024)? ¿Cómo están las prácticas y performances circenses

ofreciendo formas alternativas para reconfigurar y reimaginar las relaciones humanas y ambientales?

Nuestro llamado en CaiO IV y en la presente edición, se basa en las teorías y preguntas anteriores, explorando las temáticas previamente expuestas agrupadas en la relación entre el Circo, *diferencia, solidaridad y movilidad*. Bajo estos tres preceptos enfatizamos las relaciones humano/post-humano/no-humano; la decolonialidad y cuerpos decoloniales; movimientos desde el cuerpo, pero también del espacio-tiempo, migración, desplazamientos, la virtualidad y el metaverso; activismo, movilizaciones sociales y protesta en relación al circo y a las diversidades identidades, movilizaciones feministas y queer, que, utilizando las palabras de Mirzoeff (2020, p.13-14) resumimos en *history/herstory/transtory/ourstory* del circo y no simplemente *history* (la historia de él).

Las actividades de CaiO IV, Bogotá también incluyeron conferencias-performances, proyecciones de películas y presentaciones de libros, todas con el objetivo explícito de exponer a nuestro público y ponentes internacionales la diversa gama de nuestras preguntas a medida que se exploran en el trabajo de artistas, creadores e investigadores de gran parte de nuestro planeta. [Para el programa completo de presentaciones, invitamos a visitar «<https://www.circusanditsothers.org/conference-program>»]. De hecho, el equipo académico y creativo de CaiO IV, Bogotá (conformado por Batson, Fricker, Sorzano junto a la participación de Aastha Gandhi y Julieta Infantino) inscribió nuestras indagaciones científicas dentro de lo que se convirtió en un encuentro de las artes y exploración que llevó el nombre de *Encuentro Internacional de Circo y sus Saberes - Achura Karpa*.

Achura Karpa nace así con la intención de acompañar la conferencia CaiO IV y de reforzar los puentes que existen entre las indagaciones académicas y artísticas, y entre éstas y la política cultural. Surge como respuesta a investigaciones previas de circo en Colombia, que atienden el llamado de la comunidad circense local de impulsar programas de formación, redes y circulación de artistas, que den a conocer el valor y significado del circo, en pro de su reconocimiento (Sorzano, 2018b); y de ofrecer espacios alternativos de formación, circulación, reflexión y encuentros interculturales que promuevan también, la articulación ciudadana alrededor de la diferencia y la solidaridad que fundamentan la práctica circense (Sorzano, 2022). Achura Karpa se concibe entonces, como un resultado de investigación no convencional o un *artefacto científico* (Westerlund, Groth y Almevik, 2022), producto de la acción colectiva de académicos, teóricos, artistas, gestores culturales y hacedores de política, que se reúnen para dar forma a un encuentro, que trasciende los formatos tradicionales de festivales con sus cánones comerciales y estéticos, la producción y difusión oficial

del conocimiento basadas en el texto escrito de autoría primariamente individual y la institucionalidad académica como fuentes principales de conocimiento.

Achura Karpa incluyó a la comunidad artística global como agentes de conocimiento y sus formas propias de producción cultural como formato del encuentro. Incorporó presentaciones gratuitas de sala y calle, con el propósito de no diferenciar y jerarquizar unas de otras; de disminuir las barreras de participación cultural de audiencias; y de permitirnos la posibilidad de presentar diversas formas, estéticas y formatos de circo. Desde la apertura ritual de la Danzas de los Guaguas (Papantla, México) como ejemplo de acrobacias amerindias, pasando por presentaciones de circo indígena *Innuít*, actos de magia y patines propios del circo tradicional, hasta puestas en escena que evocan la inclusión y diversidad de cuerpos en el circo como *Intercomplementary Elements* (Canadá) y H2O (Colombia); performances conceptuales que nos llevan a imaginar el último humano en el planeta tierra en *Multiverse* (Suecia-Canadá) y un trapecio invisible a través de la danza de un cuerpo al desnudo en *Black Light, White Noise* (USA). Es así como el nombre *Achura Karpa*, propuesto por Jonathan Hernández, artista de circo colombiano y productor artístico del encuentro, refleja en dos palabras de etimología Quechua, el propósito del encuentro en Bogotá: un compartir de saberes y juegos bajo el toldo. El programa completo puede consultarse en la página web de Artemotion, organizadora del encuentro («<https://www.youtube.com/playlist?list=PLfgM7yFnBFBLLwV6FaqT4sH3-Ua8hgbzqm>»).

### **La diferencia que hace la diferencia: CaiO Bogotá y este número**

Esta edición de la conferencia representó la culminación de dos años de esfuerzo dedicado y el reconocimiento de la credibilidad y el impacto que CaiO, así como de realizar la credibilidad y el impacto que CaiO ha establecido en la última década en el ámbito de los estudios circenses. Al reunir a académicos, historiadores y artistas de la comunidad circense, este evento marcó un hito significativo al expandir su alcance hacia el Sur Global, reconociendo así el papel fundamental que América Latina ha desempeñado en el desarrollo y la transformación de las artes circenses.

A través de esta conferencia, CaiO inauguró una nueva vía para el discurso y la producción de conocimiento, fomentando el optimismo sobre el potencial de seguir explorando y comprometiéndose con las performances circenses y los académicos de regiones subrepresentadas como América Latina. Esto se logró superando las barreras lingüísticas, ya que los organizadores demostraron un firme compromiso con facilitar el diálogo a través de tres idiomas,

superando la brecha lingüística entre las áreas de habla inglesa y las no anglófonas. En lugar de ver el lenguaje como una limitación, el equipo en Bogotá ideó estrategias para abordar estos desafíos, proporcionando traducciones en vivo al portugués, español e inglés, introduciendo términos y filosofías ancestrales, creando así oportunidades para nuevas conversaciones que trascienden las divisiones raciales y geopolíticas. Además, se tomaron medidas para incluir el lenguaje de señas y apoyar la participación de académicos emergentes en la conferencia, quienes introdujeron perspectivas y terminologías renovadas de los estudios circenses.

El examen del futuro está inherentemente entrelazado con nuestro contexto histórico. Los elementos de nuestro pasado que llevamos adelante—sean tradiciones de 200 años o aquellas que abarcan milenios—moldean nuestra trayectoria. Esto abarca las transiciones de la modernidad a la posmodernidad, del capitalismo al neoliberalismo, y del colonialismo al postcolonialismo, decolonialismo, el pluriverso y más. De manera crucial, los diálogos que surgieron a través de diversas tradiciones y regiones subrayan que, aunque no compartimos una historia única, tanto como artistas circenses como académicos, resonamos entre nosotros a través de nuestras diversas experiencias y desafíos contemporáneos, los cuales están fundamentalmente interconectados, expandiéndose constantemente e integrando a los diferentes ‘otros’ en nuestro seno.

Pensando en el circo a través de sus complejidades, las numerosas presentaciones en la conferencia representaron contribuciones significativas de individuos que buscaron trascender los límites convencionales de la academia, demostrando que la *performance* puede ser discutida en contextos más allá del ámbito académico y sigue siendo profundamente relevante. El énfasis se centró consistentemente en el cuerpo que performa—ya sea enfrentando las demandas de un mercado dominado por corporaciones en el Norte Global o esforzándose por establecer significado dentro de un marco decolonial en el Sur Global. El cuerpo circense posee una capacidad inherente para la resistencia y el potencial de explorar nuevas formas de seguir existiendo.

La conferencia demostró finalmente que, independientemente del tipo específico de circo con el que se trabaje o del contexto geográfico e histórico del trabajo académico, existe un potencial para la práctica y la investigación circenses, y CaiO sirve como una organización ideal que ha continuado creando un entorno de apoyo que valora la diversidad en la producción de conocimiento, sin importar su origen político o social, y fomenta la investigación crítica sobre el tema.

Este número de la revista, pensado en torno a solidaridades, diferencias y movilidades, marca la colaboración inaugural, un primer esfuerzo de este tipo desde América Latina, que no significa la conclusión de una iniciativa, sino más bien el inicio de un esfuerzo más amplio. El equipo editorial ha facilitado una asociación entre académicos de Argentina, Brasil, Canadá, Colombia, India y EE. UU., con contribuciones que incluyen voces diversas en los estudios circenses desde el Norte y el Sur Global. Los artículos compilados en este número abarcan una amplia gama de perspectivas históricas y futuras sobre la práctica circense, mientras que también se involucra con diversos contextos temporales y espaciales. Abre colaboraciones que probablemente resonarán dentro de los contextos más amplios de prácticas de *performance* transitorias y transformadoras y de diálogos e investigación académica en el futuro.

La inclusión y abordaje de la 'otredad' requiere entonces de cambios estructurales de sistemas y formatos que trasciende la simple incorporación de representantes y lenguajes diversos, para reformular, replantear y reestructurar sistemas de pensamiento, conocimiento y organización de las sociedades hegemónicas. El llamado decolonial que traemos aquí consiste en no limitar las acciones simplemente a la inclusión de categorías sino al reto mayor de transformación de sistemas y estructuras. De reconocer diversos idiomas y textualidades como formas válidas de conocimiento, incorporadas no sólo en trabajos académicos como éste, sino en nuestro propio imaginario de cómo podrían aplicarse sistemas y pedagogías 'otras'. Dicho compromiso lo observamos en el trabajo de las y los autores expuestos aquí, quienes desde diversas disciplinas y perspectivas ofrecen reflexiones que incorporan recursos como el lenguaje inclusivo o piezas audiovisuales, para abordar las temáticas propuestas en CaiO IV en diálogo con las inquietudes de los estudiosos de circo planteadas arriba.

Siendo la maternidad una de las principales causas que interrumpen la actividad artística y académica de las mujeres en el circo, y que a su vez renueva las posibilidades creativas, Mathilde Perahia, académica y artista circense radicada en Montreal, en su artículo "La maternidad cómo territorio de investigación y creación" ofrece un relato teorizado de su proyecto de investigación creativa en curso, que explora la experiencia física de la maternidad junto a otras dos artistas circenses que, al igual que Perahia, son madres. Al señalar la escasez, hasta hace poco, de un compromiso académico serio con la maternidad, Perahia trabaja con la filosofía queer de J. Halberstam, José Esteban Muñoz y Paul B. Preciado para reflexionar sobre la maternidad como algo improvisacional, transformacional y vulnerable.

La artista y académica interdisciplinaria Dana Dugan presenta aquí un texto titulado "m/OTHER(-ing): Dubble Duch at W-E-R-K!" que remite a

su conferencia-performance durante el evento en Bogotá, como parte del panel "Feminidad y Maternidad en (y a través de) los Cuerpos y Territorios del Circo". En lo que ella reconoce como una pieza poco convencional, donde el texto en este caso asume la labor de lo que originalmente fue concebido como una performance plenamente corporeizada, Dugan nos invita a involucrarnos activamente con sus propuestas: que los cuerpos maternos y sus creaciones deben tanto desafiar las categorizaciones como suscitar alegría y celebración.

Ampliando las perspectivas femeninas, el artículo de Tatiana Julieta Furiasse y Mariana Lucía Sáez "Cuerpos en el aire trayectorias formativas de la acrobacia en tela" aborda los procesos de formación en la acrobacia aérea en tela desde una perspectiva etnográfica. Las autoras parten de su trabajo etnográfico en espacios formativos de la ciudad de La Plata, Argentina, y analizan cómo las trayectorias corporales y las configuraciones de autopercepción (corporal e identitaria) se construyen dentro de la práctica circense, muchas veces generando espacio para nuevas corporalidades que desafían los estereotipos de los cuerpos hegemónicos y cuestionan la búsqueda de la perfección o los ideales impuestos sobre qué cuerpos pueden hacer tela, a qué edades y de qué maneras. El artículo también explora la dimensión colectiva de la práctica, destacando cómo las experiencias individuales se entrelazan con las colectivas, influyendo en la construcción de identidades de género, en especial en la redefinición de feminidades en el contexto circense.

Introduciéndonos a la temática de inclusión y habilidades diversas en el circo, la académica finlandesa Kaamos Metsikkö en su texto "Selective Cultural Memory and the Disabled Body: Uncovering Narratives in Circus Performance" analiza cómo las producciones contemporáneas de cine y circo pueden respaldar o desestabilizar las narrativas existentes y limitadas sobre los cuerpos (dis)capacitados. Haciendo referencia al trabajo de académicos como Rosemarie Garland-Thomson y David Bolt, Metsikkö critica la película reciente *The Greatest Showman* por sus referencias "sanitizadas" a los históricos espectáculos de *freaks*, y celebra el trabajo de artistas circenses (dis)capacitados contemporáneos, como Erin Ball (quien participó en CaiO III y IV) y Vanessa Furlong, artistas que están recuperando visibilidad y desafiando las narrativas estigmatizantes sobre los cuerpos en condición de discapacidad.

Abordando las movilidades del espacio-tiempo y las relaciones humano/no-humano, en el artículo "Not so far from the madding crowd: The aesthetics and politics of 'skill' in the embodiment of human" Prodosh Bhattacharya examina la dinámica de la relación humano-animal tal como se refleja en las prácticas culturales populares. Explora esta relación desde la era precolonial hasta el



período colonial, argumentando que no existe una ruptura distinta, sino una permeabilidad en estas relaciones. Al concentrarse en elefantes, caballos y leones, contextualiza esta relación dentro de las discusiones sobre la movilidad y el desplazamiento corporal, así como la estética de la presentación y la performance en un contexto circense. Su análisis interroga críticamente el concepto colonial del trabajo cautivo y, posteriormente, hace un llamado a desafiar el discurso antropocéntrico de los actos animales en el circo.

Como ejemplo de la amplia gama de temáticas y estados de investigación, desde Brasil, presentamos el trabajo de académicos emergentes y consolidados que abordan distintas temáticas desde la historización del circo, la descolonización de currículos, las mujeres, y las experiencias creativas como diversas formas de producción de conocimiento. Daniel de Carvalho Lopes, revisa la conformación del campo de estudios de circo en Brasil y específicamente desde los aportes de la historia. El artículo “Olhares preliminares para a historiografia do circo no Brasil” se refiere al estudio y análisis de la historia del circo en dicho país, con el objetivo de abordar el creciente cuerpo de literatura sobre el tema y resaltar su importancia en el campo historiográfico. El autor va recorriendo el crecimiento de este campo de estudios que desde finales de los años 1970 comienza a aparecer como temática en las academias brasileñas. El texto subraya la necesidad de una historiografía circense más inclusiva y plural, que se aleje de enfoques simplistas y binarios y se abra a una visión más dinámica y compleja, que reconozca que las prácticas artísticas del circo se transforman y se resignifican constantemente a través de encuentros con diversas realidades culturales, sociales e históricas.

En “CIRCO: sobre as práticas anticoloniais na educação universitária” el aporte de Lucas Nathan Vilela, Grácia Navarro y Marco A. C. Bortoleto brinda una mirada crítica hacia la presencia del circo en la Universidad Estatal de Campinas (Unicamp-Brasil). Los autores se preguntan cuál es el papel que juega el circo en la Universidad, en el proceso de descolonización de los currículos y de la formación académica. Retomando los análisis de la gran historiadora de circo brasileño Ermínia Silva, los autores destacan el carácter “antropofágico” de la producción circense brasileña, noción que remite a la capacidad de “devorar” lo extranjero y convertirlo en propio, asimilando y transformando las influencias externas, especialmente las colonizadoras, en una forma de arte original que resiste ante el pensamiento colonial. Desde esta matriz de pensamiento se analiza la presencia del circo en la Universidad y sus aportes, logros y limitaciones para generar una educación universitaria inclusiva, diversa y que dialogue con la cultura popular brasileña.

Isabella (Bel) Mucci Miraglia, en su artículo “Mujeres en el Circo: Actuación de circo femenino en perspectiva histórica” presenta una reflexión acerca de uno de los aspectos contestatarios e inquietantes del circo moderno: la participación de las mujeres y su condición de gran destaque en los espectáculos de circo. En particular revisa la historia de las “mujeres forzadas” mostrando un pasado de notoriedad y una presencia importante de las mujeres como “portoras” y otros roles que exigen un perfil corporal tradicionalmente asociados a los hombres. Con ello, revela el lado transgresor e irreverente del circo en la sociedad, además de criticar las definiciones clásicas de feminidad.

Por otro lado, desde una perspectiva proveniente de la creación circense, en su artículo titulado “Reflexão das experiências artístico-pedagógicas realizadas pela colectiva Decá, em espaços informais de circo” Nathalia Azevedo (Nat Menosum) y Paolla Wurlitzer Castillo (Paô Ollitsak) - Coletiva Decá, abordan las categorías de género, clase y raza en el contexto del circo. Desde la presentación de su trabajo creativo y experiencias propias, reflexionan sobre las tensiones existentes entre el concepto de virtuosidad y de inclusión en el circo. Como colectivo circense, se cobijan en la crítica decolonial hacia el arte del circo, cuya historicidad de raíces europeas todavía marca rasgos de su manifestación actual. De ese modo, defienden que la técnica debe estar al servicio de la creación y la libertad artística, y no servir de herramienta para la manutención de tradiciones y estructuras coloniales.

En el ámbito de la solidaridad y como invitado desde los Estudios de Justicia y Educación, Gastambide-Fernández con su artículo “Construyendo Pedagogías de la Solidaridad Creativa” nos lleva a reflexionar sobre nuestras propias relaciones de solidaridad, tanto íntimas como lejanas, que suscita a partir de una foto de su infancia. Planteando una serie de preguntas y una revisión cuidadosa del marco conceptual que sustenta la noción de solidaridad y su propuesta de solidaridades creativas, el autor nos invita a profundizar en la interrelacionalidad y transformación mutua que implica dicha noción. Propone entender la solidaridad más como un “desenganche” que un “asir” del ‘otro’. Un desenganche que permita acercarnos desde la diferencia y crear espacios y oportunidades para ser ‘otres’. Utilizando momentos de CaiO y Achura Karpa, Gastambide-Fernández propone el circo como un espacio de producción cultural, que podría generar oportunidades para la construcción de dichos espacios y de la pedagogía de la solidaridad creativa.

Presentamos también el texto “Estallido Cultura en Colombia: Vivir Sabroso y Ollas Comunitarias como pedagogías de solidaridad”, una traducción al español del artículo de Olga Lucía Sorzano sobre circo y

pedagogías de solidaridad en el marco del Paro Nacional de Colombia en 2021, que sirvió de inspiración para definir las temáticas de CaiO IV. Sorzano recoge la manera en que artistas de circo desafiaron el estado de protesta para transformarlo en un espacio de posibilidad y creación cultural, mediante la organización de espectáculos y festivales comunitarios que transformaron las actitudes de artistas, civiles y policía antimotines durante el paro. En su planteamiento, la autora analiza la manera en que las formas de organización circense construyen pedagogías de solidaridad, en tanto se asemejan más a filosofías de vida afro e indígenas, como el Buen Vivir y el Ubuntu, que a modos de organización social impuestos por el sistema moderno-colonial-capitalista que sustentan la idea de la nación mestiza y de la precariedad cultural.

Continuando con las filosofías amerindias, y las exploraciones de las identidades del circo latinoamericano, en su artículo “Ndatuvi Inuu, una obra investigación creación circense basada en el código Vindobonensis” Charlotte Pescayre presenta el trabajo de creación de la obra de circo contemporáneo *Ndatuvi Inuu*, presentada por primera vez fuera de México en Achura Karpa. *Ndatuvi Inuu*, el comienzo del orden o el amanecer en orden en mixteca, parte de un proceso de investigación creación, basado en el código mixteco Vindobonensis. Pescayre, recoge el trabajo transcultural y transdisciplinar detrás de la obra, como una creación multidisciplinaria y de investigación transdisciplinar que involucra disciplinas acrobáticas mesoamericanas antiguas y tradiciones circenses contemporáneas con un elenco plurilingüe (mixteco, chinanteco, nahua, mestizo). Su propósito final es evadir la ‘folklorización’ de la cultura de obras de gran formato como Luzia de *Cirque du Soleil*, en tanto contribuye a dejar de glorificar el pasado indígena en detrimento de los pueblos indígenas contemporáneos que luchan por preservar su lengua y su cultura.

Por último, como invitado desde los estudios literarios, Selnich Vivas en su texto “Franz Kafka: Deseo escritural y disciplina circense” enriquece el abordaje del circo mediante la relación cuerpo-texto en su análisis del último libro escrito, revisado y corregido por Franz Kafka, *Der Hungerkünstler* [El artista del ayuno]; dicha obra se ocupa del circo, a medida que la disciplina de las y los artistas circenses guía los ejercicios del escritor ante su texto-cuerpo. Con su análisis, el autor contribuye con un ejemplo innovador de las muchas obras filosóficas y literarias cuya inspiración y temática principal se plantean desde el circo como los trabajos de Nietzsche (1885) y Dickens (1854), que a su vez ofrecen profundas reflexiones sobre el individuo y las sociedades a partir del poder transformador del cuerpo que suscita el circo.

Adicional al dossier de circo, este volumen está acompañado de 4 artículos seleccionados y editados por el comité editorial de la revista Corpo-grafías que abordan las cuestiones del cuerpo y las corporalidades desde diferentes perspectivas, los diálogos entre cuerpo y arte en relación con los conceptos y prácticas de la cultura wixarika y la occidental, el quehacer artístico como cuestionador de realidades y representaciones sociales, los modos de relacionamiento sintiente a través de la música y la relación entre el cuerpo y la salud colectiva.

Acudiendo a los pensamientos de Katia Mandoki y Walter Mignolo sobre la aestesis, a su planteamiento descolonizador del cuerpo de la estética moderna, el artículo “Po(i)éticas del cuerpo más allá de la piel” de Armando Zacarías señala las relaciones y tensiones entre cuerpo y arte en las concepciones occidentales y discute la cuestión del ritual en la creación artística. Para ello, Zacarías pone estas nociones en diálogo con los conceptos y prácticas de la cultura wixarika, encontrando una relación entre el concepto de aesthesis y el de nierika que plantea un entendimiento amplio de la percepción y lo sensible, de manera tal que, al hacer esta clase de traslaciones acoge los conceptos de la comunidad wixarika, sus propuestas rituales, creativas y de orden político-territorial, para abrir la noción de cuerpo y subrayar formas otras de representación de este que se separan de los marcos jerarquizados occidentales. Finalmente, gracias a esta discusión el texto plantea la existencia de un cuerpo “fuera de los límites de la piel en un complejo sistema relacional que interroga las categorías de esencia o de naturaleza y que desdibujan la imagen antropomorfa del cuerpo”.

Por su parte, el siguiente artículo titulado “El hacer artístico translocado: una propuesta de creación decolonial” reflexiona sobre el trabajo artístico “Translocadas” se desarrolla en un contexto de colaboración entre artistas de Brasil, Argentina y Paraguay y explora las intersecciones de género, sexualidad, clase y raza en la danza contemporánea. En él las autoras, Aline Vallim, Paola Ferraro y Verónica Daniela Navarro plantean la existencia de situaciones de tensión, entre la práctica artística y la indagación sobre sí mismas y entre matrices estéticas occidentales eurocentradas, africanas, e indígenas buscando hacer un ejercicio decolonizador al deconstruir estereotipos culturales a través del arte y el movimiento dancístico. La decolonialidad en el arte, según el artículo, se refiere a la práctica de descolonizar el cuerpo y los discursos artísticos, cuestionando y deconstruyendo las narrativas impuestas por el colonialismo. Todo lo anterior confluye en un ejercicio reflexivo sobre el ser mujer artista, la identidad femenina latinoamericana y la lucha contra la opresión y la invisibilización de la mujer.

Abordando la relación entre sonido, improvisación y ecología Hernán Darío Guzmán Calderón lanza un cuestionamiento como detonante para el desarrollo de su escrito: “¿Cómo sonamos, cómo nos relacionamos? Modos de relación, sonido e improvisación”. Este estudio busca entender el sonido como un material que permite conexiones y relaciones entre los cuerpos y su entorno. A través de la improvisación, se pretende ampliar el concepto de ecología, considerando el sonido como un medio de relación. Se discuten las grabaciones y las respuestas de participantes en diferentes partes del mundo a tres preguntas: “¿cómo sueno?, ¿cómo suena mi ciudad? y ¿cómo sueno en mi ciudad?”, destacando cómo cada uno percibe y se relaciona con su entorno sonoro. El trabajo se apoya en teorías de varios autores y propone una nueva forma de entender el sonido y su materialidad, enfatizando la importancia de la experiencia sensorial (las vibraciones sonoras que nos tocan en la dimensión espiritual) y la conexión entre los seres humanos y el sonido en su vida cotidiana.

Por último, presentando el tema “el cuerpo del docente y la construcción de salud colectiva en el ámbito universitario” Jhon Freddy Santos Gómez examina la relación cuerpo - salud argumentando que el cuerpo del docente influye en la salud colectiva en el aula; ya que, es en este espacio donde se entrelazan experiencias corporales, significados y relaciones entre los sujetos. Es allí donde las experiencias profesionales y de vida del docente se reflejan en su enseñanza, influyendo en la dinámica del aula y la salud de los estudiantes. Este estudio que analiza las experiencias corporales de 14 docentes universitarios a través de categorías claves como: *los imaginarios sociales y prácticas docentes, las capacidades y dinámicas institucionales y las comprensiones en la formación en salud* para subrayar que la interacción corporal y el movimiento son fundamentales para el aprendizaje y la construcción de un ambiente saludable, donde el docente actúa como un modelo a seguir y promotor de bienestar. Por último, los resultados sugieren que las historias y experiencias corporales en el aula son fundamentales para la salud colectiva, destacando el papel del docente como un actor social que no solo enseña, sino que también contribuye a la producción social de salud.

## Bibliografía

Alonso Sosa, V. (2018). *Circo en Montevideo: El arte y los artistas circenses en la contemporaneidad*. Montevideo: Ediciones Universitarias, Unidad de Comunicación de la Universidad de la República.

Arrighi, G. (2016). The circus and modernity: a commitment to ‘the newer’ and ‘the newest’. In: Tait P., y Lavers, K. (eds). *The Circus Studies Reader*. London /New York: Routledge.

Bailly, B. (2007) *Heranzas ou la création d'une école de cirque pour, avec et par les enfants et les jeunes de Cali, Colombie: une histoire d'héritages, d'inventions et d'errances*. París: Thèse de doctorat en Sociologie, Université Panthéon-Sorbonne.

Bortoleto, M. A. C., Ontañón-Barragán, T. y Silva, E. (2016) *Circo. Horizontes educativos*. Campinas: Autores asociados.

Bortoleto, M. A. C. (2024). No somos fantasmas que circulan invisibles en las universidades brasileñas: Somos investigadores de circo. En F. Infantino (Ed.), *El arte del circo en América del Sur. Trayectorias, tradiciones e innovaciones en la arena contemporánea* (pp. 299-318). Filosurfer Ediciones.

Bolognesi, M. F. (2003). *Palhaços*. UNESP.

Castagnino, R. (1969). *El circo criollo*. Ed. Lajouane.

Castro, A. V. de. (2005). *O elogio da bobagem: Palhaços no Brasil e no mundo*. Editora Família Bastos/Petrobrás.

Del Castillo, C. (2024, febrero). Genealogía excéntrica: Siguiendo las huellas de mujeres payasas en Colombia. Ponencia presentada en la conferencia *Circus and its Others*, [Trabajo doctoral en curso], Bogotá: Universidad Pompeu Fabra de Barcelona.

Dickens, C. (1854). *Hard times* (P. Shilke, Ed.). Oxford: Oxford University Press.

Ducci, P. (2011). *Años de circo: Historia de la actividad circense en Chile*. Santiago de Chile: Ograma.

Gaztambide-Fernández, R. (2012). Decolonization and the pedagogy of solidarity. *Indigeneity, Education and Society*, 1(1), pp. 41-46.

Infantino, J. (2014). *Circo en Buenos Aires: Cultura, jóvenes y políticas en disputa*. Instituto Nacional del Teatro.



- Infantino, J. (2021). "El arte callejero no es delito". Procesos de politización de la cultura en la Ciudad de Buenos Aires, Argentina. *Etnográfica. Revista do Centro em Rede de Investigação em Antropologia*, 25(3), pp.657-679. DOI: <https://doi.org/10.4000/etnografica.10614>
- Infantino, J. (Ed.). (2024). *El arte del circo en América del Sur. Trayectorias, tradiciones e innovaciones en la arena contemporánea*. La Plata: Filosurfer Ediciones.
- Infantino, J., Sáez, M., & Schwindt Scioli, C. (Eds.). (2021). *Pedagogías circenses: Experiencias, trayectorias y metodologías*. La Plata: Club Hem.
- King, B. (2017). *Clowning as social performance in Colombia: Ridicule and resistance*. Bloomsbury Methuen Drama.
- Lopes, D. de C. (2015). *A contemporaneidade da produção do Circo Chiarini no Brasil de 1869 a 1872* (Dissertação de mestrado). São Paulo: Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes.
- Maria, A. de, & Campos, S. L. (2018). *Los payasos poetas del pueblo: El circo en México* (S. L. Sánchez, Ed., Selección iconográfica). Secretaría de Cultura / INBA / CITRU.
- Mirzoeff, N. (2020). Preface: Devisualize. En A. McGarry, I. Erhart, H. Eslen-Ziya, O. Jenzen, & U. Korkut (Eds.), *The Aesthetics of Global Protest: Visual culture and communication* (pp. 11-14). Amsterdam: University Press.
- Oxman, I. (2013). *El circo en tres actos: 180 años de maroma en Chile*. Santiago de Chile: Ocho Libros.
- Pinochet-Cobos, C. (2021). Disrupting normalcy: Artistic interventions and political mobilisation against the neoliberal city. *Social Identities*, 27(5), pp. 538-554. <https://doi.org/10.1080/00131946.2021.1895978>
- Revolledo, J. C. (2004). *La fabulosa historia del circo en México*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Seibel, B. (1993). *Historia del circo*. Biblioteca de Cultura Popular 18. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- Silva, E. (2007). *Circo-teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil*. São Paulo: Altana.
- Silva, E. (2011). O novo está em outro lugar. *Palco Giratório*. Rio de Janeiro: Rede Sesc de Difusão e Intercâmbio das Artes Cênicas.
- Simonetti, M. (2024). "No nos pasaba solamente a nosotros: Estéticas y políticas de un circo en construcción". En J. Infantino (Ed.), *El arte del circo en América del Sur. Trayectorias, tradiciones e innovaciones en la arena contemporánea* (pp. 111-128). La Plata: Filosurfer Ediciones.
- Sorzano, O. L. (2018a). Is social circus the 'other' of professional circus? *Performance Matters*, 4(1-2), pp. 116-133.
- Sorzano, O. L. (2018b). *Circus between centre and periphery: The recognition of the form in 21st-century Britain and Colombia* [PhD thesis]. City University of London. «<https://openaccess.city.ac.uk/id/eprint/21141/>»
- Sorzano, O. L. (2022). Colombia's cultural explosion: Vivir sabroso and ollas comunitarias as pedagogies of solidarity. *Educational Studies*. <https://doi.org/10.1080/00131946.2022.2132395>
- Sorzano, O., Walusimbi, R., & Guisti, N. (2023). "Acrobatics Circus Troupe and the youths of Katwe: Performing safe spaces in Kampala, Uganda". En O. Stevenson-Omoera (Ed.), *Media, Culture and Conflict in Africa* (pp. 234-249). Cambridge Scholars Publishing.
- Stoddart, H. (2016). Aesthetics. En P. Tait & K. Lavers (Eds.), *The circus studies reader*. London /New York: Routledge.
- Tait, P. (2005). *Circus bodies: Cultural identity in aerial performance*. Abingdon: Routledge.
- Wallon, E. (2002). L'histrion et l'institution. Le cirque au risque de l'art. En E. Wallon (Dir.), *Actes Sud* (pp. 235-255). Arles: Actes Sud.
- Westerlund, T., Groth, C., & Almevik, G. (2022). *Craft sciences*, Kriterium. Gothenburg. <https://doi.org/10.21524/kriterium.40>

# La maternidad como territorio de investigación y creación\*

Motherhood as Research and Creative Territory // A maternidade como território de pesquisa e criação

## Mathilde Perahia<sup>1</sup>

PhD en Humanités Pôle Culture Cirque  
Associate researcher at Artes, laboratoire  
des arts de l'Université de Bordeaux Montaigne  
perahiamathilde@gmail.com

Fecha de recepción: 9 de septiembre de 2024.  
Fecha de aceptación: 28 de octubre de 2024



Como citar: Perahia M., (2025) La maternidad como territorio de investigación y creación. *Corpo Grafías Estudios críticos de y desde los cuerpos*, 12(12), pp. 22-37.  
DOI: <https://doi.org/10.14483/25909398.22666>

---

### \* Artículo de reflexión

<sup>1</sup> Mathilde Perahia holds a PhD from Concordia University in Montreal. In her thesis published in 2021, she used concepts inspired by queer thinking to offer new perspectives on a number of circus performances. As an independent researcher and creator, she publishes work on circus artistic approaches outside the mainstream in Quebec and elsewhere, exploring the evolution of circus writing and aesthetics and their capacity to provoke a change in the relationship to the world. In this context of philosophical and physical explorations, her recent experience of motherhood has led her to a research-creation in circus on the theme of being a mother.

## Resumen

La maternidad nos transforma, nos hibrida, nos conecta, nos reorienta, nos dispersa. A veces excluida del mundo social, la madre está, sin embargo, en su centro o en sus intersticios. La madre es híbrida y múltiple. La experiencia de la maternidad es un viaje que nos enlaza con lo universal, con la noche de los tiempos que teje el hilo de todos los úteros antiguos y futuros, así como una experiencia profundamente íntima que nos sacude en cada momento. Al atravesar esta experiencia física extrema y fascinante, ¿cómo cambia nuestra percepción del mundo? ¿Qué nuevo conocimiento somático genera? Esta es una reflexión creativa sobre la maternidad, sobre nuestra maternidad como investigadoras y creadoras. Es un espacio donde necesitamos experimentar el arte y la creación atravesados por la maternidad. La maternidad como un territorio político y reflexivo.

Esta investigación-creación multifacética es una búsqueda íntima tanto como una investigación exhaustiva. Presentando una exploración de escritos feministas en perspectiva de la teoría queer, alimentada por testimonios sobre la maternidad, la reflexión se desarrolla junto a nuestras investigaciones creativas. Esperamos abrir un espacio de pensamiento, creación y compartición.

## Palabras clave

Circo, queer, feminista, maternidad, somático, transformación

## Abstract

Motherhood transforms us, hybridizes us, connects us, refocuses us, and scatters us. Sometimes excluded from the social world, the mother is nevertheless at its center or its interstices. The mother is both hybrid and multiple. The experience of maternity is a journey that links us to the universal, to the night of times that weaves the thread of all the ancient and future wombs as much as it is a deeply intimate experience that shakes us at every

moment. As we go through this extreme and fascinating physical experience, how does it change our experience of the world? What new somatic knowledge does it generate? This is a creative reflection on motherhood, on our maternity as researchers and creators. It is a space where we need to experience art and creation intersected by motherhood; motherhood as a political and reflective territory.

This multifaceted research-creation is an intimate quest as it is a thorough investigation. Presenting an exploration of feminist writings put into perspective of queer theory, feeding off testimonies on maternity, the reflection unfolds alongside our creative investigations in the hope to open a new space of thinking, creating, and sharing.

## Keywords

Circus, queer, feminist, motherhood, somatic, transformation

## Resumo

A maternidade nos transforma, nos hibrida, nos conecta, nos reorienta, nos dispersa. Às vezes excluída do mundo social, a mãe está, no entanto, no seu centro ou em seus interstícios. A mãe é híbrida e múltipla. A experiência da maternidade é uma jornada que nos liga ao universal, à noite dos tempos que tece o fio de todos os úteros antigos e futuros, assim como é uma experiência profundamente íntima que nos abala a cada momento. Ao atravessarmos essa experiência física extrema e fascinante, como ela muda nossa percepção do mundo? Que novo conhecimento somático ela gera? Esta é uma reflexão criativa sobre a maternidade, sobre nossa maternidade como pesquisadoras e criadoras. É um espaço onde precisamos experimentar a arte e a criação atravessadas pela maternidade. A maternidade como um território político e reflexivo.



Esta pesquisa-criação multifacetada é uma busca íntima tanto quanto uma investigação minuciosa. Apresentando uma exploração de escritos feministas colocados em perspectiva da teoria queer, alimentada por testemunhos sobre a maternidade, a reflexão se desenrola ao lado de nossas investigações criativas. Esperamos abrir um espaço de pensamento, criação e compartilhamento

### Palavras-chave

Circo, queer, feminista, maternidade, somático, transformación

*Un huracán atravesó mi cuerpo de un extremo al otro. Mi cuerpo se lo recuerda. Recuerda la excitación de la liberación cuando se sintieron las primeras primicias. De la danza nocturna, invadida por ondas de dolor extremas que se extendían desde la célula más diminuta hasta las paredes de la habitación que nos albergaba. Aún siento en mis tejidos y órganos ese estado brumoso que duró 23 horas, completamente desconectada del resto del mundo, centrada en una misión de la que solo había una salida posible. Fugas de líquidos. Gritos. Olores. Aullidos. Sangre. Desbordamientos. Rendición. También ponerse en acción. Sacudida más allá de mis límites y de cualquier referencia. Las sensaciones físicas habían tomado el control total de mi ser. No quedaba nada de mi yo social. (Re)convertida en animal por un día. Luego, convertirme en madre.*

### Introduction

This article is based on a presentation I delivered at the *Circus And its Others IV* symposium in Bogota in March 2024. It takes root in my own personal experience, put into a framework of conceptual principles inspired by queer thinking, as developed in my PhD thesis. It also stems from an encounter. In the fall of 2022, in Montreal,

I met Javiera, a Chilean mother artist, performer, and dramaturge. Both of us had started reading-writing-creating about our experiences of motherhood. We engaged in a friendly yet serious conversation about our physical and social, intimate and political experience of being mothers, its effects on and implications for creative practices, processes, and communities for us, those found within the circus arts. We accompanied each other on our journey of transformation as mothers, artists, and researchers. Simultaneously, I embarked on a creative journey in a circus alongside two mother artists. This reflection brings together readings, encounters, exchanges, and cooperation with other mother artists and mother researchers, serving as an invitation to think and create from the body of the mother. The pieces of text in italics are either literal excerpts from my conversation with Javiera or from my diary of motherhood. I also share parts of my creative endeavor as an example of putting my considerations into action.

In the last few months, as I was writing my PhD thesis while pregnant and as my baby was moving inside of me, the concepts I was developing in my research took a radically different light. Supported by queer philosophy, I had put forward in my work the concept of “in-between,” a place of passage, of everlasting transformation, within the body, which could be fertile territory to think outside the idea of a norm where things are separated, compartmentalized, and rather fixed. I analyzed specific circus performances through the lens of this concept, linking performative form and content and holding the belief that performance can bring social change. Being pregnant gave the concept of “in-between” a whole new dimension, which survived as I became a mother. Pregnancy is the ultimate experience of the body. This bodily transformation is also psychic and social. Abruptly, we enter another realm. Between here and there, inside, in the very depths of instinct, and in a metaphysical dimension that surpasses us. Connected



Photo Helena Valès.

by a taut thread between our bodies and our offspring, in a constant state of alert, linked to ancient times and death. We are a transitional territory, in search of balance, scattered in a multiplicity of selves, navigating between our irreconcilable fragments, overflowing with love, reinventing ourselves every minute in relation to this other who reshapes us. This child is now between us and the world, and we are the bridge that allows them to access it. I had become an in-between space, a territory of passage that I experienced to be sensorial and conceptual material for a change in perspective. I felt that it was a physical and spiritual experience that, as it changed me as a human being, forced me to re-evaluate who I was as an actor in this world and, more specifically, as a researcher and as a creator.

Indeed, oftentimes we think of maternity in terms of what we lost in our social and creative life, with the idea of mourning, how about we look at what we gained and what it can contribute to? I decided to use such a trivial yet extreme adventure of motherhood, above all a physical one in the early years, as the potential to reconsider how things are done, how things are thought, and how things are created, from this new place.

### **Thinking Motherhood: a revolution**

*It is such a common body, yet it is considered other, the minority.*

*It is extreme and trivial. A body that goes back to zero, allowing a new encounter, a second chance. Available. Unavailable. A body shelter, that heals, protects, has it all, is enough. A place of struggle and a place of power.*

The Canadian author Nancy Houston has written some of her major works from the perspective of being a mother. In *Journal de la Creation* (1990), she tells us that women create from their bodies, from a very physical place, while men have long claimed the more intellectual and spiritual dimension of creativity. She argues that the reason why men have kept a hand over the intellect throughout the years, especially in the arts, is that it is their way of compensating for their physical limitation to access immortality. Hence, she warns us that within the hassle to gain legitimacy in the intellectual world if mother artists keep ignoring their specific experience and knowledge of the physical world through their maternity, feminist claims will leave out an important part of the struggle and aspirations to change perspectives, values, and ways of doing things. She calls upon a phenomenological posture by which one of the fathers of this philosophical approach, Maurice Merleau-Ponty brought forward the idea that the body is both object and subject thereby giving us agency to engage through it and from it.

*Un cuerpo compartido. Un cuerpo  
que cuenta con otras voces.  
Con una memoria que despertó en algún  
lugar. Expandido. Atravesado. Invadido.  
(Javiera Osorio Ghigliotto, 2022)*

Motherhood has only recently begun to qualify as a legitimate subject of reflection. Historically ignored in philosophy, it has been neglected and considered a shallow topic with limited potential for shedding light on existential human issues. Purely physical, obviously instinctive, unquestioned, sometimes disgusting, source of alienation even. What was there to say? Wasn't it the exact opposite of what the intellect stood for? However, in the past twenty years, things have been changing in all disciplines, with a surge of interest in recent years. French philosopher Camille Froidevaux-Metterie has

dedicated her research to the studying of and writing about the experience of being a woman and especially a mother. *Un si gros ventre* (2023) explores the personal, social, and political stakes of carrying a life inside oneself. *Un corps à soi* (2021) brings back motherhood at the center of the feminist discourse, offering it a different light. Reinterpreting Simone de Beauvoir's writings by providing some context and perspective, she opens a new feminist way into motherhood through our capacity to make choices and the recognition of the multiplicity of perspectives this experience gives rise to. Froidevaux-Metterie is not the only one to have embraced this topic in recent years, and I can also mention Maggie Nelson, Martine Delvaux, and countless other literature pieces and podcasts that have been part of my journey and infuse the subtext.

After providing the safety of the womb and experiencing the power of delivery, the mother is revealed in the daily care. Becoming a mother means offering a passage and establishing a bond. It is a fusion but also a tearing of oneself in individuality: from now on, we will be connected by a cord that was not enough to cut at birth. During pregnancy, the mother extends into the child's body, and once born, the child extends, for a time, into the mother's body. The mother's body remains a refuge, it remains the protective womb. Being a mother means having woven this bond between us and forming something new with the three of us. My child makes me someone else: the mother I become is a different person, a new version of myself, with the role of helping him become himself in his individuality. It is moving towards, together, a co-construction for the rest of our lives. Just as he did in my womb, he continues to draw from me, to nourish himself from me, first from my milk, which is produced and adapted to his needs, then from my incessant care, my gaze, my voice, my touch, my trust, and my support. He fills himself with me as much as he





Photo Geneviève Robitaille, "Les déesses qui fuient" creation in progress- Elise Leblanc, Mathilde Perahia, Geneviève Robitaille

gives back to me, and thus he reshapes me, giving me a new form. He pulls here, chips away, or patches there. I am the bridge he crosses to reach others, to reach the world. After having been in his womb, I am the in-between of him and the rest of the world, his passage to make a place for himself. The rites of passage preceding welcome express, surround, reinforce, and rhythm this sacred experience, and then transform into the rituals of habit.

*Si dejamos de mantenerlo oculto,  
convirtámoslo en una oportunidad.  
(Javiera Osorio Ghigliotto, 2022)*

As we recognize the complete experience of being a woman as unequal to that of men, it also becomes impossible to ignore that motherhood, becoming a mother, marks a shift in a woman's life and has a social

impact that should be given some voice, some space, and some power of action. In this case, what matters most to us is within the arts, through the arts.

*Dejarse tocar por la maternidad, dejarse  
atravesar y cambiar por ella como pensadores  
y creadores. La maternidad como territorio  
creativo y oportunidad de cambio. La maternidad  
como territorio político y de reflexión.  
(Javiera Osorio Ghigliotto, 2022)*

A conversation for the circus but also society as a whole that has only recently begun to arise.

## **Mothering: infuse change from our bodies of mothers**

As bizarre as this may seem, I find my experience of motherhood to resonate with queer philosophy, as it brings solace and light to this deep transformational journey. In the queer philosophical stance, improvising is an act of rebellion, and foolishness actually represents the ability to wipe the slate clean and therefore reinvent oneself; “[u]nder certain circumstances failing, losing, forgetting, unmaking, undoing, unbecoming, not knowing may, in fact, offer more creative, more cooperative, more surprising ways of being in the world” (Halberstam 2011, p. 2). Failure, vulnerability, inefficiency, forgetting, and lack of logic thus become new creative resources for a counter-society project.

What is motherhood if not a constraint in which one must reinvent life to transform it into renewed (and creative) material? This body exists in relation to the child, as well as to the object, this body serves as a playground, propelled into a new somatic device, this body is constrained as much as it enables us to create amplitude within ourselves and in the world. We must make space for ourselves differently. It is a call to use the forces of imagination to open new worlds:

Practicing educated hope, participating in a mode of revolutionary consciousness, is not simply conforming to one group’s doxa at the expense of another’s. Practicing educated hope is the enactment of a critique function. It is not about announcing the way things ought to be, but, instead, imagining what things could be. It is thinking beyond the narrative of what stands for the world today by seeing it as not enough. (Muñoz 2009, p. 278)

This is about inventing new territories of thought, about unformatting oneself and setting oneself in motion. It involves shedding fixed identities and rejecting linear progressions. Isn’t it what becoming a mother, a parent, lead you to do?

*Es el poder transformarse constantemente. Por el camino de la maternidad vamos descubriendo, abiertas, no nos define, sino que al contrario es un cambio infinito. Y antes no lo sabía, no sentía el cambio y la transformación tan fuertemente.*  
(Javiera Osorio Ghigliotto, 2022)

Pregnant, you are full, you are more. Then, you empty out. Inside, it is empty, soft— everything has been disturbed. Since becoming a mother, I feel both more and less than before. Always tethered to “something” outside of me, a part of me has been externalized, taken from the inside, and removed forever. I, therefore, exist more in the world, but I also exist less because when that part of me is absent, I feel a void, as if a part of me is missing. Free but also disconnected. Between worlds, states, identities, and times everywhere all the time. Long after the reclamation of our bodies, they will forever carry these passages; they will always be a threshold, a gap between worlds and in space-time.

Thinking beyond a linear and vertical view of transmission and identity construction, gender, and our relationship to the body involves integrating the potential for multiple and concurrent influences into our understanding of the world. It means seeing this multiplicity as an opportunity, as the foundation for a greater capacity to act, better expressed by the term agency. Allowing oneself to be traversed and touched in return. Thinking in the blur, in the in-between, means accepting doubts, the hybrid singularities of a multiple and not uniform or predictable world. It is to contemplate transitions, to welcome

the unclassifiable that changes and challenges our reference points, our value criteria, and our systems of legitimization. It is “to abstract oneself from the impulse for immediate understanding” (Plana, 2018, p. 45).

*La maternidad, como lo que Rebeca Solnit describe en A field guide to getting lost, un ensayo sobre rutas, viajes y haberse perdido, es cruzar un bosque oscuro y encontrar ciertas luces y la incertidumbre.*  
(Javiera Osorio Ghigliotto, 2022)

Like Judith Butler before him, in her book *Bodies that Matter* (1988), trans philosopher Paul B. Preciado (2019b) invites us to shift our perspective and view from the most vulnerable—those who are rendered invisible and marginalized in discourse, in public space,

and therefore absent from thought. For, through these multiple experiences of the body, it is possible to learn to desire differently, collectively, and thus to inspire societal change. To desire models beyond the regimes of oppression that act on bodies, from their aesthetics to their sensitive expression. Like Butler, Preciado calls for desiring differently, by loving beyond conventions, creating counter-rituals, and invoking another performative. Here, loving can be understood as sensing the world, and being in relation to it. The struggle of bodies today is intersectional and permeates all current battles, including racial, anti-colonial, and ecological struggles. Preciado (2019b) explains that it also involves undertaking a form of social revolution by desexualizing our relationship to power and erotizing our relationship to the planet, recreating the connection with it, while the trend has been to convince us that we are outside nature.

Could Muñoz's horizon, this fantasized elsewhere, also be found in the radical multiplicity of desires and bodies,



Photo Helena Valès Residency "Les déesses qui fuient" Mathilde Perahia



Photo Cassandre Chatonnier. "Les déesses qui fuient" creation in progress- Mathilde Perahia, Geneviève Robitaille



forms of life, practices, and sensibilities? I believe that through our daily behaviors as mothers and parents, it is possible to “resist the violence of hegemonic performativity, but above all, to imagine dissident theaters where the production of another performative force is possible.” (Munoz, 2009, p. 180) Starting from this new experience of the world, how can our circus practices and aesthetics also serve this posture? How can our experience of motherhood, or even parenthood, be an inspiration, a starting point for inventing a “new scene of enunciation” referencing Jacques Rancière (Preciado, 2019a) in the world of the arts and more broadly in the world?

My body is a playground every day. I am his refuge when he is frightened. He clings to me with its tiny fist, wrapping his legs tightly around my waist. To climb, he doesn't hesitate to use my breast as a handhold. he buries its head between my breast and my armpit. From there, he can observe better; I am his control tower. He jumps on my belly-trampoline. I was his home, I am his playground, his sanctuary. He doesn't even call me “mama,” although he constantly asks where his dad is. That's normal; his dad is here or there, while I accompany him everywhere all the time. I am between him and the world, so his doesn't need to name me.

### **Creating and mothering: a challenge and an opportunity**

Creating as a mother is a struggle between the desire to make space outside of motherhood for creation, going back to the old self, and at the same time the incompressible need to incorporate it and use it as an opportunity to make the changes that will make creation and life more coherent with the new state and status. A constant tear. A place of conflict.

*Mirar el cambio con amabilidad nos puede volver mejores humanxs y creadores, creadoras*  
*Create with more kindness. Asumir que no*  
*tienes que funcionar como eras antes. El*  
*confiar que el proceso tiene su propia vida.*  
*(Javiera Osorio Ghigliotto, 2022)*

However, there is a necessity, an urge to write, create, and name. As our experience of the world is changing so fast, creativity is amplified. Creating instead of resting. Creating while nursing, while putting to sleep, while rocking. Creation is an escape, a breath, a liberating space from maternity, a way out to reconnect to the old self. Invite action through art.

*Hay un desafío de crear con una energía más caótica,*  
*más desparramada. Es un lugar de contradicción*  
*grande cuando eres madre : una fuerza creativa*  
*grande y el cansancio físico y emocional.*  
*La creación viene también como necesidad de conexión.*  
*(Javiera Osorio Ghigliotto, 2022)*

There is a desire to embrace the situated discourse. To accept what is there now. To receive with attention and care, not longing for perfection but rather the doing in authenticity; doing and sharing.

*En transformar tu cuerpo, transformas tu*  
*forma de ver, de crear. Los dos, maternidad y*  
*circos son territorios de transformación.*  
*(Javiera Osorio Ghigliotto, 2022)*

Motherhood redefines risk by constantly facing the assessment of risk in every action, gesture, and word. New consideration for the risk we take; the same risks have different consequences, and new risks arise. How can those considerations be part of a new practice?



Photo Helena Valès. "Les déesses qui fuient" creation in progress- Elise Leblanc, Mathilde Perahia, Geneviève Robitaille

Circus practice has nourished who I am as a mother. Being a mother feeds itself on intuition, trust, spontaneity, community, humility, hope, and on holding space. What is the stand of circus today? Mothering is about accept and conciliate. What new terms for this conciliation?

As mothers there is a longing for more collaborations, more community. We are stronger together. Like soil, like earth, we can only find a healthy balance together. How does that translate within circus practices?

### **Bringing motherhood inside the studio: initiate new desire pathways**

For the past year, I have been co-creating an interdisciplinary neo-circus piece exploring the physical experience of maternity, alongside two wonderful, talented, and

inspiring mother-artists. This artistic project involves a philosophical, epistemological, and practical reflection on our experience of mothers. The whole research-creation process is a personal and collective journey. We want to propose a new posture in creating.

*Transformar el sentimiento de ser menos aptas en nuevas oportunidades de crear, de proponer otros cuerpos.*  
(Javiera Osorio Ghigliotto 2022)

Our collective is called *Les Furtives*. *Les furtifs* were imagined in an eponym book by Alain Damasio, French philosopher and author of political anticipation fictions. They are beings who constantly transform themselves to adapt to their context, who resist by flying under the radar, establishing themselves in the interstices,

forcing freedom in the cracks, to avoid detection but also as solutions to survive gently and harmoniously in a changing world. For me, we mothers are furtives.

During our first two research residencies, we began a collective writing process based on trust and intuition. We explored our experiences as mother-women-artists. From oral responses in movement, without dialogue, emerged dramaturgical, physical, and visual material.

*Energía creativa materna mas introspectiva,  
quedarse y darle tiempo de procesar.  
(Javiera Osorio Ghigliotto, 2022)*

This process allowed us to bring together our intimacies, our bodies, and our imaginations. Thus, the piece gives significant space to a physical and inhabited scenography, in a slightly offbeat universe, which offers us the possibility to address everything—from the beautiful to the very personal or even the unmentionable.

To recount the experiences of motherhood, we deploy the metaphorical scope of circus and its ability to experience the world differently by creating new physical situations through bodies that are in relation to material, objects, and stage devices. As said earlier, we develop a process based on active listening rather than discussion. When actively listening, we are not in a posture that seeks to respond or to promote the self. Each sharing enters the space and inhabits it. Actively or in a more quiet manner, consciously or informally, they will subtly contribute to nourishing us, to building the next steps of our creation, our lives, and the world.

*Hay una desorientación con el cuerpo que muta que  
te propulsa en un lugar de escuchar de receptividad  
amplia. Mas suave. A veces quedarse más calladita,  
llevando más ternura. Crear desde el oculto, la oscuridad*

*algo que emerge desde lo profundo. Having given birth  
gives you access to a certain wildness and a permission  
to go there. Untouchable. Atreverse con cuidado.  
(Javiera Osorio Ghigliotto, 2022)*

Creating a safe container for work means moving at each person's pace. On the second day, only then, did our bodies come into contact, and just like a flash, the desire to carry each other emerged: to embody the weight that we carry on our shoulders, but also to hold each other as mothers.

Integrating motherhood into the creative workspace means bringing in the multiplicity of identities and states, without dividing or amputating any part of who we are. It represents a broader discourse on the various spaces we enter that often require us to compartmentalize ourselves.

Moreover, by deciding to work only with mothers, we give ourselves and them a place in the artistic world that they don't always receive. This involves adapting work methods: working in shorter, less intensive, but more frequent periods, being flexible regarding the presence of babies and young children, accepting more unpredictability, and considering variable availability and unavailability. However, we believe that by embracing these different modalities we also pave the way for changes in practices and infuse a new type of creativity marked by a new way of being and acting in the world.

With our bodies of the in-between, we open towards a writing of the in-between: between words (testimonies) and the body (memory and reincarnation), between words and the devices that bring words to life, between the self and others, between creation, scientific research (creation of knowledge in terms of writing, discourse, and archives on motherhood), and mediation. The laboratory





Photo Camille Havas. Residency "Les déesses qui fuient" Mathilde Perahia, Geneviève Robitaille

aspect and mediation with our community audience have been conceived and integrated from the outset of our research, emerging on the very first days. We are not alone in this research, we carry community.

In the process, we are open to creating beyond traditional spaces. What interests us is imagining meaningful collaborations that give meaning to our project. We expose ourselves to explore rather than create in a black box. It is a process of liberating our socialized bodies, and our powers, without shame, with humility but without apologizing. We conducted physical research stages in spaces not dedicated to artistic creation: in a store dedicated to materials and services related to perinatality. Within the birthing center itself, we immersed ourselves in our pregnancies and births in those places, welcomed

by the staff, those women who cared for us, but also in the context of future mothers. We embody for ourselves and for others. It is a process by echoes, where a movement of our bodies becomes a wave of sisterhood, making space for new physical empowerments.

The piece is really about transformation, mutation, metamorphosis. We share a body whose borders are undefined, a body that's invaded, porous, unavailable but also constantly at disposal, a powerful and vulnerable body. The weight. Holding and being held. We talk about sorority, about building nets and support. How catching and supporting each other. Of transmission and death. Love. Creativity in every little act that's made.



Photo Helena Valès

## Touch

There is no conclusion to this reflection, in the sense of an ending or a final say. However, to close this text, I would like to link motherhood, *la maternidad*, to touch. Being touched and touching in all the senses of the word, and all of what it carries of vulnerability and intimacy but also as a place of power and a potential for change.

Jean Birnbaum in his essay *Seuls les enfants changent le monde* (2023) (*Only children can Change the World*) speaks of parenthood and the role children can play to make better adults and build a better society.

To become the father or mother of a child is to be shaken by them, to witness the myriad sensory,

intellectual, and political effects of their emergence into our lives... Among these effects, there is thus the tangible recognition of our finiteness, our vulnerability, even our own absurdity, with all that this discovery can imply in terms of responsibility and clarity, caution and courage. (Birnbaum 2023, p. 14, own translation)

In her book *Matters Of Care, Speculative Ethics In More Than Human Worlds* (2017) María Puig de la Bellacasa insists on the capacity of touch to change our knowledge of the world, as it is always a double-effect of touching and being touched in return. It should be clear by now that having been touched my maternity has changed our sensitive experience of and relationship to the world. And

also, that we mothers are at the forefront of touching, and caring for what comes next.

Relating to the world through touch opens towards "a world constantly done and undone through encounters that accentuate both the attraction of closeness as well as awareness of alterity" (Puig de la Bellacasa 2017, p. 115). It is also possible to link this approach to Erin Manning's "politics of touch", which offers a reflection on the role that touch and "sensing bodies" can play in moving political structures. She gives touch a philosophical and political potential: "Touch visceral, emotional and intellectual - is the seed for a 'democracy to come'" (Manning 2007, p. 115-116).

As mother-creators and researchers we put forward that in recognizing and embracing our experience of maternity in the artistic and academic fields, we can fuel change. So I would like to finish this short reflection by asking some questions in relation to the arts, the circus, the world:

Can the experience of motherhood be a chance for more care and compassion in the arts and the circus world?

Can we adopt a posture of curiosity thanks to mothers' experiences of disruption and transformation to question established and taken-for-granted practices?

Can we build an ecosystem inspired by our relationship to the world and our capacity to make community, build a system where all the experiences of the human lifecycle are accounted for?

I want to believe so.

## References

- Birnbaum, J. (2023) *Seuls les enfants changent le monde*. Seuil Editions.
- Butler, J. (2001). Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. *Theatre Journal*, 40(4), 519–31.
- Butler, J. (1988). *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex*. Routledge.
- Damasio, A. (2019) *Les Furtifs*. La Volte.
- Delvaux M. (2017). *Le monde est à toi*. Hélotropes Editions
- Drolet G. (2022). *Acrobaties domestiques*. XYZ Editions.
- Fayolle M. (2020). *Les petits*. Broché.
- Froidevaux-Metterie, C. (2023). *Un si gros ventre*. Stock Editions.
- Froidevaux-Metterie, C. (2021). *Un corps à soi*. Seuil Editions.
- Halberstam, J. (2011). *The Queer Art of Failure*. Duke University Press.
- Huston, N. (1990). *Journal de la création*. Seuil Editions
- Manning, E. (2007). *Politics of Touch: Sense, Movement, Sovereignty*. New edition. University of Minnesota Press.
- Merleau -Ponty, M. (1945). *Phénoménologie De La Perception*. Gallimard
- Muñoz, J.E. (2009). *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*. New York University Press



Photo Helena Valès

Nelson, M. (2017). *Les argonautes*. Triptyque Editions  
 Plana, M. (2018). *Fictions queer - Esthétique et politique de l'imagination dans la littérature et les arts du spectacle*, EU Dijon.

Preciado, P. B. (2019a). *Un Appartement Sur Uranus*. Grasset.

Preciado, P. B. (2019b, May 25). *Le corps est la chose la plus public qui soit* [Interview by M. Richeux]. France Culture. <https://www.franceculture.fr/emissions/par-les-temps-qui-courent/paul-b-preciado>

Puig de la Bellacasa, M. (2017). *Matters of Care: Speculative Ethics in More Than Human Worlds*. Broché.

Richeux, M. (2021). *Sages Femmes*. Sabine Wespieser Edition

Solnit, R. (2006). *A field guide to getting lost*. Penguin Books.

### Podcasts

Mogenet, J., Mallet, A-L. (2023). *Comment j'ai retrouvé ma mère*. Axelle Magazine Sarlat, C. (2018 – present) La Matrescence.

Roy, A. (2019) *Sage meuf*. Europe 1

### Gracias, Thank you,

Javiera Osorio-Ghigliotto, my mother Catherine Perahia, Emma Tilquin, Cassandre Chatonnier, Marylène Dussault, Les Madres, Geneviève Robitaille, Elise Leblanc, Audrey-Lise Mallet, Gaëlle Saules, Juliette Brahier, Les tenaces, Anne-Laure Jeanson, Aouatef Krikrou, Camille Havas, and many more.





‘Balance’ de Era Parca. Encuentro Internacional de Circo y sus Saberes – Achura Karpa. Centro Nacional de las Artes, Bogotá, febrero, 2024. Foto: Nicolás Mahecha

# ***m/OTHER(-ing): Dubble Duch at W-E-R-K!***<sup>1</sup>

*m/OTHER(-ing): Dubble Duch at W-E-R-K! // m/OTHER(-ing): Dubble Duch at W-E-R-K!*

**Dana Dugan**<sup>2</sup>

Concordia University, Montreal, QC  
danadu75@gmail.com

Fecha de recepción: 8 de septiembre de 2024

Fecha de aceptación: 6 de octubre de 2024

Como citar: Dugan, D. (2025). *m/OTHER(-ing): Dubble Duch at W-E-R-K! Corpo Graffías Estudios críticos de y desde los cuerpos*, 12(12), pp. 38-73.

DOI: <https://doi.org/10.14483/25909398.22652>



---

<sup>1</sup> **Artículo de investigación**

<sup>2</sup> Who is Dana Dugan? (always greater than the sum of its parts)

Dana Dugan is a Montreal-based artist-scholar, mother, performer, teacher, and dramaturg. She was a founding member of the Chicago Contemporary Circus Festival (Chicago, 2014-15) and CirqueOFF (Montreal, 2017). Currently, she is a member of Le PARC (Performance Arts Research Cluster) at the Milieux Institute for Arts, Culture, and Technology (Montreal); works as a research assistant for the Dramaturgical Ecologies Research Collective (Montreal); and serves on the editorial board for *TURBA: The Journal of Global Practices in Live Arts Curation* (Montreal). Dana completed her Master's Degree at Concordia University (Montreal, 2018) under fellowship as a practice-based researcher investigating her circus body as a site for cultivating critical dialogues through the concept and practice of *(dis)obedience*. She continues her embodied research on (dis)obedience as a doctoral student in the Humanities Interdisciplinary Program at Concordia University (Montreal), using the body as an interface with Performance Studies and Black Studies toward an ontogenerative disruptive, transformative and affirmative politic.

## Resumen

Este artículo se basa en la conferencia-performance presentada en *Circus and its Others* (CaiO) en Bogotá, Colombia, en febrero/marzo de 2024, por Dana Dugan—una artista-estudiosa estadounidense, artista independiente y candidata a doctora en la Universidad Concordia, Montreal, QC. El componente corporal de esta conferencia-performance no está incluido, aparte de algunas fotos del proceso de investigación-creación. Sin embargo, la conferencia-performance, como artista de performance y académica, entrelaza el texto corporal con la palabra escrita. El contenido principal de este artículo constituye la representación de una performance corporal a través de un texto de las 'voces' polivalentes enredadas con la experiencia sensorial y material de la performance.

Este artículo experimental/no convencional intenta llevar el cuerpo escritor a la página y hacer justicia a las líneas difusas entre lo conceptual y lo corporal en la investigación-creación y esta conferencia-performance. La tarea resulta desafiante al intentar reconciliar la comprensión de lo tridimensional a lo bidimensional, los medios lineales, y todo el espeso compromiso sensorial, efímero y afectivo, la riqueza de los intermedios, las grietas, las respuestas somáticas, los percances de la performance, los tartamudeos, los estornudos, las risas, los "umms", los silencios incómodos, los suspiros, los "ho-hums", etc. de la experiencia misma que escapan al lenguaje escrito. Una imagen vale más que mil palabras. Pero lo mismo ocurre con el olfato, el gusto, el tacto y el oído. ¿Cómo se puede honrar y rendir tributo justo a la componente de performance de la conferencia-performance y proporcionar palabras a lo inefable? ¿Cómo hacemos que la performance corporal se convierta en texto, y cómo se convierte el texto en la performance corporal? El desarrollo de este artículo intenta hacer justamente eso.

El contenido, tanto estructural como gramaticalmente, de este artículo está contorneado experimentalmente a través del entrelazado de teoría y práctica, mostrando el

movimiento auto-perpetuante entre lo teórico y lo práctico en la investigación-creación. Esta se convierte en una intersección consciente del cuerpo y la escritura que, en el caso de este proyecto bajo el paraguas de BLAKshēp, que abarca m/OTHER-ing: Dubble Duch at WERK, depende en gran medida del cuerpo como herramienta primaria para la investigación y la producción de conocimiento. En este artículo, se presentan neologismos derivados de modulaciones conceptuales como líneas de fuga que se desplazan a lo largo del texto: m/OTHER-ing, WERK o W-E-R-K, CUNT-fabulation, ethics of care, CUNT-time

## Abstract

This article pulls from the lecture-performance presented at *Circus and its Others* (CaiO) in Bogotá, Colombia, in February/March 2024 by Dana Dugan—an American artist-scholar, independent artist, and PhD candidate at Concordia University, Montreal, QC. The embodied component of this performance-lecture is not included aside from some photos from the research-creation process. The lecture-performance itself as performance artist and scholar weaves embodied text with the written word. The primary content of this article constitutes the rendering of an embodied performance through a text of the polyvalent 'voices' entangled with the sensorial, material experience of the performance. This experimental/unconventional article attempts to bring the writing body to the page and do justice to the blurred lines between the conceptual and the embodied of research-creation and this lecture performance. The task at hand proves challenging reconciling the compression from the three to the two-dimensional linear mediums and all the thick sensory, ephemeral, and affective engagement, the richness of the in-betweens, the cracks, the somatic responses, performance mishaps, stutters, sneezes, laughter, umms, awkward silences, sighs, ho-hums, etc. of the experience itself that escapes written language. A picture is a thousand words. But so is smell,



taste, touch, and hearing this space needs to be deleted. it's all the same paragraph.

How might the performance component of the lecture performance be honored and given fair tribute and provide words to the ineffable? How do we make the embodied performance, text, and how does the text become the embodied performance? The article's unfolding attempts to do just that.

The content, structurally, and grammatically of this article is experimentally contoured through the weaving of both theory and practice showcasing the self-perpetuating movement between the theoretical and practical in research-creation. Research-creation becomes a mindful intersection of the body and writing that, in the case of the umbrella research-creation project BLAKshêp, which encompasses *m/OTHER-ing: Dubble Duch at WERK*, relies heavily on the body as the primary tool for investigation and knowledge production.

Specific to this article, neologisms derived from conceptual modulations as lines of flight that move throughout the article concepts include:

m/OTHER-ing  
WERK or W-E-R-K  
CUNT-fabulation  
Ethics of care  
CUNT-time

## Keywords

research-creation, metaphysical speculative pragmatics, identity/representation, m/OTHER, care, WERK, fabulation

## Resumo

Este artigo se baseia na palestra-performance apresentada no Circus and its Others (CaiO) em Bogotá, Colômbia, em fevereiro/março de 2024 por Dana Dugan – uma

artista-estudante estadunidense, artista independente e candidata a doutora na Universidade de Concordia, Montreal, QC. O componente corporal desta palestra-performance não está incluído, para além de algumas fotografias do processo de pesquisa-criação. No entanto, a palestra-performance, enquanto artista performativa e acadêmica, entrelaça o texto corporal com a palavra escrita. O conteúdo principal deste artigo constitui a representação de uma performance corporal através de um texto de “vozes” polivalentes enredadas com a experiência sensorial e material da performance. Este artigo experimental/não convencional tenta trazer o corpo da escrita para a página e fazer justiça às linhas difusas entre o conceitual e o corporal na pesquisa-criação desta palestra-performance. A tarefa é desafiante, na tentativa de conciliar a compressão do tridimensional ao bidimensional, os meios lineares e todo o espesso compromisso sensorial, efêmero e afetivo, a riqueza dos intermédios, as fissuras, as respostas somáticas, os percalços da performance, os gaguejos, os espirros, as risadas, os “humms”, os silêncios incômodos, os suspiros, os “u-hums”, etc. da própria experiência que escapam à linguagem escrita. Uma imagem vale mais que mil palavras. Mas o mesmo é válido para o olfato, o paladar, o tato e a audição. Como se pode honrar e prestar uma justa homenagem ao componente performativo da palestra-performance e proporcionar palavras ao inefável? Como fazer com que a performance corporal se torne um texto, e como é que o texto se torna a performance corporal? O desenvolvimento deste artigo tenta fazer justamente isso. O conteúdo, tanto estrutural como gramaticalmente deste artigo, é experiencialmente contornado através do entrelaçamento da teoria e da prática, mostrando o movimento autoperpetuante entre o teórico e o prático na pesquisa-criação. Esta se converte em uma intersecção consciente do corpo e da escrita que, no caso deste projeto debaixo do guarda-chuvas de BLAKshêp, que abarca *m/OTHER-ing: Dubble Duch at WERK*, depende em grande medida do corpo como ferramenta primária para a investigação e a produção de conhecimento. Neste artigo



se apresentam neologismos derivados de modulações conceituais como linhas de fuga que percorrem todo o texto: m/OTHER-ing  
WERK ou W-E-R-K  
CUNT-fabulação  
éticas do cuidado  
CUNT-tempo

### **Palavras-chave**

pesquisa-criação; pragmática especulativa metafísica; identidade/representação; m/OTHER-ing; cuidado; WERK; fabulação

**Program notes...**

This is clown werk – Dubble Duch or Dubble D is at WERK. But also Dana Dugan or DuDu – scholar. DD – artist, mother, lover. It’s potentially confusing with all this complexity but aren’t we all? At the risk of the clown trope taking the imagination in objectionable directions, let’s take a moment to give shape to the clown at play. PINK, always pink. Why? Because I have a strong distaste for it and it sets up a beautiful operational differential for the ontogenerative.

Failure, always failure. Why? Because it requires love, joy, and gratitude to navigate it toward ontogenerative, creative possibility.

Serious, but silly. Why serious? Becase silliness is serious business.

Banana, always a banana. Why? Well because my clown is a Drag King.

Lastly, LOVE. Always about looking for LOVE. Why? Because it what everyone needs.

The presentation embodied both the scholar and the artist in a single site, Dubble Duch – a sh/im or what is sometimes called a half-and-half or morphodites in the freakshow tradition of circus<sup>3</sup>. This article will attempt to showcase both the theoretical and practical work around a dynamic concept of *m/OTHER-ing* and its WERK. The WERK of *m/OTHER-ing* (*m/O*) is care, developing an *ethics of care*. Through practical explorations of Dubble Duch, the theoretical work of *m/OTHER-ing* advances. Dubble Duch’s *m/OTHER-ing* (*m/O*) and WERK operate as an ontogenerative life force of immanent critique. As a gesture of speculation and critique, the concepts of *m/other* and *afro-fabulation* in a processual orientation come into play mobilizing thinkers Alex Pauline Gumb, Tavia Nyong’O, Erin Manning, Brian Massumi, Gilles Deleuze, Félix Guatarri and many more.

All that follows unfolds in CUNT-time. Without getting too deep into the meaning of CUNT-time just yet, the important functional aspects of such time unfold as non-linear, durational<sup>4</sup>, and elastic (as it expands and contracts), as a force that makes space and time inseparable. It’s durational, space-time. It moves with lived experience qualitatively in contrast to quotidian quantitative notions of time. The notion of CUNT-time came into being with CUNTfabulation and was shaped by space-time<sup>5</sup>. It plays with our plastic capacities to re-think and re-create the directional forces of worlding through speculation. Deleuze and Guattari attest that the realm of the arts, unlike the virtual domain of philosophy and the actual domain of the sciences, is that of the possible. A work of art “does not actualize the virtual event but incorporates or embodies it : it gives it a body, a life, a universe.... These universes are neither virtual nor actual; they are possibles, the possible as aesthetic category.” (Deleuze & Guatarri, 1994, p. 177), but also that philosophy should “invent modes of existence or possibilities of life” (p. 72), or what Henri Bergson first introduces as fabulation<sup>6</sup>

As an artist, my work tends to require an active audience to truly enter into the work. It is a kind of engagement that seeks to stimulate activity at multiple registers. The activation might appear in different ways. (Try not to be anxious about understanding it all.) There is no one right, correct way. There is only your way, the audience, the reader, and the fellow relational body organically encountering one another. The work may conjure questions,

4 Henri Bergson’s duration, *Time and Free Will* (1889, 2001) – Typically time is framed as a series of discrete units. Bergson believed this drastically misrepresents and misunderstands what time feels like. He preferred the word “duration.” Bergson was a forerunner of “phenomenology,” and popular phrases like “lived experience” owe much to his philosophy.

5 A union between space and time where what is true for space is true for time that knits together a universe. – *Elegant Universe* p. 66. This is what is important here

6 A term deriving from the Latin *fabula*, meaning either talk, conversation, discourse, or a story, tale, myth, legend, or fable. The term was coined by Henri Bergson.

3 Half-and-halves found refuge and sustainable living free of persecution in circus communities that was not possible in.

epiphanies, confusion, an array of emotional responses. Let them breathe and take flight. That being said, I offer some guiding gestures to chaperon the journey through this experimental reading. It plays with different ways to contour a universe of words as a new narrative of fluidity and complexity of experience that allow new possibilities of artistic expression, which shape existence and new worlding. Not a linear progression of moments but a living breathing entity the shapes a fabulatory world of possibility that embraces the uncertainty in the fabric of our being. It defies easy categorization, which enables the audience to delve into complexity and continues to challenge, inspire, and provoke.

To begin, the voice of the article is a continual becoming a relational being (always more than one) but of a polyvalent self – heterogeneous yet interpenetrating. Each voice is like a note in a piece of music. To listen to music is not to focus on a single note but to hear the notes in composition to make the music. The lecture performance illustrates this quite well in terms of harmonizations of the different modalities of expression – embodied and verbal. The blurring harmonizes allowing for the expression of complexity and fluidity. This slippery layering presents a challenge when bringing the body to paper and the many voices expressing it. How to do this? Orientations of the text:

Left justification in a formal academic voice – scholar voice, Dr. DuDu

Never left justified, middle, cascading, right justification– thoughts of Dana Dugan

Centered italicized – drag-king clown speaking Dubble Duch

Centered Bold – drag-king clown in action, Dubble Duch

SELF as an enabling constraint and not to refer to or represents an individual.

The SELF moves in/through/with this work as a relation being.

Without falling into the need to define SELF, The importance of self in this work is not about conceptual defining, but in this context the SELF constitutes mind-body-spirit.

In spirit (DD) first person, talking to myself, cascading thoughts falling across the page. In person, it is the faciality and an affective radiance.

In mind (DuDu or Dana Dugan) formal, big words that are formally structured grammatically with academic notations. Typically not expressed in an embodied.

In body (Dubble Duch) to come out of no-where, queering the of the space on the page, got pinked. The polyvalent aspect is self-evident in the lecture presentation. They all come from the spirit of Dana Dugan present at different moments, sometimes oscillating between the three expressions quickly but typically all at once, one more foregrounded than the other.

All present all the time, one or all with foregrounded expression. An indivisible embodiment of difference with a queer dusting of pink throughout that guide the imagination into the universe.

Move into the space of the imagination  
Think sense but also non-sense  
Be open to the possibility of not knowing and where that takes you.  
Move with LOVE-JOY-GRATITUDE

### **Bon Spectacle!**

A BODY, A BEING, A BECOMING THAT DEFIES CATEGORY

SORRY, NOT SORRY

PINK, PINK , PINK AND MORE PINK

THINGS, SO MANY THINGS...ALL PINK

FRENETIC AND ABSURD



This short section as swinging the door open and arriving – both Dubble Duch and DD



ORGANIZED CHAOS *Werk!?*

The werk is care.

*Who is werking?*

Sh/im as drag king as qween, cloaked in pink, m/OTHER – ing, who goes by the name Dubble Duch.

*The KWEEN has arrived!*

Puzzled? Exactly! The feeling is mutual. It is a werk in progress.

At W-E-R-K (versus doing the WERK)... an orientation, a leaning toward OTHER, RE/worlding

A re-orientation of Self

*My, I, self, the individual, identity* giving way, as consent not to be a single being.

*My, I, self* gives way—not to objects, but to an *other*, an other *self*. Together instantiating a

relational inseparability that preserves otherness. Moving away from the dialectic of self-other or a concrete sense of self and other, but rather offering a proposition of metaphysical

structure, organizing experience which dissolves the individual as primary.

Deleuze (1990) names the “a priori Other” enabling the “the structure of the possible” (p. 307).

## A WORLDING

YES, PINK, ALWAYS PINK

PINK HEAD TO TOE

PINK SUITCASES

PINK DISCO BALLS

FURRY PINK THING

PINK BAGS FULL OF PINK THINGS

A PINK TORNADO OF SHAPE SHIFTING CHAOS TENSION BUILDING

ABSURDITY IN ABUNDANCE

ALL BUSINESS

SILLINESS IS SERIOUS BUSINESS

Let's begin... entering into "possibilities of life"

How might we create the conditions for ontogenerative possibility?

In no particular order of importance.



Please read aloud.

0. immanent critique
1. ethics of care, responsibility not obligatory
2. move with the non-prejudicial
3. offer a generous read
4. operate at the register of the impersonal
5. hold humble curiosity
6. LOVE-JOY-GRATITUDE
7. tend to mind-body-soul
8. continual SELF-inventory
9. SELF-love, be kind to yourSELF
10. give the gift of self, a moving toward
11. enabling constraints
12. invent ways to escape capture
13. practice (dis)obedience when necessary
14. embrace a politic of asymmetry versus hierarchy
15. attune, improvise, imagine
16. pursue an array of knowledges
17. fall into failure
18. surrender, know when to let go
19. value the useless
20. live artfully
21. fabulate, dealer's choice

READ AGAIN,

aloud,

STARTING AT

0. immanent critique

GRATITUDE,

Erin Manning + Brian Massumi  
for your guidance and inspiration  
for this line of flight  
moving with  
Thinking in the Act, 2014

## **TRANS\*(figur)–ING: a BEGINNING from the MIDDLE**

Mother Earth

The Mother Tree

non/human mothers???

mothers

mothers

mothers

married mothers

single mothers

step-mothers

birth/biological mothers

adoptive mothers

foster mothers

heterosexual mothers

homosexual mothers

bisexual mothers

polyamorous mothers

mothers as women

mothers as men

transmothers

drag mothers

surrogate mothers

grandmothers

OTHER-mothers

mothers who are separated from their children – physically and/or legally

and so on...

(slow down...right, translators, thank you translators)

INHALE, EXHALE,



Be a good sport and actually do it,

INHALE.....EXHALE

Please and thank you!

The remix and myriad of intersectional possibilities are endless and not biologically determined. All mothers are all tethered to different degrees of separation, but without separability as an ecology of experience which resonates with Denise Fierrera da Silva's *difference without separability*<sup>7</sup> – existentially and ontologically, moving as a matrix of inseparable difference.

Further, difference does not equate to different or the space between but speaks to the differential fielding that emerges in the worldings of relational beings, which is infinite and nonlinear. In Deleuze's philosophy of difference, difference makes itself, self-determines that is *a priori* substance and/or identity; not one that is determined as an individual. "[I]nstead of something distinguished from something else, imagine something which distinguishes itself – and yet that from which it distinguishes itself does not distinguish itself from it...it makes the difference" (Deleuze, 1994, p. 38). The notion of difference that moves through this work side steps difference that negates and excludes toward affirmative difference of inclusion.

difference

difference

difference makes all the difference.

difference, its necessary

there is only difference  
and repetition  
never sameness  
only constant change  
an ontological becoming  
rather than being

<sup>7</sup> On *Difference Without Separability* (Ferreira da Silva, 2016).

## BOOKS, BOOKS, AND MORE BOOKS

### SO MANY BOOKS

#### GETTING A PHD REQUIRES LOTS OF BOOKS

*A PRAGMATICS FOR THE USE-  
LESS* by Erin Manning

*THE BLACK GAZE* by Tina Campt

*AFRO-FABULATION* by Tavia N'yongo

*PROCESS AND REALITY* by Al-  
fred North Whitehead

*WHAT IS PHILOSOPHY?* by Gi-  
lles Deleuze and Félix Guatarri

*THOUGHT IN THE ACT* by Erin Man-  
ning and Brian Massumi

*TIME AND FREE WILL* by Henri Bergson

### OH YEAH, AND MORE PINK

Thinking-making,  
research-creation,  
scholar-artist entangled,

embraces an array of knowledges and explores other modes of thought, like intuition and embodied practice, unfolding as a thought experiment of think-making. Such modalities are not necessarily meant to be fully understood, but to let thought take flight in the feltness of complexity. Try not to hang onto the words spoken but to try to feel what is becoming, palpitating that our impoverished language fails to grasp. As evolved thinking that cannot be reduced to language or conceptual determinations or representations or identity. Research-creation opens new possibilities for thought and allows for



breathing life into the differential between artistic and scholarly practice.

BUT really, it's about what the work moves through, provokes, conjures, sparks  
in one's body, mind and spirit.

At the threshold of CUNT-time, durational feltness of space-time  
opening up imaginative possibility.

Inhale....Exhale,

Be a good sport and actually do it,

Inhale....Exhale,

Please and thank you!

BLAKshēp, a research-creation endeavor employing errant modalities of improvisation, experimentations, and attunement, often with promiscuous engagement and idiosyncratic slippages, evade capture of clear articulation, holds the space for the conditions of exploration between the practical, Dubble Duch (clown-dragking-s/him) and the conceptual, m/OTHER-ing. BLAKshēp works with a primary enabling constraint, both practically and conceptually, a DUET with SELF. As a choreographic object<sup>8</sup>, DUET with SELF, which shapes and unfolds in different modalities, negotiates an ontological turning inside out the many paradoxical mysteries of SELF. SELF, not a predicated SELF that is centralized who supervises unfoldings, but one of relation, a leaky SELF of continual becomings always leaning toward OTHER. A RE/worlding where Dubble Duch materializes and m/OTHER-ing articulates.

<sup>8</sup> "These 'objects' are in fact propositions co-constituted by the environments they make possible. They urge participation...The object becomes a missile for experience that inflects a given spacetime with a spirit of experimentation" (Manning, 2013, p. 92).

AGAIN WITH THE PINK

MORE UNPACKING

AAAAAAND MORE BOOKS

*THE LOGIC OF SENSE* by Gilles Deleuze  
*THE IMPOSSIBILITY OF MOTHERHOOD* by Patrice DiQuinzio  
*REVOLUTIONARY MOTHERING* by Alexis Pauline Gumbs  
*SISTER OUTSIDER* by Audre Lord  
*ALWAYS MORE THAN ONE* by Erin Manning  
*WHAT ANIMALS TEACH US ABOUT POLITICS* by Brian Massumi  
*POETICS OF RELATION* by Édouardo Glissant  
*DIFFERENCE AND REPETITION* by Gilles Deleuze





PILES AND PILES MORE!

Ok...reel-it-in,

15 minutes

15 minutes

15 minutes

So much complexity so little time!

Where was I?

Oh yes, thinking of motherhood, mothering, and mamas....

This thinking-making is not an account of *Motherhood*, but rather a politico-aesthetic-philosophical thought experiment that IS NOT about the *what* of Motherhood, but the *how* of Motherhood, and rethinking its essentialized subjectification and ways of being in the world, calling forward a proposal of becoming and a mode of practice, *m/OTHER(-ing)*. A lure to rethink possible philosophical, political and social habits and assumptions but also to speak to the ontological and existential force of mothering that escapes representation. This fabulatory experimental thinking-making asks what if...

what if...

what if...

what if Motherhood were free of representation and essentialism?

What are the speculative pragmatics of the practice of *m/OTHER(-ing)*?

Where to begin? In which middle?

The impossibility  
of  
Motherhood (capital M)  
and/or  
essential motherhood  
and/or  
institutional motherhood  
and/or  
what I like to call, Big M  
toward  
impossibility

Patrice DiQuinzio (1999) in *The Impossibility of Motherhood* speaks to an issue she names the ‘dilemma of difference’” (p. xv). Let’s stay with this for a moment. The dilemma of difference finds itself at the center of individualism and identity politics.

Identity politics stems from the notion of the individual or what Édouardo Glissant refers to as “a single being”, in his *Poetics of Relation* (1997), on relational belonging of a process-oriented metaphysics. In contrast, identity politics by way of individualism is firmly rooted in a metaphysics of substance which functions as the ontological and epistemological foundation of Modernity and Western philosophical tradition. A metaphysics of substance, at its core, structures substance as beings ontologically independent of each *other* – an individual.

In addition to identity politics, a logic of representation also finds its footing in a metaphysics of substance. All life as we know it, socially, politically, theoretical, and practical- identity and its politics function under ideological individualism and a logic of representation of a metaphysics of substance that operates on exclusionary binaries. These exclusive binary logics move across all aspects of experience, ontologically, and epistemologically. As such, the notion of identity (and its politics) which holds high stakes for marginalized bodies, must appeal to individualism to claim a seat at the table for political rights and power. While identity or individualism can function as a tool for analysis and representation and works to advance the conditions (politically, socially, economically, discursively) of marginalized, underrepresented, and invisibilized communities or person, reaches a limit in its effectivity in its inability to exist under inclusive difference. This modality inevitably places those who are fighting for inclusion in a position of misrepresentation or exclusion in its denial of difference. In this situation, the mechanism for inclusion- identity- always maintains an aspect of exclusion because of the mechanism of binary logics of representation (DiQuinzio, 1999, p. 6). Identity politics operates as a technique to mask a kind of promise of a right to subjectivity yet falls short only to reproduce the mechanism of exclusion that identity politics fights against continuing the SELF/OTHER paradigm that denies difference. This presents the dilemma of difference for feminism, queer studies, and all paradigms that build discourse on a metaphysics of substance. This is not a rejection or denial of the need and work of identity politics. It simply illuminates a dilemma. A dilemma of difference that allows for a site to expand thinking and grow thought. Its power is that the critique comes from within making it immanent and transformative. This dilemma resonates with Fred Moten’s addendum to Glissant, “(consent) not to be a single being.”

How might we consent not to be a single being?

How might difference enable inseparability?

Individualism “as a theory of subjectivity presupposed by the individualist ideological formation” dominates (DiQuinzio, 1999, p. xxii). Individualism and Motherhood (essential motherhood, institutional motherhood or shorthand, Big M), as an ideological formation, moves hand and hand. DiQuinzio (1999) states,

...individualism represents subjectivity in terms of identity, denies the effectivity of difference in subjectivity, and construes subjectivity in terms consistent with traditional western conception of masculinity. Individualism relies on the metaphysics of substance, the modern, Western philosophical tradition that understand subjectivity in terms of mind/body dualism and includes an analysis of embodiment, social relations, and social contexts as instrumental to rather than constitutive of subjectivity” (p. xiii).

Big M presupposes, (operating assumptions of Motherhood), notions of feminine/maternal subjectivity and in its institutional nature and hegemonic fielding, translates to a requirement of this naturalized subjectivity of all women at the exclusion of so many. Motherhood places femininity and mothering at odds. In turn, a kind of double bind emerges where mothering becomes a requirement of women but also denies mothers’ and women’s individualist subjectivity by masking the contradiction implicit in this social formation based on individualism or the individual (p. xiii). Subjectivity is formed on the basis of the notion of the individual.

Individualism excludes, negates, and denies difference, difference without separability (Da Silva), denies a poetics of Relation (Édourado Glissant), and denies a body always more than one (Erin Manning). As Audre Lorde would say, these are the master's tools. If not with the masters’ tools, then, what tools might be realized to pivot away from identity politics’ conflicted relationship to individualism and the logics of representation of a metaphysics of substance?

Releasing the biologically determined womb from the clenches of the Patriarchy, the womb holds the space for the ontogenerative, the site of unfolding of potentiality as the preacceleration of becoming. To conceive, gestate, and birth a human child, a female body remains necessary – the biological mother. This modality does make births specifically female but Mothering is not biologically determined despite the tyrannical attempts by nature, biology, and/or patriarchal control. Hence, it often becomes a gendered endeavor, but for any of us who have spent any time in the world, a womb does not equal a mother. It is the medium, the threshold, or the site of relay to becoming a mother whether the birth mother participates beyond birth or not.

Identity politics operates  
as a technique  
to mask a kind of promise of  
a right-to-subjectivity,  
yet falls short,  
only to re/produce  
the mechanism of exclusion that  
identity politics fights against,  
continuing the SELF/OTHER paradigm that  
denies difference.

This presents the dilemma of difference for feminism, queer studies, and all paradigms that are grounded in the Western philosophical tradition of a metaphysics of substance and champion individualism.

This is not a rejection or denial of the need and work of identity politics. This line of thinking illuminates a dilemma. A dilemma of difference that allows for thinking to expand and grow thought. Its power lies within a critique shaped from within, making it immanent and transformative.

Motherhood (capital M)  
and/or  
essential motherhood  
and/or  
institutional motherhood  
and/or  
what I like to call, Big M  
enmeshed with individualism in its ideological formation moves with a logic of representation,  
dictating essential attributes and representational parameters over all aspects of mothering.

In terms of the subjectivation of Big M, identity denies the effectivity of difference in subjectivity, and construes subjectivity in terms, consistent with traditional Western conception of masculinity. Here subjectivity is contoured by individuality of sameness versus multiplicity of oneness and functions as what Audre Lorde might refer to as *the master's tools*<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> *"For the master's tools will never dismantle the master's house. They may allow us temporality to beat him at his own game, but they will never enable us to bring about genuine change. And this fact is only threatening to those women who still define the master's house as their only source of support"* (Lorde, 2007, p. 111).

“In order to acquire learning, we must first shake ourselves free of it.  
We must grasp the topic in the rough, before we smooth it out and shape it.”  
Alfred North Whitehead, *Process and Reality*, 1978

PINK CALLING!

TAKING A LOOK INWARD

TAKING INVENTORY

MIRROR, MIRROR

DUET WITH THE SELF, A POLYVALENT SELF

ARTIST-MOTHER-LOVER

LOVE?

HOW DOES IT GROW?

### **UN-hinging: becoming-clown, becoming-m/OTHER (m/O)**

Motherhood rescued and (re)framed as an activity, a force lived and practiced might spark new concepts and escapes the capture of representation. A *kinetic vocabulary*<sup>10</sup> for how this movement becomes thought. A force of being that inflects and exceeds representation – speculative and pragmatic where “[t]hought is ontogenetic: it propels more thought” (Manning, 2009, p.8). This thinking-making takes a line of flight. Motherhood to mother to m/other to m/OTHER-ing.

This kind of thinking requires a new kind of metaphysics, what Alfred North Whitehead calls a metaphysics of the organism also called process philosophy, speculative pragmatics that enables the shaping of experience differently, one that leans into the ontogenerative potential of inclusive difference versus exclusive. It is not about what the concepts *are* but what they *do*.

Black Feminist scholar, Alex Pauline Gumb’s proposition of *m/other* as a kind of *revolutionary mothering* lured a thinking-making. Thinking with Gumb (2016) where she proposes m/other as the “radical potential of the word ‘mother’ comes after the ‘m.’” – OTHER (p. 21). *m/OTHER(-ing)* as a thought experiment (of thinking-

10 A term I have coined when thinking of how thought emerges from thinking-making.





making) and propositional modulation moves to advance Gumb's radical and revolutionary proposal to amplify the differential of 'other' and 'm', and in turn, away from a 'dilemma of difference.' The difference between difference – a difference of exclusive Self/Other of individualism and substantive metaphysics versus a difference of inclusion SELF both/and OTHER of relational, processual metaphysics. As a relational being, selfOTHER are indivisible and interpenetrated.

m/OTHER(-ing), or m/O for short, stages difference, a leaning toward OTHER, as a relational being, always more than one, always made possible only by its difference. As such, reciprocally, 'm' interpenetrates, enfolds OTHER moving inclusively, inseparable in difference. The force unfolds where OTHER moves as an *antagonistic cooperative*<sup>11</sup> to 'm' and vice versa. Dubble Duch, or Dubble D for short, hyperbolizes registers of difference as a drag-king/queen clown moving dynamically in its capacity to shapeshift and flow with changing patterns and code switching with SELF, but also its relational OTHER, making the polyvalent SELF a proposition. The embodied hick-up step amplifies the asymmetrical necessity of difference, a coming in, that turns the inside out enfolding impossibility. Dubble Duch (and OTHERs) unapologetically insists on a kind of thinking-moving other-wise – *OTHER-wise*.

The experimental emergent process of Dubble Duch pulls lived experience into a mode of activity (research-creation) "occurring at the constitutive level of both art practice and theoretical research" that advance concepts-in-the-making through continuous experimentation and recasting toward the affirmative and inventive. A process which embraces difference. Thinking-in-action and conceptualization as a practice in its own right..."embodying techniques of emergence takes it seriously that creative art or design practice launches concepts in-the-making...These concepts....continue to invent" (Manning & Massumi, 2014, p. 89). Again, it is not about what the concepts *are* but what they *do*.

Performance fields heightened awareness. Will the audience notice the little explorations and staging of *difference* as an ontogenerative proposition? The making the polyvalent SELF a proposition. The dramaturgically constructed laying of the 'little things', the pulls of the minor;– The pink the cooperative antagonist (antagonistic cooperation) to my masculine tendencies, body holds a shapeshifting asymmetry, the 'duet', the intentional negotiation of embodied asymmetrical binaries of masculine and feminine, the drag king and the drag queen. Foregroundingbackgrounding shifts, but nothing...nothing is arbitrary in an ecology of worlding. Noticing and understanding concerns are secondary. The encounter with its provocative affective totality – the feltness, the textures.

11 Tavia Nyong'O's (2019) concept of antagonistic cooperation, borrowed from Ralph Ellison, highlights the complex and dynamic nature of social interaction. It recognizes that cooperation and conflict are not mutually exclusive and that individuals and groups can work together while still pursuing their own interests and goals. Antagonistic cooperation is a key feature of social exchange and cultural production, and it can create new forms of social relations and alliances (p. 37).

The embodied, asymmetrical, hick-up step amplifies the interval of difference, a site of potential to turn the inside out. The physical expression of the difference negotiated within. “The outside is not in juxtaposition to an inside: its coming in turns the inside out” (Manning & Massumi, 2014, p. 64). The difference in SELF is asymmetrical just as it is with OTHER, or in inclusive difference.

SELF or ‘m’ and OTHER grows in asymmetrical difference (versus hierarchy) that acknowledges the politic, the disparate power that can exist in a relational selfOTHER like in ‘mother’ and ‘child,’ with reciprocity. This politics is negotiated through intuition, instinct, creativity, improvisation, empathy and love-joy-gratitude activated by an *ethics of care*. Fundamentally an embodied, performative, and imaginative endeavor, it moves away from paradigms governed by morals and obligation toward a gesture of responsibility and respect as a voluntary act in response to an OTHER.

The conceptual proposition m/O and embodied Dubble D as thinking-doing propositionally lures toward RE/worlding, a performative gesture of co-composing dancing in the entanglement of difference. What emerged serves as an ontogenerative reciprocity between theory and practice, Dubble D and m/O, operationalize W-E-R-K, fielding conditions through an *ethics of care*, a performative and loving gesture of speculation and critique while also acting as an ontogenerative life force.

The experimental emergent process, Dubble Duch pulls lived experience into a mode of activity, the W-E-R-K of m/O setting the conditions for a certain kind affective work, to allow SELF to be affected but also affect. Allowing to need, care but also be held accountable to care. The proposed concept and practice of m/OTHER(-ing) as a thinking-doing drag-king/queen clown operationalizes difference, asymmetrically, obliquely and idiosyncratically, fielding conditions for a proposition, W-E-R-K, the werk of an ethics of care as a performative and loving gesture of speculation and critique while also acting as an ontogenerative life force. In a thinking-making, thinking-doing drag-clown, the concept of *m/OTHER-ing* and the *W-E-R-K* moves as a relational *ethics of care*.

Ok...let’s talk a bit about the W-E-R-K

At WERK

A move toward,

Werk but also werq...(exclamation): A complimentary exclamation of high praise. Can also be seen as “werk” or “werq.” YOU BETTER WORK! NOTE: This term originated in the Black gay community.

It has been appropriated by the larger LGBTQIA+ community and mainstream culture. (p. 321).

werk

1. v. A term meaning to "work your body."
2. v. To strut, especially on a runway.
3. v. To give an outstanding presentation.  
i.e. "You betta werk bitch!" - RuPaul

more later....



TIME FOR MORE PINK!

THRESHOLD OF TRANSFORMATION

SHAPE SHIFTING  
CUNT

CUNT-FABULATION

CUNT-TIME

WORLDING POSSIBILITY THROUGH A *PRIOR OTHER*

The self is only a threshold, a door, a becoming between two multiplicities.”  
(Deleuze & Guattari, 1987)

At the tender age of five a journey of **GENDER dysphoria, BODY dysmorphia** comes into expression. While taking a bath with my little brother Kevin, I asked my mother when I was going to grow a penis. That was 45 years ago and well of course that did not literally happen. Oh, AND I hated the color pink. Despised it. Coming to grips with never having the opportunity to castrate a phallus (oh Freud) softened with time and found its way into expression as a tomboy and then as a kiki as an adult. Being a tomboy was acceptable but not preferred. Being the eldest of five and having three brothers allowed a certain freedom to be boyish and hang with the boys. Also, as a jock since the age of five—female acrobatic body— enabled a kind of masculine corporeality. The genetic disposition of androgyny, tomboy modality and being an acrobat since five, the incongruencies of the inside and out felt pacified. BUT THEN the boobs, the blood, the boys, the babes and with it, a constant negotiation of incongruencies of sex, gender, and sexuality. A fledgling SELF-love deteriorated.

Until...

the modality of mothering came into being.

becoming a mother, 25 years ago

AND then

DRAGkingCLOWN + m/OTHER(-ing) + CUNTfab-ing in the PhD.

(parenthesis:

friend: What was the most valuable thing learned working on your PhD?

me: I learned how to love myself.

:end parenthesis)

In this idiosyncratic, unpredictable process of CUNTfabulating, Dubble D thinking-moving reciprocally with-and-through m/O, in relation to personal experience with mothering, LOVE emerges as an affective tonality in the fielding of becoming-m/OTHER. Becoming a mother is where SELF, I, first felt LOVE through an OTHER. BUT, also, encountered how an OTHER and its pure potentiality, fields LOVE at its most intense. Becoming a mother is where myself, SELF encountered the potentiality of LOVE through the LOVE from an OTHER, my child.



M=SELF= n

/ = infolding + unfolding = +

OTHER = 1

Becoming mother = n+1

The many become one and are increased by one.

LOVE

LOVE

LOVE

LOVE, when activated, SELF and OTHER as inseparable

Relation RE/worlding through LOVE.

Are you still with me?

Any confusion, questions?

Confusion is my norm.

As a symptom of learning, it triggers deeper thinking.

Inhale....Exhale,

Be a good sport and actually do it,

Inhale.... Exhale,

Please and thank you!

THE PINK BOX<sup>12</sup>

CONTRACTION

DIALATION

EFFACEMENT

LOVE IS CROWING

12 A box is a slang reference to woman's vagina.



**Sometimes you have INTERCESSORS. Sometimes you have CANCER.**  
**Sometimes you have BOTH-AND.**

"What is essential, are intercessors."

-Gilles Deleuze, *Negotiations*, 1995

The big C. Some resonate with this ontological crisis through and with an intimate corporeal experience, a fleshy portal of empathy, having a proximity to cancer particularly those who have had a mastectomy. An invisible life-threatening, life altering monster living inside. A cut, an amputation, a tear necessary to continue living, no choice, shapes as an intercessor. "The intercessor is a complex singularity that activates a process, a force that acts as a differential within an ongoing movement of thought. The intercessor: the felt force that activates the threshold between thinking and feeling" (Manning & Massumi, 2014, p. 65). A female body shapeshift to having one tit and a 12-inch winking scar across the chest. A fissure in the fabric of a SELF, holding its many anarchic multiplicities. The scar, a crack, a threshold of becoming, the relay to a crack of possibility and potentiality.. To fall into the crack, to lean in, emanates a new kind of turning inside out. The intercessor brings into expression a corporeality, the physical SELF that surprisingly aligns more genuinely with the spiritual SELF. What lives in the crack? Liveness and the art of living. Dubble Duch needs the intercessor for expression and the intercessor cannot exist without Dubble Duch. Serving CUNT.

Cancer and its subsequent removal of a breast functioned as a kind of intercessory, a force that shapes thought in the making, research-creation. It enabled a thinking-making. "Thought gathers in the work. It is the event of the work's unfolding. Not in language, but in painting, on a canvas that seeks to activate a new way of seeing, a new effort at participation. The intercessor propels thought, gives it a place to land, across works" (Massumi, 2014, p. 65). The asymmetry of Dubble D emerged by way of a necessary edge, a cut, and a crack. Ontologically and existentially, it because a necessity to continue to live. At completion, what can and/or does this cut do? It opens opportunities for new ways of doing and thinking. / both separates and connects; it relational. As a force of form, it moves thought. A thinking-making emerged and unfolded with Dubble D furthering the conceptual development of the proposition m/O.

LAYERS OF PINK DRAG MOLTING

IN THE FABRIC OF A SINGULAR CORPOREAL EXPRESSION

ON ONE SIDE – A BREAST

ON THE *OTHER*- A PINK SCAR, A CRACK, AN EDGE

A SITE OF CREATIVE POSSIBILITY

INCOMPOSSIBILITY IN THE FLESH

## **CUNTfabulation**

Cunt<sup>13</sup>-

A synonym for vagina.

A derogatory slur typically directed at a woman.

Emphasizing extreme femininity from ballroom culture.

C.U.N.T.<sup>14</sup> –

(acronym): charisma, unique, nerve, talent

m/O continues the W-E-R-K with-and-through Dubble D, launching the invention of the concept and practice or technique, CUNTfabulation

<sup>13</sup> (Davis, 2021, p. 79)

<sup>14</sup> (RuPaul, n.d. )

DRAG STORY HOUR!

WITH A FULL PINK GLITTER BEARD

Or maybe just a few minutes, 'cause tick tock (or TicTok)



Once upon a time there was a scholar name, Tavia Nyong'O (2019), who wrote the book *Afro-fabulation: the queer drama of black life*, and Dubble Duch infold in a mutual interpenetrative process at the interstice of fabulation. It's a love story. Enamored and seduced by the processual eventing of afro-fabulation and promiscuously engaging with its interrelated conceptual propositions, CUNTfabulation, takes flight on the wings of love.

But seriously....JOY!

JOY!

JOY!

JOY!

Dubble Duch rightfully and unapologetically actuates as a fabulation, a CUNTfaulation, RE/worlding, expressing multiplicity through a schizoanalytic clown car of personality. Q, Dr. Dudu Brown, Dildo Dickens, Dirk Dongle, Dubble Duch and the many OTHERs make visible that which should never have been allowed to be visible. An activating as a gesture of lifeforce, the giving of SELF towards OTHER, always gesturing towards *LOVE-JOY-GRATITUDE* – offering a “vision of relationality—a *fabulationality*—in which another world is not only possible, yet it is virtually present” in all its multiplicities. When the world you need or want does not exist, you imagine it, you grow it, you care for it, your love it. RE/worlding its limitations, living the paradox of life and death, there is, NO CHOICE, to continue living (Nyong'O, 2019, p. 18).

As an immanent critique it opens up onto the future—the past performatively enacting a future in the present. Its CUNT-time; not time in the linear sense, but in space-time. But also it is what Henri Bergson refers to as duration<sup>15</sup>. CUNT-time creates a curvature in the space-time fabric that affects (but also can be affected). Time is not measured but felt conjuring the intuitive, spiritual that opens onto the possible.

Its plasticity shapeshifts with CUNT entanglement. CUNT relationally encounters from the oblique and angular as a cooperative antagonist<sup>16</sup> that moves otherwise; its lure pulls through portals of the flesh, cracks, fissures, folds and edges. It agitates, entangles, complexifies. CUNT is a threshold, a door to life from the womb, a continuous site of becoming. CUNTfabulation moves as lifeforce invoking ontogenerative planes of composition. CUNTfabulation travels as a technique for thinking-making against a politics of representation and a metaphysics of substance. As to the study of

<sup>15</sup> A concept coined by Henri Bergson in *Time and Free Will* (1889) pre-phenomenology refers to the qualitative forces of time versus the quantitative. Its focus on time explores how perception makes time felt and lived versus an abstract, external measurement.

<sup>16</sup> Refers to and modulates from Ralph Ellison's notion of antagonistic cooperation from *Shadow and Act* (1972) and *Going to the Territory* (1986) first discovered in *Afro-fabulation: the queer drama of black life* (Nyong'O, 2019)



performance and theory of performativity, DD clumsily CUNTfabulates prompting a remix of any naturalized notions of self or self-other. Doing the W-E-R-K durationally and performatively re/worlding a future in the present through a fielding of fabulationality of redress (Nyong'O, 2019, p. 21).

To be clear, the exploratory embodied proposition seeks not to re/produce the categorical divides of SELF-OTHER but to linger in the tension and intensity of its differential toward a mutually inclusive ontogenerative difference. Situated in a metaphysics of activity versus substance, the CUNT of CUNTfabulation re/orients from the exclusive binary of self/other toward a relational encounter of an inclusive binary of self-other, drawing from m/OTHER-ing in its re/birth processual nature. A practice of the social SELF-OTHER-ing (duetting) of thinking-moving embraces the ontogenerative power of difference.

SELF can never really know the para/ontological struggles of OTHER. However, lingering in the tension, the differential, walking the line of discomfort and legacy of exclusionary binaries, living across the paraontological, allows for the m/OTHER(ing)'s W-E-R-K. How might movements and conditions, required for the passage of the thresholds of privileged asymmetrical intensities and capacities, confront, embrace, hold and move toward transformative becomings and re/worldings?

m/OTHER-ing

W-E-R-K

CUNT-fabulating

LOVE

It is a swirling and slipping into the experimental movements and spills into m/OTHER-ing at W-E-R-K and CUNT-fabulating fielding LOVE-JOY-GRATITUDE. Artfulness as a practice that teeters on the cusp of it becoming that honors complex ways of collective knowing and are collective As an artful gesture to create, RE/worlding alongside the many modalities of OTHER, how might thinking-making and making-thinking with an array of knowledges, take shape as a mutually inclusive artful practice of ontogenerative relation? How might feltness express itself duetting in such a way? How might feltness steer its emergent fabulatory potential of a thinking-body to dislocate duet or coupling requiring consent of two-single and separate-beings towards moving with an ethics of care not as a single being, a relational being?

What if...

What if...

What if...

Too much to say and not enough time...

Wind it up!

DRAGGING AND PACKING, PAINTED IN PINK

THE KWEEN HAS ARRIVED

HEAD, SHOULDER, KNEES, TOES

NAILS, HAIR, HIP, HEEL

LEGS, FACE, EYES, LIPS

BEARD, KICKS, FUR, BANANA

DOOOWWWWN!

### **GIVING FACE:**

Time to GIVE FACE<sup>17</sup> but first a love-note to SELF...

*Let me you tell about yourself.*

*You are amazing.*

*You are phenomenal.*

*You pulled yourself out of shit that people thought would keep you down.*

*You rose like yeast.*

*You are gorgeous.*

*You are fabulous.*

*And every single time you look in the mirror.*

*That is what you should see.*

*You are great.*

<sup>17</sup> face/giving face: (idiom):an acknowledgement of beauty and fierceness. Often used in the phrase “giving face” (Davis, 2021, p. 111)



*So, allow yourself to be great.  
Baby you are here for a reason.  
You are here for a purpose.  
You are powerful.  
You are strong.  
BUT You gotta believe it.  
I believe in you.  
Believe in yourself.  
Now go out there and be great in their face!  
And let's always have a good day on purpose!*

**Let's have a KIKI<sup>18</sup>!**SERVE<sup>19</sup>, SELL<sup>20</sup> and SLAY<sup>21</sup>

STRUT

WERK

PLAY

POSE

HICCUP

STUMBLE

CHASSÉ

GOT MY LIFE!

*HIIIIII!**It's me, Dubble Duch –**Coming in hot with my neurotypical alphabet soup**USA, DMD, MDD, ADHD, ASD, almost PhD.**Out of time SOOOO**Let's get to W-E-R-K<sup>22</sup>!****Thank you.***

18 kiki: (noun): A social gathering of like-minded friends. A kiki is marked by intimate, fun-filled conversations and hot gossip. An onomatopoeia for the sound of laughter. NOTE: a term originating in ballroom but now more widely used in LGBTQIA+ community and mainstream culture. ALSO, a Scissor Sister's song (2012).

19 serving (Davis, 2021, p. 274).

20 selling (Davis, 2021, p. 273).

21 slay (Davis, 2021, p. 281).

22 W-E-R-K launches from work/werk/werq: (exclamation): A complimentary exclamation of high praise. Can also be seen as "werk" or "werq." YOU BETTER WORK! NOTE: This term originated in the Black gay community. It has been appropriated by the larger LGBTQIA+ community and mainstream culture. (Davis, 2021, p. 321).



***Merci.  
Gracias.  
Obrigado.***

## References

Anon. (n.d.). *Becoming-Woman and Ontological Dismemberment: Reflections on Women and Animals*. Epoché Magazine. Retrieved February 21, 2024, from <https://epochemagazine.org/45/becoming-woman-and-ontological-dismemberment-reflections-on-women-and-animals/>

Bergson, H. (2001). *Time and free will: An essay on the immediate data of consciousness* (R. L. Pogson, Trans.). Dover Publications. (Original work published 1889)

Campt, T. (2021). *A Black gaze: Artists changing how we see*. The MIT Press.

da Silva, D. F. (2016). *On difference without separability*. Oficina de Imagem Política. Retrieved March 11, 2024, from [https://issuu.com/amilcarpacker/docs/denise\\_ferreira\\_da\\_silva](https://issuu.com/amilcarpacker/docs/denise_ferreira_da_silva)

Davis, C. O. (2021). *The Queens' English: The LGBTQIA+ dictionary of lingo and colloquial phrases*. Clarkson Potter/Publishers.

Deleuze, G. (1990). *The logic of sense* (C. V. Boundas, Ed.). Columbia University Press.

Deleuze, G. (1994). *Difference and repetition*. Bloomsbury Academic.

Deleuze, G., & Guattari, F. (1994). *What is philosophy?* Columbia University Press.





DiQuinzio, P. (1999). *The impossibility of motherhood: Feminism, individualism, and the problem of mothering*. Routledge.

Glissant, É., & Wing, B. (1997). *Poetics of relation*. University of Michigan Press.

Gumbs, A. P., Martens, C., & Williams, M. (Eds.). (2016). *Revolutionary mothering: Love on the front lines*. PM Press.

Lorde, A. (2007). *Sister outsider: Essays and speeches*. Crossing Press.

Manning, E. (2013). *Always more than one: Individuation's dance*. Duke University Press.

Manning, E., & Massumi, B. (2014). *Thought in the act: Passages in the ecology of experience*. University of Minnesota Press.

Massumi, B. (2014). *What animals teach us about politics*. Duke University Press.

Nyong'o, T. A. (2019). *Afro-fabulations: The queer drama of Black life*. New York University Press.

O'Reilly, A. (Ed.). (2004). *From motherhood to mothering: The legacy of Adrienne Rich's Of woman born*. State University of New York Press.

Rich, A. C. (1995). *Of woman born: Motherhood as experience and institution*. Norton.

RuPaul. (n.d.). *RuPaul's drag race dictionary*. RuPaul's Drag Race Wiki. Retrieved March 15, 2023, from [https://rupaulsdragrace.fandom.com/wiki/RuPaul%27s\\_Drag\\_Race\\_Dictionary](https://rupaulsdragrace.fandom.com/wiki/RuPaul%27s_Drag_Race_Dictionary)

Stahl, T. (2013). What is immanent critique? *SSRN Electronic Journal*. <https://doi.org/10.2139/ssrn.2357957>

Whitehead, A. N. (1978). *Process and reality: An essay in cosmology* (D. R. Griffin & D. W. Sherburne, Eds.; Corrected ed.). Free Press.

# Cuerpos en el aire: trayectorias formativas de la acrobacia en tela. Una aproximación etnográfica<sup>1</sup>

Bodies in the Air: Training Pathways of Aerial Acrobatics. An Ethnographic Approach // *Corpos no ar: trajetórias formativas do acrobacias de tecido. Uma abordagem etnográfica*

**Tatiana Julieta Furiasse<sup>2</sup>**

Universidad Nacional de La Plata, Argentina

furiasset@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7368-3197>

**Mariana Lucía Sáez<sup>3</sup>**

Universidad Nacional de La Plata, Argentina

marianasaezsaez@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1887-9247>

Fecha de recepción: 5 de septiembre de 2024

Fecha de aceptación: 23 de septiembre de 2024

Como citar: Furiasse T., y Sáez M.(2025) Cuerpos en el aire: trayectorias formativas de la acrobacia en tela. *Corpo Grafías Estudios críticos de y desde los cuerpos*, 12(12), pp. 74-89

DOI: <https://doi.org/10.14483/25909398.22658>



---

## <sup>1</sup> Artículo de investigación

<sup>2</sup> Estudiante avanzada de la Licenciatura en Antropología de la Facultad de Ciencias Naturales y Museo, Universidad Nacional de La Plata. Desde 2021, es Ayudante Alumna en la cátedra Etnografía I de la misma carrera. En 2022, obtuvo una beca de Estímulo a las Vocaciones Científicas del Consejo Interuniversitario Nacional, gracias a la cual desarrolló su investigación titulada “Aprendiendo a volar en telas: Corporalidades en la formación en acrobacia aérea”, bajo la dirección de Ana Sabrina Mora y la codirección de Mariana Lucía Sáez. Esta investigación fue radicada en el Centro Interdisciplinario Cuerpo, Educación y Sociedad del Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad Nacional de La Plata- Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas.

<sup>3</sup> Licenciada y Doctora en Antropología por la Universidad Nacional de La Plata y la Universidad de Buenos Aires respectivamente. Diplomada en Antropología del Arte (CIESAS-México) y en Soberanía y Políticas Culturales en América Latina (CLACSO). Es investigadora asistente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas —institución de la cual ha sido becaria doctoral y postdoctoral—se especializa en las áreas de la antropología del cuerpo y de las artes escénicas y performáticas, así como en y en los estudios sociales sobre el trabajo artístico y las políticas culturales. Es además bailarina y docente de danza contemporánea. Se desempeña como Jefa de Trabajos Prácticos en la cátedra de Trabajo Corporal I (Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata). Ha publicado artículos en revistas científicas, libros y capítulos de libros y asistido a congresos, festivales y otros eventos de intercambio artístico y académico del ámbito nacional e internacional.

## **Resumen**

En este artículo presentamos un análisis de los procesos de formación en acrobacia aérea en tela, enfocándonos en las trayectorias corporales y la construcción de corporalidades específicas. Para ello, retomamos materiales provenientes de los trabajos de campo etnográficos de ambas autoras en el circuito de las artes circenses de la ciudad de La Plata (Buenos Aires, Argentina), en diálogo con reciente producción bibliográfica sobre estas temáticas. Observamos una correlación entre las trayectorias corporales, las configuraciones en torno a la autopercepción (corporal e identitaria) y la inmersión en la práctica circense y proponemos una serie de reflexiones sobre los modos en que el entrenamiento, entendido en sentido amplio, impacta en diversas dimensiones de la subjetividad, modificando los modos de autopercebirse, de relacionarse consigo mismo y con los demás, así como de ver y habitar el mundo.

## **Palabras clave**

corporalidad, trayectorias, acrobacia aérea en tela

## **Abstract**

In this article, we analyze the training processes in aerial acrobatics practice on silk, focusing on body trajectories and the construction of specific corporealities. To achieve this, we draw on materials from the ethnographic fieldwork conducted by both authors within the circus arts community in La Plata (Buenos Aires, Argentina), engaging with recent scholarly works on these themes. Our findings reveal a correlation between body trajectories, configurations of self-perception (both physical and identity-related), and immersion in circus practice. We propose a series of reflections on the training process, in a broad sense, which makes an impact in subjectivity's dimensions modifying the ways of perceiving oneself, relating to oneself and to others, and seeing and experiencing the world.

## **Keywords**

corporality, trajectories, aerial acrobatics in silk

## **Resumo**

Neste artigo apresentamos uma análise dos processos de formação em acrobacia aérea em tecido, com foco nas trajetórias corporais e na construção de corporalidades específicas. Para isso, retomamos materiais provenientes dos trabalhos de campo etnográficos de ambas as autoras no circuito das artes circenses da cidade de La Plata (Buenos Aires, Argentina), em diálogo com a produção bibliográfica recente sobre essas temáticas. Observamos uma correlação entre as trajetórias corporais, as configurações em torno da autopercepção (corporal e identitária) e a imersão na prática circense e propomos uma série de reflexões sobre os modos como o treinamento, entendido de forma ampla, impacta em diversas dimensões da subjetividade, modificando as formas de autoperceber-se, de relacionar-se consigo mesmo e com os outros, e de ver e habitar o mundo.

## **Palavras-chave**

corporalidade, trajetórias, acrobacia aérea em tecido

*Agradecemos a Volando Bajito (y al Centro Cultural La Alborado que lo aloja) y a La Gran Siete Arte y Cultura, por abrirnos las puertas de sus espacios de enseñanza y aprendizaje para desarrollar las tareas de campo en las que se sustenta este artículo. Especialmente a sus docentes y alumnxs, por la predisposición a compartir sus experiencias y por la valiosa contribución a la reflexión sobre las mismas. Asimismo, agradecemos al Consejo Interuniversitario Nacional y al Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de nuestro país, por el apoyo brindado a nuestras investigaciones, sin el cual no habrían sido posibles.*

## Introducción

La acrobacia en tela es una práctica circense que consiste en suspenderse en el aire, utilizando una tela vertical como sostén, para realizar allí distintas posturas que se enlazan entre sí mediante una serie de movimientos. En este trabajo, analizaremos y reflexionaremos en torno a los procesos de formación en esta práctica, dialogando con producción bibliográfica reciente y retomando materiales provenientes de nuestros respectivos trabajos de campo etnográficos<sup>4</sup> en el circuito de las artes circenses de la ciudad de La Plata (Buenos Aires, Argentina). Cabe señalar que la ciudad no cuenta actualmente con espacios de formación profesional en artes circenses, por lo que la formación se da en centros culturales independientes, en los que suelen convivir quienes se acercan a esta práctica

por curiosidad o como un pasatiempo, y quienes lo hacen para profesionalizarse. Asimismo, los espacios de acrobacia en telas, suelen ser espacios altamente feminizados, de participación mayoritaria de mujeres y feminidades o de personas con identidades sexogenéricas disidentes.

En cuanto al abordaje propuesto, nos situamos en el marco teórico-metodológico de la etnografía —en el que la observación participante tiene un lugar destacado, complementada con la realización de entrevistas y encuestas— y de la antropología del cuerpo —particularmente, los análisis que vinculan corporalidades, subjetividades e identidades colectivas. Entendemos que los procesos de formación en prácticas corporales son a su vez procesos de formación de corporalidades específicas, en los que se comparten experiencias que conjugan lo individual y lo colectivo, y que trascienden el espacio de la clase, modificando las maneras en que nos relacionamos cotidianamente con nosotros mismos y con nuestro entorno. En este caso, tomamos la acrobacia en tela como objeto de investigación, ya que el aprendizaje de esta práctica implica la conexión y el vínculo establecido entre la persona, su cuerpo y el elemento (Infantino, 2010). Consideramos también los cruces entre corporalidades y géneros, concibiendo el cuerpo como construcción social y el género como una categoría histórica y dinámica. Ambos resultan fuertes componentes identitarios que intersecan otros aspectos determinantes, tales como la historia personal y familiar, la realidad socioeconómica, los espacios educativos y de crianza transitados, entre otros (Burin, 1996).

A partir de estas consideraciones, compartiremos un análisis de los procesos de formación, cuyo énfasis recae en las trayectorias y los capitales corporales desarrollados, dando cuenta de las heterogeneidades presentes en los contextos observados. Asimismo, indagaremos en las ambigüedades, contradicciones y clivajes presentes entre la corporalidad acrobática y los modelos de cuerpo

<sup>4</sup> Mariana Sáez, realizó su trabajo de campo etnográfico sobre esta temática entre 2012 y 2017, en el marco de su investigación doctoral. Tatiana Furiasse, realizó su investigación de campo a partir de 2022, en el marco de su formación de grado.

hegemónicos, en particular en lo referido a los cuerpos feminizados. Finalmente, reflexionaremos sobre los espacios de entrenamiento acrobático en tanto espacios de recreación y reconfiguración de corporalidades y subjetividades.

### **Trayectorias corporales: capitales, *habitus* y experiencias transformadoras**

Analizar procesos de formación, en este caso de prácticas acrobáticas circenses, implica considerar la dimensión temporal de dichos procesos. El concepto de trayectoria resulta útil para captar ese carácter longitudinal de las experiencias formativas y comprender los procesos de negociación entre las estructuras sociales y las disposiciones subjetivas (Muñiz Terra, 2018).

En el ámbito educativo, Nicastro y Greco (2012) proponen comprender la trayectoria como un camino que los sujetos construyen y recorren en un contexto específico y dinámico. Es decir, como “itinerarios en situación” que articulan lo individual y lo social, al tiempo que son afectados por factores diversos.

En sintonía con estos aportes, siguiendo a De La Fare (2019), observamos que la mayoría de trabajos sobre trayectorias educativas se enmarca en una perspectiva sociológica influenciada en gran medida por los aportes de Pierre Bourdieu (1997) —en particular por los conceptos de campo, *habitus* y capital— que busca dar cuenta de las especificidades e implicancias de las desigualdades sociales en el ámbito educativo.

Ahora bien, dado que en el caso de la formación en acrobacias circenses el cuerpo es un elemento central, resulta pertinente pensar estos conceptos en clave corporal. En este sentido, Aschieri propone el concepto de

“trayectoria corporal” para referirse a “los espacios experienciales de apropiación del conjunto de prácticas vinculadas al uso y representación del cuerpo y el movimiento vivenciadas a lo largo de la historia vital de la persona” (2013, p. 3). De este modo, la trayectoria corporal como categoría analítica no incluye únicamente la sucesión de técnicas corporales adquiridas por una persona, sino que involucra la historia personal en su intersección con experiencias de orden intersubjetivo, propias del grupo social al que se pertenece (Aschieri, 2018). Aquí, la autora propone el concepto de “sensocorporreflexión” con el cual busca analizar aquellos momentos de la trayectoria que establecen rupturas y/o nuevas articulaciones entre movimiento, reflexividad y subjetividad. En sus palabras, se trata de “vivencias que originan alteraciones, transformaciones que cambian y combinan enfoques y que proponen nuevas coordenadas entre pensamientos, afectos y experiencias del cuerpo en movimiento” (2018, p. 280). No sólo atraviesan al individuo, sino que se enmarcan en un proceso colectivo, donde la definición se pone en valor a partir de la percepción de los otros y de los sentidos que se busquen construir.

Asimismo, Citro (2012) propone que la realización de prácticas que amplían y transforman las técnicas corporales cotidianas —donde incrementa la percepción de la sensación de movimiento— implican intensidades sensoriales y emotivas que suelen favorecer inscripciones afectivas en los sujetos, provocando un impacto en la subjetividad y en las reelaboraciones identitarias. De allí, se deriva la vinculación con la potencialidad disruptiva de las experiencias corporales y artísticas, así como su posibilidad de experimentarlas y pensarlas como elemento para la transformación individual y colectiva.

En relación con el concepto de capital propuesto por Bourdieu (2001), destacamos sus contribuciones sobre el capital cultural incorporado. Bourdieu señala que “la



acumulación de cultura en estado incorporado..., propone un proceso de interiorización, el cual, en tanto que implica un proceso de enseñanza y aprendizaje, cuesta tiempo” (Bourdieu, 2001, p. 137). Este capital cultural incorporado se convierte en parte integrante y estructurante de la persona, materializándose en el *habitus*. Como señala Gutiérrez (2005), “el *habitus* es lo social hecho cuerpo”; se naturaliza e instaura en la conciencia práctica, en la producción de sentidos y en el universo simbólico, lo que lo convierte en un factor decisivo en términos identitarios.

Ahora bien, el capital corporal puede ser pensado como una forma específica de capital cultural. Si bien todas las personas lo poseen, como parte de la incorporación de las pautas y códigos imperantes en los contextos generales en que se desenvuelven, quienes desarrollan algún tipo de *expertise* particular, vinculada a algún campo de acción específico, acumulan también un capital corporal o físico específico, donde se tensionan las concepciones previas con las presentes. En este sentido, así como Wacquant (1995) analizó a los boxeadores como poseedores (e incluso empresarios) de un capital corporal particular, el pugilístico, es posible pensar el desarrollo de un capital corporal acrobático específico. De esta manera, siguiendo con la analogía: “Si el gimnasio en donde se entrenaba boxeo podía ser visto como una fábrica social destinada a rehacer cuerpos humanos y convertirlos en ‘máquinas luchadoras’ virtuales, ¿podríamos pensar en el entrenamiento de trapecio como la creación de ‘máquinas voladoras’?” (Infantino, 2010, p. 58).

### **Iniciar el recorrido: diversos (y desiguales) puntos de partida**

Nunca había hecho nada en la vida, nada de actividad física..., tenía un montón de actividades extra colegio

pero nada.... No te hacía ni un abdominal.... Así que me costó un poco, ¡no me llegaba a tocar los pies!  
(Entrevista a E.)

Retomando lo planteado, podemos decir entonces que la incorporación del saber-hacer propio de la acrobacia se realiza en relación con las trayectorias corporales previas. Esto implica un desigual punto de partida para las distintas personas que se acercan a la práctica acrobática, pues a lo largo de sus trayectorias previas han ido adquiriendo capitales corporales diversos. Al indagar sobre esas trayectorias previas, encontramos que el 72% de las 25 personas que respondieron al cuestionario realizaron (o realizan actualmente) algún deporte. El deporte más recurrente es gimnasia artística, mencionada por el 30% de las personas encuestadas, seguido por voleibol, hockey, atletismo y patín artístico. Además, se referencian otras prácticas corporales como distintas formas de danza (clásica, contemporánea, afro y jazz), teatro, artes marciales, yoga, flexibilidad y a otras disciplinas circenses (circo integral, palo chino, swing). A esto se suma una recurrencia del 37% de respuestas al entrenamiento físico en distintos espacios: en gimnasios, en la propia casa, en plazas o parques.

Estas trayectorias que muestran un desplazamiento del deporte en general, y de la gimnasia artística en particular, hacia las acrobacias circenses, coinciden con lo que ha sido observado por otros autores en ámbitos informales similares (Ruano, 2020), así como para el ámbito circense profesional (Bortoleto, 2011; Ribeiro et al., 2020). Junto a las trayectorias por otras prácticas corporales artísticas, permiten comenzar a vislumbrar un proceso de acumulación de capitales específicos, que hacen a la construcción de un cuerpo atlético a la vez que expresivo, habilitoso para la proeza física al mismo tiempo que para la comunicación y la afectación sensible (Bolognesi, 2001; Infantino, 2010; Sáez, 2022). Esto se refleja en la facilidad

o dificultad —y en la mayor o menor velocidad— con la que se desarrolla el proceso de aprendizaje técnico y de incorporación de los movimientos acrobáticos.

Entre quienes tienen experiencia en la gimnasia artística, existen muchos elementos comunes que les facilitan avanzar: “La acrobacia tiene un montón de cuestiones técnicas que ya las sabía, digamos entonces fue como aprender material por ahí específico de la actividad, y avancé sí, los primeros años avancé muchos más rápido” (Entrevista a C.). Incluso, quienes habían tenido un paso breve o ya lejano por la gimnasia artística, se encontraban con un camino allanado: “Meli hizo gimnasia artística un par de años, no hizo nunca más nada.... Hay chicas que están tres, cuatro meses practicando invertidas<sup>5</sup> abajo, y hay gente como Meli, que llegó el primer día e invirtió arriba. Eso se relaciona directamente con el cuerpo, con la actividad que hayan hecho” (Entrevista a E.). Adicionalmente, lo observado en los espacios formativos analizados permite detectar diferencias de género significativas.

Uno de los chicos nuevos sube a la tela por primera vez. Al principio le cuesta enroscar el pie, pero se logra sostener con la fuerza de sus brazos hasta poder hacerlo. A medida que sigue subiendo, logra enganchar mejor la tela y subir hasta el tope. “Lo que es ser hombre...”, comenta entre risas una de las chicas, que lleva varias semanas asistiendo a las clases y apenas logra subir hasta la mitad de la tela. (Nota de campo, marzo de 2015).

Lograr subir a la tela, trepar por ella y alcanzar las posiciones invertidas básicas puede llevar mucho tiempo, sobre todo para las mujeres, que suelen tener menos fuerza y desarrollo muscular, particularmente en las extremidades superiores. Ahora bien, de manera inversa,

esa diferenciación interna en los trucos que implican mayor elongación y/o flexibilidad se manifiesta con mayor facilidad en cuerpos feminizados. Durante el trabajo de campo frecuentemente hemos escuchado afirmaciones que indicarían que “a los varones les va a costar mucho menos la fuerza y mucho más la flexibilidad que a la mujer” (Entrevista a P).

En relación con estas observaciones, y trascendiendo al dimorfismo sexual, coincidimos con Ruano cuando afirma que “más allá de las actividades corporales que elegimos para nuestros tiempos libres, el uso cotidiano que damos a nuestros cuerpos, de acuerdo a la división sexual del trabajo, también los conforma” (2020, p. 81). Así, la división binaria de tareas y actividades físico-deportivas hacen también a esta trayectoria corporal y a la mayor o menor adquisición de capitales corporales específicos según el género (Scharagrodsky, 2016; 2021). Al considerar a la trayectoria en sí misma, entendemos que los sistemas culturales moldean a los cuerpos según las prácticas que cada quién esté acostumbrado a desarrollar, las que le hayan enseñado y las que hayan permanecido ausentes en su experiencia de vida. Así, estas diferencias entre los géneros “más que biológicas, son construidas socialmente, ya que las experiencias fomentadas o negadas a cada género tienen un gran impacto en el desempeño de estos individuos en la realización de diferentes prácticas corporales” (Souza Junior, 2020, p. 155).

Desde ese lugar, hemos notado la aparición de diversas frustraciones personales que nacen a partir de la comparación con otros (Barbero González, 2007). Algunas de estas frustraciones se relacionan con la dificultad para aceptar los distintos tiempos de aprendizaje y de internalización de la información adquirida. Asimismo, la relación que cada quién tenga establecida con su propio cuerpo también influye en la continuidad, la confianza y el disfrute de la actividad en sí misma:

<sup>5</sup> El término “invertidas” refiere a aquellas posiciones en las que la cadera se eleva hasta colocarse por encima de la cabeza.

Cuando arranqué en tela yo sentía que mi cuerpo era un limitante, porque sentía que era de una textura física más grandota que todas las pibas que iban, entonces al tiempo relacioné que me costaba por eso... Hasta que empecé a conocer un montón de gente con el mismo cuerpo que yo que hacía tela y hacían cosas increíbles (Entrevista a R).

De manera similar a lo que acontece con las características del propio cuerpo, la edad aparece como otro elemento que marca diferencias en las trayectorias y en los modos de vinculación con la práctica. “Empezar de chica” emerge como un aspecto que favorece los procesos de aprendizaje, mientras que “no haber hecho nada antes” se percibe como algo que dificulta estos modos de vinculación y que debe ser compensado con más entrenamiento.

Yo creo que eso también influyó, pasar de no hacer nunca nada a hacer de todo.... Porque yo dije: “Cuánto tiempo que perdí en mi vida.... Voy a recuperar 20 años de tiempo perdido”.... Recién el año pasado y este año, aprendí que las cosas son más de a poco. (Entrevista a E.)

Sin embargo, una de las docentes entrevistadas explica que mientras haya un registro consciente y real del cuerpo se puede realizar tela a cualquier edad. Considerando que la actividad de acrobacia aérea se realiza por diversas razones, gran parte de las personas que entrenan no lo hacen con un fin profesionalizante, sino como una actividad de recreación y como parte de un crecimiento personal, no habría un limitante etario ni una edad bisagra para subirse a la tela: “Yo creo que cualquiera puede hacer tela respetando su propio cuerpo.... Para mí la edad no es limitante, pero sí el recorrido que vengas haciendo” (Entrevista a P.). Una vez más, el recorrido o trayectoria previa, se vuelve un elemento especialmente significativo en el proceso de aprendizaje acrobático.

## **Se hace cuerpo al andar**

Hay que entrenarlo todos los días y trabajarlo todos los días, y trabajar la paciencia y trabajar la responsabilidad... y el tiempo que uno le dedica a eso también. Porque no sé, por ahí se piensa a la acrobacia como un juego, como algo para divertirse y pasarla bien; y sin embargo es una disciplina más, que lleva un montón de esfuerzo, de entrenamiento, de horas... Y para mí una de las grandes dificultades que tuve o que atravesé desde mi punto de vista fue aceptar que es un proceso; que no es hoy o mañana y puede ser en un mes, en un año, en cinco años... Pero bueno, se tiene que trabajar, como todo. (Entrevista a L.)

Los procesos de formación en acrobacias circenses están atravesados por la lógica del entrenamiento, entendido como espacio social y como modo de adquisición de capitales y de formación de cuerpos específicos. Para poder incorporar y realizar los movimientos acrobáticos, es necesario poder suspenderse en el aire y sostener el peso del cuerpo con la fuerza de las manos y los brazos, al menos durante unos instantes. Por eso, la fuerza constituye un prerrequisito para el aprendizaje acrobático y buena parte de la preparación física consiste en ejercicios específicos para desarrollarla: “hay que entrenar”. A medida que se gana fuerza y se incorpora la técnica, y simultáneamente se desarrollan la coordinación y la agilidad mental, los ejercicios pueden resolverse con menor esfuerzo. Sin embargo, las figuras y escapes que se van aprendiendo presentan una complejidad creciente, por lo que cada nuevo aprendizaje requiere un poco más de fuerza y resistencia para su correcta incorporación. Esto lleva a una relación circular entre fuerza y técnica que nos permite contextualizar la importancia y la persistencia de la preparación física y el entrenamiento para el desarrollo de los contenidos acrobáticos (Sáez, 2017). Además,

la fuerza aparece como un elemento de seguridad que hay que garantizar y que vuelve otra vez sobre la necesidad del entrenamiento: “Mantener cierto tono muscular y cierta fuerza es re necesario para no lastimarte... y por eso es el entrenamiento constante” (Entrevista a C.).

Este entrenamiento produce modificaciones materiales en el cuerpo: los músculos aumentan su volumen y su tono, ciertas regiones del cuerpo —particularmente la espalda y los brazos— aumentan su tamaño, el elevado tono muscular acarrea cambios posturales, la resistencia física al entrenamiento es cada vez mayor, el agotamiento tarda cada vez más en manifestarse. Estas modificaciones materiales pueden ser más o menos notorias, dependiendo de las trayectorias previas y de las características físicas de cada persona, y son además diferencialmente valoradas, según la apreciación que se tenga sobre la conformación corporal y la búsqueda de cada quién, además de los modelos hegemónicos estandarizados sobre cómo deben ser los cuerpos, configurados respecto al género (Arechaga, 2014).

Pesaba cuarenta y cinco kilos y ahora peso diez kilos más, el cuerpo me cambió completamente y también la postura... Yo era muy flaquita, no tenía ni un músculo... Y de repente, la ropa me quedaba chica, ¿viste?... Hasta que un día hice así [muestra su bíceps] y me vi en el espejo. Y mi novio me llegaba a decir “no te puedo ver de espalda porque siento que salgo con un pibe”. (Entrevista a E.)  
Conozco gente que ha dejado de hacer porque se les super desarrollan los hombros y no les gustaba.

Pero después esos hombros son los que te permiten hacer tantas maravillas y disfrutar tanto. Entonces es como también con el tiempo yo creo que empezás a querer más tu cuerpo porque te permite hacer todo lo que haces, es como ese respeto al cuerpo. (Entrevista P.)

El desarrollo de ese cuerpo entrenado que constituye un cuerpo circense legítimo (Sáez, 2017) puede entrar en tensión con los modelos de cuerpo hegemónico en el entorno social más amplio, particularmente en relación con el género, y presentarse de modo ambiguo (Infantino, 2010). Asimismo, resulta interesante otra ambigüedad: una mirada negativa respecto del cuerpo si se lo juzga desde su configuración anatómica y su imagen; conviviendo con una mirada positiva, al juzgar desde la experiencia del cuerpo en la práctica y vinculada al placer y el disfrute.

Los mandatos hegemónicos feminizantes actúan como limitantes negativos sobre la propia concepción del cuerpo y sus capacidades, presentándose más “obstáculos” o “impedimentos” que desafíos a sortear. Sin embargo, más allá de los conflictos producto de las lógicas estigmatizantes, cambiando la percepción de la dimensión corporal “el cuerpo femenino y acrobático, existe más allá de ciertos estereotipos hegemónicos, se transforma para lograr vitalidad y no para encajar en ellos” (Ruano, 2020, p. 15). Estas contradicciones entre realizar una práctica que genera una anatomía específica, la cual puede ser pensada como disruptiva respecto de los estereotipos de género, resulta interesante porque nos permiten pensarlos como agentes atravesados por el modelo de cuerpo dominante, se cuestionen o no sus principios (Mattio, 2012; Salvini *et al.*, 2021).

Además del desarrollo de la fuerza y el control corporal, la práctica acrobática requiere de la superación de los dolores, malestares, miedos y temores que puede generar la actividad en altura.

Y ahora sí, también me duele, pero es algo que es más tolerable, pero así al principio me dolían, me dolían las manos, se me hinchaban mucho los dedos, las primeras veces sí... Hasta que uno conoce

la tela y se va acostumbrando, en las primeras cosas todo duele (Entrevista a R).

Estos factores, suman otra capa a la construcción material del cuerpo: moretones, quemaduras, adrenalina y vértigo. Y, al igual que las modificaciones anatómicas previamente referidas, presentan una cierta ambigüedad, entre las sensaciones displacenteras de miedo y dolor y el disfrute de estar en el aire.

Observamos que el acompañamiento colectivo tiene un carácter de gran importancia, siendo el apoyo grupal un motor para sortear obstáculos, miedos y trabas mentales. Al mismo tiempo, el entorno también ofrece modelos idealizados y formas adecuadas de vinculación con el propio cuerpo. Junto con el entrenamiento corporal en sentido estricto, también se requiere de un “entrenamiento mental” o un “cambio de chip”:

Así fuera pequeñas cosas como —pequeñas digo yo como si lograr una inversión fuera tan fácil.... En vez de decir: “No voy a poder”, decir: “Bueno, no sé si voy a poder, vamos a intentarlo”. Entonces cambiar ese chip de entrada, decir: “Bueno no sé si voy a poder o no, puede que sí, puede que no, lo voy a intentar”, es algo que me re sirve a la hora de entrenar porque te cambia un poco la cabeza. (Entrevista a L.)

La posibilidad de que algo falle, o no salga, resulta intrínseca al trabajo con disciplinas de riesgo como es la acrobacia. Como plantea Pereira (2009), la efectividad en la realización de las destrezas circenses nunca es del ciento por ciento, por lo cual siempre hay un margen para la desconfianza y el miedo al error. En este punto, el “bienestar” del día, tanto corporal como anímico, influye en la posibilidad de que puedan o no realizarse determinados ejercicios: “Es increíble cómo te juega en contra el *chip*

chicas, hoy estoy trabadísima, ¡no puedo creer que no me salga ni la llave!” (Nota de campo, 2022).

Y paciencia, porque, qué sé yo, hay momentos que capaz que te puede salir todo... hay clases que son buenas, hay clases que son malas, en donde capaz que lo que te salía la clase pasada no te salió esta y ... Y te querés matar, te da bronca, pero por eso es para mí también esto, perseverancia... porque no sale en la primera. (Entrevista a R)

La ansiedad y la autoexigencia también son factores relevantes, tanto en cómo se transita e interpreta la actividad como también en su continuidad, y en su realización por el goce y el disfrute. En este aspecto, son centrales la constancia, la paciencia y la posibilidad de sobreponerse a la frustración, así como la confianza en que es posible superar un desafío o cumplir con un objetivo propuesto. Para ello, resulta fundamental actualizar las representaciones que se tienen del propio cuerpo en relación a los nuevos capitales que se van adquiriendo.

T. se frustra porque no puede terminar una secuencia que viene practicando hace varias clases. Llega a un punto y no se anima a seguir, y desanda la secuencia en el tramo final. La docente le dice: “Tranqui T., descansá... la fuerza la tenés, te tenés que animar nomás. A veces hay que esperar a que la cabeza haga *click*, cuando están desconectados la cabeza y el cuerpo tienen tiempos distintos”. (Nota de campo, 2022)

A partir de este recorrido, podemos observar que habitar la altura (Rucq, 2013), además de un “entrenamiento físico” para el desarrollo de fuerza muscular y resistencia, requiere de un “entrenamiento mental” importante. Los logros son producto de la constancia en la práctica y de la superación de dificultades, además de la tolerancia para con el instrumento y sus adversidades (moretones,



quemaduras y apretones, entre otros). Sin embargo, la experiencia en sí misma y las sensaciones que produce hacen que estos aspectos se conciben como parte del ensamble con el instrumento y queden relegados a un segundo plano, frente a otras sensaciones y experiencias que se conciben como placenteras. Al preguntar qué se siente al hacer tela, una informante contestó:

Eso, es como es placer total. Libertad, placer... Esto de la liviandad también, ¿viste?, de despegarse del suelo, sentirse liviana. Bueno, lo de volar, ¿no? Es un flash, estar en el aire ya de por sí. Por ahí a veces no lo dimensionamos, pero estás en el aire, o sea, es espectacular. Y me pasa eso. Principalmente es placer, disfrute. Eso es lo principal. (Entrevista a P.)

Así, al mismo tiempo que desarrolla una anatomía específica, el entrenamiento pone en juego valores y actitudes, vinculados a los modos de concebir el cuerpo y la relación con él, que también hacen parte de la práctica acrobática: superar los propios límites, y tener la constancia y la paciencia necesarias para ello. Y, por supuesto, experimentar el placer y el disfrute por la actividad. Así, como lo plantea Infantino, el acróbata “va transformando no sólo su físico sino también su sentido corporal, la conciencia que él tiene de su organismo” (Infantino, 2010, p. 58). Por tanto, vemos que las transformaciones en las subjetividades se dan en distintos aspectos: los procesos no son homogéneos ni unilaterales, así como tampoco son el objetivo específico de quien entrena. Son producto de la constancia en la práctica y de la superación de dificultades, además de la tolerancia para con el instrumento: encontrar el goce en el dolor, la diversión en las quemaduras en la piel, la autoconfianza en los trucos de riesgo.

## Encontrar(se en) el camino

Eso me pasó, como que siento que es un lugar en donde no sé qué es lo que despertó en mí todavía, pero me animó a más cosas. (Entrevista a R.).

Desde las primeras instancias de socialización, los procesos de enculturación, la construcción identitaria y sus variaciones a lo largo de las distintas instancias en la vida de cada sujeto, las personas tienden a definirse en función de sus capacidades y sus limitantes. Así, la autopercepción corporal se correlaciona directamente con la subjetiva e identitaria, influyendo, por tanto, en los *límites fronterizos* (Le Breton, 1995), en este caso, lo que alguien considera que su cuerpo es o no es capaz o de hacer. Frecuentemente, el verdadero limitante es la propia percepción del cuerpo y del sí mismo:

Mi cabeza creo que fue mi límite, mi limitante, sí. Me ha pasado de cosas de hacer secuencias con L. y ya ir subiendo, mirando la tela, yo en mi cabeza ya decía no me va a salir y claramente no me salía, entonces para mí mi limitante siempre fue no creermela mi cabeza, el auto boicot. (Entrevista a R.)

En esta misma línea, pero en la dirección contraria, los logros representan grandes motivaciones y satisfacciones.

Hoy a T. le salió la secuencia con la que se estaba trabando y no podía terminar. Todo el grupo la

aplaudió, ella saltó de alegría y, con el cuerpo cansado, se fue a un costado a “Bajar un poco, porque el corazón lo tengo en la boca”. Sin embargo, continuó subiendo a la tela toda la clase y probó cosas nuevas, que le salían en los primeros intentos. La

felicidad la llevó a experimentar cosas que la semana pasada no se animaba”. (Nota de campo, 2022)

En las entrevistas, esto ha sido definido como una “sensación de logro” y como un sentimiento de “plenitud”.

En este proceso de encontrarse, vincularse y entenderse con una práctica —la acrobacia— y con un instrumento —la tela—, se favorecen procesos de transformación subjetiva e identitaria, de autodescubrimiento y reconocimiento propio en un área novedosa, tal vez impensada previamente.

Desafiar la gravedad, los límites del propio cuerpo, la tolerancia al vértigo y al dolor, implica un proceso de autoconocimiento que pone en escena modificaciones en la construcción de la subjetividad. Frecuentemente, los sentimientos de logro en la práctica aérea se transpolan a la vida cotidiana. Si en esta, muchas veces, el cuerpo se encuentra negado, escondido, o es motivo de vergüenza, en aquella, el cuerpo es expuesto y se muestra desde su potencia para la realización de proezas y de desafiar los límites de lo posible. Esto permite tensionar estereotipos estéticos y discursos mediáticos y/o del entorno, que muchas veces acotan o limitan las posibilidades y las capacidades de expresión y realización corporal. Encontrarse desafiando límites y superando objetivos, favorece procesos de reconfiguración de la estima propia, alterando la manera de habitar al mundo y de percibirse desde una forma renovada.

Pero fue un momento como heavy de mi vida, de una relación ponéle de dos años... y en ese momento con el tema de hacer tela como me corría el foco, me liberaba la cabeza, podía conectar con eso, dejar al lado lo otro que me puede estar aquejando, incomodando, no sé.. entristeciendo... me ayudó un montón a despegar. Después personal-

mente también me ayudó un montón como a mi autoestima, a creérmela, a mi seguridad en la tela y en la vida, y sé de muchas personas que también les pasa lo mismo, de aumentar la seguridad por fuera del entrenamiento, por estar haciendo eso (Entrevista a P).

El encuentro con una actividad acrobática de altura conlleva procesos de sensocorporreflexión (Aschieri, 2018), los cuales incluyen inscripciones emocionales y procesos de autoconocimiento y escucha alrededor del propio cuerpo, que pueden derivar en la transpolación de eventos que suceden puertas adentro del entrenamiento a situaciones externas personales. Estos procesos individuales se dan en un entorno donde los desafíos se mantienen y/o renuevan permanentemente, trayendo nuevos obstáculos a sortear. Así, el entorno es un elemento clave. Hacerlo en un ambiente acogedor, basado en el compañerismo y la colectividad, favorece el entrenamiento y los sentidos de la actividad. De allí, la importancia de compartir el entrenamiento con otras personas que guían con la palabra o con el contacto corporal, hacen sugerencias y correcciones, muestran otras posibilidades, aportan motivación y confianza y ayudan a lidiar con las frustraciones y los miedos.

La autopercepción positiva que se establece al conseguir ciertos logros y haber atravesado situaciones desafiantes impacta en la construcción dinámica de las subjetividades. Estas dinámicas renovadas en los procesos identitarios se manifiestan desde los cánones de comportamiento y de belleza estructurales anclados a nuestra sociedad, hasta los obstáculos individuales a sortear según la realidad de cada practicante, junto a la transición de percibir al cuerpo desde aspectos negativos previos a la práctica, a percibirlo desde aspectos positivos, tanto en lo físico como lo mental/emocional (Salvini et al., 2021).

Mi cuerpo siempre para mí fue un conflicto... y tengo recuerdos de ser adolescente y vivir a dieta, ese es... el concepto de la dieta. O sea, como medio asociado a la estética el conflicto de la imagen. Recontra, recontra, bueno con la tela me amigué mucho más con mi cuerpo en ese sentido, y empecé a pensar en más que una dieta, comer de una manera consciente, y nada; y eso también me ayudó a la tela porque me sentía con más energía, me sentía con más fuerza para la tela y nada, y después te notabas los cambios físicos en ese sentido, pero tampoco es algo que me vuelve loca. (Entrevista a R.)

## Reflexiones finales

Si bien los cuerpos —y su autopercepción— se enraízan y delimitan según principios occidentales y patriarcales que disgregan la conexión entre el cuerpo, la mente y los sentimientos (Le Breton, 1995), prácticas como la acrobacia aérea permiten observar que esa delimitación no es constante ni definitiva. Por el contrario, es moldeable y permeable a las distintas experiencias que atraviesan a los sujetos sociales. Así, fue posible comprender el entrenamiento requerido por una determinada práctica sin limitarse a sus aspectos eminentemente físicos, sino incluyendo sus dimensiones intelectuales, afectivas y sociales o colectivas.

El foco en las trayectorias permitió observar modos diversos y desiguales en que las corporalidades se construyen y el contexto social se hace cuerpo, y cómo esto impacta en los procesos de formación al interior de una práctica concreta, en este caso, la acrobacia en tela. Asimismo, permitió dar cuenta de las distintas temporalidades para la adquisición de los capitales corporales específicos que la práctica acrobática promueve y requiere, así como del

modo en que se atraviesan los procesos de transformación corporal vinculados a ello.

Observamos también que este cuerpo entrenado en el ámbito circense tensiona ciertos imaginarios corporales binarios, desarticula su organización lógica y redistribuye las características asignadas a cada polo de la dualidad. No obstante, disputar estos constructos corporales hegemónicos no significa que se le escape al sistema ni al discurso que tan naturalizado tenemos: las contradicciones son parte de la convivencia de múltiples formas de habitar los espacios y de construir cotidiano, tensionando y permitiendo cuestionar lo incorporado como dado, de manera categórica, inmodificable y existencial, pero también, en ocasiones, reproduciéndolo.

En este sentido, los recorridos formativos no son uniformes —como tampoco sus objetivos— y los modos de agenciamiento son particulares en función de las trayectorias y experiencias de cada sujeto. Se transitan distintos procesos e incomodidades vinculadas a las relaciones dinámicas entre los recorridos previos, la autopercepción y el acercamiento a la actividad. Al mismo tiempo, los procesos individuales se conjugan con los colectivos, siendo uno indispensable para el otro, y refiriendo a la práctica circense como una práctica eminentemente colectiva (Infantino et al., 2021). Las autopercepciones se proyectan en un escenario social y se intersecan con las de los otros. Partiendo de experiencias individuales que coinciden en un tiempo y espacio, que se encuentran, se des-arran, des-andan y re-piensen, las construcciones de feminidades son observadas camino a una corporalidad y una subjetividad donde lo prioritario es “ser para sí” y no “ser para otros” (Ruano, 2020). Observamos cómo en algunos espacios se desafía la búsqueda de la perfección, o al menos se la cuestiona, y se muestran alternativas a los ideales impuestos sobre qué cuerpos pueden hacer tela, a qué edades y de qué maneras. El propio elemento,

la tela, es el nexo que conecta al grupo, yuxtaponiendo la experiencia propia y la colectiva, y habilitando incluso procesos de reconocimiento que resultan una alternativa a la dicotomía entre actividad profesional y recreativa. Así, vemos como la tela se configura como un elemento que, además de tener distintas significancias en las subjetividades, representa un punto de reunión y construcción colectiva.

En este marco, si bien podemos observar procesos de “democratización de la acrobacia en tela” —en tanto conlleva una apertura del campo acrobático a nuevos sectores, nuevos cuerpos, nuevas prácticas y nuevas formas de hacer— la diversidad de trayectorias y la desigual distribución de capitales corporales observada, nos lleva a plantearnos algunas preguntas que quedan aún por responder, y que esperamos abordar en trabajos futuros: ¿Cuáles son los factores que se conjugan para el abandono de la actividad? ¿Y en sus pausas o interrupciones? ¿Qué corporalidades resultan excluidas —incluso de modos sutiles e indirectos—? ¿Qué contracaras tiene la acumulación de capitales específicos? ¿Qué se gana y qué se pierde? ¿Qué rol juegan las estrategias pedagógico-didácticas en el acompañamiento de las distintas trayectorias y sus temporalidades propias? ¿De qué manera se enfatiza la dimensión colectiva de la práctica para tornarla parte del proceso pedagógico y de la definición de la actividad misma? ¿Cómo se abordan los distintos procesos corporales que se intersecan en el camino de desarrollo de la actividad acrobática? ¿Qué sucede con los cuerpos que han sufrido lesiones, que limitan o desafían la continuidad de la actividad? ¿Qué con los cuerpos gestantes o púerperos? ¿Y con aquellos con discapacidad o diversidad funcional?

Estas preguntas abiertas, junto a otras que sin dudas surgirán en el camino, se orientan hacia la profundización de un análisis crítico de los procesos de formación y de profesionalización en el ámbito de las acrobacias circen-

ses. Así, también se espera poder dar cuenta de sus dimensiones de reproducción de desigualdades, violencias y exclusiones, con el objetivo de contribuir a construir prácticas que las disputen y desafíen.

## Referencias

- Arechaga, A. J. (2014). *Cuerpos, sentidos y prácticas. Un análisis sobre la construcción del cuerpo de mujeres de sectores populares, en un barrio de La Plata*. (Tesis doctoral). La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata. Disponible en: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/53642>
- Aschieri, P. (2013). *Subjetividad en Movimiento: reapropiaciones de la danza Butoh en Argentina*. (Tesis doctoral). Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Disponible en: <http://repositorio.filo.uba.ar:8080/handle/filodigital/1645>
- Aschieri, P. C. (2018). Vínculos entre movimientos gesto y subjetividad: Aportes socio-antropológicos para pensar los entrenamientos en artes escénicas. *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, 8(16), 272-191. Disponible en: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15586>
- Barbero González, J. I. (2007). Capital (es) corporal (es) que configuran las corrientes y/o contenidos de la educación física escolar. *Ágora para la EF y el Deporte*, 4-5, pp. 21-38. Disponible en: <https://uvadoc.uva.es/handle/10324/23655>
- Bolognesi, M. F. (2001). O corpo como princípio. *Trans/Form/Ação*, 24, 101-112. Disponible en: <https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/transformacao/article/view/827>

- Bortoleto, M. A. C. (2011). Atividades circenses: notas sobre a pedagogia da educação corporal e estética. *Cadernos de formação RBCE*, 2(2). Disponible en: <http://revista.cbce.org.br/index.php/cadernos/article/view/1256/0>
- Bourdieu, P. (1997). *Capital cultural, escuela y espacio social*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bourdieu, P., Inda, A. G., & Beneitez, M. J. B. (2001). *Poder, derecho y clases sociales*. Bilbao: Desclée de Brouwer.
- Burin, M. (1996). *Género, psicoanálisis, subjetividad*. Buenos Aires: Paidós.
- Citro, S. (2012). Cuando escribimos y bailamos. Genealogías y propuestas teórico-metodológicas para una antropología de y desde las danzas. En: S. Citro y P. Aschieri, *Cuerpos en movimiento. Antropología de y desde las danzas*. Buenos Aires: Biblos.
- Da Silva Ribeiro, C., Bortoleto, M. A. C., & Rigo, L. C. (2020). Circo e esporte: transição de carreira e capital corporal. *Repertório*, (35). Disponible en: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/35559/0>
- De la Fare, M. (2019). Los estudios sobre trayectorias en el campo de la investigación educativa: discusiones necesarias. En: de la Fare, M.; Rovelli, L.; Oliveira da Silva, M.; Atairo, D. (orgs.) *Bastidores da Pesquisa em instituições educativas*. Porto Alegre, La Plata: Edipucrs, Edulp.
- Gutiérrez, A. (2005). *Las prácticas sociales: una introducción a Pierre Bourdieu*. Buenos Aires: Ferreyra ediciones.
- Infantino, J. (2010). Prácticas, representaciones y discursos de corporalidad. La ambigüedad en los cuerpos circenses. *RUNA, archivo para las ciencias del hombre*, 31(1), 49-65. Disponible en: <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/runa/article/view/757>
- Infantino, J., Sáez, M. & Schwindt Scioli, C. (2021). *Pedagogías circenses: experiencias, trayectorias y metodologías*. La Plata: Club Hem.
- Le Breton, David (1995). *Antropología del Cuerpo y Modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Mattio, E. (2012). ¿De qué hablamos cuando hablamos de género? Una introducción conceptual. En José Manuel Morán Faúndes (comp.) *Sexualidades, desigualdades y derechos: reflexiones en torno a los derechos sexuales y reproductivos*. Córdoba: Ciencia, Derecho y Sociedad Editorial.
- Muñiz Terra, L. M. (2018). El análisis de acontecimientos biográficos y momentos bifurcativos: una propuesta metodológica para analizar relatos de vida. *Forum: Qualitative Social Research*, 19(13), 1-25. Disponible en: [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.8579/pr.8579.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.8579/pr.8579.pdf)
- Nicastro, S. & Greco, B. (2012) *Entre Trayectorias. Escenas y pensamientos en espacios de formación*. Buenos Aires: Homo Sapiens.
- Ruano, B. J. (2020). *Placeres femeninos. Ensayo sobre experiencias y representaciones de mujeres acróbatas pilarenses en la Escuela Popular de Arte IntegrArte*. (Tesis de Licenciatura). Buenos Aires: Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.
- Rucq, J. (2013). *La expresión corporal en la altura. El sostén: la tela*. (Tesis de Licenciatura). Rosario: Facultad de Ciencia Política, Universidad Nacional de Rosario.
- 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). Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Disponible en: <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/4097>



Sáez, M. (2022). Cuerpo para un diccionario de las artes circenses. En: A. S. Mora y A. Martínez (comps.), *Diccionarios para un concepto de cuerpo*. Buenos Aires: Biblos.

Salvini, L., Júnior, W. M., y Silveira, V. T. (2021). “Cuerpos que importan”: reflexiones sobre mujeres y deporte. *Géneros*, 28(29), 375-396.  
<https://revistasacademicas.ucol.mx/index.php/generos/article/view/51>

Scharagrodsky, P. (2016). *Mujeres en movimiento: Deporte, cultura física y feminidades. Argentina, 1870-1980*. Buenos Aires: Prometeo.

Scharagrodsky, P. (2021). *Hombres en movimiento. Deporte, cultura física y masculinidades en Argentina 1880-1970*. Buenos Aires: Prometeo.

Souza Junior, O. M. (2020). Educação Física escolar e a questão de gênero. En D. I. P. Albuquerque & M. C. S. Del-Masso. *Desafios da educação física escolar: temáticas da formação em serviço no ProEF*. São Paulo: Cultura Acadêmica.

Wacquant, L. J. (1995). Pugs at Work: Bodily Capital and Bodily Labour Among Professional Boxers. *Body & society*, 1(1), 65-93.



'InterComplementary Elements' de Erin Ball y Maxime Beauregard. Encuentro Internacional de Circo y sus Saberes – Achura Karpa. Centro Nacional de las Artes, Bogotá, febrero, 2024. Foto: Nicolás Mahecha

# Memoria Cultural Selectiva y el Cuerpo Discapacitado: Descubriendo Narrativas en el Performance de Circo<sup>1</sup>

Selective Cultural Memory and the Disabled Body: Uncovering Narratives in Circus Performance // Memória Cultural Seletiva e o Corpo Deficiente: Descobrimo narrativas na performance por Circus

**Kaamos Metsikkö<sup>2</sup>**

Freie Universität Berlin  
kaamos.metsikko@gmail.com

Fecha de recepción: 31 de agosto de 2024  
Fecha de aceptación: 8 de septiembre de 2024

Como citar: Metsikkö, K (2025) Selective Cultural Memory and the Disabled Body: Uncovering Narratives in Circus Performance, *Corpo Gráfiás Estudios críticos de y desde los cuerpos*, 12(12), pp. 90-105  
DOI: <https://doi.org/10.14483/25909398.22664>



<sup>1</sup> **Research Article.** This article examines the representation of disabled bodies in circus performances, with a central question focused on how historical and contemporary narratives shape societal perceptions of disability. Utilizing a theoretical framework rooted in disability studies and visual activism, the analysis draws on historical contexts, particularly freak shows, and critiques contemporary media portrayals, such as *The Greatest Showman*. Methodologically, the paper employs a critical literature review and a case study, including the performance "World at Our Feet" by LEGacy Circus. The main findings highlight the persistence of ableist narratives and the potential of disabled circus artists to challenge and redefine these narratives through innovative performances. Conclusions emphasize the need for a critical reassessment of how disability is remembered and represented, advocating for a more inclusive understanding of circus arts. Future research directions include exploring the impact of visual activism on public perceptions of disability and further case studies of disabled performers.

<sup>2</sup> Originally from Helsinki, Finland, Kaamos Metsikkö hold a master's degree in Theater Studies from Freie Universität Berlin, where they conducted their master's thesis research on disability and circus arts. They have also studied art history and literature studies at Copenhagen University and the University of Iceland. With experience as a theater producer and writer in Finland and Iceland, Kaamos Metsikkö is currently part of the National Performing Arts Council of Iceland.

## Resumen

Este artículo explora las complejas narrativas que rodean los cuerpos discapacitados en el contexto de las actuaciones de circo, enfatizando la interacción entre las representaciones históricas y las prácticas contemporáneas. Al examinar narrativas ficticias y su impacto en la escena circense actual, el artículo revela cómo estas historias influyen en las percepciones sociales y en las dinámicas de poder entre personas con y sin discapacidad. Se discute la naturaleza selectiva de la memoria cultural al recordar y olvidar eventos y figuras históricas, lo que puede mantener o desafiar supuestos normativos sobre la discapacidad. Se profundiza en la historia de los espectáculos de fenómenos, destacando su papel en la perpetuación de estereotipos y en la marginación de los cuerpos discapacitados con fines de entretenimiento. Un análisis crítico de la película *The Greatest Showman* ilustra cómo la cultura popular a menudo sanitiza los aspectos explotadores de los espectáculos de fenómenos históricos, moldeando así las comprensiones contemporáneas de la discapacidad y la normalidad a través de la memoria selectiva. Esta película sirve como un estudio de caso para examinar cómo el recordar y olvidar culturalmente refuerza las ideologías capacitistas. Se investiga además el concepto de la mirada y sus implicaciones para el activismo visual. Basándose en el trabajo de teóricos de los estudios de discapacidad, incluidos Rosemarie Garland-Thomson y David Bolt, se examina cómo el acto de mirar a los cuerpos discapacitados está impregnado de dinámicas de poder que sostienen jerarquías sociales. El activismo visual, practicado por artistas como Erin Ball y Vanessa Furlong en su actuación *World at Our Feet*, busca recuperar visibilidad y desafiar narrativas estigmatizantes al celebrar la diferencia y exigir un cambio en la percepción. En última instancia, este artículo llama a una reevaluación de cómo se recuerda y representa la discapacidad en contextos históricos y contemporáneos. Al deconstruir narrativas capacitistas y abrazar las diversas contribuciones de los

artistas discapacitados, el artículo aboga por una comprensión más inclusiva y equitativa de las artes circenses y del panorama cultural más amplio.

## Palabras clave

Representación de la Discapacidad, Historia del Circo, Activismo Visual

## Abstract

This article explores the intricate narratives surrounding disabled bodies in circus performance, emphasizing the interplay between historical representations and contemporary practices. By examining fictive narratives and their impact on the contemporary circus scene, the article reveals how these stories influence societal perceptions and power dynamics between able-bodied and disabled individuals. It discusses the selective nature of cultural memory in remembering and forgetting historical events and figures, which can maintain or challenge normative assumptions about disability. The article delves into the history of freak shows, highlighting their role in perpetuating stereotypes and marginalizing disabled bodies for entertainment. A critical analysis of the film *The Greatest Showman* illustrates how popular culture often sanitizes exploitative aspects of historical freak shows, thereby shaping contemporary understandings of disability and normality through selective memory. This film serves as a case study for examining how cultural remembering and forgetting reinforce ableist ideologies. The article further investigates the concept of the gaze and its implications for visual activism. Drawing on the work of disability studies theorists including Rosemarie Garland-Thomson and David Bolt, it examines how the act of looking at disabled bodies is imbued with power dynamics that sustain social hierarchies. Visual activism, as practiced by artists like Erin Ball and Vanessa Furlong in their performance *World at Our Feet*, seeks to reclaim visibility and challenge stigmatizing narratives by celebrating



difference and demanding a shift in perception. Ultimately, this article calls for a reassessment of how disability is remembered and represented in both historical and contemporary contexts. By deconstructing ableist narratives and embracing the diverse contributions of disabled artists, the article advocates for a more inclusive and equitable understanding of circus arts and the broader cultural landscape.

### **Keywords**

Disability Representation, Circus History, Visual Activism

### **Resumo**

Este artigo explora as narrativas complexas que cercam corpos deficientes no contexto de performances circo, enfatizando a interação entre as apresentações práticas históricas e contemporâneas. Ao examinar narrativas ficcionais e seu impacto na cena circo atual, o artigo revela como essas histórias influenciam nas percepções sociais e na dinâmica de poder entre pessoas com e sem deficiência. É discutido a natureza seletiva da memória cultural ao lembrar e esquecer eventos e figuras históricas, que podem manter ou desafiar suposições normativas sobre deficiência. Ele investiga a história dos shows fenômenos, destacando seu papel na perpetuação de estereótipos e a marginalização dos corpos com deficiência para fins de entretenimento. Uma análise crítica de O filme *The Greatest Showman* ilustra como a cultura popular muitas vezes higieniza os aspectos exploradores de os espetáculos dos fenômenos históricos, moldando assim compreensão contemporânea da deficiência e normalidade através da memória seletiva. este filme serve como um estudo de caso para examinar como lembrar e esquecer culturalmente reforça ideologias capacitistas. O conceito de olhar e suas implicações também são investigados. para o ativismo visual. Baseado no trabalho de teóricos dos estudos da deficiência, incluindo Rosemarie Garland-Thom-

son e David Bolt são examinados como é o ato de olhar para corpos com deficiência impregnado de dinâmicas de poder que sustentam hierarquias sociais. Ativismo visual, praticado por artistas como Erin Ball e Vanessa Furlong em sua apresentação mundial *at Our Feet*, busca recuperar visibilidade e desafiar narrativas estigmatizantes ao celebrar a diferença e exigir uma mudança na percepção. Em última análise, este artigo exige uma reavaliação de como é lembrado e representado a deficiência em contextos históricos e contemporâneos. Ao desconstruir narrativas capacitistas e abraçar as diversas contribuições de artistas com deficiência, O artigo defende uma compreensão mais inclusiva e representação equitativa das artes circenses e do panorama cultural mais amplo.

### **Palavras-chave**

Representação da Deficiência, História do Circo, Ativismo Visual

### **Introduction**

The disabled body has long been a subject of fictive narratives, shaping perceptions and representations within various cultural contexts. In this article, I examine how these narratives are being selectively remembered and forgotten, influencing the contemporary circus scene and the roles of disabled circus artists. Through a theoretical and philosophical lens, I will analyze storytelling and authorship, constructing a framework that highlights storytelling as a complex web of texts and cultural practices, rather than merely the act of an individual imagination.

Central to my argument is the notion that remembering and forgetting narratives about disabled bodies serve to preserve the power dynamic between the able-bodied majority and the disabled minority. This dynamic is rooted in the underlying assumption that disability is inherently abnormal and that the categories of normality

and abnormality are essential and fixed in the world. By examining fictive narratives surrounding disabled bodies, particularly in the context of circus performances, I aim to uncover how these stories reinforce or challenge societal norms and power structures.

The history of freak circuses and the narratives they propagated is a crucial component of this analysis. Freak shows, which displayed disabled bodies for profit and public entertainment, were both repugnant and compelling. Although these shows are largely rejected in modern times, their legacy persists in contemporary representations of disability. Critically examining these historical spectacles plays a central part in uncovering the ongoing challenges faced by disabled individuals in society.

In examining the phenomenon of selective remembering and forgetting in culture, I will analyze *The Greatest Showman* (2017). This film exemplifies how popular culture sanitizes and romanticizes the history of freak shows, glossing over the exploitation and dehumanization that characterized them. By critically engaging with such representations, I aim to highlight how selective memory shapes contemporary understandings of disability and normality.

An important aspect of this article is the exploration of the gaze and visual activism. Staring, as a social and political phenomenon, is inherently tied to power dynamics and the construction of normality and abnormality. Disability studies theorists such as Rosemarie Garland-Thomson (2009) have extensively examined the implications of the gaze in the context of disability. Garland-Thomson argues that the act of looking at disabled bodies is never neutral; it is a way of asserting and maintaining social hierarchies. She also suggests that the contemporary world's emphasis on recognition and response has imbued the gaze with new significance, reinforcing the dominance of ableist

ideologies. The gaze also often includes a story; disability scholar David Bolt (2013) argues that when an able-bodied person encounters someone with a visible impairment, amputation, or even a scar, the observer assumes a kind of authorship and authority by assigning a story to the impaired.

Visual activism seeks to reclaim the visibility of disabled bodies, challenging the stigmatizing narratives perpetuated by the able-bodied majority. By celebrating difference and demanding attention, visual activists aim to disrupt entrenched power dynamics and offer new ways of seeing and understanding disability. This form of activism influences how normality and stigma are perceived in society, encouraging a more inclusive and nuanced view of human diversity.

To ground these theoretical discussions, I will analyze *World at Our Feet* (2016) by Erin Ball and Vanessa Furlong of LEGacy Circus. This performance exemplifies contemporary disabled circus artistry and provides a rich case study for examining the intersection of narrative, representation, and activism. Through their work, Ball and Furlong challenge traditional narratives of disability, presenting their bodies not as objects of pity or curiosity but as powerful instruments of artistic expression.

Through this multifaceted approach, I aim to shed light on the intricate and evolving narratives surrounding disabled bodies in the circus. By examining historical contexts, contemporary practices, and theoretical frameworks, I hope to offer insights into how these narratives serve to uphold or challenge existing power dynamics. Ultimately, this work seeks to contribute to a broader understanding of disability, normality, and the complex web of cultural practices that shape our perceptions of both.



## Theory of Authorship

This article aims to recognize the various dimensions and types of storytelling and storytellers that thematize the disabled body in the circus. Before delving into the history of narratives about circus artists with disabilities, I want to offer a theoretical framework of authorship within the context of disability and circus, emphasizing storytelling as a social phenomenon rather than a purely individual practice.

Rebecca Mallett, in her paper titled *The Attribution of 'Authorship' in Cultural Interpretations of 'Disability'* (2004), challenges the traditional ways of analyzing disability representation by focusing on the role of authorship and the assumptions that underpin interpretive practices. Mallett examines how disability has been represented in various cultural mediums (e.g., media, film, advertising) over the last 20 to 25 years. She notes that despite increased attention to disability representation in policy and public initiatives, these portrayals often remain clichéd and stereotypical. She argues that instead of simply questioning the accuracy or positivity of these representations, we should explore how these representations are interpreted and understood, focusing on the role of authorship.

To comprehend authorship within a theoretical and philosophical framework, Mallett references two influential formulations by Roland Barthes and Michel Foucault. Since Barthes' (1977) renowned declaration of *The Death of the Author*, cultural theorists have had to take seriously the claim that authors are unimportant and even repressive for purposes of interpretation. Barthes points out that the author is a modern figure, a product of modern society. Emerging from the Middle Ages with English empiricism, French rationalism, and the personal faith of the Reformation, modernist society discovered the

prestige of the individual, and during the peak of capitalist society, the "person" of the author gained significance.

Barthes emphasizes the performativity of the act of writing: it is the language that speaks, not the author. He sees writing as reaching a point where only the language acts and performs, not an "I." Linguistics has provided valuable analytical tools to further explore the destruction of the author by showing that the entire utterance is an empty process that functions perfectly without being filled with the persona of the interlocutor. Barthes describes the text as a fabric of quotations from innumerable cultural centers, a multidimensional space where a variety of writings blend and clash without any of them being original.

Foucault, similar to Barthes, recognizes the author as a fiction and urges us to think about what this role does and what it enables. While agreeing that the biography and intentions of the author are largely irrelevant for interpretation, he suggested that authors still play a crucial role in our understanding. In his famous lecture *What is an Author?* (1988), Foucault claims that authorship and the associated values and meanings are cultural products that vary significantly over time and place. With this argument, Foucault encourages us to view authorship as an active process rather than a fixed moment in time. His legacy lies in the concept of the "author function," shifting the focus from "an author" as an existing entity to "the author" as it functions in discursive formations.

Mallett believes that both Barthes' and Foucault's theories shift the focus from the individual storyteller to the prevailing network of texts within culture and history, and to the writer as an active process.

Like all texts, the stories told about the disabled body should be viewed as part of an active process and continuum, largely depending on the prevailing cultural, historical, and

political circumstances. In the context of disability, Mallett cites charitable organizations as a phenomenon to which different forms of authorship are attributed depending on the situation and interpretation.

Publicly, these organizations are often perceived as implicit and undoubtedly trustworthy authors deserving of public support. In critical encounters, disability activists and scholars cast charities in the role of an oppressor, because they have become the central authors in the capitalist "disability industry," with most representation work being done by non-disabled individuals. Mallett further discusses how the social model of disability has influenced how charities approach representation, shifting from a focus on care and compassion to political advocacy. This shift has changed how these organizations are perceived as authors of disability representation. Mallett focuses on the "blaming function" (Mallett, 2004) of authorship, particularly in how disability activists often blame charities for perpetuating negative representations of disability.

To understand the different author functions in both the history and contemporary scene of circus artists with disabilities, I categorize them into three broad phenomena:

### **1. Authorship by 19th and 20th-century showmen:**

Individual showmen in freak shows who used entirely fictional stories about their performers' lives and bodies as a marketing strategy.

**2. Public consciousness:** This includes generalized beliefs about the lives and bodies of circus artists and performers, produced and reproduced through various political currents, existing or lacking public representation, and processes of historiography, documentation, archiving, institutionalization, remembering, and forgetting.

**3. Authorship by disabled artists themselves:** This includes elements of visual activism, disability circus, and other art forms where artists consciously thematize their disabilities and tell their own stories.

In the following chapter, I aim to explore the roots of enfreakment as a social and cultural phenomenon, examining how fictional narratives have historically been employed to construct and reinforce the social categories of normal and abnormal.

## **Enfreakment**

From prehistoric times to the modern era, extraordinary bodies have been both feared and revered, reflecting broader societal attitudes towards difference and normalcy (Fordham, 2007). The history of enfreakment is full of fictional stories, and therefore relevant for understanding the contemporary stories about disabled bodies.

The formal process of enfreakment began to take shape in the early 16th century with the collection of medical curiosities by affluent European families. This practice, initially private and often driven by personal fascination, laid the groundwork for the later systematic categorization of human bodies. The oldest cabinets of curiosities were established in Dresden (1560), Florence (1560), and Munich (1563) (Zittlau, 2012). In these collections, the exotic, meaning that they stood for the unknown (Zittlau, 2012) played a significant role, as well as the aesthetic value of the objects. By the 18th century, these collections had become more pathological and scientific in nature, reflecting the Enlightenment era's emphasis on classification and order. This period saw the establishment of systematic criteria distinguishing "normal" from "abnormal" bodies, which had previously depended on the individual perspective of a doctor (Stammberger, 2012).

At the end of the 19th century, an empirical scientific approach emerged, relying on the interrelationship between the development of scientific disciplines, public funding of research, and institutionalization. This transformation was linked to the growing recognition of evolutionary theory and embryology. The professionalization, institutionalization, and mass culture led to the birth of freak circuses in the USA in the late 19th and early 20th centuries (Stammberger, 2012). This era marked the height of enfreakment in popular culture, epitomized by the sideshows of the era's circuses. Central to this tradition was Phineas T. Barnum, a master showman whose success rested on his ability to craft compelling narratives about the bodies on display.

P. T. Barnum began his long career in show business and storytelling in 1835 when he exhibited the hymn-singing African-American woman Joice Heth, claiming she was the 161-year-old former nurse of George Washington (Saxon, 1989). Between 1841 and 1868, Barnum owned the American Museum in New York City, which supposedly contained more than 850,000 "interesting curiosities" (<https://barnum-museum.org>). This museum evolved into a freak circus when Barnum began exhibiting living individuals with extraordinary bodies as public spectacles, with elaborate backstories designed to captivate and intrigue audiences.

Barnum's notorious success lay in his presentation of abnormality as an inherent essence rather than a performance. This approach not only enhanced the allure of his shows but also reinforced societal norms by starkly delineating the boundaries of normalcy. The sideshows thus served a dual purpose: entertaining the public while simultaneously affirming the bodily identity of the masses by contrasting them with the "freaks" on display (Zittlau, 2012). As Rachel Adams argues: "Freak shows are guided by the assumption that freak is an essence, the basis for a

comforting fiction that there is a permanent, qualitative difference between deviance and normality, projected spatially in the distance between the spectator and the body onstage" (Adams, 2001, p. 6).

Barnum's freak acts were categorized into three groups: so-called born freaks, made freaks, and novelty acts. The born freaks were born with an extraordinary body, and the made freaks were transformed into freaks through body modification. Novelty acts performed unusual feats, such as sword swallowing (Fordham, 2007). However, both born and made freaks should be considered equally constructed categories. As social scientist Robert Bogdan (1990) asserts, a freak is not an inherent characteristic of the body, but rather a social construct. "Freak is a state of mind, a set of practices, a way of thinking about and presenting people. It is not a person but the enactment of a tradition, the performance of a stylized presentation" (Bogdan, 1990, p. 28-31). Therefore, every freak show exhibition is more theater than biological reality—a stylized misrepresentation of the background, condition, and personal characteristics of the featured person.

David Gerber (1996) has examined the lives of freak performers and investigated whether they voluntarily chose their careers as performers. He argues that, for instance, short-statured people in Barnum & Bailey's human exhibitions had no other employment opportunities, even though they were physically and mentally capable of working a variety of jobs, because the popularity of freak circuses had so strongly influenced the social position and perception of these populations. Even if the performers had voluntarily chosen a career as freak performers, one must consider how the freak shows shaped the relationship between extraordinary bodies and society:

Persons who have no interest in being treated as exhibitions are assumed freaks by somatic

association. A person born with achondroplasia, for example, may be blocked from mainstream jobs if dwarfs are associated with the social status and grotesque exhibitionism of the freak show. (Fordham, 2007, p. 221)

The argument supporting the freak shows is often also based on the idea of community and family. It is assumed that people with extraordinary or disabled bodies are discriminated against in society but celebrated and respected in the circus. Discussions with freak show performers suggest that after being treated as strange and grotesque by the majority, persons with unusual bodies joined freak shows to find a community (Fordham, 2007). It is important to emphasize that people with disabilities were physically capable of working in a variety of professions and participating in various communities, but the shows limited the employment options open to such persons by identifying them as freaks rather than normal people (Fordham, 2007).

### **Non-Freaks and selective cultural remembering**

In the historiography of the body, elements of ableist culture still prevail, also influencing the history of the circus. In her PhD dissertation, Katarina Carter (2014) writes that circus historiography tends to focus on so-called elite artists without disabilities (some of whom became disabled due to accidents), or disabled artists with a freak status. However, there were circus performers in the 19th and 20th centuries who had disabilities and were not —or not only— freak performers. Among them were the two legless men Johnny Eck (1911–1991) and Eli Bowen (1842–1924), who participated and performed in P. T. Barnum's freak circus and also had artistic careers as acrobats without a showman (Garraty, 2005; Carter, 2014). Another example is Frank Melrose, a gymnast with only

one leg who had a remarkable career in the 19th century. Although he was considered a novelty of his time and acknowledged as America's most wonderful one-legged gymnast he has been largely forgotten in history. Melrose performed without a showman and his audience did not view him as a curiosity but as a talented artist.

Carter (2014) emphasizes that the history of circus performers with disabilities is strongly linked to the history of sideshows and freak circuses and that those performers who were not exhibited as freaks, such as Melrose, have largely been forgotten. Peta Tait (2006) and Joseph Roach (1996) write that cultural memory is selective, maintaining some parts of history while erasing others to smooth over obvious discontinuities, mismatches, and breaks. Simultaneously, other past events are exaggerated to mystify a golden, bygone age. The history of circus performers with disabilities has been shaped by such a selective, blurred, and mystified historiography, which is a result of ableist culture, as Carter argues: "Circus artists remembered or forgotten are undoubtedly dependent on the opinions of those recording at the time, the culture in which they performed, as well as the interests of those writing the associated histories that follow" (Carter, 2018, p. 141).

Because the legacy of freak circuses is a strong tool in preserving ableist power relations in society, performers such as Frank Melrose "were ostensibly forgotten because they offered an oppositional account; in Roach's words, they presented obvious discontinuities to the freakery narrative and were therefore dismissed" (Carter, 2018, p. 141). The focus on the highly emotional subject of the freak leaves little room for artists such as Melrose to be integrated into accepted knowledge. Thus, the bodies of disabled performers have become objects of enfreakment not only on an individual level but also on a collective and historical level through historiography. The way a

disabled body in the circus is remembered underscores the processes of enfreakment and the overlooking of the fact that there were disabled performers who, within their contemporary artistic context, were not considered freaks.

### ***The Greatest Showman***

A compelling example of selective remembering and forgetting in historical narrative is the portrayal of P. T. Barnum and his freak circus in the 2017 musical film *The Greatest Showman*, which is based on Barnum's life and depicting the origins of freak circuses. The film was highly popular with audiences while receiving significant negative critique from reviewers. The biggest criticism of the film is that it whitewashes P.T. Barnum's controversial history, presenting him as a mythological figure to promote an inclusive message (McGuire, 2022).

Primarily, the film is a typical Hollywood narrative about a heroic, white, cis-gendered, heterosexual, non-disabled man from the working class who works hard for his dream, takes social and financial risks, and becomes wealthy to claim that anyone can achieve their dreams if they believe in themselves and work hard enough. In the film, Barnum's story and life are presented not only as a tale of inclusion and acceptance, but also as a celebration of class mobility and the American Dream.

With an understanding of the history of disabled circus artists and Barnum's impact on the disability community which still resonates today, the film warrants critical examination. P. T. Barnum played a significant role in exploiting people with disabilities, turning the phenomenon of freaks into a spectacle for financial gain. Barnum's circuses dramatically altered societal perceptions of disabled bodies, emphasizing exclusion over inclusion. Since Barnum's time, the disabled community has struggled to shed freak status and reclaim their rights. The

film, however, falsely suggests that Barnum provided a home and community for those excluded from society, by depicting their lives in isolation before joining the show.

Such representation leads viewers to two detrimental conclusions about the disabled community: that the categories of freak and normal are essential and inherent and existed in society already before Barnum's shows, rather than his performances being a central part in creating them, and that the inclusion of disabled people in art spaces is due to the goodwill of non-disabled individuals or institutions.

One of the dominant features of ableist culture, both revealed and reproduced in *The Greatest Showman*, is the notion that disabled artists' agency always belongs to a non-disabled subject such as a showman, who controls their achievements, either facilitating or hindering them. This notion also creates the illusion that access to art institutions for disabled artists has historically been dependent on the benevolence of non-disabled individuals and institutions.

Historiography, as a powerful tool of ableism, perpetuates the idea that society is becoming more inclusive over time, granting more rights and space to disabled individuals. However, this perspective obscures the fact that society itself created the constructs of freaks and disability. *The Greatest Showman* portrays Barnum as a champion of the disabled community, strategically omitting that such an inclusive message offered about disabled artists today was preceded by acts of exclusion and discrimination.

This phenomenon, which could be termed retrospective othering, denies the agency of disabled artists in the past, creating an uncomfortable, underlying power dynamic where their inclusion in contemporary art spaces is seen as tolerating abnormality. In the 21st century, disabled



individuals achieving recognition in the art world often do so within a societal framework where inclusivity stays on a superficial, performative level. True equality requires actively deconstructing abnormality as a social construct, recognizing that such a category is historically and culturally produced rather than innate.

This phenomenon extends beyond the ableist majority-minority power dynamic and appears in various historical and cultural contexts. To further demonstrate this type of performative inclusion that primarily serves the purpose or need of an oppressing majority, one can look at the rights of marginalized groups during the 19th century. In *The Origins of Totalitarianism* (2016), Hannah Arendt examines how 19th-century aristocrats in the Second French Empire began to tolerate homosexuals and Jews, who had previously been despised and viewed as criminals. Arendt explains that aristocrats did not abandon their prejudices but rather shifted their attitude towards criminality, making it more acceptable. Consequently, homosexuals and Jews were temporarily and conditionally accepted; once criminality was no longer in favor, they lost their rights again (Arendt, 2016). Efforts to create inclusive art spaces must be grounded in the understanding that abnormality is a societal construct that needs deconstruction and not mere tolerance. Only by addressing the roots of these constructs can sustainable and meaningful inclusion be achieved.

## The Gaze

Narratives about disabled bodies often emerge through the act of looking. The gaze, a significant social and political phenomenon analyzed across the humanities and social sciences, is intrinsically linked to various power dynamics. In the context of disability, the gaze takes on a unique theoretical framework, making it anything but neutral. Disability studies theorists including Garland-Thomson

(1996) have explored the gaze in relation to disability, delineating the division between the observer and the observed, the normal and the stigmatized. She asserts that these categories are interdependent; normalcy is defined in contrast to stigma, and vice versa. She also argues that the dynamics of such encounters are part of a communal acculturation process established and maintained by the dominant group, which determines which traits or differences are deemed inferior, thereby reinforcing its own idealized self-description as neutral, normal, and legitimate.

Garland-Thomson further posits that staring at disabled individuals often stems from curiosity rather than hostile or prejudiced attitudes. However, she emphasizes that this curious gaze is neither politically neutral nor pleasant. While curiosity itself is not inherently negative, it has the power to transform its focus into an object of curiosity. She delves into the historical evolution of the gaze, suggesting that the societal shift from agrarian to industrial settings necessitated a new urgency in looking, allowing people to recognize and respond appropriately to one another in increasingly diverse social encounters.

David Bolt, in his paper *Social Encounters, Cultural Representation and Critical Avoidance* (2013), makes the intriguing claim that the gaze of non-disabled people towards disabled bodies often involves the construction of narratives about what might have happened to those bodies. He emphasizes that a social encounter with someone who has a visible disability, amputation, scar, or prosthesis seems to be demanding a story in the mind of the person looking. Arguably this can also apply to disabled viewers, especially those able to pass as able-bodied. In such interactions, the observer assumes a kind of authorship and authority by assigning a disability story to the impaired. When non-disabled individuals gaze at those with disabilities, they reinforce their position as

the normal subject in contrast to the abnormal object, perceiving disability as a sign of loss and hindrance.

On the specific dynamics of the gaze in contemporary circus involving disabled performers, Carter (2014) highlights the importance of analyzing how these artists handle the complexity of being looked at in their work. She raises the essential question of whether the performers address disability issues and their own impairments directly or leave it to the audience to navigate the intertextual layers of information without guidance.

## World at Our Feet

The performance *World at Our Feet* (2016) by Erin Ball's and Vanessa Furlong's company, LEGacy Circus, stands as a testament to the power of contemporary circus arts to challenge and redefine narratives around disability. It is essential to not only analyze the performance through theoretical lenses but also reflect on the experience itself. Personally, I found the performance to be of exceptional quality, demonstrating remarkable artistry and emotional depth.

Since its inception in 2016, the performance has kept evolving and it is a profound example of how narratives about disability can be reshaped in an empowering light. I have had the honor to see two video recordings of the performance from year 2019.

Ball, an accomplished aerialist and pioneer of adaptive circus based in the area colonially named Kingston, Ontario, in so-called Canada,<sup>3</sup> collaborates with Furlong in creating performances that are not only visually stunning but also rich in storytelling. The show is an aerial acrobatics

performance that narrates a story where Ball's character, Erin, gets lost in a cold, wintry forest and falls asleep until Furlong's character Legacy awakens her.<sup>4</sup> Upon waking, Erin discovers that her legs are different, and begins to reacquaint herself with her body and the new possibilities for movement it brings. The performance skillfully incorporates prostheses and a wheelchair into the aerial routines.

Central to understanding *World at Our Feet* is Ball's personal journey into the disabled community, a journey she sometimes describes as "achieving disability" (Ball, E. personal communication, 2022, August 26). In *World at Our Feet*, Ball and Furlong subvert the typical ableist narrative by presenting the story of Ball's accident and subsequent amputation as a beautiful transformation and re-discovery of movement, evoking a wide range of emotions, rather than a merely tragic loss. Traditionally, amputated bodies and the use of wheelchairs and prostheses are associated with loss and limitations (Scheurer & Grayson, 2021). In this performance, these elements are recontextualized to highlight the new and enriching possibilities for movement and artistic expression. The wheelchair, rather than being a symbol of restriction, becomes an integral and dynamic part of the aerial performance.

The performance directly challenges the able-bodied gaze and its inherent narratives. Ball and Furlong disrupt ableist dynamics by reclaiming authorship over their stories, presenting disability from their lived experiences and perspectives. This reclamation is not just about representation but about asserting the agency of disabled individuals in telling their own stories.

Visual activism, a form of activism recognized in contemporary art spaces (Garland-Thompson, 2009),

<sup>3</sup> This phrasing reminds us that these lands were not always called Canada and that the journey to calling it Canada was filled with violence & injustice.

<sup>4</sup> Ball uses the neopronouns ze/zer.

plays a crucial role in challenging societal perceptions of disability through visibility and representation. Garland-Thompson explains that visual activism begins when individuals either cannot or do not wish to pass as non-disabled. By embracing their visibility and celebrating their differences in public spaces, they highlight the diversity of human bodies and influence societal views on normality and stigma. The performance *World at Out Feet* opens with guest performer April Hubbard's acrobatic solo performance and a vocal statement: "In pain and despair, I found my voice. So I will fight for myself and for others who never had the chance," which positions the performance as activism. The performance not only showcases the artistic potential of disabled bodies but also, by adding the vocal statement acknowledges the historical and ongoing discrimination against disabled individuals, and critically engages with and questions socio-political constructions of disability and ableist ideologies.

Carter (2014) highlights the omnipresent fear of disabling accidents in aerial acrobatics, exacerbated by a lack of historical and contemporary representation of disabled aerialists. Performances like *World at Our Feet* are vital also to professional circus artists as they provide visibility and challenge the notion that a disabling accident marks the end of an aerialist's career.

*World at Our Feet* holds profound significance for audiences with varying relationships to circus and disability. It confronts and challenges the able-bodied gaze, offering a narrative that underscores the artistic potential and emotional depth of disabled experiences. For disabled artists, it provides essential representation and a narrative that validates their experiences and potential.

Vanessa Furlong and Erin Ball are called pioneers in adaptive circus, however, they are not the only artists with disabilities integrating political activism and disability issues in their circus art practices.

British musician and actor Mat Fraser addresses with his solo show *Sealboy: Freak* (2001) the historical and contemporary issues faced by disabled individuals. Similarly, the theater group Graeae specializes in productions for deaf and disabled audiences, incorporating circus elements to challenge traditional narratives and showcase the talents of disabled performers without reducing them to mere curiosities (Carter, 2014). Another performance group based in the UK is Extraordinary Bodies. By exploring a mix of circus, dance, theatre, and music, they tell meaningful stories and bringing together the skill and talent of D/ deaf, disabled, and non-disabled artists. (<https://www.extraordinarybodies.org.uk>).

## Conclusion

The complex narrative of circus history reveals much about how societies have historically perceived and treated disability. Circus and freak shows have been instrumental in shaping and reflecting broader societal attitudes toward disabled individuals. The exploration of these narratives uncovers the pervasive influence of ableist culture in historiography and public memory, shedding light on the nuanced and often overlooked experiences of disabled circus performers.

The first part of the article emphasizes the historical and social significance of circus performers with disabilities, particularly those who were often relegated to the freak show circuit. Figures like Johnny Eck, Eli Bowen, and Frank Melrose exemplify the rich and varied contributions of disabled artists to the circus arts. However, their stories have often been overshadowed by the dominant freak show narrative that emphasizes spectacle and otherness (Carter, 2014). The selective remembering and forgetting

in circus historiography reveal a broader trend of ableism, where the achievements of disabled performers are

minimized or erased in favor of a more palatable, non-disabled-centric history (Tait, 2006).

Peta Tait's and Josef Roach's analysis of historical erasure and cultural selective remembering highlights how disabled performers who did not fit the freak show archetype have been strategically forgotten. This selective memory reflects an ableist bias that persists in contemporary understandings of disability in performance arts. Tait's and Roach's argument underscores the need to reexamine and reconstruct the historical record to include and celebrate the full spectrum of disabled performers' contributions, rather than perpetuating a narrow, sensationalized view of disability in the circus.

The second part of the article extends this discussion into contemporary representations, focusing on the film *The Greatest Showman* and its portrayal of P. T. Barnum's freak circus. The film, while popular and celebrated in different communities, is criticized for its whitewashed depiction of Barnum and the freak show phenomenon (McGuire, 2022). It promotes a narrative of inclusion and acceptance that obscures the exploitative nature of Barnum's circus and the enduring impact of freak shows on societal perceptions of disability. This selective portrayal reinforces the idea that the progress and inclusion of disabled individuals are contingent on the benevolence of non-disabled figures, rather than acknowledging the agency and contributions of disabled artists themselves.

The analysis of *The Greatest Showman* reveals a broader pattern in which historical and contemporary representations of disability are shaped by dominant cultural narratives that perpetuate ableist ideologies. This retrospective othering denies the agency of disabled individuals, framing their inclusion in artistic spaces as an exception rather than a right. The film's narrative aligns with the tendency to view disability as a problem to be

solved or managed by non-disabled individuals, rather than recognizing disabled artists as active creators with their own voices and perspectives.

In contrast, the performance *World at Our Feet* by Erin Ball and Vanessa Furlong offers an important and empowering narrative that challenges traditional ableist views. By recontextualizing disability within the performance, Ball and Furlong demonstrate how disability can be a source of artistic innovation and transformation. Their work embodies visual activism, celebrating disability in a way that disrupts the normative gaze and reclaims agency over their stories. This performance serves as a powerful example of how contemporary circus arts can redefine and elevate narratives around disability, moving beyond the constraints of historical and cultural prejudices.

This article ultimately calls for a critical reassessment of how disability is remembered and represented in circus history and contemporary media. It highlights the need to acknowledge and celebrate the diverse contributions of disabled artists, not as curiosities or anomalies but as integral and innovative figures within the arts.

## References

- Anonym. (1999). The Phineas T. Barnum Freak Show. *The Journal of Blacks in Higher Education*, 23, 44.
- Adams, R. (2001). *Sideshow U.S.A.: Freaks and the American Cultural Imagination*. University of Chicago Press.
- Arendt, H. (2016). *Totalitarismin synty* (M. Kinnunen, Trans.). Vastapaino, 106-147.
- Barthes, R. (1977). The death of the author. In S. Heath (Trans.), *Image, music, text* (pp. 142-148). London: Fontana.

- Berghs, M. (2014). The New Humanitarianism: Neoliberalism, Poverty and the Creation of Disability. In C. Schuland-Vials & M. Gill (Eds.), *Disability, Human Rights and the Limits of Humanitarianism* (pp. 27-44). Ashgate.
- Bérubé, M. (2005). *Disability and Narrative*. PMLA, 120(2), 568-576.
- Bogdan, R. (1990). *Freak Show: Presenting Human Oddities for Amusement and Profit*. University of Chicago Press.
- Bogdan, R. (1996). The Social Construction of Freaks. In R. Thomson-Garland (Ed.), *Freakery. Cultural Spectacles of the Extraordinary Body* (pp. 23-35). New York and London: New York University Press.
- Bolt, D. (2013). Social Encounters, Cultural Representation and Critical Avoidance. In N. Watson, A. Roulstone, & C. Thomas (Eds.), *Handbook of Disability Studies* (pp. 287-297). London: Routledge.
- Carter, K. (2014). Suspending Conventions: How "disabled aerialists" are challenging aesthetic and methodological practices in 21st Century aerial(ism). [Doctoral dissertation, Royal Holloway University London].
- Carter, K. (2018). Freaks No More: Rehistoricizing Disabled Circus Artists. *Performance Matters*, 4(1–2), 141–146.
- Derby, J. (2011). Disability Studies and Art Education. *Studies in Art Education*, 52(2), 94–111.
- Eisenhauer, J. (2007). Just Looking and Staring Back: Challenging Ableism through Disability Performance Art. *Studies in Art Education*, 49(1), 7-22.
- Fordham, B. A. (2007). Dangerous Bodies: Freak Shows, Expression, and Exploitation. *UCLA Entertainment Law Review*, 14(2), 208-245.
- Foucault, M. (1998). What is an Author?. In J. D. Faubion (Ed.), *Aesthetics, Method, and Epistemology* (J. V. Harari, Trans., pp. 205-222). New York: The New Press.
- Fox, A. M., & Lipkin, J. (2002). Res(Crip)ting Feminist Theater Through Disability Theater: Selections from The DisAbility Project. *NWSA Journal*, 14(3), 77–98.
- Fricker, K., & Malouin, H. (2018). Introduction: Circus and Its Others. *Performance Matters*, 4(1–2), 1–18.
- Fuchs, M., Jürgens, A.-S., & Schuster, J. (2020). *Manegenkünste: Zirkus als ästhetisches Modell*. transcript Verlag.
- Garland-Thomson, R. (1996). Introduction: From Wonder to Error—A Genealogy of Freak Discourse in Modernity. In R. Thomson-Garland (Ed.), *Freakery: Cultural Spectacles of the Extraordinary Body* (pp. 1-23). New York and London: New York University Press.
- Garland-Thomson, R. (2009). *Staring: How We Look*. Oxford University Press.
- Garland-Thomson, R. (2017). Building a World with Disability in It. In A. Waldschmidt, H. Berressem, & M. Ingwersen (Eds.), *Culture – Theory – Disability: Encounters between Disability Studies and Cultural Studies* (pp. 51-62). Transcript Verlag.
- Garraty, J., & Carnes, M. (2005). *American National Biography: Supplement 2*. Oxford University Press.
- Gerber, D. (1996). The "Careers" of People Exhibited in Freak Shows: The Problem of Volition and Valorization. In R. Thomson-Garland (Ed.), *Freakery: Cultural Spectacles of the Extraordinary Body* (pp. 38-55). New York and London: New York University Press.



- Goodley, D. (2017). Dis/entangling Critical Disability Studies. In A. Waldschmidt, H. Berressem, & M. Ingwersen (Eds.), *Culture – Theory – Disability: Encounters between Disability Studies and Cultural Studies* (pp. 81-110). Transcript Verlag.
- Hevey, D. (1992). *The Creatures Time Forgot: Photography and Disability Imagery*. Routledge.
- Jürgens, A.-S. (2016). *Poetik des Zirkus: Die Ästhetik des Hyperbolischen im Roman*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
- Loring, P. A. (2007). The Most Resilient Show on Earth: The Circus as a Model for Viewing Identity, Change, and Chaos. *Ecology and Society*, 12(1).
- Mallett, R. (2004). The Attribution of "Authorship" in Cultural Interpretations of "Disability". Paper presented at Disability Studies: Putting Theory into Practice, Lancaster.
- O'Connor, E. (2000). Raw Material: Producing Pathology in Victorian Culture. *Duke University Press*.
- Pielli, L., & Zlatev, J. (2020). The cyborg body: Potentials and limits of a body with prosthetic limbs. *Cognitive Semiotics*, 13(2), 1-30.
- Půtová, B. (2018). Freak shows. Otherness of the human body as a form of public presentation. *Anthropologie*, 56(2), 91–102.
- Roach, J. R. (1996). *Cities of the dead: Circum-Atlantic performance*. Columbia University Press.
- Russell, M., & Malhotra, R. (2002). Capitalism & Disability. *Socialist Register*, 38, 2011-22.
- Sandahl, C., & Auslander, P. (2005). Bodies in Commotion: Disability and Performance. *University of Michigan Press*.
- Saxon, A. H. (1989). P. T. Barnum and the American Museum. *The Wilson Quarterly*, 13(4), 130-139.
- Scheurer, M., & Grayson, E. (2021). Introduction: Amputation and the semiotics of "loss." *Literary Disability Studies*, 1–17.
- Sobchack, V. (2006). A Leg to Stand On: Prosthetics, Metaphor, and Materiality. In M. Smith & J. Morra (Eds.), *The Prosthetic Impulse: From a Posthuman Present to a Biocultural Future* (pp. 17–41). MIT Press.
- Stammberger, B. (2011). *Monster und Freaks: Eine Wissensgeschichte außergewöhnlicher Körper im 19. Jahrhundert*. Transcript Verlag.
- Stammberger, B. (2012). Monstrous Bodies in Rudolf Virchow's Medical Collection. In A. Kérchy & A. Zittlau (Eds.), *Exploring the Cultural History of Continental European Freak Shows and Enfreakment* (pp. 129-149). Cambridge Scholars Publishing.
- Tait, Peta. 2006. Re/membering Muscular Circus Bodies: Triple Somersaults, the Flying Jordans and Clarke Brothers. *Nineteenth Century Theatre & Film*, 33(1), 26–38.
- Trapp, F. (2022). Lektüren des Zeitgenössischen Zirkus: Ein Modell zur text-kontext-orientierten Aufführungsanalyse. *Spectrum Literaturwissenschaft / Spectrum Literature*, 69(1), 1-18.
- Waldschmidt, A. (2017). Disability Goes Cultural: The Cultural Model of Disability as an Analytical Tool. In A.

Waldschmidt, H. Berressem, & M. Ingwersen (Eds.), *Culture – Theory – Disability: Encounters between Disability Studies and Cultural Studies* (pp. 19-28). Transcript Verlag.

Whatley, S. (2007). Dance and disability: the dancer, the viewer and the presumption of difference. *Research in Dance Education*, 8(1), 5–25.

Wihstutz, B. (2020). Disability Performance History: Methoden historisch vergleichender Performance Studies am Beispiel eines Projekts über Leistung und Behinderung. In B. Wihstutz & B. Hoesch (Eds.), *Neue Methoden der Theaterwissenschaft* (pp. 109-132). Transcript Verlag.

Zittlau, A. (2012). Enfreakment and German Medical Collections. In A. Kérchy & A. Zittlau (Eds.), *Exploring the Cultural History of Continental European Freak Shows and Enfreakment* (pp. 150-168). Cambridge Scholars Publishing.

### Online Sources:

Ogidi, A. (2023, February 13). Fraser, Mat (1962-). Screen Online. Retrieved from <http://www.screenonline.org.uk/people/id/932307/>

Texas Center for Disability Studies. (2022, October 17). Critical Disability Studies Overview. Retrieved from <https://disabilitystudies.utexas.edu/studiesoverview>

The Open University. (2022, June 16). Foucault's author function. Retrieved from <https://www.open.edu/openlearn/history-the-arts/artists-and-authorship-the-case-raphael/content-section-1.4>

Maher, K. (2022, October 17). P.T. Barnum, the man, the myth, the legend. Barnum Museum. Retrieved from <https://barnum-museum.org/about/the-man-the-myth-the-legend/>

McGuire, K. (2022, June 13). Why Critics Hated *The Greatest Showman* (And Why They're Wrong). Screen Rant. Retrieved from <https://screenrant.com/greatest-showman-bad-reviews-wrong-why/>

Graeae. (2023, February 14). Our artistic vision. Retrieved from <https://graeae.org/about/our-artistic-vision/>

ExtraordinaryBodies.(n.d.).ExtraordinaryBodies.Retrieved July 23, 2024, from <https://www.extraordinarybodies.org.uk>

### Films and Video Recordings:

CBC Arts. (2017). Double Amputee Circus Artist Learns to Fly Again. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=3xZhGAhFzD8>

Ball, E. (2019). Legacy Circus- *World at Our Feet* Excerpt. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=-12FsOTvf5A&t=5s>

Ball, E. (2019). September 13, 2019. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=rxq5oPzDA0w>

Gracey, M. (Director). (2017). *The Greatest Showman* [Film]. USA: 20th Century Fox.

### Interview:

Ball, E. (2022, August 26). Interview by Author. Reykjavik and Ontario.

# No tan lejos del mundanal ruido: La estética y la política de la ‘habilidad’ en los actos circenses entre humanos y animales no humanos en la Bengala colonial (finales del siglo XIX a principios del siglo XX)\*

Not So Far from the Madding Crowd: The Aesthetics and Politics of ‘Skill’ in Human-Nonhuman Animal Circus Acts in Colonial Bengal (Late 19th to Early 20th Century)  
// Não tão longe da multidão enlouquecida: A estética e a política da “habilidade” em atos circenses entre humanos e animais não humanos na Bengala colonial (final do século XIX ao início do século XX).

**Prodosh Bhattacharya<sup>1</sup>**

Theatre Studies, University of Warwick, UK  
prodosh.Bhattacharya@warwick.ac.uk

Fecha de recepción: 12 de septiembre de 2024

Fecha de aceptación: 2 de diciembre de 2024

Como citar: Prodosh, B. (2025) Not So Far from the Madding Crowd: The Aesthetics and Politics of ‘Skill’ in Human-Nonhuman Animal Circus Acts in Colonial Bengal (Late 19th to Early 20th Century). *Corpo Grafías Estudios críticos de y desde los cuer-pos*, 12(12), pp. 106-123.

DOI: <https://doi.org/10.14483/25909398.22674>



\* Artículo de reflexión

<sup>1</sup> PhD Scholar, Theatre Studies, University of Warwick, UK, Email- Prodosh.Bhattacharya@warwick.ac.uk. Prodosh Bhattacharya joined the Department of Theatre and Performance Studies, University of Warwick as a PhD student on October 5, 2020, funded by the Chancellor’s International Scholarship. His doctoral project is titled “Circus and its double in Colonial India: A study of physical culture and embodied knowledge formation in the entanglements of texts and performance, in the nineteenth and early twentieth century”. He has taught at both colleges and universities in India as a full-time Assistant Professor and has a cumulative full-time teaching experience of more than three years. At Warwick, he has been a graduate tutor from 2022-24, and taught courses on performance analysis, practice and theatre, and performance in context

## Resumen

En este artículo, analizo una amplia variedad de literatura y materiales circenses (archivos, efímeros visuales, carteles, panfletos, tradiciones circenses y ficción) que documentan el recorrido del Gran Circo de Bengala en relación con los circos itinerantes del siglo XIX y principios del siglo XX, los cuales seguían rutas transnacionales. Al centrarme en la representación de tres especies animales específicas, de relevancia histórica, y en su relación con los humanos, exploro su visualización y encuentro como eventos corpóreos, junto con las políticas culturales asociadas. Mi objetivo es desentrañar las intersecciones antropomórficas y zoomórficas que intervienen en la comprensión del cuerpo. Este análisis se inscribe en el contexto de la modernidad colonial en la India, en contraste con las ideas eurocéntricas, estructuradas a partir de binarios como “salvaje” frente a “domesticado” o “humano” frente a “no humano,” las cuales tienden a ser oscurecidas por las (in)articulaciones viscerales de la “habilidad” y la “virtuosidad” como conceptos institucionalizados.

## Palabras clave

Humano-no humano, corporeidad, habilidad, capital animal, entrenamiento, circo, India colonial

## Abstract

In this article, I examine a range of circus literature and materials (archives, visual ephemera, posters, handbills, circus lore, and fiction that map The Great Bengal Circus in relation to traveling circuses in the nineteenth and early twentieth centuries, which followed transnational routes. By focusing on the modality of three specific and historically important animal species and their relationship with humans, their visualization and encounter as fleshly events, and the related cultural politics, I seek to unpack the anthropomorphic and zoomorphic entanglements in understanding the body. I situate this analysis within

the context of colonial modernity in India, contrasting it with Eurocentric ideas (framed through binaries such as “wild” vs. “tame” or “human” vs “non-human”) that the visceral (in)articulations of “skill” and “virtuosity” as institutionalized concepts obfuscate.

## Keywords

Human-nonhuman animal, embodiment, skill, animal capital, training, circus, colonial India

## Resumo

Neste artigo, examino uma ampla variedade de literatura e materiais circenses (arquivos, coisas efêmeras visuais, cartazes, panfletos, tradições circenses e ficção) que documentam a jornada do Grande Circo de Bengala em relação aos circos itinerantes do século XIX e início. Séculos XX, XX, que seguiu rotas transnacionais. Ao concentrar-me na representação de três espécies animais específicas e historicamente relevantes e na sua relação com os humanos, exploro a sua visão e encontro como eventos corporais, juntamente com as políticas culturais associadas. Meu objetivo é desvendar as interseções antropomórficas e zoomórficas que intervêm na compreensão do corpo. Esta análise inscreve-se no contexto da modernidade colonial na Índia, em contraste com as ideias eurocêntricas, estruturadas a partir de binários como “selvagem” versus “domesticado” ou “humano” versus “não humano”, que tendem a ser obscurecidos pela visão visceral. (in)articulações de “habilidade” e “virtuosismo” como conceitos institucionalizados.

## Palavras-chave

Humano-não-humano, corporeidade, habilidade, capital animal, treinamento, circo, Índia colonial

## **Introduction: The human-non-human animal interface of modern circus as a colonial popular entertainment.**

In trying to approach entertainment that involves human-animal interactions, one must negotiate the question, “What constitutes the basis of embodiment of human and non-human animal interactions?” By using the terms human and non-human animals, I put forth a well-established idea in the historiography of animal studies. The core concept of such a formulation is that humans and “other” animate beings cohabit through a dynamic interplay of mutual dependence and conflict, forming an “interspecies relationship” (Tsing, 2012, p.141). Representing the animal through empathy is a complex idea, given that experience and articulation of this experience are grounded in the inherently anthropocentric nature of discourse. I see a critical solipsism in the question, “what does looking at an animal entail? And, in the context of human-animal relations, what does touching an animal signify?”<sup>2</sup> In this, I contend with Derrida (2002), who argues that the idea of the animal is constituted by the human and, in turn, defines itself through its difference from this human-centric discourse. This Derridian idiom points to the dominant Eurocentric, Western understanding of the human, which presupposes a categorical distinction between the human body and that of the animal. This notion finds its roots in the Greco-Roman philosophical tradition, later assimilated into Christian theological discourse. Within Indic traditions, however, animal bodies are seen as extensions of human bodies in legal texts. The permeability of bodies renders the human and the animal, in Indic traditions, an entangled moral, ethical, and socio-religious concept different from the conception of the European Enlightenment (Gutiérrez, 2018).

The conceptual scope of this article is multi-layered and complex, engaging with colonial perspectives on the non-white human “other” and nonhuman animals, with precolonial Indic views of these, and the study of the embodiment of human and non-human animal relations. I traverse beyond a temporal framework to explore how dominant colonial paradigms reconfigured and appropriated existing Indic human-non-human subjectivities, focusing on these two discourses in the political and cultural realm. I explore how the emergence of the circus in colonial India became an apt site to provide a contact zone between colonial and Indic paradigms of the species boundary between human and nonhuman animals.

In this regard, a study of human-non-human animal acts in the traveling circus companies between Europe and its colonies requires critical attention in two significant areas: (a) situating the critical formulation of the human-nonhuman while conceptualizing circus acts within the framework of animal mobility and displacement, as commercialized through networks of hunting, poaching, and trading, conservation initiatives, and zoo captivity; and (b) examining the embodied history of circus acts involving animals and the aesthetics of designing performances through them.

Notably, the colonial discourse of evolutionary science and anatomy significantly influenced the circus (Rothfels 2002; Gruen 2014). With the emergence of scientific and anthropological studies of various curiosities involving the body, circus acts became the visual sphere where the limitations on body movements and the extent of their choreography were economized (Assael 2005; Tait 2016). Colonial entertainment thrived on circuses involving traveling menageries exhibiting acts that demonstrated “the most valuable evidence of the superiority of man over animals” (Le Roux & Garnier, 1890, p. 133). The colonial staging of human-nonhuman animal acts metonymized animals within the cultural symbolism of empire while also creating a narrative of taming the wild through discipline and training, thus regulating and controlling animal

2 For Derrida (2002), the idea of the animal is philosophically situated by him as something which is constituted by the human and constitutes itself in difference from this human-centric discourse. He de-constructively approaches this formulation by asking what it might mean to reconfigure the human-animal divide by being looked at and addressed by the animal in its silent being.



behavior through the registers of mastery and captivity. Nigel Rothfels, in *Savages and Beasts* (2002), notes how the zoological garden became an interesting nexus of scientific education and entertainment, moving from the aggrandized private ownership model to a public space of education and exhibition of wild and exotic animals. However, Rothfels also cautions against a progressivist reading of this change from private menageries to public zoos and conservation parks: "It is clear that modern Western zoological gardens, from the nineteenth century to today, often act out quite explicitly the political, imperial, or educational claims of the current elites" (p. 39).

It is precisely in this historicity of the colonial knowledge and desire to control the animal, and even in scientific discourse within a continuum of evolutionary and hierarchical order, that I find Derrida's interrogation into the naming of the animal particularly significant. The animal addressed within an "anthropo-theomorphic reappropriation" (Derrida, 2002, p. 387) is relevant to understanding the embodiment of colonial modernity within human-nonhuman animal acts in a South-Asian context. In his characteristic fashion, Derrida goes on to say that

They neither wanted nor had the capacity to draw any systematic consequence from the fact that an animal could, facing them, look at them, clothed or naked, and in a word, without a word, address them. They have taken no account of the fact that what they call animal could look at them and address them from down there, from a wholly other origin. (p. 382)

Problematizing the visualization of colonial documents and popular visual cultures on the animal helps us interrogate the consigning of the animal as capital, within both material and immaterial facets of circus performance within colonial modernity. The animals formed active material in the fabric of capital flow. As the animal becomes inscribed by visual and textual signs in performance, a mimetic focus on the

aesthetic visualization of its species gains significance. The foundation of this visualization of species differences in the humanist approach to care, training, and harnessing became increasingly grafted to the biopower of animal life, which creates capital. An alternate framework of modernity forms the contextual basis of situating the human and nonhuman animals as subjects, historically permeating the embodiment of each other, which is very unique to the South Asian context (Chakrabarty, 2000, Guha, 1997). In this latter context, folklore from Indic socio-religious oral and textual traditions becomes significant sources. The Buddhist Pali Jātaka<sup>3</sup> known as *Jātakaṭṭhakathā* contains stories in which animals speak to humans, often critiquing the anthropocentric language as treacherous, insincere and full of slippages (Ohnuma, 2017, p. 42). These textual traditions suggest a critical quotidian and experiential embodiment of the moral agency of human and nonhuman animals as multispecies alliances that ontologically existed through recognition and misrecognition of the dynamics of interspecies relationships. While Buddhist doctrine has a hierarchy of moral agency and separation of the domain of the human and the nonhuman, these tales bring a certain environmental and ecological understanding of human and nonhuman interactions to bear on moral attitudes. In doing so, the animal voices in the narrative speak through their animality toward human abuse, exemplified in acts of hunting, poaching, and meat-eating. An example that illustrates the quotidian experience within the ritual structure of animal sacrifice is a story in the Matakabhatta Jātakā. The voice of the sacrificial goat, offering a critique of animal killing by the Brahmin in front of a crowd, becomes instrumental in bringing about a transformation in him. The goat speaks of the finitude of its suffering and pain, as it would be released

<sup>3</sup> The Pali Jātakās are part of a tradition of Buddhist literature, that speak of the previous births of Gautama Buddha, accounting in detail the various life paths on the way to attain Buddhahood. In these textual traditions, these lives take the form of both human and nonhuman animal existence of the Bodhisattvas in the cycle of rebirth. They also demonstrate through their illustrative stories filled with nonhuman animals, moral attitudes and teachings central to Buddhism. I would like to thank Sagnik Saha, a peer and scholar in Ancient Indian History, for his valuable insights on historiography of nonhuman animals in Buddhist texts and traditions.

from the cycle of rebirth, while the Brahmin through his actions would now experience the exact suffering and pain of nonhuman animal life under human abuse in his future lives (Ohnuma, 2017, p. 42-43).

Circus acts instrumentalized the colonial appropriation of the Darwinian model in their curation of human-nonhuman animal relationship during the colonial period. Circus became a site of public observation, fueling a curiosity about the exotic other and sometimes, a means to know this othered body of the staged human as well as nonhuman animal. Being a form of public entertainment, it exploited the effects of wonder, astonishment, and anticipation to indulge joyous satisfaction in acts that would otherwise be unimagined. Circus in the colonial period masked the racial, gendered, and class politics of its aesthetic regime through methods of training and disciplining the wild and brute elements of nonhuman animals. The logic of accumulation of sources of the performative form of circus in colonial India remains tied to the logic of colonial archive. This is where I see the critical conundrum lies. The same conceptual paradigm that formulates the embodied experience of the human and nonhuman animal must look to a broader Indic ethology of human-animal relationships from the Vedic period to the period of colonization.

In the following section, I seek to explore this complexity by critically examining at specific animals and their emergence as both economic and symbolic capital within colonial traffic, as well as the relationship of these processes with the pre-colonial order in the South Asian *milieu*. While an exhaustive study is beyond the scope of this paper, three animal species - *elephants*, *horses* and *big cats* - and their movement within the colonial sphere as material and symbolic entities become crucial. A subsequent conversation around representation and labor of human-nonhuman animal networks, in the colonial regime of work and play and in relation to the precolonial conceptions of the same, is of much relevance. Within the field of circus studies and its intersection with animal studies,

I believe that the Indic ethology of these animals presents reasonable ground to critically evaluate the change in their care. Through these three animal modalities, I argue that modern circus became an instrument of colonial power that sought to govern bodies, both human and nonhuman. Observing, training, and taming certain animals through the institutions of public entertainment created a change in the existing order of human-nonhuman animal marked by permeability and entanglement. This, however, does not suggest that the pre-colonial Indic domain of human-nonhuman animal was idyllic and pastoral. While a certain conflict may be traced with the rise of agrarian economy, animals nonetheless formed an integral part of understanding the embodied structures of human kinship (Gutiérrez, 2018, p. 474).

### **The story of Jumbo and other elephants: Nonhuman animal mobility in circus**

To unpack the “closure” of the life and experience of elephants in human articulations within the colonial period, I quote the following anecdote. This anecdote is from juvenile literature by Bonny Worth (2001) and illustrated by Christopher Santoro, on Jumbo, the most famed circus elephant in the world. Describing the tragic accident when Jumbo was hit by a train, the narrator says,

People around the world mourned the loss of the great elephant. *Did P.T Barnum mourn? In his own way, perhaps.* He certainly mourned the loss of Jumbo’s income. Barnum quickly arranged to have Jumbo stuffed. In fact, it was not long before he was touring with two jumbos- the stuffed hide and the mounted skeleton. The great elephant turned to be worth more dead than he had been alive. (p. 44)

The fictional passage elucidates how animals feature in Euro-American discourse and how their livingness is extracted

even in their death. The simultaneity of mourning and commodification signals the forked and dual nature of what might be called animal modernity. As Susan Nance argues,

...modern subjectivities require that citizens have the ability to tolerate a ponderous and apparently uncomfortable alienation from the livingness of most species while they materially benefit from efforts to destroy nonhuman animals' autonomy through confinement and other management practices that reshape animals into expressions of human culture and capital. (Nance, 2015, p. 4)

Jumbo, an African elephant, was traded to Paris and subsequently taken to the London Zoological Society from his place of birth, French-administered Sudan, in the 1860s. The exhibition of Jumbo in the zoological garden sought to create a certain effect of wonder, curiosity, and magnificence through the retelling and circulation of his story which subverted the rampant violence in the animal and ivory trades. Jumbo became an animal celebrity, part of the consumer culture of touring menageries, public pets, and novelty species. The zoo had emerged as a space where humans and animals met through the economy of display and engendered a way of knowing about entities from "other" eco-cultural spheres. Such exhibiting of the exotic generated visual recognition, curiosity, and wonder that had the effect of alienating animals and depriving them from agency. Subsequently, Jumbo's transatlantic migration to become part of P.T. Barnum and Bailey's circus in North America, designated as "The Greatest Show on Earth," substituted engagement through public institutions with a free market sojourn into private enterprise. The transatlantic economy of Jumbo's celebrity status now hinged on the privatization of mass human consumption<sup>4</sup>. It even drew flak

from the British press who lamented and critiqued this business deal, as a devaluation of the prosperity the British felt having followed Jumbo's rise to fame as a great sentient being. *Reynold's Newspaper* duly noted on February 26, 1882: "The poor brute" did not want to go. "Having lived so long in his present abode, he naturally objects to going further, with the possibility of faring worse" (Cited in Nance, 2015, p. 23).

It is here that I turn towards how the colonial interest and control of Jumbo informed the South Asian public sphere. While the exploitation of elephants for human use has been recorded in Indian societies since the ancient period, the practice of elephant care and use enjoyed a remarkable transformation, involving differing nomenclatures of care, control, and captivity.

In looking at circus acts involving animals in colonial India, one must also consider the racial economy of the gaze upon human bodies. In colonial storytelling, one finds prominent idioms characterizing native people in animal terms.<sup>5</sup> This form of textual mimesis masks a more insidious management of animals, of creating control of non-human animality through an epistemological and biopolitical framework that harnesses animals within regimes of industrial labor.<sup>6</sup> Such a colonial economy which regulates the biosphere through an-

<sup>5</sup> There are a range of texts which represent and name non-white human others as animal within colonial discourse. While a growing body of scientific studies in the intersections of race and eugenics came out of social Darwinism, literary works abounded with such references. Examples include works by Rudyard Kipling, the scientific writings of John Kipling, works by H.H. Risley, and more. For critical works on this phenomenon, see Fanon, 2008; Roy, 1998; and Pandian, 2008.

<sup>6</sup> While the idea of representing native and indigenous people through animal metaphors or qualities has been prominent in imperial writings, what also needs critical assessment are the material causes of such inscriptions. A separation of the material and symbolic circulation of animals within the hegemonic domain of industrial capitalism is complex. Difference as a basis of signifying the human and nonhuman animal was bound to the racial economy of how animals became part of capital flow. Such a practice was dominantly Eurocentric and white, and came to inform the epistemological framework of human and nonhuman animal relations. This in turn hinged on the biopolitics of the management of native population of the colony – indigenous human and nonhuman animals – within the economy of the European colonisers. See Woolfe (2003) and Bourdieu (1993).

<sup>4</sup> A giant statue of Jumbo was erected at the west entrance to the city of St. Thomas, Ontario, the city where he met with an accident on a railway track and died subsequently. The edifice memorializes this well-known animal, the circumstances of whose life was marked by the racializing and orientalisating gaze. See Sethna 2017, p.42.

thropocentric principles is represented in the works of Rudyard Kipling:

They [the working animals of the army] obey, as the men do. Mule, horse, elephant, or bullock, he obeys his driver, and the driver his sergeant, and the sergeant his lieutenant, and the lieutenant his captain, and the captain his major, and the major his colonel, and the colonel his brigadier commanding three regiments, and the brigadier the general, who obeys the Viceroy, who is the servant of the Empress. Thus it is done. (Kipling, 1996, pp. 56-57).

A distinct vocabulary articulated the orientaling gaze on colonized indigenous people, reflecting a need to control and regulate the behavior of such populations through the hierarchy of colonial administration.<sup>7</sup> A significant example is the Criminal Tribes Act of 1871, which criminalized the activities springing from the so-called brutish, inferior, and underdeveloped nature of the Kallar watchmen and chieftains in Southern India, who the Act described as akin to untutored wild animals (Pandian 2008). In this context, while an imperial discourse of human-nonhuman-animal relations began to be formalized within the scientific community, there was also a parallel construction of the idea of animals in captivity, which served as both a means of study and as a form of care.

By contrast, narratives that survive in local expressions embedded in the animistic patterns of tribal life interpret animality through a hierarchical, anthropomorphic perspective. This approach is notably a culturally appropriated manifestation within the Hindu Vedic pantheon of animals through a hierar-

chical anthropomorphic gaze. The Buddhist Pali Jātakas also present a perspective in which animals are situated within a moral order, simultaneously embodying their animate materialities and speaking with voices that at times refuse to read past real animal positionalities.<sup>8</sup>

To situate the discourse of capture and training as biopolitics through and on animal life, within the colonial sphere, it is important to consider the human-nonhuman animal relations through colonial institutions and practices that informed each other. The deployment of native hunting practices and the use of local knowledge, to acquire, capture, and trade animals for industrial labor coincided with the rise of the circus as a form of public entertainment. Trading of animals, especially elephants, became frequent among animal trading firms and circus companies that invested in procuring these big animals for display. Ram Brahma Sanyal emerged as an important figure in the functioning of the Zoological Garden in Calcutta, which was founded in 1875<sup>9</sup> and modeled with objectives similar to European zoos, in which animals in captivity were

<sup>8</sup> Within the Vedic forms of human-nonhuman relations, the totemic notion of certain animals made its way into Hindu pantheon and iconography, associating certain animals with Vedic deities. The animals were anthropomorphized as well as theo-morphized to bear traits and qualities in association with Vedic deities. Thus, the elephant is looked upon in Hindu societies as related to the deity Ganesha who is an elephant-headed god, embodying wisdom and auspiciousness. Similarly, the lion and tiger are associated with the Goddess Durga, a female deity representing the maternal power of good over evil forces. Each of these associations has a history of acculturation and then re-culturation within the Hindu pantheon, and reflects the hierarchical nature of the Vedic Hindu ideology. Pali Jātakas no 72, *Silavanāga Jātaka* tells the story of a white elephant who saves a man from getting lost in the wilderness before being ultimately killed by the same man for ivory. This presents, within the structure of a fable, the gruesome presence of man as an exploitative beast. While the animal is his victim, the animal also serves to offer a point of critique in that animal agency exposes human folly, and blurs the doctrinal realm in religious texts in which the animal is usually relegated as inferior. See Ohnuma, 2017.

<sup>9</sup> Ram Brahma Sanyal was a pioneering zoologist and the first superintendent of the Zoological Garden in Calcutta. His publications on captive animals, and breeding Sumatran rhinoceros as a specimen of captive breeding and management of animals. Within the colonial economy of capturing animals for scientific enquiry, Sanyal formed an important native Indian figure, and his works became crucial for the British administration of the zoo in Calcutta.

<sup>7</sup> An Italian physicist, Cesare Lombroso, in his work, "Natural History of the Criminal" characterized innate delinquency to the outlines of a brutish and retrogressive physiognomy - apish arms and jutting jaws, noses hooked like birds of prey, and so on. Within criminal anthropology, the idea of atavism associated with animality was gaining prominence, as was evident in the legal documents and scientific literature of the late Victorian period. For more see Pandian, 2008.

observed, and acclimatization and breeding of animals, with a focus on indigenous breeds, were primary objectives. Sanyal's work, *A Handbook of Animals in Captivity in Lower Bengal* (1882) is an important document focused on understanding the habits of animals in captivity through daily observation and record-keeping. Sanyal was a local man, educated and trained in European methods, whose publications circulated widely and who lectured across the country. A significant aspect of Rambrama's work also lay in the study of captive animals and their breeding in controlled settings. He also mentions that certain animals were traded into circuses when their management of them became difficult in zoos. It is important to note that the idea of training animals in circuses was where the imperial discourse of mastery and control over animals was at its helm at the animal training in circuses. This was characteristic of the British policy to use the clerical and intellectual labor of the native population within the management of colonial institutions. In his writings, which were published in the 1950s, James Williams, a veteran of the Bombay Burmah Trading Corporation, noted that "he learned about elephants not from his fellow officers in the company—most of whom he suggested were drunkards—or from colonial writings, but from his oozies." (Saha, 2021, p. 915). He compared the oozies, native Burmese animal handlers and carers, and their elephants in three areas: their life cycles, particularly around adolescence and musth; their temperaments, including the degrees to which they were docile, dangerous, and uncontrollable when provoked; and their addictions, as both shared an addiction to opium. The close relationship between oozie and elephant is reflected in some of the photographs in Williams' memoir, *Elephant Bill*. The caption to one of the photographs describes the oozie as "almost part" of his elephant. As Jonathan Saha (2021) goes on to note,

The physicality and skins of both elephant and rider are also commented upon and made the focus of the image. Depictions of nudity and partial undress, as Philippa Levine has pointed out, could connote

base savagery or be used in high aesthetics, but in this depiction of an oozie, the focus on the undressed body is to highlight his shared emotional and tactile connections to the elephant. The photograph is intended to show an intimate and innate connection between the two, a naturalistic portrayal that masked the more fraught relations of the forestry labor regime. (p. 915)

George Henry Evans in 1894 spoke of the importance of an oozie's tactile connection with their elephant. As Superintendent of the Civil Veterinary Department in the colony in the early twentieth century, Evans became a world-renowned expert in elephant maladies. Saha notes that Evans' major publication on the subject, *Elephants and Their Diseases*, in many ways epitomizes the detached, scientific mode of reducing animals into objects of study associated with imperialism.

Animals performing in indigenous native circuses in colonial India arrived via routes of animal trade run by Carl Hagenbeck's famed firm in Hamburg. Lorenz Hagenbeck (1956), son of Carl Hagenbeck, mentions in his memoir,

There were soon literally hundreds of elephants up for sale. They were mainly tame animals, merely tethered by one fore and one hind leg between a couple of trees, but there were those which were still not broken in, and these were firmly lashed to really powerful trees with cables as thick as a man's arm. Day after day fresh herds of ten to fifteen elephants each came in. They all swam to the fairground across the Ganges, together with their mahouts. (p. 139)

In colonial Calcutta, there was great curiosity surrounding a white elephant named Pa Wa. The Centenary Volume of Calcutta Zoo (1875-1975) records that "The zoo was lucky to have a rush of visitors who considered a white elephant

to be the 'Living Deity'..." (cited in Science Reporter, 2015, p. 35). Animals within native settings quite often drew their relevance from religious mythology. In this regard, many Indians viewed the white elephant through the mythical lens of Aravat, who was the carrier of the Vedic-Aryan deity Indra. For circus companies that wanted to appeal to the expectations of both the locals and colonizers, such exotic displays of elephants became the model. In this regard, Reiko Ohnuma's study on "Animal Doubles of the Buddha" presents interesting examples of elephant imagery in Buddhist literature. There, too, the presence of a white elephant, as auspicious as and characteristic of Buddha himself, is pitted against the wild male elephant, with musth, embodying aggression and brutish instincts, as a figure of worldly existence. The encounter of Buddha with the wild male elephant, whom he transforms through gentle touch and a benevolent voice, is a particularly fascinating narrative (Ohnuma, 2023, p.74). The figuration of the elephant in the circus, by contrast, abounds with references to handlers who train elephants through violent methods, using bullhooks and chains (Gruen, 2014, p. 42).

Circus managers creating popular acts also suggested "harmonious co-existence" be emphasized in their imagery, in which animals who would be staunch enemies in their natural habitat would be staged in a scene that did not feature aggression from the animals. These scenes, popularized by Hagenbeck, also represented the final victory of culture over nature. However, circus within the indigenous sphere served corporeal nationalism by presenting the human and non-human animal acts as a means of promoting the idea of a physical culture, through an appropriation by the indigenous Hindu elites of practices of the subordinate class and castes, creating a hegemonic cultural symbolism of nonhuman animals present in the Indic traditions. For the circus, performing feats with animals served as a means of mastering and controlling the wild through instruction and training. Alternatively, within alternate histories and registers of pastoral care, it also affirmed the agency of animals as actors within an embodied

moral ethos (Pandian 2000). If a native performer successfully tamed wild and ferocious animals like tigers and lions to perform tasks, or as with the famous elephant act in *The Great Bengal Circus*<sup>10</sup>, where elephants were made to balance on stools, it would possibly hint at a successful demonstration of skill and mastery of human training. It was symbolically akin to the colonizer's own administration of the supposedly uncivil sections of indigenous society. Within the aesthetic sphere of local communities, however, the presence of the giant beast in a curated space had ambivalent implications. Such stagings reinforced the elephant's steadfastness, intelligence, and companionship with humans, but at the same time the elephant was devalued within Indic ethology as the prime animal mover in the political economy of kingship, a creature of the forest that the king needs to care for and attend to for the upkeep of his kingdom and attendant duties (Trautmann, 2015).<sup>11</sup>

## Horses within colonial-anticolonial optics

The circus engendered a spatial distribution of the sensible through a harnessing of the immediacy of a spectacle of bodily acts along with a narrative staging of public events. This finds expression in Philip Astley's equestrian shows on a grand scale in his amphitheater. The rehearsed show of the rituals

<sup>10</sup> The Great Bengal Circus was begun by Professor Priyanath Basu, in the late 19th century, and became an important point of contact between middle class Bengali physical culturists and European circus proprietors. With the gradual rise and fame of the circus company, the popularity of circus acts spread across the native states as well as internationally. The elephant act involving strongman Bhim Bhavani who would lie down with the elephant moving across a platform on his chest, as well as an elephant act involving elephants riding bicycles, became chief draws in the Bengal circus. While the circus moved places the refashioning of Bengali masculinity that was under scathing critique within colonial discourse, was sought to be resurrected.

<sup>11</sup> Elephants formed an important part of ancient kingship in India. The Indian epics *Mahabharata* and *Ramayana* speak of elephants as war elephants; the male elephant in musth was an ideal figure for the king. However it also required that the elephant be looked after in ways sensitive to its forest habitat. The king had to ensure the elephant's maintenance by investing considerable resources in its natural diet and environment, as these elephants had a memory of their wild dwelling. See Trautmann, 2015.



of controlling the horse consisted of graceful and acrobatic displays on the horse’s back, also known as trick riding. In the systematized practices of European equestrian shows, sartorial framing of these acts regulated the ideological through the disciplining of the body along the human-animal interface. Equestrian shows became the primary mode through which the regulation of the circus arena was sought. The various pantomimic horse acts oriented the grammar of corporeality in public performances. Through these acts Astley’s shows created the imperial architecture of circus acts along transnational routes in the nineteenth century. A poster from an Astley equestrian show demonstrates how the event was inscribed with imperial symbolism, as the pantomimic horse acts presented a narrative of conquering the province of Delhi within colonial India. Set as a pantomime, in what seems the earliest exposition of the modern circus, Astley’s Amphitheatre became the site of the circus’s association with the empire (Coxe, 1980). This visual and narrative circulation of circus within the public sphere was significantly tied to the emerging institutions of physical culture in ethnonationalist settings. Further, it set forth the nominal ascriptions that circus as an event and form carried in the dominant cultural discourse.

I find that the empire’s discourse of supremacy is enacted through the cultural symbolism of control (animals) and precarity (by inducing fear and wonder). Astley’s circus combined the forces of melodrama with the bareness and immediacy of corporeality. It also sought to orient its cultural and commercial value through printed ephemera and posters that were widely circulated during the latter half of the 18th century. By sourcing materials and acts from around the globe, circus in Europe absorbed and reconfigured prominent historical events and settings into tales of oriental fantasies.

The Franconi circus in France presented the wild animal tamer Henri Martin along with animals in a three-act play with seven tableaux called *The Lions of Mysore*. Martin is presented as a fearless tamer of the wild, as the setting and ethos of

the performance. Within oriental imaginaries, Martin becomes the ideal prototype of imperial training and civilizing the wild lions – serving as metaphors for the oriental public in the colonial imagination. By conflating the cultural negotiation of the wilderness with the political and military mastery over the province of Mysore, following uprisings by the indigenous cavalry under the British Raj in India in 1857, circus aesthetics became intertwined with the political discourse of empire as a form of mastery, control, and bio-power.

The embodiment of human and nonhuman animal relations in circuses in close association with other forms of physical culture calls for a recontextualization of such a relation within animal modernity. Yet one needs to look beyond the binaries affected by what Prathama Bannerjee characterizes as the “politics of time” in modernity, referring to the precolonial unified time of primitivity in contrast to industrial clock time that is hierarchically linear. I can elucidate this complexity by looking at circus acts in The Great Bengal Circus, as emerged within the anticolonial Bengali public sphere. Bareback riding and trick riding of horses were looked upon as signs of male virility. Yet two prominent equestriennes were women artists named Kumudini and Golap. Kumudini emerged as one of the most well-admired horse riders and earned the title of “empress of the arena” (Basu, 2013, p.120). I locate the optics of female horse riders in colonial Bengal in the familiar mythical image of a horse bewitching and alluring the king to the wilderness, building a fantasy meeting between the king and a lower-caste woman in the forest.<sup>12</sup> Women’s horse riding in colonial Bengal thus became a means through which a discourse of masculinity and corporeal resistance to the dominant idea of the Bengalese as effete and of effeminate race was enacted ambiguously. As Indira Chowdhury (1998) detail-

12 The agency of the horse as a conveyor of the king, leading him to a forest where he encounters and gets drawn to a woman of lower caste, has interesting repercussions on how nonhuman animals function in some Indic traditions through the intersection of caste and gender norms. The horse here embodies the Vedic-Aryan sociality of sexual deviance and a subsequent caste appropriation of sexuality within the folds of normative categories. See Doniger, 2021.

Is in her work, the creation of the ideal subject of the Bengali upper-class anticolonial nationalism was the figure of the heroic female in the form of a Goddess who substituted for the unworthy Bengali effete man wont to moral weakness. Such a discourse dominated the curation of equestrian acts by women performers in the circus, who were deemed heroic and brave, challenging the dominant view of Bengalees as a cowardly race and simultaneously desirable within dominantly male spectatorship.

In Vedic myths, stallions are never tamed and roam freely across grasslands. It was only in its death that a stallion passed on the spirit of freedom to its king as a form of symbolic exchange (Doniger, 2021, p.15).<sup>13</sup> In contrast, an act in the Great Bengal Circus involved a donkey pulling a cart and a monkey in the role of pilot. The carriage breaks down, and the pilot changes the wheels while the genteel babu monkey would be attended to. In the Brahminical Indian discourse on animals which includes a caste-ist hierarchy of horses, the donkey is looked upon as a mixed breed. The design of this act in the Great Bengal Circus invokes the complex idea of horse breeding that appropriated the colonial optics of a hierarchical management of indigenous people and animals (Doniger 2021). In the Sanskrit *Pancatantras* (animal fables), the donkey is looked upon as an inferior caste within the hierarchy of a moral universe. The curation of this act through monkeys in anthropocentric roles mimicking the indigenous elite tradition, while the donkey is relegated to being controlled and tamed for manual labor, acts out the intersection of the existing caste structure with the political economy of race. It demonstrates how the colonial systems of administration

and biopolitics redefined and incorporated existing social hierarchies into structures.

## Taming big cats and their ideological constructions

Ideological constructions of effeminacy within the discursive formations of the colony were imbricated with the racial economy of civility. Following the uprisings of 1857 and a re-organization of military labor through the categories of the martial and non-martial, Bengalis were associated with weakness and disability, and with being non-martial and lacking the acceptable parameters of colonial masculinity. A resistive and oppositional self-fashioning from the propertied Hindu Bengali middle class involved a revivalist physical and moral selfhood characterized by a regulation of excess and harnessing of virility through a kind of masculine asceticism. In contrast, the iconography and typologies of the feminine were marked by a duality of the chaste and nurturing women within a household ethos on the one hand, and the heroic figure of a mother goddess with her lion conveyor as an incarnation of revolutionary strength, on the other (Chowdhury, 1998). The carnal significance of tigers as creatures of the wild seemed an apt background against which the gendered corporeal reconstitution of nationalist politics and its ideal subject was sought. The women animal tamers within this register operated along a duality of heroic, idealized icons similar to the mythical goddess Durga, while also being objects of a male gaze that sexually marked their public acts.

In this context, Miss Susila's<sup>14</sup> presence in The Great Bengal

<sup>13</sup> In the Vedic myths around horse sacrifice, stories abound of the stallion that belongs to a king roaming freely across lands attended by the king's men; the lands the horse traverses through its grazing become those of the king through the death of the horse. In a way, the horse upon dying symbolically transfers its freedom in a territorial context upon its king. See Doniger, 2021, p.15. In the Buddhist tradition, the horse Kanthaka is the conveyor of the Bodhisattva, and is associated with renunciation and attainment of Buddha. The horse here has an agency to be a part of its master's spiritual journey, reflecting in its own renunciation of the Bodhisattva in empathy with him. See Ohnuma, 2023.

<sup>14</sup> Miss Susila was a star woman trapeze artist and animal tamer in the Great Bengal Circus. Her most popular act involved leaning on the tiger and petting him in an embrace. Seen through the ambivalent middle-class male gaze, Susila is both sexually desirable through her fleshly presence, yet as a circus performer can only exist within the discourse of male tutelage and training. Any possible spillage of her sexualized body into the optics of national physical culture was deemed unbecoming of respectable womanhood. There are many anecdotes about Susila's popularity in the Bengali circus space and about being on the receiving end of sexual advances as a public woman.

Circus demonstrates the subalternized erasure of the figure of the public woman. While references to newspapers are sufficient in praise of Susila's skillful acts, there is a certain vocabulary through which she is deemed worthy because she comes out of the fold of the traditional understanding of Bengali women as timid and domestic (Basu, 2013). As a young teenager, Miss Susila had already gained popularity with her trapeze and pyramid acts, and later she was also introduced to tiger acts, where she would enter the cage and playfully lie on the tiger as it reclined. This presents a contrast to the taming of wild cats read through certain semiotics of masculinity. An important example of indigenous and native methods of animal taming can be seen through Damoo Dhotre's training of animals in the 1930s-50s. Epitomized as a national symbol, Dhotre was known to train wild animals, like lions and tigers, through care and instructional training.

In his autobiographical writing *Wild Animal Man*, narrated to Richard Taplinger, Dhotre sees himself as becoming a well-recognized animal trainer from being a skinny young boy who wanted to travel the world. He became a celebrity by traveling with American circus companies (Dhotre 17). It is here that the visibility interests me. While there are ample photographs of and biographical data about Damoo's life as an animal tamer in the circus, Miss Susila's presence is rather scant and obscure in the visual sphere. Of the existing sources, the one that verifies this act is the photograph that has survived to this day, of Susila leaning on a tiger in a cage, published in books compiled by the family members of Priyanath Bose, the owner of the Great Bengal Circus.

I acknowledge that this photograph does not have archival verification and is not present in any other public documentation nor circulation. However, it is marked by a choreography that inscribes Susila within the male fantasy of a woman taming the wild animal, making her desirable. The subsequent lack of circulation of the photograph in print could attest to the discomfort within the male genteel class around Susila's

visibility. I see in this a viable case of an archival phenomenon described by Rebecca Schneider: "in the archive, bones are given not only to speak the disappearance of flesh, but to script that flesh as disappearing by disavowing recurrence or by marking the body always already 'scandal'" (Schneider, 2012, p. 73).

The terms in which Susila's presence was instrumentalized in the circus arena, and subsequently her identity beyond the tent was marked by erasure, is epitomized in the spectrality of her wounded flesh after being attacked by the tiger during her act (Basu, 2013). It was a grotesque moment of a life lived, where she as a public woman was denied entry within the domain of respectability of hetero-patriarchal women.

### **The performative economy of 'wild' and 'fame' in human-nonhuman interface**

I do not intend to suggest an organic and holistic relationship and embodiment of human-nonhuman interactions within pre-colonial Indic society and its forms of entertainment. Rather, I suggest that if we read the space of native indigenous societies and cultures as one in which a certain sense of cohabitation without a complete subsuming and appropriation within the surplus values of mercantile capitalism exists, then it may offer alternate frameworks of situating such an embodiment. The *Mānasollāsa* and *Mātāṅgalīlā*<sup>15</sup> are examples of textual traditions that elaborate on numerous social and cultural interactions between humans and non-human animals through both verbal and gestural communication within a framework of the moral forces of karma and the cycle of life. When human-nonhuman animals are read through the

<sup>15</sup> These Sanskrit and Prakrit textual traditions involve elaborate manuals of training and caring for elephants. Ranging from training elephants to dietary instructions to sporting manuals for the fitness of mahouts and elephants, these traditions reflect the mixing of daily everyday practices, and their local regional articulations with a more structured manual using Sanskrit terms prevalent in courtly discourse, thus explicating an interconnected social-strata around human-nonhuman animal relationships.



Figure 1. A photograph of Miss Susila with the tigress Lakshmi, at the Great Bengal Circus. Note. Wikimedia Commons. The image is in the public domain and beyond the Copyright Act. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sushila\\_Sundari.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sushila_Sundari.jpg)

worldviews presented in Indic texts, one finds a vast register of what one may call an entangled embodiment of human and the nonhuman beings. To a certain extent, acts of animal taming and exotic acts, while lending themselves to the visual registers of a colonial gaze, also created, on certain occasions, the possibility to read and experience indigenous native human-nonhuman animal interactions as bodies with counter-signatures. This then requires not only an aesthetic and theatrical reading of acts of entertainment in public spaces but a consideration of the multilayered presence of human-nonhuman animal bodies as a site of witnessing. Within such a multifaceted experience, the wild and the tame share both colonial and native Indic registers. While colonial semantics point to how animals were instrumental to an industrial eco-

nomy, the native registers of animal ecology looked at animal categories through their locomotion. Within Hindu Indic traditions, certain locomotive animals are bearers or “vahanas,” a means of conveyance of the highest order of human and divine worlds that permeate each other (Trautmann, 2015, p.123). In this context, the wild male elephant is the foremost conveyance of the king symbolizing the harnessing of sexual virility within the code of governance, whereas the lion also explicitly symbolizes order but within nature and forests and therefore is relegated as the conveyor of divine deities like the mother goddess Durga and her various forms.

It is precisely also the reason why, by enacting stereotypically curated acts with forms of local knowledge and traditions,



new mobilities and embodied passages opened up for native performers to move beyond the hegemonic ways their bodies were inscribed as sites of knowledge production. Through circus acts of taming exotic animals characterized as wild, as by Badalchand and Miss Susila in the Great Bengal Circus, and Damoo Dhotre in Karlekar's circus, one enacted within, as well as beyond, the confines of a racialized grammar of corporeality, becoming the master as well as rewilding hierarchies, even if momentarily through a sensorial and fleshly solidarity with spectators. In all these acts the choreography of the big cats tamed by the native human artists, enact the permeable ethos of human-non-human subaltern bodies to serve the anticolonial nationalist idiom of brave and skilled native performers as the ideal corporeal subjects of nation-building. Within these circus acts both the human and non-human other of the colonial subject collude to create narrative enactments of their positions and subsequent desire for autonomy.

Such a permeable embodiment is also evident in popular textual traditions in native spaces. A cautionary tale in the mode of an animal fable in nineteenth century Bengal published in the monthly periodical *Shishu* [Children] titled "Botuk", is an example of how narrative traditions of animal folklore as demonstrated by the Pali Jatakas, and Sanskrit Pancatantras, are adapted from the othered nonhuman animal's position to speak to the colonial regime. The story addresses how a mother goat saves her kids who had been devoured by a tiger by cutting open the tiger's stomach and filling it with stones. It teaches children the moral instruction that those who harm others bring onto themselves the same. Within the context of the Swadeshi movement, a nationalist project of resisting the British monopoly of the colonial market, the mother goat's refusal to submit to the powerful figure of the tiger served as a significant illustration of the idea of resisting the imperial market through indigenous production. The presentation of animals through potent narrative possibilities thus signposts the radical potential of their presence in discourse and also suggests how they may be spoken through and address the

humans within changing ecological concerns prompted by imperial activities.

## Conclusion

Exploring the philosophical position of being seen by the seen animal within the framework of colonial Indian circus requires careful negotiation of aesthetic and political nodes of the animal sign within official colonial records, visual archives, and local anticolonial modes of resistive narratives and performance. Human-nonhuman animal performances in colonial space also bring to the fore a reconsideration of the conceptual terrain of captive labor of nonhuman animals. The circus in the colonial public sphere becomes a site of ambivalence, a space that hides and reveals the colonial binding of labor with capital. The architecture of the traveling circus masked the colonial markings of the performative labor of nonhuman animals through a performance of empathy and training. Finally, to write an embodied history of human-nonhuman performance in colonial Indian circus, I suggest that the archival logic of performance history needs a politics of recovery through a critical consideration of the continuity of structures of thought around human-nonhuman animal relations from ancient Indic knowledge systems to the postcolonial present. Through the specific engagement of this article, I found that the circus in colonial India, as a traveling form between the metropole and the colony, became a site that brings into conversation the various Indic and colonial registers of human-animal relationship. While embracing and incorporating the grammar of colonial optics, the native circuses mobilized existing forms of entertainment involving non-human animals for local viewership. Indigenous circus companies, however, despite working through colonial methods of training animals in captivity, did critique the coexistence of care with capture that was sustained through a systemic deployment of biopolitical control of human and non-human resources within the colonial order. This is not to suggest that in societies prior to colonization, there is no history of animal capture. Ancient

Buddhist, as well as Hindu knowledge traditions, speak of detailed ethological and taxonomical documentation and manuals of animal care and preservation. The *Mrigapakshi Shastra*, *Mātāṅgalīlā*, and other textual traditions are relevant examples of the same. To the possibility of a critique of this method of reading through textual and oral traditions within Indic knowledge systems, and conceptualizing circus as a phenomenological site where bodies present themselves in movement and enact material relations, I offer a conceptual rethinking of these two seemingly disparate modes of sources, especially with regards to human-nonhuman animal relations. I suggest that the oral and textual traditions of Indic animal folklore may be read and understood as ciphers of embodied multispecies experience that informed the Indian understanding of territoriality through historical periods. On the other hand, human-nonhuman animal acts in circuses are not just confined to the circus's aesthetic grammar. They mark a space with movement and an affective discourse.

While a complete encapsulation of how the animal sees may be impossible, a critical appropriation of the ways of being seen/unseen from the animal's viewpoint may help recalibrate the anthropocentric discourse of characterizing circus acts within the colonial Indian sphere.

## References

- Assael, B. (2005). *The Circus and Victorian Society*. University of Virginia Press.
- Bandopadhyay, S. (2016). *Shardulsundari [The Tiger Woman]*. Kolkata: Ananda.
- Banerjee, P. (2006). *Politics of Time: Primitives and History-Writing in a Colonial Society*. Oxford University Press.
- Basu, D. ed. (2013). *Professor Bose er apurba bhraman brittanto [The wondrous travels of Professor Bose]*. Kolkata: Kargirar.
- Basu, Sri A.K. (2013). *Bangalir sarkas [Bengali Circus]*. Kolkata: Gangchil.
- Bourdieu, P. (1993). Structure, Habitus, Power: Basis for a Theory of Symbolic Power. In N. B. Dirks, G. Eley, and S. B. Ortner (Eds), *Culture/Power/History: A Reader in Contemporary Social Theory* (155-199). Princeton, N.J: Princeton University Press.
- Chakrabarty, D. (2000). *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*. Princeton: Princeton University Press.
- Chowdhury, I. (1998). *Frail Hero and Virile History: Gender and Politics of Culture in Colonial Bengal*. Oxford University Press.
- Coxe, A.H. (1980). *A Seat at the Circus*. Revised edition. Archon Books.
- Daston, Lorraine, and Gregg Mitman, eds. (2005). *Thinking with Animals: New Perspectives on Anthropomorphism*. New York: Columbia University Press.
- Davis, J. (2002). *The Circus Age*. Chapel Hill, NC: The University of North Carolina Press.
- Dean, J, Ingram, D and Sethna, C. (2017). *Animal Metropolis: History of Human-Animal Relations in Urban Canada*. University of Calgary Press.
- Derrida, J & Wills, D. (2002). The Animal That Therefore I Am (More to Follow). *Critical Inquiry*, 28(2), 369-418.



- Doniger, W. (2021). *Winged Stallions and Wicked Mares: Horses in Indian Myth and History*. Charlottesville and London: University of Virginia Press.
- Fanon, F. (2008). *Black Skin White Masks*. Revised edition. Perseus Books Group.
- Ghosh, A. (2014). *The Tropic Trapeze: Circus in Colonial India*. (Doctoral dissertation, Ludwig-Maximilians-Universität München, 2014) retrieved from [https://edoc.ub.uni-muenchen.de/20313/7/Ghosh\\_Anirban.pdf](https://edoc.ub.uni-muenchen.de/20313/7/Ghosh_Anirban.pdf).
- Guha, R. (1997). Colonialism in South Asia: A Dominance without Hegemony and Its Historiography. In *Dominance without Hegemony*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Gutiérrez, A. (2023). Elephant Education, Linguistic articulation, or Punishment? Gajaśikṣā as Interspecies Communication in elephant manuals of early India. In In Aloka Parasher-Sen(ed), *Conversations with the Animate 'Others': Historical Representations of Human and Non-Human Interactions in India*. Bloomsbury. 105-122.
- . (2018). Embodiment of Dharma in Animals. In Patrick Olivelle, and Donald R. Davis Jr (eds). *Oxford History of Hinduism- Hindu law: A New History of Dharmaśāstra*. Oxford: Oxford University Press. 466-480.
- Gruen, L. (2014). *The Ethics of Captivity*. Oxford University Press.
- Hagenbeck, L. (1956). *Animals are my Life*. (A. Brown, trans). London: The Bodley Head.
- Harriet, R. (1987). *The Animal Estate: The English and other Creatures in the Victorian Age*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press
- Kipling, R. (1996). *The Tales from The Jungle Book*. London: Penguin.
- Le Roux, H & Garnier, J. (1890). *Acrobats and mountebanks*. AP Morton (Trans). London: Chapman & Hall.
- Nance, S. (2015). *Animal Modernity: Jumbo the Elephant and the Human Dilemma*. London: Palgrave Macmillan.
- Ohnuma, R. (2023). Animal Doubles of the Buddha. In Aloka Parasher-Sen(ed), *Conversations with the Animate 'Others': Historical Representations of Human and Non-Human Interactions in India*. Bloomsbury. 54-88.
- Pandey, S. (2015). Jumbo: Tales of Calcutta Zoo. *Science Reporter*. 34-37.
- Pandian, A. (2008). Pastoral Power in the Postcolony: On the Biopolitics of the Criminal Animal in South India. *Cultural Anthropology*. Open access. <https://doi.org/10.1111/j.1548-1360.2008.00004.x>
- Parasher-Sen, A. (2023). *Conversations with the Animate 'Others': Historical Representations of Human and Non-Human Interactions in India*. Bloomsbury.
- Rothfels, N. (2002). *Savages and Beasts: The Birth of the Modern Zoo*. Baltimore: The John Hopkins University Press.
- Roy, P. (1998). *Indian Traffic: Identities in question in Colonial and Postcolonial India*. University of California Press
- Saha, J. (2021). *Colonizing Animals: Interspecies Empire in Myanmar*. Cambridge University Press.
- Sanyal, R.B. (1892). *A Handbook of the Management of Animals in Captivity in Lower Bengal*. Calcutta: Committee for the Management of Zoological Garden.

Schneider, R. (2012). Performance Remains Again. In G. Gabriella, K. Nick, and S. Michael (Eds.), *Archaeologies of Presence: Art, performance and the persistence of being*. London and New York: Routledge. 64-81.

Sinha, M. (1995). *Colonial Masculinity: The 'manly Englishman' and the 'effeminate Bengali' in the Late Nineteenth Century*. Manchester University Press.

Sundari, S. (Before 1924). Susila Sundari [Photograph]. Wikimedia Commons. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:-Sushila\\_Sundari.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:-Sushila_Sundari.jpg)

Tait, P. (2016). *Fighting nature: Travelling menageries, animal acts and war shows*. Sydney University Press.

Tsing, A. (2012). Unruly Edges: Mushrooms as companion species: For Donna Haraway. *Environmental Humanities*, 1(1), 141-154.

Woolfe, C. (Ed). (2003). *Zoontologies: The Question of the Animal*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Worth, B. (2001). *Jumbo: The most famous Elephant in the World!*. New York: Random House.



Cierre de la cuarta versión de la conferencia internacional Circo y sus Otros (CaIO IV). Centro Nacional de las Artes, Bogotá, 2 de marzo, 2024. Foto: Nicolás Mahecha

# Olhares preliminares para a historiografia do circo no brasil: um campo bibliográfico em construção\*.

Miradas preliminares a la historiografía del circo en Brasil: un campo bibliográfico en construcción // Preliminary Look at the Historiography of the Circus in Brazil: A Bibliographic Field Under Construction

**Daniel de Carvalho Lopes<sup>1</sup>**

Universidade de São Paulo -USP

territio@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2137-2060>

Fecha de recepción: 9 de septiembre de 2024

Fecha de aceptación: 11 de octubre de 2024

Como citar: Carvalho, D (2025) Olhares preliminares para a historiografia do circo no brasil: um campo bibliográfico em construção, *Corpo Grafiás Estudios críticos de y desde los cuerpos*, 12(12), pp. 124-135.

DOI: <https://doi.org/10.14483/25909398.22664>



\* **Artículo corto.** Documento breve que presenta resultados originales, preliminares o parciales de una investigación artística, cultural, social, científica o tecnológica, que por lo general requieren de una pronta difusión

<sup>1</sup> Coordinador do portal [www.circonteudo.com](http://www.circonteudo.com) e integrante desde 2006 do Grupo de Pesquisa em Circo (CIRCUS- FEF- Unicamp- CNPq). Doutor pela Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo-USP (2020). Mestre em Artes pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho- UNESP (2015). Graduado em Licenciatura pela Faculdade de Educação Física da Universidade Estadual de Campinas (FEF- Unicamp). Atua como professor convidado/palestrante em instituições de Ensino Superior e como educador de Circo Social, e desenvolve pesquisas voltadas para a História do Circo, História da Ginástica, História da Educação Física, História do corpo e Pedagogia das Atividades Circenses. E-mail: [territio@gmail.com](mailto:territio@gmail.com).

## **Resumen**

Ante el aumento de producciones bibliográficas centradas en la historia del circo en Brasil (Lopes y Silva, 2022), a través de este texto pretendemos abordar de manera preliminar la historiografía del circo en Brasil, destacando analíticamente algunas producciones bibliográficas en esta área del conocimiento. De esta manera, pretendemos presentar evidencias que indiquen la amplitud de este tema en la actualidad y, por tanto, su caracterización, importancia y alcance. La múltiple y compleja historia del circo en Brasil resalta la necesidad de ampliar la bibliografía historiográfica en este campo y nos invita al desafío de centrarnos en parte de las dedicadas al tema de la historia del circo en Brasil.

## **Palabras clave**

circo; Brasil; história; historiografia

## **Abstract**

Given the increase in bibliographic productions focused on the history of the circus in Brazil (Lopes and Silva, 2022), this text aims to deal preliminarily with the historiography of the circus in Brazil, highlighting analytically some bibliographical productions in this area of knowledge. In this way, we intend to present evidence that indicates the extent of The present situation of this subject and, therefore, its characterization, importance and scope. The multiple and complex history of the circus in Brazil highlights the need to expand the historiographical bibliography in this field and invites us to the challenge of focusing on the one dedicated to the theme of the history of the circus in Brazil.

## **Keywords**

circus; Brazil; history; historiography.

## **Resumo**

Tendo em vista o aumento de produções bibliográficas voltadas para a história do circo no Brasil (Lopes e Silva, 2022), por meio deste texto pretende-se tratar de forma preliminar da historiografia do circo no Brasil evidenciando analiticamente algumas produções bibliográficas nessa área do conhecimento. Desse modo, almejamos apresentar indícios que sinalizam a amplitude desse tema nos tempos de hoje e, portanto, sua caracterização, importância e alcance. A múltipla e complexa história do circo no Brasil evidencia a necessidade de dimensionar a bibliografia historiográfica nesse campo e nos instiga ao desafio de focalizar parte das dedicadas ao tema história do circo no Brasil.

## **Palavras-chave**

circo; Brasil; história; historiografia.



Nas últimas três décadas podemos perceber o aumento de estudos voltados para as artes circenses no Brasil em vários campos do conhecimento como Pedagogia, Educação Física, Artes Cênicas, Antropologia, Sociologia e História (Rocha, 2010). Em particular, estudos direcionados para a história do circo no Brasil vêm ganhando espaço e visibilidade, seja no âmbito acadêmico, seja na sociedade como um todo, mesmo que a passos curtos. Desse modo, almejamos tratar aqui de forma iniciática da “escrita da história” do circo em nosso país, identificando e traçando considerações sobre algumas produções iniciais nessa área.

Entendemos por historiografia a expressão e produto de uma prática intelectual de cunho histórico (Torres, 1996) que pode se caracterizar como produções diversas realizadas dentro e fora das universidades e que vão além de produções bibliográficas. Contudo, focaremos em publicações escritas e, obviamente, não contemplaremos a totalidade dessas produções, o que seria impossível, mas buscamos tratar preliminarmente de indícios que sinalizam para os percursos e a amplitude desse tema nos tempos de hoje, sua importância e enfrentamentos.

Diante desse propósito, algumas perguntas têm mobilizado nosso olhar para esta temática, a exemplo do que se tem produzido no campo da história do circo nas últimas décadas? Quais são e de que forma se constituem essas produções atualmente? A história do circo tem sido um tema expressivamente presente nas realizações dedicadas às artes circenses?

Tendo em vista a entrada de centenas de companhias circenses no Brasil e a formação de circos brasileiros a partir do início do século XIX bem como a complexidade de suas produções e as transformações das artes circenses desde esse período (Lopes e Silva, 2020), além da crescente produção de múltiplas realizações circenses na atualida-

de, identificamos a necessidade, portanto, de tratar dessas questões mesmo que de maneira introdutória.

A partir de fins de 1970 o circo como temática de investigação acadêmica começa a ser publicado no Brasil, mais especificamente na Universidade de São Paulo (USP). Dentre essas publicações, podemos citar *O teatro popular rural: o circo-teatro*, de José Claudio Barriguelli (1974), *O circo-teatro popular*, de Pedro Della Paschoa Jr. (1978), *Notas para a história das artes do espetáculo na província de São Paulo (SP)*, de Carlos Eugênio Marcondes de Moura (1978), *Circo: espetáculo de periferia*, de Maria Tereza Vargas (1981), *Lazer e ideologia: a representação do social e do político na cultura popular*, de Maria Lúcia Aparecida Montes (1983) e *Festa no pedaço: cultura popular e lazer na cidade*, de José Guilherme Cantor Magnani (1984). Contudo, vale mencionar que o circo como tema de publicações não exclusivamente acadêmicas aparece antes desse período, sendo a obra intitulada *Pequeno Tratado Acrobacia e Gymnastica*, escrita pelo circense Raul Olimecha que consiste em uma espécie de manual pedagógico de números e modalidades circenses (Lopes, Ehrenberg e Silva, 2021), uma das mais antigas publicações no Brasil voltadas para as artes circenses.

No período que compreende o final da década de 1970, surge também publicações de cunho memorialístico de grandes empresários e artistas circenses, obras biográficas e também voltadas para a história do teatro que são importantes registros da história e memória do circo brasileiro e seus protagonistas, a exemplo de *O Circo*, de Antolím Garcia (1976), *Picadeiro*, de Dirce Militello (1978), *Salões, circos e cinemas em São Paulo*, de Vicente de Paula Araújo (1981), *Minha vida no circo*, de Tito Neto (1986), *Hoje tem espetáculo? As origens do circo no Brasil*, de Roberto Ruiz (1987), *De Pirandello a Piolin: Alcântara Machado e o teatro de modernismo*, de Cecília de Lara (1987), *Circo*, de Júlio Amaral de Oliveira (1990),



*O Circo Viverá*, de Orlando Orfei (1996), Arrelia e o circo, de Waldemar Seyssel (1997), *O circo no Brasil*, de Antônio Torres (1998) e *Respeitável Público: os bastidores do fascinante mundo do circo*, de Ruy Bartholo (1999).

A partir da década de 1990, Regina Horta Duarte compôs um dos primeiros estudos dedicados ao circo no campo da História. Em sua tese de doutorado *Noites circenses: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX*, finalizado em 1993 na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e publicado em livro em 1995, o circo foi tema central de sua pesquisa e ainda hoje se configura como um trabalho de fôlego muito atual e influente para o estudo da história do circo no Brasil, tendo recebido uma segunda edição em 2018.

Em 1996, a historiadora Erminia Silva defendeu seu mestrado sobre o circo e as/os circenses no Curso de História da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Em 2009, sua pesquisa serviu de base para a publicação do livro *Respeitável público... o circo em cena*. Em seguida, no ano de 2003, Erminia defendeu, na mesma instituição, sua tese de doutorado dedicada ao artista Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil no século XIX e início do XX, que também foi publicada em livro em 2007 e, posteriormente, em 2022, numa segunda edição revisada e ampliada.

Suas publicações configuram-se como alicerces da história do circo brasileiro por lançar conceitos e problemáticas que balizam fortemente o pensar histórico do circo no Brasil e a produção da linguagem circense na atualidade. Dentre esses conceitos, Erminia desenvolveu a ideia de circo-família para tratar do que muitos denominam de “Circo Tradicional” e abordou diversas facetas da vida no circo itinerante de lona como os aspectos pedagógicos e éticos na formação do artista de circo e mesmo os papéis de gênero na sociedade circense nos âmbitos profis-

sional e familiar. Assim, tratou do quanto a organização e produção do fazer circense na lógica do circo-família fundamentava-se na transmissão dos saberes e práticas de forma coletiva, oral e por meio da memória e do trabalho, visando que as novas gerações fossem portadoras desses saberes e práticas de modo que a constituição dos circenses alicerçou-se na conformação de amplos processos de socialização, formação e aprendizagem que aconteciam de forma complexa, integrada e simultânea dentro do circo. Ainda, sua pesquisa sobre o circo-teatro no Brasil a partir da história de vida e obra do multiartista Benjamim de Oliveira é um importante agenciador de debates sobre o protagonismo negro e as questões étnico raciais nas artes circenses brasileiras, configurando-se como uma publicação que afronta o nefasto apagamento histórico de artistas negros (as) do circo brasileiro.

Ainda, no cenário das publicações dedicadas à temática circense já no início dos anos 2000, Mario Fernando Bolognesi, ex artista circense e professor aposentado do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (Unesp), publicou em 2003 o livro *Palhaços*, obra fundamental para o estudo da comicidade circense no Brasil. Nesse mesmo período é possível identificar que há um importante aumento de realizações voltadas para o circo em geral e especificamente para as histórias e memórias circenses tanto nas universidades como em outros espaços de produção artística, intelectual e cultural.

Esse aumento ocorreu, dentre outros vários motivos, como efeito de um movimento realizado décadas antes, mas que vem até hoje reverberando na ampliação das produções circenses nos mais variados sentidos, que foi o de fundação das escolas de circo no Brasil, a exemplo da Academia Piolin das Artes Circenses (1978), na cidade de São Paulo, a Escola Nacional de Circo (1982), no Rio de Janeiro, e posteriormente tantas outras escolas, festivais, encontros, grupos de estudo e variadas produções

circenses que contribuíram para uma maior abertura dos saberes do circo na sociedade. Esse movimento de criação das escolas e seus desdobramentos resultou no surgimento de novos produtores/as da linguagem circense nos mais diferentes âmbitos (Lopes e Silva, 2020), dentre eles o da pesquisa histórica circense tanto dentro como fora das universidades, pois os saberes circenses passaram a circular por espectros maiores da sociedade na medida que pessoas não nascidas em uma família circense acessaram os conhecimentos circenses por meio dessas escolas. Desse modo, há um significativo número de pessoas de distintas origens que vão se dedicar a estudar o circo em outras áreas além da História e Artes Cênicas, como a Educação Física, Geografia, Educação, Sociologia, Dança, Antropologia, Música, *Design*, entre outras. Como exemplo, podemos citar Verônica Tamaoki e Alice Viveiros de Castro, pesquisadoras militantes fundamentais para a ampliação e fortalecimento do campo das histórias do Circo no Brasil e América Latina e que publicaram, respectivamente, as obras *Circo Nerino* (2004) e *O Elogio da Bobagem - palhaços no Brasil e no mundo* (2005), pilares da historiografia brasileira que se somam às publicações da historiadora Erminia Silva.

Ainda, em um olhar mais voltado para a academia, é possível verificar a ampliação de pesquisas direcionadas direta ou indiretamente para a história do circo em diversas regiões do país. Mesmo correndo o risco de esquecer importantes produções e pesquisadoras/es, vale destacar os trabalhos de Daniele Pimenta (2005, 2006, 2009) dedicados em termos gerais ao circo teatro; os diversos estudos de Mário Bolognesi (2001, 2003, 2006, 2009, 2019, 2020) voltados para o circo, a comicidade circense e o teatro em diferentes períodos históricos; as publicações de Daniel de Carvalho Lopes e Erminia Silva (2014, 2018, 2020, 2022) ambientadas na história do circo no Brasil no século XIX e início do XX; as pesquisas da historiadora Lara Rocho (2011, 2018, 2020) sobre a história das realizações circenses da família Pereira, em especial a edificação de seus circos estáveis no

Rio Grande do Sul; o doutorado de José Carlos dos Santos Andrade (2010), que estudou o Circo Teatro Pavilhão Arethuzza Neves; o doutorado de Reginaldo Carvalho da Silva (2014) sobre circo e teatro no interior da Bahia no início do século XX; o mestrado de Rosana Xavier (2019) sobre as companhias circenses que circularam pela cidade mineira de Oliveira em fins do século XIX; os artigos e livros de Lili Castro (2017, 2019, 2020, 2022) sobre mulheres palhaços e biografias de palhaços; as amplas pesquisas de Walter de Souza Junior (2009, 2010, 2011, 2013, 2015, 2018) que transitam por memória circense, a relação circo e música caipira e a biografia do palhaço Piolin; o artigo de Cristina Alves de Macedo (2016) sobre o Circo-Teatro e a censura no Brasil na década de 1940; e a pesquisa de mestrado de Rodrigo Inácio Corbisier Matheus sobre as produções circenses dos ex-alunos das escolas de circo de São Paulo, na década de 1980, e a Constituição do Circo Mínimo<sup>2</sup>.

Identificar e relacionar a totalidade dessas publicações ligadas a história do circo e oriundas das universidades seria um feito extenso e muito laborioso. Um exemplo disso é o caso da área da Educação e da Educação Física, em que muitas pesquisadoras/es tem mirado direta e indiretamente a história do circo entrelaçada com a história do corpo, esporte, ginástica e escolarização da educação física, a exemplo de Soares (2001, 2005, 2009, 2014), Góis Junior e Hauße (2014), Fraga e Goellner (2003), Antualpa (2005), Bortoleto (2021)<sup>3</sup>, Puchta (2007, 2015), Melo e Peres (2014), Romão (2016), Romão e Moreno (2018) e Lopes (2020), Lopes, Ehrenberg e Silva (2021) e ainda dezenas de outras e outros.

2 No website [www.circonteudo.com](http://www.circonteudo.com) estão disponíveis inúmeros trabalhos acadêmicos que dão visibilidades às pesquisas em graduação e pós-graduação realizadas nas regiões norte, nordeste e centro-oeste, ou seja, para além da região sul e sudeste. É importante ressaltar que a grande maioria dessas publicações são oriundas de universidades públicas estaduais e federais.

3 Na extensa produção de Bortoleto dedicada ao tema circo, pedagogia e educação física, que seria inviável mencionar neste texto, selecionamos em particular esta por estar mais ligada a uma perspectiva histórica. Vale mencionar que a produção das várias pesquisadoras/es aqui citadas/os é também bem extensa e, portanto, vai muito além das obras aqui mencionadas.

Vale mencionar ainda que, para além do âmbito acadêmico, emergem também inúmeras iniciativas de cunho histórico. Em um movimento crescente de valorização do circo, suas artes e saberes, ações destinadas à memória e história do circo tem conquistado espaço mesmo que timidamente em diversas áreas e com diferentes formatos, a exemplo de websites, documentários e publicações diversas como *O Filósofo Voador* (2009), *Nostalgia* (2011), *A Vida Maravilhosa nos Circos-Teatros* (2011), *Palhaço Chupeta: histórias e causos sob a lona do circo Dallas* (2012), *Circo e Palhaços no Rio de Janeiro: Império* (2015) e *O Diário de Polydoro* (2020).

Desse modo, a historiografia ou as escritas de natureza histórica (Iglésias, 1972) sobre circo no Brasil vem experimentando uma expansão em termos de produções bibliográficas – não excluindo o fato de que essa expansão também ocorre por meio de ações variadas, que não caberiam abordar neste texto<sup>4</sup>. Isso indica, portanto, um interesse pelo passado das artes circenses e a destinação de importância para a história do circo no Brasil, seus artistas e as memórias artísticas circenses.

Nesse sentido, é possível também observar a variabilidade em termos conceituais e de conteúdo dessas produções bibliográficas, pois, até as décadas de 1980/90, imperavam registros memorialísticos de circenses focados essencialmente no circo itinerante de lona familiar que contaram suas histórias de modo particular e em alguns casos romanceadas, exigindo uma leitura crítica em termos históricos, além da predominância de pesquisas

acadêmicas que tomavam o circo como ferramenta de análise para temáticas como “cultura popular” e “indústria cultural”. Contudo, a partir desse período contamos com obras destinadas mais especificamente para a história de variados modos de produção e organização circense – como o surgimento das escolas de circo no Brasil –, e focadas em perspectivas e metodologias históricas mais críticas e problematizadoras.

Contudo, não desconsideramos que diante da expansão e diversidade de realizações voltadas para a história do circo no Brasil há ainda muito a ser feito e a amadurecer, e devemos sempre nos apegar ao mais rigoroso senso crítico para que a história do circo não seja tratada como curiosidade ou abordada de forma esvaziada, única e repetitiva.

Se, por um lado, a crescente visibilidade que esse tema tem experimentado pelas diversas e louváveis produções mencionadas anteriormente é algo muito positivo, por outro, há de se atentar para o fato de que com o passar do tempo não podemos cair num “reprodutivismo” de ideias, conceitos e fatos históricos referentes a um determinado passado circense, de maneira a se produzir “mais do mesmo” e uma leitura histórica linear e achatada que apaga a multiplicidade histórica do circo.

O passado dever ser visto enquanto produção viva e permeada por disputas travadas em sua construção. Assim, a historiografia circense deve cada vez mais se abrir para amplas e diversas temáticas que a orbitam, como o protagonismo feminino e negro no circo, a exemplo das publicações de Erminia Silva e Lili Castro, mencionadas anteriormente, e como bem enfatiza a publicação *A Arte do Circo na América do Sul: trajetórias, tradições e inovações na arena contemporânea* (Infantino, 2023), composta por como coletânea de capítulos que se debruçam em debates sobre a contemporaneidade do fazer circen-

4 Essas ações variadas caracterizam-se como documentários, grupos de pesquisa, instituições de memória, festivais e encontros variados, a exemplo do Grupo de Pesquisa em Circo, da Faculdade de Educação Física da Universidade de Campinas (CIRCUS – FEF – Unicamp), em atividade há quase vinte anos, o Centro de Memória do Circo, detentor de amplos acervos históricos circenses, a Convenção Brasileira de Malabares e Circo, que possui um levantamento histórico de suas 21 edições realizadas, e o documentário *Minha avó era palhaço*, da pesquisadora Mariana Gabriel, e que trata da história de sua avó que nos anos de 1940 atuava como o palhaço Xamengo.

se, circo e gênero, estéticas e políticas no circo, circo e universidade, circo e legislação e circo e pedagogia.

Há, portanto, muitos temas que a historiografia sobre o circo deve contemplar e, no caso do Brasil, há uma profusão de temáticas das quais não temos praticamente nenhum estudo realizado a exemplo de um levantamento histórico extensivo das famílias circenses brasileiras, da(s) história(s) do(s) circo(s) nas regiões sul, norte, nordeste e centro-oeste do país, da história dos palhaços no Brasil (hoje focalizada em poucos artistas), dos entrelaçamentos históricos entre ciganos e circenses, da importância do circo e dos circenses na história da música e do teatro no Brasil e da história e memória das mulheres circenses brasileiras. Essas e muitas outras temáticas evidenciam o tamanho das lacunas que devemos enfrentar para alcançarmos cada vez mais compreensão histórica dessa manifestação artística que, nas últimas décadas, vem ganhando cada vez mais destaque na sociedade. Como bem pontuou a historiadora Erminia Silva, “não se pode estudar a história do teatro, da música, da indústria do disco, do cinema e das festas populares no Brasil sem considerar que o circo foi um dos importantes veículos de produção, divulgação e difusão dos mais variados empreendimentos culturais” (Silva, 2007, p. 20), e, partir dessa perspectiva, não podemos, portanto, fechar os olhos para toda a complexidade de expressões, lutas, corpos e dramaturgias que orbitam fortemente o fazer circense na atualidade.

Ao nos determos com atenção para os diferentes modos de organização e produção espetacular circense que vivenciamos hoje, às variadas formas de aprender circo ou às suas múltiplas opções de atuação profissional, identificamos que o presente nos mobiliza a compreender historicamente o circo, suas práticas e saberes. Quanto mais conhecemos o passado circense no Brasil e na América Latina, maior é compreensão histórica do circo

e mais ampla é a leitura crítica do presente, pois toda investigação histórica parte de questões formuladas no tempo presente, e, como sabemos, o fazer circense na atualidade é de grande complexidade em termos organizacionais, formativos, dramatúrgicos, estéticos, políticos e culturais.

Como bem pontuou o poeta Mario Quintana, o passado não reconhece o seu lugar, pois ele está sempre presente (2006). Nesse sentido, vale reforçar, portanto, que a produção em história do circo não pode se abster de tratar de questões de gênero, corporalidades e lutas políticas e sociais que atravessam a arte circense com forte engajamento e com estímulo a uma profusão de outras práticas, discursos e saberes.

Que a produção historiográfica brasileira, ainda em construção mas alicerçada por fortes estruturas, siga dissidente ao modo de construção dos esquemas explicativos quase sempre binário- isto é isto, aquilo é aquilo-, e olhe cada vez mais para o fato de que as experiências de criação artística, suas estéticas e modelos de produção são vivenciadas, ressignificadas, mantidas e recriadas em cada encontro, no contato direto com as mais diferentes realidades, sujeitos, períodos históricos e culturas (Lopes e Silva, 2023). Ou seja, que a escrita da história do circo no Brasil percorra cada vez mais caminhos que levem à diferentes maneiras de olhar para as artes circenses para, portanto, acessar a própria multiplicidade circense e os diferentes, amplos e complexos modos de produzir circo.

## Referências

- Andrade dos Santos, J.C. (2010). *O Teatro no Circo Brasileiro - Estudo de Caso: Circo Teatro Pavilhão Arethuzza Neves*. 452 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas), Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo/USP, São Paulo.
- Antualpa, K. F. (2005). *Ginástica rítmica e contorcionismo: primeiras aproximações*. 59 f. Monografia (TCC em Educação Física), Faculdade de Educação Física, Universidade de Campinas, Campinas.
- Araújo, V de Paula. (1981). *Salões, circos e cinemas em São Paulo. São Paulo: Perspectiva*.
- Barriguelli, J. C. (1974). O teatro popular rural: o circo-teatro, São Paulo: Debate e Críticas, 3.
- Bartholo, R. (1999). *Respeitável Público: os bastidores do fascinante mundo do circo*. São Paulo: Elevação.
- Bolognesi, M. F. (2001). O corpo como princípio. *Trans/Form/Ação*, 24(1), pp. 101-112. São Paulo,
- Bolognesi, Mário Fernando. Palhaços. São Paulo: UNESP, 2003.
- Bolognesi, M. F. (2006). Circo e teatro: aproximações e conflitos. *Sala Preta - Revista do PPG em Artes Cênicas – ECA (USP)*, 6, pp. 9- 19.
- Bolognesi, M. F. (2009). *Circos e Palhaços Brasileiros*. São Paulo: Editora UNESP – Cultura Acadêmica.
- Bolognesi, M. F. (2019). Mendigos, Comerciantes e Artistas Profissionais. *Revista Arte da Cena*, 5(2, jul-dez).
- Bolognesi, M. F.. (2019). Representação Cênica e Performance Acrobática: As Forças do Amor e da Magia. *Urdimento*, 3(36), p. 449-464, nov/dez.
- Bolognesi, M. F. (2020). Do Teatro de Feira ao Circo Moderno. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 10(4), pp. 1- 17.
- Bortoleto Coelho, M. A. (2021). *Entre deux mondes: L’homme circensis et l’homme sportivus*. L’ethnographie, pp. 5-6, mis en ligne le 29 mai 2021, consulté le 28 octobre 2021.
- Cavalcante Pires, I. (2011). *A Vida Maravilhosa nos Circos-Teatros*. Sorocaba: Loja de Ideias.
- Castro, L. (2017). A Arte do Palhaço e a História do Teatro Brasileiro: ausências e interseções. *Revista Arts Histórica*, 1, p. 102-121.
- Castro, L. (2019). *Palhaços: multiplicidade, performance e hibridismo*. (1. ed.). Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 1, p. 308.
- Castro, L., Marinho, Á. (2020). O Palhaço Alegria: alguns registros sobre a vida e obra de um circense tradicional. *Cadernos do Gipe Cit*, (44), pp. 1-19.
- Castro, L. (2022). Mulheres palhaças dentro e fora do circo: reflexões sobre a palhaçaria a partir de estudos sobre gênero e feminismos. *Dramaturgias (LADI-UNB)*, 21, pp. 131-155.
- Duarte Horta, R. (1993). *Noites circenses: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX*. 2v. Tese (doutorado em História). Campinas, SP: Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas.



Duarte Horta, R. (2018). *Noites circenses: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX*. (2 ed.). Belo Horizonte: Fino Traço.

Fraga Branco, A., Goellner Vilodre, S. (2003). Antinoüs e Sandwina: encontros e desencontros na educação dos corpos brasileiros. *Revista Movimento*, 9(3), pp. 59-82.

Garcia, A. (1976). *O Circo*. São Paulo: Edições DAG.

Góis, A. (2012). *Palhaço Chupeta - histórias e causos sob a lona do circo Dallas*. Salvador: Editora Cambuí.

Góis Junior, E., Hauffe Kormann, M. (abr/jun 2014). A educação física e o funâmbulo: entre a arte circense e a ciência (século XIX e início do século XX). *Revista Brasileira de Ciências do Esporte*, 36(2), pp. 547-559.

Iglésias, F. (1972). “Comentário ao roteiro sucinto do desenvolvimento da historiografia brasileira”. In: *Encontro Internacional de Estudos Brasileiros*. São Paulo: Universidade de São Paulo.

Infantino, J. (Org). (2023). *A Arte do Circo na América do Sul: trajetórias, tradições e inovações na arena contemporânea*. São Paulo: Edições SESC São Paulo.

Lara, C de. (1987). *De Pirandello a Piolin: Alcântara Machado e o teatro de modernismo*. Rio de Janeiro: Minc/Inacen.

Lopes de Carvalho, D., Silva, E. (2023). “A Contemporaneidade da teatralidade circense: diferenças e re-existências nos modos de se fazer circo”. In: Infantino, J.(Org). *A Arte do Circo na América do Sul: trajetórias, tradições e inovações na arena contemporânea*. São Paulo: Edições SESC São Paulo.

Lopes de Carvalho, D., Silva, E. (2020). Circo: percursos de uma arte em transformação contínua. *Cadernos do GIPE-CIT: Grupo interdisciplinaridade Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade*, 1, pp. 86 – 100.

Lopes de Carvalho, D., Silva, E. (2014). Trajetórias Circenses: a produção da linguagem circense por membros da família Chiarini na América Latina nos anos de 1829 a 1840. *Revista Ensaio Geral*, 3, pp. 43- 64.

Lopes de Carvalho, D., Silva, E. (2015). *Circos e palhaços no Rio de Janeiro: Império*. Rio de Janeiro: Grupo Off-Sina.

Lopes de Carvalho, D., Silva, E. (2018). A Contemporaneidade da Linguagem Circense no Rio de Janeiro do Século XIX. *ILINX Revista científica do Lume*, 1, pp. 12- 24.

LOPES de Carvalho, D. (2020). *Os circenses e seus saberes sobre o corpo, suas artes e sua educação: encontros e desencontros históricos entre circo e ginástica*. 193 f. Tese (Doutorado em Educação), Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo.

Lopes de Carvalho, D., Silva, E., Bortoleto Coelho, M. A. (2020). Dentro e fora da lona: continuidades e transformações na transmissão de saberes a partir das escolas de circo. *Repertório: Teatro & Dança*, 34, pp.142- 163[online].

Lopes de Carvalho, D., Silva, E. (2020). Circo: percursos de uma arte em transformação contínua. *Cadernos do GIPE-CIT: Grupo interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade*, 1, pp.86- 100.

- Lopes de Carvalho, D., Ehrenberg Caldas, M., Silva, E. (2021). Circo e ginástica em folhas de papel: o Pequeno Tratado de Acrobacia e Gymnastica. *Educar em Revista, Curitiba*, 37, pp. 01- 20.
- Lopes de Carvalho, D., Silva, E. (2022). *Um Brasil de Circos: a produção da linguagem circense do século XIX aos anos de 1930*. Campinas: Circonteudo/Prêmio Funarte de Estímulo ao Circo (2019).
- Lopes de Carvalho, D., Ehrenberg Caldas, M., Silva, E. (2021). Circo e ginástica em folhas de papel: o pequeno tratado de acrobacia e gymnastica. *Educar em Revista*, 37(e77017), pp. 1 – 20.
- Matheus Corbisier, R. I. (2016). *As Produções Circenses dos Ex-Alunos das Escolas de Circo de São Paulo, na Década de 1980 e a Constituição do Circo Mínimo*. Dissertação (Mestrado em Artes) –Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio d Mesquita Filho”.
- Macedo Alves de, C. (2016). “Discurso no picadeiro: o Circo-Teatro e a censura no Brasil na década de 1940, 17(1): IX Congresso da Abrace”. *Memória ABRACE*, 1, pp. 1469-1488.
- Magnani Cantor, J. G. (1984). *Festa no pedaço: cultura popular e lazer na cidade*. São Paulo: Editora Brasiliense.
- Melo Andrade de, V., Peres de Faria, F. (2017). *A gymnastica no tempo do Império*. Rio de Janeiro: 7 Letras.
- Militello, D. (1978). *(Tangará). Picadeiro*. São Paulo: Edições Guarida Produções Artísticas.
- Montes Aparecida, M L.(1983). *Lazer e ideologia: a representação do social e do político na cultura popular*. Tese (Doutorado em Filosofia), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.
- Moura Marcondes de, C. E. (1978). *Notas para a história das artes do espetáculo na província de São Paulo (SP): a temporada artística em Pindamonhangaba em 1877-1879*. São Paulo: Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, (Coleção ensaio; n. 90).
- Neto, T. (1986). *Minha vida no circo*. São Paulo: Autores Novos.
- Olimecha, R. (1933). *Pequeno Tratado de Acrobacia e Gymnastica*. Campos, Rio de Janeiro: Oficinas Graphics Instituto Comercial.
- Oliveira Amaral de, J. (1990). *Circo*. São Paulo: Biblioteca Eucatex de Cultura Brasileira.
- Orfei, A. (1996). *O circo viverá*. São Paulo: Editora Mercurio Ltda.
- Paschoa Jr. Della, P. (1978). O circo-teatro popular. *CADERNOS de Lazer 3 - Sesc-SP/Brasiliense*, pp. 18- 28.
- Pimenta, D. (2005). *Antenor Pimenta: Circo e Poesia - a vida do autor de E o céu uniu dois corações*. São Paulo: Imesp – Imprensa Oficial.
- Pimenta, D. (2006). Influência e confluência. *Sala Preta - Revista do PPG em Artes Cênicas – ECA – USP*, 6, pp. 21-26.
- Pimenta, D. (2009). *A Dramaturgia Circense: conformação, persistência e transformação*. f 187. Tese (Doutorado em Artes Cênicas), Campinas: Instituto de Artes, Universidade de Campinas, Unicamp.

Puchta Rodrigues, D. (2007). *A formação do Homem Forte: educação física e gymnastica no ensino público primário paranaense (1882-1924)*. 115 f. Dissertação (Mestrado em Educação), Programa de Pós-Graduação em Educação, Curitiba: Universidade Federal do Paraná, Curitiba.

Puchta Rodrigues, D. (2015). A escolarização dos exercícios físicos e os manuais de ginástica no processo de constituição da educação física como disciplina escolar (1882-1926). 258 f. Tese (Doutorado em Educação), Belo Horizonte: Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais.

Quintana, M. (2006). *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguillar.

Rascov, E. (2009). *O Filósofo Voador*. São Paulo: Terceira Imagem.

Rocha, G. (2010). *Circo no Brasil – Estado da Arte*. São Paulo: BIB, 70, pp. 51-70.

Rocho Lara, B. (2011). *Para Além do Picadeiro... O Circo Universal e o uso dos espaços urbanos pela arte circense em Porto Alegre no século XIX*. 55 f. Trabalho de conclusão (TCC em História), Porto Alegre: Departamento de História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul/UFRG.

Rocho Lara, B. (2018). *Senhoras e senhores, com vocês: Albano Pereira e seus circos estáveis em Porto Alegre, 1875 - 1887*. 220 f. Dissertação (Mestrado em História), Porto Alegre: Instituto de Filosofia e Ciências Humanas do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul/UFRG.

Rocho Lara, B. (2020). Senhoras e senhores, respeitável público: Albano Pereira, seus circos estáveis e o Magnífico Circo na Praça. Porto Alegre: Libretos. Romão Ferreira, A. L. (2016). *Entre Escolas, clubs e Sociedades: as Gymnasticas tecidas por professores no Rio de Janeiro (1850 - 1900)*. 199 f. Dissertação (Mestrado em Educação), Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais.

Romão Ferreira, A. L., Moreno, A. (jan/abr. 2018). Das piruetas aos saltos: as diferentes manifestações da gymnastica no Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX. *Cad. Cedes*, 38(104), pp. 21-32.

Ruiz, R. (1987). *Hoje tem espetáculo? As origens do circo no Brasil*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura - Instituto Nacional de Artes Cênicas.

Seyssel, W. (1997). *Arrelia e o circo*. São Paulo: Edições Melhoramentos.

Silva, E. (2003). *As múltiplas linguagens na teatralidade circense: Benjamim de Oliveira e o circo teatro no Brasil no final do século XIX e início do XX*. 370 f. Tese (doutorado em História), Campinas: Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas.

Silva, E., Abreu, L. A. (2009). *Respeitável público...o circo em cena*. Rio de Janeiro: Edições Funarte.

Silva Carvalho da, R. (2014). *Dionísio pelos trilhos do trem: circo e teatro no interior da Bahia, Brasil, na primeira metade do século XX*. Salvador/Paris: Tese (doutorado) – Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro; Ècole Doctorale Lettres, Langues, Spectacles, Université Paris Ouest La Défense.

- Soares, C. L. (2001). “Acrobacias e Acrobatas: notas para um estudo do Corpo”. In: Bruhns Turin, H., Gutierrez, G.L. (org.). *Representações do Lúdico*. Campinas: Autores Associados
- Soares, C. L. (2005). *Imagens da educação no corpo: estudo a partir da ginástica francesa no século XIX*. (3 ed). Campinas: Autores Associados.
- Soares, C. L. “Da Arte e da Ciência de Movimentar-se: primeiros momentos da ginástica no Brasil”. In: Priori, M., del; Melo Andrade, V. (orgs). (2009). *História do Esporte no Brasil: do império aos dias atuais*. São Paulo: Editora UNESP, 2009.
- Soares, C. L. (2014). “Educação do Corpo”. In: Gonzalez, F. J., Fenterseifer, P. E. *Dicionário crítico da educação física*. (3 ed.). Ijuí: Unijuí.
- Sousa Junior, W. (2009). Piolin e Arrelia: entre o popular, o erudito e o massivo. *Comunicação e Educação (USP)*, XIV, pp. 49-56.
- Sousa Junior, W. (2010). As farsas de Piolin: entre o grotesco e a contemporaneidade. *Repertório Teatro & Dança*, 13, pp. 74-82.
- Sousa Junior, W. (2011). De cor e salteado: oralidade e memória do circo. *Comunicação e Educação (USP)*, XVI, pp. 25-33.
- Sousa Junior, W. (2011). *Mixórdia no picadeiro - Circo-teatro em São Paulo (1930-1970)*. São Paulo: Terceira Margem, v. 300.
- Sousa Junior, W. (2013). Circo e sociabilidade em São Paulo- Depoimento de Janete Souza Oliveira. *Comunicação e Educação (USP)*, 1, pp. 105-110-110.
- Sousa Junior, W. (2015). *Piolin, o corpo e a alma do circo*. (1. ed., v. 01). São Paulo: Escola de Comunicações e Artes (ECA/USP).
- Sousa Junior, W. (2018). Genésio Arruda: o nu artístico e o caipira travestido no teatro popular paulistano na década de 1930. *Rebento*, 8, pp. 45-69.
- Tamaoki, V. (org). (2020). *O Diário de Polydoro*. São Paulo: Centro de Memória do Circo.
- Torres, A. (1998). *O circo no Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte/Editora Atrações.
- Vargas, M. T. (coord.). (1981). *Circo: espetáculo de periferia. Pesquisa 10*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura – Departamento de Informação e Documentação Artística – Centro de Documentação e Informação sobre Arte Brasileira Contemporânea.
- Vox, C. (2011). *Nostalgia: à história que viveram, à que vivemos e à que virá*. Que o Circo persista. São Paulo: Nelpa.
- Xavier, R. D. (2019). *Respeitável público, o circo chegou: itinerários, espetáculos e estratégias comerciais dos circos na cidade de Oliveira, Minas Geral (1888-1920)*. 88 f. Dissertação (Mestrado em História), Faculdade de História, Universidade Federal de São João del-Rei, São João del-Rei.

# CIRCO: sobre as práticas anticoloniais na educação universitária\*

CIRCUS: On Anticolonial Practices in University Education // CIRCO: sobre prácticas anticoloniales en la educación universitaria

**Lucas Nathan Vilela<sup>1</sup>**

Departamento de Artes Cênicas, Instituto de Artes, UNICAMP  
l245917@dac.unicamp.br

ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-4861-5014>

**Grácia Navarro<sup>2</sup>**

Departamento de Artes Cênicas, Instituto de Artes, Unicamp.  
gnavarro@unicamp.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5620-1731>

**Marco A C Bortoleto<sup>3</sup>**

Faculdade de Educação Física - UNICAMP  
bortoleto@fef.unicamp.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4455-6732>

Fecha de recepción: 13 de septiembre de 2024.

Fecha de aceptación: 6 de octubre de 2024



Como citar: Vilela, L. N. Navarro, G. Bortoleto, M (2025) CIRCO: sobre as práticas anticoloniais na educação universitária, *Corpo Grafiás Estudios críticos de y desde los cuerpos*, 12(12), pp. 136-149.

DOI: <https://doi.org/10.14483/25909398.22676>

---

## \* Artículo de investigación

1 Lucas Nathan é graduando em Artes Cênicas na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Pesquisador CNPq com a iniciação científica: “O circo no Instituto de Artes: ponto de vista de um estudante”, orientado pela docente Gracia Navarro. Além disso, é idealizador e gestor do coletivo Circóia, grupo de práticas circenses do Instituto de Artes. Participou da 4ª Conferência Internacional Circus and Its Others, com o trabalho “CIRCO: decolonizando a universidade”, em parceria com Marco Bortoleto.

2 Grácia Navarro é docente doutora do Departamento de Artes Cênicas, do Instituto de Artes da Unicamp, ministra aulas e orienta projetos junto ao Bacharelado em Artes Cênicas e ao Programa de Pós Graduação em Artes da Cena. Foi Diretora do Instituto de Artes da Unicamp. É coordenadora do Grupo Pindorama (CNPq), onde reúne projetos de pesquisa em teatralidades populares brasileiras, com vistas para a criação de discursos cênicos autorais (<https://www.grupopindorama.com>). É membro do Laboratório de Dramaturgia e Escritas Performativas da UNICAMP - LabDrama. Atualmente coordena o projeto: Da cultura popular e da dramaturgia brasileira: das ruas, dos becos e das praças como territórios de referência e proposição (FAPESP 2023/14688-6).

3 Marco Bortoleto é Professor doutor da Faculdade de Educação Física da UNICAMP. Escritor, pesquisador e ex-artista circense profissional. Doutorado pela Universidade de Lleida na Espanha. Pós-doutorado pelas Univ. de Lisboa (Portugal), Univ. de Manitoba (Canadá) e Univ. Concórdia (Canadá). Professor visitante nas Univ. A Coruña (Espanha) e Univ. de La Plata (Argentina) e Univ. de la República (Uruguai). Professor de Acrobacia na Escola de Circo Rogélio Rivel (Barcelona - Espanha, 2001-2005). Pesquisador do Centro de Pesquisa do Circo - CRITAC (Escola Nacional de Circo de Montreal – Canadá). Consultor da Rede do Circo do Mundo Brasil (Circo Social). Pesquisa o Circo com especial atenção para as dimensões pedagógicas e de segurança. Coordenador do Grupo de Pesquisa em Circo (CIRCUS/FEF-Unicamp).

**Resumen**

El presente artículo discute la presencia del circo en la Universidad Estatal de Campinas (Unicamp-Brasil) y su papel en el proceso de descolonización de los currículos y, por consiguiente, de la formación académica. Destacamos algunos de los impactos y transformaciones generadas a partir de la práctica del circo, con el objetivo de una educación universitaria inclusiva, diversa y que dialogue con la cultura popular brasileña.

**Palabras claves**

Artes escénicas; cultura popular; resistência; educación superior; universidad.

**Abstract**

This article is about the presence of the circus at the University of Campinas (Unicamp-Brazil), reflecting on its role in the process of decolonizing curricular and university education. We highlight the impacts and formative transformations resulting from circus practice, in pursuit of an inclusive and diverse undergraduate education connected to Brazilian popular culture.

**Key words**

Performing arts; popular culture; resistance; high education; university

**Resumo**

O presente artigo discute a presença do circo na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp-Brasil) e o seu papel no processo de descolonização da formação acadêmica-universitária. Destacamos ações realizadas no Instituto de Artes e na Faculdade de Educação Física e alguns impactos e transformações promovidas a partir do acesso aos saberes circenses, visando uma educação superior inclusiva, diversa e que dialogue com a cultura popular brasileira.

**Palavras-chave**

Artes cênicas; cultura popular; resistência; educação superior; universidade



## 1. Introdução

Para compreender o circo é necessário olhar para o seu contexto, de modo que a sua emergência moderna requer revisitar a cultura europeia do século XIX e, por conseguinte, na crença do progresso, a emergência do capitalismo, a expansão industrial e o colonialismo (Lievens, 2016). Esses imaginários foram transplantados para os países do sul global, como parte da expansão do capitalismo e ancorados na crença do ideal romântico de liberdade como autenticidade, espontaneidade e singularidade (Lievens, 2016).

Entretanto, é evidente que todos esses imaginários são antropizados ao atravessarem o oceano atlântico e chegarem, em particular, à América Latina, tendo em vista que os agentes desse processo são outros e não se pode considerar a mesma experiência desenvolvida na Europa, ou desejar que ela seja reproduzida literalmente noutro contexto histórico e cultural. Nesse sentido, segundo Ermínia Silva (2016, p. 08), “a produção artística circense brasileira do início do século XIX até hoje perfaz movimentos de constantes diálogos, contágios e antropofagias por tudo o que já decorreu”, constituindo, como em outros países da região, características próprias, particularidade ou, se preferirem, singularidades.

Ao evocar a "antropofagia", como conceito descritivo para a dinâmica de constituição de uma perspectiva de brasilidade para a prática das técnicas e estéticas circenses brasileiras, Ermínia Silva (2016), ecoa o legado da Semana de Arte Moderna de 1922<sup>4</sup>, movimento artístico

e cultural, que teve por objetivo rever o posicionamento do Brasil contra o conservadorismo e o eurocentrismo que marcava a produção artística e cultural do país. Conceito fundamental para entender a relação entre a apropriação das referências colonizadoras do país, em direção a traços que qualificam a arte brasileira em sua originalidade. Apoiado historicamente no ritual indígena da etnia brasileira Tupinambá, o qual faz da devoração coletiva do inimigo, alimento físico e conceitual para as gerações futuras, o escritor Oswald de Andrade<sup>5</sup>, um dos principais idealizadores da Semana de 22, vai refundar o termo "antropofagia" tomando como diretriz a inversão do fluxo de formação passiva da nação no qual prevalecia o sentido "de fora para dentro", conforme reflete o professor Frederico Coelho (2022, sem paginação): "Nós sempre tivemos que lidar com a história de um país e um povo formado a partir do elemento externo em choque e associação com o elemento interno: somos matrizes europeias, africanas e indígenas ligadas pelo oceano Atlântico, pela escravidão e pela circularidade permanente de culturas e de uma multiplicidade de corpos e narrativas." A seguir está uma citação do "Manifesto Antropófago", para que fique evidente a qualidade desta estratégia de operação estética, que se faz perceber refletida na consolidação de traços de singularidade das artes circenses brasileiras, conforme enfatizado pela pesquisadora Ermínia Silva (2016):

4 A Semana de Arte Moderna apresenta-se como a primeira manifestação coletiva pública na história cultural brasileira a favor de um espírito novo e moderno em oposição à cultura e à arte de teor conservador, predominantes no país desde o século XIX. In: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento84382/semana-de-arte-moderna>. Acesso em: 02 de setembro de 2024. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

5 José Oswald de Sousa Andrade (São Paulo, São Paulo, 1890 – Idem 1954). Romancista, poeta, dramaturgo, ensaísta, jornalista. É considerado um dos principais expoentes da primeira fase do modernismo brasileiro, período que concentra grande parte de sua contribuição inovadora para a literatura brasileira. Oswald de Andrade. In: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa2794/oswald-de-andrade> Acesso em: 02 de setembro de 2024. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7 Oswald de Andrade | Enciclopédia Itaú Cultural

Só a ANTROPOFAGIA nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente. Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz.

Tupi, or not tupi that is the question.

Contra todas as catequeses. E contra a mãe dos Gracos.

Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago.

(Andrade, 1976, p.03)

De fato, as práticas circenses se reinventam a cada dia, como um rizoma que emerge do entrelaçamento de diferentes saberes, do diálogo, da antropofagia, constituindo novos percursos, novas formas de ver e fazer o circo, em cada novo encontro. Essa forma dinâmica que o circo consolidou (Silva, 2016), propicia que os saberes e as práticas circenses estejam em constante transformação e, por vezes, resistam ao pensamento colonial, ainda forte em nossa cultura.

Esses aspectos destacados anteriormente, parecem fazer parte de um amplo processo de decolonialidade, que para autores como Icle e Hass (2019, p. 98), pode ser compreendido como um “processo de luta contra uma matriz colonial e seus preceitos universalizantes, homogeneizadores, hierarquizantes e eurocêtricos”. Essa luta se manifesta, então, na busca por diálogos entre diferentes modos de produção de saberes, criando um fluxo entre a oralidade e as formas sistematizadas, entre o “Griô”<sup>6</sup> (oral) e o “Doutor” (acadêmico-científico), entre o popular e o erudito, entre a educação informal e a formal, entre outras dualidades presentes. Um diálogo que não visa o antagonismo, mas a complementaridade

e o reconhecimento das diferentes formas que o conhecimento possui.

De modo particular, ao considerar a experiência do circo nas universidades brasileiras, nota-se um aprofundamento da fricção entre saberes hegemônicos e saberes subalternizados. Em comparação a outras linguagens artísticas (teatro, dança, música, por exemplo), o circo teve a sua inserção no contexto acadêmico de forma tardia e, em pleno século XXI, ainda tímida (Bortoleto, 2015). Foram necessárias políticas demarcadoras para que pesquisas nas áreas circenses pudessem ser realizadas e que a exclusão nesse contexto fosse de forma paliativa reparada, ainda que esse processo esteja no seu início (Vaz, 2024).

Ainda assim, em diversas universidades do país é comum a falta de políticas estruturantes para o fomento e a instalação do ensino e da pesquisa do circo. A falta de apoio para projetos nesta área, a ausência de espaços e estrutura adequada para as práticas, a falta de reconhecimento desses saberes para com o pensamento acadêmico, criam, conjuntamente, uma enorme barreira em grande parte das instituições de ensino superior. Lamentavelmente, essa história de discriminação e marginalidade se repete ao longo do tempo, “de um tempo que se curva para frente e para trás, simultaneamente, sempre em processo de prospecção e retrospectiva, de rememoração e de devir simultâneos” (Martins, 2023, p.23). Não obstante, há resistência, como destacam Lopes e Silva (2023), Bortoleto (2023) entre outros autores/as, na recente obra coordenada pela estudiosa argentina Julieta Infantino (2023).

Para aprofundar esse debate, discutimos nesse artigo a experiência da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), instituição pública, gratuita e de grande destaque no Brasil, salientando relação com o ensino, pesquisa e a prática do circo nas últimas décadas. Nesse mapeamen-

<sup>6</sup> Termo que se refere à ampla e complexa tradição oral africana, que forma parte da matriz cultural e identitária brasileira: <http://www.leigrionacional.org.br/o-que-e-gri/>

to, ademais de historicizar as ações que aconteceram e que estão em acontecimento, busca-se discutir o urgente processo de inserção dos saberes circenses na educação superior, seus impactos e transformações formativas a partir da inclusão de saberes marginalizados pelos sistemas educacionais dominantes. Tratamos, portanto, de mostrar que há resistência e que essa atividade tem gerado mudanças significativas, ainda que insuficientes.

## **2. A presença do circo na UNICAMP no passado recente**

De modo particular, olhando para a presença das atividades circenses na Unicamp é necessário compreender que a sua presença combina ações no âmbito da extensão universitária, do ensino e da pesquisa. É preciso também entender que a intensa militância política, pesquisas e ações que aconteceram de forma ampliada no Brasil, e também em outros países latino-americanos, revelam que o circo vem ganhando espaço no contexto da universidade, ampliando as publicações nas diversas áreas do conhecimento, e, assim, modificando lentamente a percepção da academia em relação ao circo e os/as circenses (Rocha, 2010).

Tomando como ponto de partida para a análise, assim como em experiências de outras universidades, uma importante via de acesso à prática das atividades circenses se dá por meio dos cursos de Artes Cênicas e Educação Física. Esses cursos historicamente foram responsáveis por abarcar o ensino desses saberes em contexto acadêmico, tornando-se importante a análise dessas atividades para a compreensão dos impactos da presença do circo na universidade.

No âmbito do ensino, o oferecimento de disciplinas com ementas dedicadas aos saberes do circo, são presentes

no projeto pedagógico dos cursos de Artes Cênicas e Educação Física, as quais constam nos respectivos catálogos com as seguintes ementas:

Artes Cênicas: AC214 - Linguagens Circenses Conhecer as linguagens circenses de maneira ampla, em especial as brasileiras, incluindo não somente as práticas acrobáticas, de equilíbrio e de palhaço, como também o circo-teatro e o melodrama circenses nacionais. (Disponível em: DAC- AC214- Linguagens Circenses- 2S/2024)

Educação Física: EF962- Atividades Circenses e Educação Física Estudo e aplicação das atividades circenses nos diferentes âmbitos (educativo, recreativo, social, artístico) e suas implicações pedagógicas, especialmente no campo da Educação Física Escolar. (Disponível em: DAC- EF962- Atividades Circenses e Educação Física- 2S/2024)

Pelo exposto podemos considerar que as disciplinas trazem conteúdos e aplicações diversas e complementares para o estudo e a prática das artes circenses na Unicamp, evidenciando um comprometimento com os saberes do circo assim como promovendo debates relevantes, provocando diferentes reflexões na comunidade acadêmica (Bortoleto, Mallet e Tucunduva, 2016).

É somada à presença dos saberes do circo na universidade, no âmbito da graduação conforme considerada no parágrafo anterior, a formação de núcleos e grupos de estudos dedicados à pesquisa e à extensão universitária, os quais fazem importante papel de produtores de conhecimento, difusores e fomentadores de reflexões, técnicas e estéticas das artes circenses. Nesse sentido, o Espacirco<sup>7</sup> foi um núcleo criado ainda em 1996 pelo Prof. Luiz Monteiro Júnior, que o coordenou durante todo seu

<sup>7</sup> O Circo no Departamento de Artes Cênicas da Unicamp. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/COQJ3itHcQ6/> Acesso em 05/7/2024.

período de atividades, concluído ao final de 2015, ano de início do processo de aposentadoria do professor. O Espacirco constitui-se como um importante espaço para o ensino e prática no Departamento de Artes Cênicas, que de forma pioneira oferecia formação fomentando a prática e a formação de grupos, assim como ações extensionistas nacionais e internacionais, como por exemplo a apresentação da peça "Versus Uno" e a oficina ministrada pelo Prof. Luiz Monteiro, no VI Festival Internacional de Teatro Universitário em Santiago de Compostela - Espanha. 2000, ação desdobrada da parceria entre o Grupo Carranca e o Espacirco, onde ficou sediado entre 1997 e 2000.

No panorama das pesquisas, a organização de grupos e núcleos de pesquisa são responsáveis por ampliar o panorama de investigações, pesquisas e dissertações tendo o circo como objeto de seus estudos. Um panorama dessa universidade é a partir da mobilização de grupos de pesquisa, como o grupo CIRCUS (FEF) em 2006 (Bortoleto, Mallet e Tucunduva, 2016) e o LUME Teatro- Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp (Cerasoli Júnior, 2011), que combinam distintas atividades artísticas e formativas que, de algum modo, fomentam pesquisas e publicações especialmente no campo da palhaçaria (Silman, 2011). Em paralelo a esses avanços, acompanhamos uma série de movimentações no âmbito da extensão universitária e no diálogo com a comunidade, a partir de ações formais ou informais no ensino do circo. Na Unicamp acompanhamos movimentações como o I Ciclo de Estudos Sobre o Circo: Circo-Teatro no Brasil e o II Ciclo de Estudos Sobre o Circo: Palhaços de Picadeiro, coordenado pelo Prof. Luiz Monteiro e realizados no Departamento de Artes Cênicas da Unicamp, em 2008 e 2009 respectivamente.

O envolvimento da comunidade interna e externa foi ampliado com ações como o Encontro de Malabares realiza-

do no Teatro de Arena semanalmente entre 2017-2020 (Montanini, Ribeiro e Bortoleto, 2020), bem como com o coletivo Circóia, coletivo de práticas circenses gerido por estudantes da graduação, que colaboram para o maior acesso aos saberes circenses.

Essas ações, em conjunto, vêm abrindo espaço para novas possibilidades formativas, na sua maioria extra-curricularmente, no contexto universitário, envolvendo diversos agentes sociais e desafiando a narrativa que desvaloriza o circo, que o marginaliza. Na Unicamp vemos, assim uma similar conjuntura àquela que destaca Infantino (2023), quando diz: "essa arte continua a ser considerada menor na América do Sul, a ser desvalorizada com um viés pejorativo como arte popular, e em franca desvantagem em relação à valorização que recebem outras artes."

Com o passar do tempo, é possível se deparar com mecanismos institucionais que possibilitam o financiamento de atividades circenses, como o Programa Artista Residente de 2014 que permitiu a vinda do artista e diretor circense Rodrigo Matheus (Cia La Mínima - SP) para a direção de um espetáculo com forte inclinação no circo (Anúnciação, 2014).

Por outro lado, destacam-se iniciativas como o Seminário Internacional de Circo, promovido pelo Circus-FEF, que em 2024 alcança a sua 5ª edição<sup>8</sup>, inserindo a Unicamp no contexto de parcerias internacionais, como com o Canadá. Destaca-se também o Encontro de Circo no Instituto de Artes, que chega à sua 2ª edição em 2024, sendo este um evento organizado pelos estudantes da graduação por meio do Coletivo Circóia.

8 5º Seminário Internacional Circo | FEF. (2020). Faculdade de Educação Física - Unicamp. Disponível em: <https://www.fef.unicamp.br/fef/noticias/2024/05/5deg-seminario-internacional-de-circo#:~:text=Vem%20a%C3%AD%20o%205%C2%B0>

Estas práticas de resistência estão intrinsecamente ligadas à disputa de espaços e a busca pela institucionalização do circo na Unicamp. Mesmo que de forma lenta e ainda tímida, vemos diversos projetos surgindo e que começam a modificar a presença do circo no contexto da universidade. Destaca-se, inclusive que, a “Unicamp aparece com muitas pesquisas sobre circo na área de Educação Física, que abriga o mais significativo grupo de estudos sobre circo no Brasil, Circus” (Marambio, 2022, p. 122). Soma-se a isso, a constante prática do circo no curso de Bacharelado em Artes Cênicas como disciplina, tema e linguagem de espetáculos cênicos, como por exemplo “Circo Brasil” (2024), apresentado na Mostra Cênica de Inverno da Unicamp<sup>9</sup>. Desta forma é possível afirmar que a presença do circo se manifesta de forma plural, através de diversas vias de entrada no contexto universitário, reforçando o quanto essa história é marcada por cruzamentos, por diálogos e por antropofagias que reforçam o caráter transdisciplinar do circo (Silva, 2016).

### **3. Unicamp e o circo no presente: paradoxos que incomodam**

Um dos principais paradoxos dessa relação entre o circo e a Unicamp é o reconhecimento das várias formas de conceber uma pesquisa em circo. O artista circense é, frequentemente, pesquisador e o circo pode constituir-se num espaço de pesquisa, revelando metodologias e processos de ensino-aprendizagem peculiares. Nesse sentido, pesquisar o circo é também reconhecer que sua pesquisa se dá através de outras formas e de outros saberes.

Essa tecnologia de transmissão e troca de conhecimentos, pautada na transmissão oral por um longo período, foi se

adaptando às condições da sua época, conformando outros modos de formação artístico-pedagógico e de construção artística. Ainda que existam importantes transformações, os saberes populares e ancestrais ainda são muito relevantes para o pensamento e a arte do circo.

Ademais, nesse contexto hodierno da Unicamp, acompanhamos a presença do circo em diversos institutos e faculdades, com histórias de continuidade e de rupturas. Na Faculdade de Ciências Médicas, por exemplo, com diferentes cursos de extensão e o projeto *Hospitalhaços*, importante projeto que durante muitos anos desenvolveu atividades entre a palhaçaria e a saúde pública no HU (Hospital Universitário) e em hospitais da região. Infelizmente, em setembro de 2021, após assembleia da ONG, ficou decidido a dissolução da Associação pela falta de subsídios e os reflexos da Pandemia (G1, 2022).

Com isso, um projeto que oferecia atividades regulares nos espaços do hospital, como a Brinquedoteca e o Bazar do hospital, tiveram suas atividades suspensas. Projetos como esse, que exploram a potência humanizadora do palhaço nas relações interpessoais dentro do hospital, são fundamentais para a transdisciplinariedade do circo e de seus contextos (Wuo e Brum, 2021), bem como para revisar os conceitos de formação superior, na Medicina ou em qualquer outra área, desenvolvidos pela universidade, como melhor discute (Schweller, 2014).

Outra faculdade que desenvolve um importante trabalho na UNICAMP é a Faculdade de Educação Física (FEF). No âmbito da extensão universitária, a FEF oferece desde 2006 projeto de extensão “Circo” que inclui, entre outras turmas, o “circo para crianças (7 a 12 anos)”, levando os fundamentos dos malabares, equilíbrios sobre objetos e de objetos, aéreos e acrobacias para a comunidade. Diversas outras turmas deste projeto alcançam ainda dezenas de pessoas adultas semestralmente, aproximando o

<sup>9</sup> Ficha técnica e programação da Mostra de Inverno, disponível em MOSTRA CÊNICA DE INVERNO 2024 Instituto de Artes - Unicamp Acesso em 05/7/2024.



Imagem 1: LABFEF, maio de 2023- Pirâmide com participantes do projeto de circo.  
Foto: Gilson Rodrigues.

ensino do Tecido, Lira e Trapézio e outras modalidades circenses para qualquer pessoa interessada.

Esses projetos são fundamentais para o desenvolvimento de pesquisas relacionadas ao circo assim como para a formação pedagógica de dezenas de estudantes de diferentes faculdades da UNICAMP, contribuindo para a sensibilização da comunidade interna e externa e para a promoção do circo como um saber presente no contexto universitário.

Ainda na FEF, a já mencionada disciplina de graduação "EF962 - Atividades Circenses e Educação Física" revela-se como uma importante possibilidade curricular, acessada por estudantes de diferentes áreas, e que vem consolidando os saberes do circo como parte da formação de profissionais que desejam atuar no âmbito educacional ou artístico desde 2006.

Por fim, foi também na FEF que a atuação do Grupo de Pesquisa em Circo (CIRCUS) se consolidou, como um dos principais coletivos de pesquisa do circo no Brasil, estudando regularmente a sua pedagogia, segurança, saúde dos artistas, história e outros aspectos relevantes da prática do circo. Com dezenas de publicações (livros, artigos, material didático), o grupo estabeleceu uma forte rede de colaborações com universidades, escolas de circo e grupos artísticos no Brasil e no estrangeiro, permitindo um fluxo constante de especialistas e fazedores circenses na UNICAMP. Em quase duas décadas foram organizados inúmeros cursos e eventos, incluindo o Seminário Internacional de Circo, reforçando recorrentemente a importância do circo e a necessidade de um olhar mais cuidadoso no contexto da universidade.





Imagem 2: Paviartes- Instituto de Arte (UNICAMP), 2023. Foto: acervo dos pesquisadores

Em paralelo, a história das artes circenses no Departamento de Artes Cênicas da Unicamp é marcada por uma trajetória de avanços e retrocessos, se mantendo viva em meio a instabilidade de contratação de professores e técnicos. Somada à sucessivos projetos inadequados de reforma do espaço físico, ao qual é submetido o Departamento de Artes Cênicas posto que, as artes circenses compõem o projeto pedagógico do Bacharelado em Artes Cênicas desde sua criação, ainda na década de oitenta.

Em 2019, foi anunciada mais uma reforma do “Barracão”, o PAVIARTES, equipamento físico que abriga os bacharelados em Artes Cênicas e Dança, licenciatura em Dança, assim como o programa de pós-graduação em Artes da Cena. No PAVIARTES são ministradas as disciplinas dos

cursos e, transformado em salas de espetáculo, abriga, também, as mostras de peças e ações artísticas semestrais, as quais são abertas ao público interno e externo da universidade. Este prédio, que desde a sua criação é provisório, está esperando a maior reforma estrutural projetada desde 1986, ano de sua fundação, a qual tinha previsão de conclusão em 2022 quando, então, as atividades dos cursos estariam novamente reunidas, no mesmo espaço: o PAVIARTES. Contudo o prazo não se cumpriu e em 2022, com o retorno parcial e progressivo às atividades presenciais na Unicamp, após o longo período de isolamento social provocado pela pandemia Covid-19, menos de 3% da obra havia sido concluída. Agora ao final do primeiro semestre de 2024, a obra ainda não se iniciou e os cursos e todas as atividades decorrentes deles,



Imagem 3: Oficina de Práticas Coletivas em Circo. Fonte: Cordialmente cedida pelo Coletivo Circóia. 18/09/2022

seguem resistindo espalhados por não lugares descontínuos da universidade.

Destaca-se desse período de retorno às aulas presenciais, a percepção da ausência de atividades das artes circenses, para além das disciplinas ministradas como disciplina obrigatória do projeto pedagógico do bacharelado em Artes Cênicas, em formato emergencial com conteúdo programático ministrado pela reunião de professores palestrantes, convidados e estagiários, em um esforço hercúleo do corpo docente, para garantir a manutenção do circo como parte efetiva do conjunto das disciplinas de formação do artista da cena, enquanto é aguardada a contratação do novo professor, professora, desde a aposentadoria do Prof. Luiz Rodrigues Monteiro alguns anos antes da pandemia COVID-19.

#### 4. Um coletivo, uma resistência: Circóia

Essa iniciativa teve início em março de 2022, quando um recém ingressado estudante de graduação, autor principal deste artigo, se depara com a precarização do circo no Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes (IA) da Unicamp. Ainda que houvesse inúmeros esforços pelos docentes para manter essa arte viva no currículo, havia uma lacuna estrutural marcada pela falta de contratação de um docente responsável pela disciplina no curso. Nesse sentido, o coletivo nasce de uma condição de precarização das artes nas universidades públicas do Brasil, em que um curso de graduação se encontra sabotado pela própria instituição.

Paulatinamente, o Circóia tornou-se um símbolo de resistência e da luta estudantil para a inclusão das artes



Imagem 4- Práticas circenses no que restou das salas do departamento de artes cênicas- Unicamp. Fonte: Acervo do Circóia, 06/04/2024

circenses na formação universitária. Nesse sentido, o aspecto mais importante de ressaltar dessa experiência é a presença da mobilização de estudantes, de diversas áreas do conhecimento, reivindicando os saberes circenses como necessários para as suas respectivas formações acadêmicas. O coletivo, portanto, assume um importante papel de garantia de direitos à prática de atividades de socialização, inclusivas e gratuitas no contexto universitário, além de defender o estudo do circo num curso de artes cênicas.

Para viabilizar a existência de um coletivo autogerido por estudantes, adotamos uma metodologia colaborativa, que é característica fundamental das artes circenses desde sua constituição histórica (Silva, 2011). Assim, todos os participantes atuam de maneira ativa e conjunta para que as práticas aconteçam. Encontramos na nossa

resistência, a alegria necessária, por meio de uma pedagogia do encontro, em que a partilha de saberes e a organização feita primordialmente por estudantes tem sido muito positiva.

Levando em consideração a universidade como um espaço social que acolhe diversos estudantes e que, muitas vezes, não promove atividades de socialização, inclusão e de caráter recreativo, o encontro se torna um aspecto fundamental de resistência. O pensamento colonial ataca diretamente essas práticas que promovem o sentimento de pertencimento e de socialização. Segundo Ic le e Hass (2019), esse gesto decolonial<sup>10</sup> propõe-se a

<sup>10</sup> Segundo Ic le e Hass (pág 98, 2019), o gesto decolonial “é um movimento do corpo que carrega um sentimento e/ou uma intenção decolonial; um movimento que aponta para algo já constituído como um gesto colonial, contrapondo-se a ele”.

criar “espaços-rachaduras que propiciam novas formas de relacionar-se consigo e com os outros, que não se baseiam no individualismo e no pensamento hegemônico” (p. 113, 2019). Reivindicar essas rachaduras é, antes de tudo, combater o silenciamento de manifestações populares, como a capoeira, o carnaval, as danças brasileiras, a cultura afro diaspórica e, mais especificamente, o CIRCO.

O Circóia desde sua criação em 2022, desenvolve de forma continuada, na Unicamp, uma série de encontros para a prática de manipulação de objetos, palhaçarias, equilíbrios e acrobacias de solos e coletivas, reunindo um público de múltiplas procedências, estudantes de outros cursos da universidade e pessoas sem vínculo formal com a universidade. Adita-se a essa ação formativa continuada, ações em festival e comunidade externa, como por exemplo o Festival de Artes do Instituto de Artes (FEIA 2023) e a Comunidade Menino Chorão<sup>11</sup>. O Circóia desenvolveu dramaturgia de cortejo cênico, criando uma linguagem de ação artística para o coletivo, que reúne apresentações de esquetes de palhaçaria e números circenses em um deslocamento festivo nas trajetórias que faz nas ruas. O cortejo do Circóia aconteceu também no evento institucional: Universidade de Portas Abertas (UPA 2022 e 2023). Calourada do Instituto de Artes 2023 e 2024, VII e VIII Encontro de Teatro Universitário (ETU) e na Feira da Agricultura Familiar (FAF-Unicamp). Além das atividades descritas, o coletivo mantém diálogo com profissionais do Circo, trazendo convidados externos para ministrar oficinas.

O coletivo Circóia passa a ocupar um lugar importante no cotidiano do Departamento de Artes Cênicas, pela resistência criativa e propositiva de manutenção das artes circenses na universidade, assim como uma iniciativa es-

tudentil implicado com a manutenção de epistemologias da cultura popular no projeto pedagógico de formação em artes da presença, contribuindo para uma universidade pública, gratuita e de qualidade comprometida com as teatralidades populares brasileiras.

Sabemos que o processo de descolonização requer tempo, esforços coletivos e certamente será mais forte com suporte de múltiplas ações, de ensino, extensão e pesquisa, incluindo aquelas que abracem a cultura popular. Não temos dúvidas que, na cultura popular, incluindo o circo, existem tecnologias de substancial importância para os nossos tempos e suas crises individuais e sociais. Entendemos que o circo pode ser, com o devido tratamento, um saber contra hegemônico e que por isso é preciso fortalecê-lo bem como seguir reivindicando maior reconhecimento dele pela universidade.

## 5. Notas que ajudam a manter as esperanças

"É preciso ter esperança, mas ter esperança do verbo esperar; [...] Esperançar é levar adiante, esperar é juntar-se com outros para fazer de outro modo." (Freire, 1992, apud Cabral, 2015, s.p.). Esperançar é, portanto, uma ação de fomentar coletivamente o movimento, a transformação e uma formação contextualizada. Ainda que o pensamento dominante a respeito do que é ciência não reconheça as práticas circenses como necessárias para a formação universitária, inibindo-o da formação oferecida na UNICAMP e, certamente, em outras muitas universidades como destaca Bortoletto (2023), temos vistos inúmeros exemplos de que essa relação é transformadora e em franco crescimento. Estamos a presenciar uma transformação estrutural na forma de realizar e compreender a ciência produzida na universidade, desafiando e subvertendo as lógicas e paradigmas estabeleci-

11 Comunidade feminista Menino Chorão. Alimentar e Garantir moradia às Mulheres Pretas e Nordestinas. histórico disponível em: Comu. Feminista Menino Chorão (@comunidadefeminista) • Instagram photos and videos Acesso em 05/7/2024.



dos. O circo pode, ainda que sutilmente, estar contribuindo para esse processo.

Da mesma forma, dois encontros virtuais promovidos recentemente pelo Centro de Memória do Circo (CMC)<sup>12</sup>, importante instituição brasileira de preservação da memória do circo, destacam a urgência de um maior reconhecimento do circo pelas universidades brasileiras, e, consequentemente, dos/as pesquisadores/as, coletivos e atividade que estão em curso há décadas e que ainda são subestimadas ou até mesmo ignoradas (CMC, 2024).

Dito isso, insistimos que a desconstrução dos pensamentos e mecanismos hegemônicos é lenta e complexa, exigindo esforços regulares e prolongados. Reconhecer e legitimar os saberes circenses na universidade requer paciência ao mesmo tempo que parece abrir caminho para novos horizontes formativos, novas contribuições, reconhecendo as particularidades da produção cultural brasileira ao mesmo tempo que as conecta com a outros contextos. Parece-nos, que o trato do circo, como temos notado na UNICAMP, pode, inclusive, contribuir para o fomento das práticas decoloniais, ainda que o próprio circo tenha sido espaço e mecanismo de colonialidade.

## Referências

Andrade, Oswald de (1976). “O manifesto antropófago”. In: Teles, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. (3ª ed.). Petrópolis: Vozes; Brasília: INL. Disponível em: «<https://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>» Acesso: 02/09/2024.

Anunciação, S. (2024). *Rodrigo Matheus é o novo artista residente da Unicamp*. Disponível em: «<https://unicamp.br/unicamp/ju/593/rodrigo-matheus-e-o-novo-artista-residente-da-unicamp>». Acesso em: 1 jul. 2024.

Bortoleto, M. A. C (2015). “The circus on the periphery of the brazilian university”. In: SESC- São Paulo. (Org.). *Circos- Festival Internacional Sesc de Circo*. 1a. fed. São Paulo: SESC, v. 1, p. 24-31.

Bortoleto, M.A.C (2023). “Não somos fantasmas que circulam invisíveis nas universidades brasileiras: somos pesquisadores de circo”. In Infantino, Julieta. *A arte do circo na América do Sul*. Edições SESC, pp. 226-242.

Bortoleto, M. A. C.; Mallet, R. D., Tucunduva, B. B. P (2016). Atividades circenses na FEF-UNICAMP: a construção de uma nova área de estudos e pesquisa. In: Bortoleto, M. A. C., Ontañón, T. B., Silva, E. (Org.). *Circo: horizontes educativos*. 1ed. Campinas - SP: Autores Associados, v. 1, pp. 225-257.

Cabral, G. (2015). A esperança audaz: a pedagogia de Paulo Freire. Disponível em: «<https://www.ultimato.com.br/revista/artigos/353/a-esperanca-audaz-a-pedagogia-de-paulo-freire>» Acesso em: 02/07/2024.

Coelho, F. (2022). Antropofagia ontem e hoje. Como uma ideia modernista revolucionou o pensamento brasileiro e influenciou diferentes gerações. *Cienc. Cult.* [online]. 74(2), pp.1-9. ISSN 0009-6725. Disponível em: «<http://dx.doi.org/10.5935/2317-6660.20220020>». Acesso: 02/09/2024.

G1 (2022). *ONG Hospitalhaços anuncia fim de atividades após 22 anos de atuação*. «<https://g1.globo.com/sp/campinas-regiao/noticia/2022/08/19/ong-hospitalhacos-anuncia-fim-de-atividades-apos-22-anos-de-atuacao.ghtml>»

Icle, G., & Haas, M. (2019). Gesto decolonial como pedagogia: práticas teatrais no Brasil e no Perú. *Urdimento - Revista De Estudos Em Artes Cênicas*, 3(36), pp. 96–115. «<https://doi.org/10.5965/1414573103362019096>»

<sup>12</sup> Fundado em 2006 e vinculado à Secretaria Municipal de Cultura (SMC) da Prefeitura Municipal de São Paulo, é a primeira instituição da América Latina consagrada exclusivamente à memória e à cultura do circo. (<https://memoriadocirco.org.br/sobre/>)

Lievens, B. (2016). *Second open letter to the circus: The myth called circus*. Disponível em: «<http://e-tcetera.be/thecalled-circus/>» Acesso em: 1 jul. 2024.

Lopes, D., de Carvalho, Silva, E.,; Bortoleto, M. A.C. (2020). Dentro e fora da lona: continuidades e transformações na transmissão de saberes a partir das escolas de circo. *Repertório, Salvador*, 23(34), pp. 142-163.

Lopes, D., de Carvalho, Silva, E. (2023). “A contemporaneidade da teatralidade circense: diferenças e re-existências nos modos de se fazer circo”. In Infantino, Julieta. *A arte do circo na América do Sul*. Edições SESC, pp. 26-43.

Mancilla, C. A. B. (2019). Geopoética dos sentidos, a/r/tografia e o patrimoniável em chave descolonial: por uma poética do Sul. *Revista Poiésis*, 20(34), pp. 87-108. «<https://doi.org/10.22409/poiesis.v20i34.38312>»

Martins, L. M. (2021). *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó.

Marambio, R., Moreira, E. (2022). O circo e a memória do circense: narrativas a partir da História da Arte., 185 f. Dissertação (Mestrado em História da Arte). Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas,- Universidade Federal de São Paulo. Disponível em: «<https://repositorio.unifesp.br/handle/11600/63846>»

Memoriadocirco. (2024). *Centro de Memória do Circo (CMC). O Circo e a Universidade pt. 1 - com Daniele Pimenta, Marco Bortoleto e Eliene Benício*. Disponível em: «<https://www.youtube.com/watch?v=uchzpy4mB3M&t=2773s>». Acesso em: 6 jul. 2024.

Moretti, L. B. (2018). *Respeitável público, Brasil e Canadá juntos pelo circo*. Disponível em: «<https://www.unicamp.br/unicamp/noticias/2018/09/10/respeitavel-publico-brasil-e-canada-juntos-pelo-circo>». Acesso em: 6 jul. 2024.

Rocha, G. (2010). *O circo no Brasil - estado da arte*. BIB, São Paulo, nº 70 (2º semestre de 2010), pp. 51-70. Disponível em:

«<https://bibanpocs.emnuvens.com.br/revista/article/download/344/330>». Acesso em 20 de Maio 2023.

Schweller, M. (2014). *O ensino de empatia no curso de graduação em medicina*. (Tese doutorado)- Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Ciências Médicas, Campinas, SP. Disponível em: «<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/313594>». Acesso em: 2 abr. 2017.

Silman, N. (2011). *Lume Teatro - 25 anos*. Campinas, SP: Editora UNICAMP.

Silva, E. (2011). “O novo está em outro lugar”. In *Palco Giratório: Rede Sesc de Difusão e Intercâmbio das Artes Cênicas*. Rio de Janeiro; SESC: Departamento Nacional, pp. 12-21.

Silva, E. (2016). “Aprendizes permanentes: circenses e a construção da produção do conhecimento no processo histórico”. In: Bortoleto, M. A. C., Barragán, T. O., Silva, E. *Circo: horizontes educativos*. São Paulo: Autores Associados, pp. 7-26.

Thiago, T. I., Bortolini, N.G.S.; Dulci, L. C. (2021). *Escuta de vozes circenses: mapeamentos sociais e saúde*. «Anais ABRACE — XI Congresso da ABRACE-v. 21.»

Vasconcelos Oliveira, M. C. (2020). Reflexões sobre o circo contemporâneo: subjetividade e o lugar do corpo. *Repertório*, [S. l.], 1(34). DOI: 10.9771/r.v1i34.35556. Disponível em: «<https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/35556>». Acesso em: 30 mar. 2024.

Vaz, J. (2024). Mesmo sem curso de graduação, produção científica sobre o circo avança no país: Grupos de estudo investigam assuntos como a trajetória de mulheres nos picadeiros do Brasil. *Revista Pesquisa FAPESP*, 3(maio, 2024). Disponível em: «<https://revistapesquisa.fapesp.br/mesmo-sem-curso-de-graduacao-producao-cientifica-sobre-o-circo-avanca-nopai>»

Wuo, A. E., Brum, D. (2021). *Palhaças na Universidade: pesquisas sobre a palhaçaria feita por mulheres e as práticas feministas em âmbitos acadêmicos, artísticos e sociais*. (1 ed.). Santa Maria: Editora UFSM.



# Mulheres do Circo: performances femininas circenses em perspectiva histórica<sup>1</sup>

Circus Women: Circus female performance in historical perspective // Mujeres en el Circo: Actuación de circo femenino en perspectiva histórica

**Isabella Mucci Miraglia<sup>2</sup>**

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP)  
belmucci@hotmail.com

Fecha de recepción: 1 de septiembre de 2024

Fecha de aceptación: 14 de octubre de 2024

Como citar: Mucci, I. (2025).Mulheres do Circo: performances femininas circenses em perspectiva histórica. *Corpo Graffias Estudos críticos de y desde los cuerpos*, 12(12), pp. 150-163.

DOI: <https://doi.org/10.14483/25909398.22639>



<sup>1</sup> Artigo de investigação

<sup>2</sup> Graduada em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP), mestra em Artes pela Universidade Estadual Paulista (Unesp), onde atualmente realiza pesquisa para doutorado. Artista fundadora do Circo Zanni (@circozanni) um dos primeiros circos de lona formado pela geração de artistas de escola de circo em São Paulo - Brasil. Professora e pesquisadora das artes do circo, lecionou técnicas aéreas circenses em escolas de circo de São Paulo. Trabalhou com diversas companhias de circo no Brasil e na Holanda, onde lecionou técnicas aéreas circenses na Codarts Rotterdam. Contato: (belmucci@hotmail.com); (55 11999198350); (<https://orcid.org/0009-0007-0427-0031>). Instituição: Universidade Estadual Paulista (UNESP) – Instituto de Artes.

**Resumen**

Las mujeres siempre han actuado como artistas en espectáculos circenses desde la aparición del circo moderno en Europa. Al ser el circo un espectáculo itinerante, su modo de producción se basó en la familia como pilar central y la mujer como parte integral y fundamental de su sustento. Debido a la naturaleza de sus actuaciones, que requieren un entrenamiento corporal específico y la demostración de extraordinarias habilidades de coraje, fuerza y superación, las mujeres del circo revelaron estándares sociales de representación femenina y evocaron signos tempranos de emancipación femenina. En el circo contemporáneo, los artistas circenses continúan cuestionando la categoría de mujer y ampliando los límites de la representación femenina.

**Palabras clave**

circo, circo contemporáneo, mujeres de circo, representaciones de lo femenino

**Abstract**

Women have always acted as artists in circus shows since the emergence of modern circus in Europe. As the circus is a traveling show, its mode of production was based on the family as the central pillar and women as an integral and fundamental part of its support. Due to the nature of their performances, which require specific body training and demonstration of extraordinary skills of courage, strength and overcoming, circus women unveiled social standards of feminine representation and evoked early signs of women's emancipation. In contemporary circus, circus artists continue to question the category of women and expand the boundaries of female representation.

**Keywords**

circus, contemporary circus, circus women, representations of the feminine

**Resumo**

As mulheres sempre atuaram como artistas nos espetáculos de circo desde o surgimento do circo moderno na Europa. Por ser o circo um espetáculo itinerante, seu modo de produção se fundou tendo a família como pilar central e as mulheres como parte integrante e fundamental de sua sustentação. Pela natureza de suas performances, que exige treinamento específico corporal, e demonstração de habilidades extraordinárias de coragem, força e superação, as mulheres de circo desfiaram padrões sociais de representação do feminino e evocaram sinais precoces da emancipação das mulheres. No circo contemporâneo as artistas circenses seguem questionando a categoria mulher e alargando as fronteiras de representação do feminino.

**Palavras-chave**

circo, circo contemporâneo, mulheres de circo, representações do feminino

## Introdução

Em minha primeira pesquisa sobre o circo, para minha dissertação de mestrado, realizei um estudo sobre o circo contemporâneo. Neste, busquei identificar as continuidades e rupturas no modo de produção e nos espetáculos de circo contemporâneo em relação ao circo chamado tradicional itinerante moderno.

Foi necessário realizar uma pesquisa histórica sobre o circo e situar a grande inovação para o universo do circo: o surgimento das escolas de circo em diversos países na segunda metade do Século XX. A partir daí o circo ganhou um dinamismo e maior fruição saindo apenas do universo da lona de circo e das famílias tradicionais para uma gama bem mais ampla de locais de fruição, artistas, locais de formação, ampliando o mercado de trabalho do circo significativamente.

Em minha banca na defesa da dissertação do mestrado, havia duas professoras, mulheres pesquisadoras do circo e da história do circo e ambas me questionaram o porquê de não ter realizado em minha análise um enfoque de gênero, pensando nas particularidades das mulheres artistas de circo.

Agora, em minha pesquisa de doutorado, procuro revisar a pesquisa histórica do circo, buscando as particularidades das mulheres de circo em sua vida com artistas de circo, seu papel no modo de produção circense como um todo, seu protagonismo enquanto seres históricos e o impacto sócio-cultural de suas performances no circo moderno e no circo contemporâneo.

## Revisão Histórica

O espetáculo de circo surgiu na Idade Moderna, quando as artes hoje chamadas de artes do circo agregaram-se em um espetáculo único. Porém, já havia aparecido antes disto em diferentes momentos históricos, com estética e finalidades diversas do espetáculo de circo moderno. Teve sua origem na antiguidade, mais precisamente em Grécia e Roma, perdeu seu prestígio durante a Idade Média e ressurgiu na Idade Moderna. Sofreu a partir daí transformações e continua se recriando e se reinventado até os dias de hoje<sup>3</sup>.

As tradições artísticas populares das feiras medievais, o gosto do público pelas apresentações aristocráticas dos cavalos, os teatros menores e as leis restritivas do teatro formaram assim o terreno fértil para o surgimento do circo moderno.

Na Inglaterra, Philip Astley (hoje considerado o criador do circo moderno), um antigo sargento da cavalaria real inglesa, se afastou do regimento após servir na Guerra dos Sete anos. Desenvolveu um grande talento como treinador e montador de cavalos, e apresentou seus truques de cavalaria com grande sucesso por toda a Europa. Depois disto, estabeleceu-se em Londres, abriu uma escola de equitação onde desenvolveu a técnica de montaria em uma arena circular, que além de permitir a audiência uma visão completa da movimentação do montador, se mostrou ideal para gerar a força centrífuga que ajudava no equilíbrio para os truques de equitação, enquanto o montador ficava em pé no dorso do cavalo. Esta pista posteriormente foi chamada de picadeiro no espetáculo de circo.

---

3 Bolognesi, 2006.

Depois de duas temporadas de sucesso considerável em Londres, mais precisamente em 1782, Philip Astley necessitava de novidades em seu show. Assim, empregou acrobatas, dançarinas de cordas, malabaristas e o clown (palhaço), emprestado do teatro Elisabetano, que preenchia as pausas entre os números com sátiras dos malabaristas, saltadores, dançarinas de corda e arame e até dos montadores. O palhaço também apresentava cenas curtas, além de aparecer nas pantomimas, uma mistura de comédia e espetáculos cênicos tradicionalmente envolvendo o clown, que eram extremamente populares nos palcos de Londres. Sendo assim, da combinação de apresentações equestres, comédia, demonstrações de força e agilidade nasceu o que hoje chamamos de circo clássico, ou circo moderno<sup>4</sup>.

Em um resgate histórico do circo e sua consolidação como espetáculo na modernidade, vemos que este surgiu como uma inovação espetacular no final do século XVIII. Apareceu de forma espontânea, com uma rápida cristalização de influências e como uma forma espetacular inédita e se impôs rapidamente como uma escolha de atração popular. Seu vocabulário era essencialmente equestre, mas a acrobacia, a paródia e o escárnio do grotesco misturavam-se às exibições. Famílias formavam seu elenco, homens e mulheres desde seu início atuavam. Possuía um público variado, desde o povo a membros do governo e sua família.

O show de circo era originalmente apresentado em estabelecimentos especialmente construídos para este propósito. No começo eram estruturas temporárias de madeira, mas logo todas as grandes cidades europeias possuíam pelo menos um circo permanente cuja arquitetura podia competir com os mais extravagantes teatros.

O circo e suas artes se configuravam como artes essencialmente performáticas e visuais. Famílias estendidas e agregados (homens e mulheres) formaram dinastias tradicionais de circo por todo o globo. A expansão geográfica de atuação foi um forte fator desta forma artística e o crescente potencial econômico das colônias e nações em desenvolvimento impeliu-as a viajarem o mundo e se aventurarem por novos territórios, levando o espetáculo de circo e construindo edificações por onde passavam.

Nos Estados Unidos e Canadá e no Brasil, países em construção, com poucas cidades importantes o suficiente para sustentar um circo permanente, o circo adotou formatos diferentes, essencialmente itinerantes. Nos Estados Unidos empresários do circo, com intuito de chegar ao público de forma rápida e leve desenvolveram uma tenda feita de lona, levada de cidade em cidade por trem. A lona se tornou lugar comum para espetáculos de circo a partir de 1830<sup>5</sup>.

O empresário do circo americano James Anthony Bailey, viajou para Honolulu (Hawaii), Ilhas Fiji, Tasmânia, Índia, Austrália, Nova Zelândia, América do Norte e América do Sul e depois disto, se associou a P. T. Barnum e criou o grandioso Circo *Barnum & Bailey* nos Estados Unidos. A estrutura de lona do circo possuía 3 grande picadeiros devido ao grande sucesso de público em solo americano e somava ao espetáculo as *menageries* (exibições zoológicas). Bailey levou seu espetáculo intitulado: "O maior espetáculo da Terra", com seu circo de 3 picadeiros para uma extensiva turnê europeia entre 1879 e 1902. Seu elenco grandioso contava com inúmeras mulheres, e seu espetáculo contava com cordas penduradas ao redor dos três picadeiros onde estas mulheres giravam todas ao mesmo tempo em um número épico. Após esta turnê muitos empresários do circo europeu assimilaram *me-*

4 Bolognesi, 2009.

5 Jando, 2003.

*nageries* a seus shows e adotaram o formato itinerante de lona como forma de circulação de espetáculo. Este formato teve seu auge na Europa entre as duas Guerras Mundiais, especialmente na Alemanha, onde as colossais empresas itinerantes dos *Krone*, *Sarrasani* e *Hagenbeck* dominaram o mercado europeu. No entanto, em cidades grandes, performances circenses ainda aconteciam em edificações. Paris manteve quatro delas na época. Isto formou um público na Europa acostumado ao alto nível de conforto e produções de circo<sup>6</sup>.

Até a segunda metade do século XIX, equestres homens e mulheres eram ainda os verdadeiros astros do circo, mas acrobatas estavam começando a ganhar atenção. Os antigos e antigas dançarinos de corda das feiras dos séculos XVII e XVIII, atuando no picadeiro desenvolveram adaptações a suas artes, criando entre elas o trapézio. Nestas atrações e nas acrobacias homens e mulheres atuavam e desfiavam padrões sociais através da superação humana.

No Brasil, o circo se firmou a partir da migração e da influência das famílias circenses da Europa. Têm-se registro de artistas circenses vindo da Europa desde o século XVIII. No início do século XIX, com a vinda da família Real ao Brasil e com o aumento da navegação entre os países, há registro de um grande número de famílias (homens, mulheres e crianças) e companhias circenses chegando ao país. As companhias itinerantes seguiam os ciclos econômicos do Brasil Colônia, especialmente o do café e o da borracha. Muitas companhias e famílias circenses ficaram por aqui. Segundo Mario Bolognesi, em seu livro *Palhaços*, o circo brasileiro tomou orientações diversas do circo europeu, pois não se instalou em uma sociedade com valores aristocráticos consolidados e não teve no cavalo um sentido tão forte como na Europa.

Aqui prevaleceu a pluralidade artística dos saltimbancos e do teatro, tendo o palhaço como figura central. A partir do momento em que o português se configurou como língua universal no país e nos elencos, o circo brasileiro estabeleceu uma dramaturgia própria com espetáculos divididos em duas partes, uma de variedades circenses e outra de peça teatral, o chamado circo-teatro, que teve seu auge no país entre 1930 e 1950. (Bolognesi, 2003)

Como nos mostra a historiadora Ermínia Silva, o circo estabeleceu-se no país fundamentalmente por meio do modelo denominado circo-família e baseou-se na transmissão oral do saber, passada dentro da lona, de pai e mãe para filhos e filhas, assim como na Europa. Tornou-se uma escola única e permanente, incumbida de preservar a tradição circense, que significava pertencer a esta forma particular de aprendizagem, em que se recebe e se transmite, através de gerações, os valores, conhecimentos e práticas dos saberes circenses dos antepassados. A família revelou-se o mastro central que sustentava toda esta estrutura de relações sociais, de fazer artístico e de trabalho desta engrenagem. A este modo de produção e reprodução da tradição circense, Ermínia nos traz o conceito de socialização, formação e aprendizagem<sup>7</sup>.

Ainda sobre o modo de produção/reprodução da tradição circense, Ermínia Silva diz que as famílias tradicionais circenses não diferem conceitualmente da família em geral. No entanto, as relações de gênero obedecem a uma lógica familiar distinta, determinada pela singularidade da constituição do grupo social circense. Neste o papel feminino difere das famílias da sociedade em geral pois a mulher desde o seu nascimento é preparada para realizar uma atividade profissional artística, além de sua jornada como mãe doméstica. Além disto, ela faz parte de um coletivo em que todos – homens, mulheres e

6 Jando, 2003.

7 Silva, 2009.

crianças – executam as atividades e são vitais em todo o processo de constituição e reprodução da tradição do circo-família. A criança constitui a herdeira continuadora do saber e da tradição circense, também fazendo parte do conjunto que articula a organização do trabalho e o processo de socialização, formação e aprendizagem circense, constituintes à reprodução do modo de vida do circo-família<sup>8</sup>.

No circo família, o acesso à tradição é estendido àqueles que não nasceram no circo, mas a ele se incorporaram. Estes passam também pelo ritual de aprendizagem ministrado pelas famílias tradicionais, assim como seus filhos, sendo assim incorporados à tradição.

Este modo de organização do trabalho e de socialização, formação e aprendizagem que se tornou tradicional, baseado na forma coletiva de transmissão dos saberes e práticas, preservou o circo – família no Brasil até meados do século XX<sup>9</sup>. Artistas de diversas áreas se apresentavam no circo, músicos(as), cantores(as), dançarinos(as) e até lutas de boxe e campeonatos de capoeira aconteciam no circo. Neste aspecto, como apenas o circo circulava e em muitos locais até hoje circula levando espetáculos artísticos, podemos considerá-lo protagonista do desenvolvimento e da fruição cultural do país.

As mulheres artistas de circo, do universo do circo tradicional itinerante sempre foram parte integrante e fundamental do espetáculo como *partners* em números com seus parceiros masculinos e também como artistas protagonistas em performances acrobáticas no chão e no ar. Seus números e representações do feminino foram em muitos aspectos revolucionários estabelecendo rupturas com os papéis e representações de gênero feminino na sociedade em geral da modernidade. Apenas o universo

do palhaço ficou exclusivamente masculino até a chegada do circo contemporâneo.

Como nos mostra Peta Tait, em seu livro : *Circus Bodies – Cultural identity in aerial performances* (2005), existe uma história cultural não contada de corpos masculinos que mostravam graça e leveza e de corpos femininos que apresentavam coragem e força muscular a partir da segunda metade do século XIX nos números aéreos circenses que surgiram com a invenção do trapézio e posteriormente do trapézio de voos. Artistas solo homens e mulheres além de trupes de artistas mistas apresentavam rotineiramente em seus números e demonstrações físicas atributos ambíguos de gênero. A partir de 1880 as artistas mulheres chegaram a superar os homens nos números de trapézio de voos e nos números de projectil – humano. Estes números inovadores pareciam extraordinários por causa da crença social de que corpos femininos eram fisicamente inferiores. E quando estas ações físicas “sobrenaturais” ou “não naturais” triunfaram, números aéreos e acrobáticos evoluíram evocando impressões de uma feminilidade flutuante. Segundo Peta Tait, a hierarquia competitiva de gênero com seu ápice no século XX levou a elite de trapezistas homens a evocação do macho extremo e reduziu as expectativas de trapezistas mulheres a uma presença decorativa nas apresentações de trupes de trapézio de voos<sup>10</sup>.

O que se cristalizou a partir daí (século XX) no circo tradicional foi uma divisão sexual de papéis muito clara nos espetáculos de circo tradicionais itinerantes europeus e americanos. Em muitos casos como nos números de mágica, malabarismo e até de trapézio de voos a mulher foi colocada no papel de *partner*, a bela sorridente que está em cena para ajudar seu parceiro masculino a brilhar em suas ações e em triunfo de suas habilidades. Em algumas

8 Ibidem, p. 84.  
9 Silva, 2009.

10 Tait, 2005.



performances verificou-se uma exacerbação da misoginia cultural e da objetificação da mulher. Em 1921, em Londres, o ilusionista britânico Percy Tomas Tibbles, também conhecido como Selbit, apresentou pela primeira vez um dos mais famosos números da história do ilusionismo, repetido por centenas de ilusionistas depois dele. O número encenava a divisão uma mulher ao meio cortando-a com um serra dentro de uma caixa. O mágico serrava sempre uma assistente mulher, linda, que até sorria, se mostrava feliz em ser um objeto. Ao apresentar tal ato em tom engraçado, o mágico naturalizava a misoginia. O mágico Húngaro George Kovari ao reproduzir tal ato, antes de serrar a mulher, proclamava: “não vou fazer nada tão cruel quanto serrar uma árvore...”<sup>11</sup>.

Ainda assim, nas apresentações acrobáticas no solo e no ar e nos números de doma de animais percebemos um paradoxo cultural na percepção de corpos femininos e representações de gênero no circo tradicional itinerante. O que se via eram corpos extremamente fortes e musculosos, expostos em vestimentas não convencionais de mulheres suspendendo corpos masculinos e femininos no chão e no ar, domando animais selvagens, realizando proezas com habilidade, destreza e coragem desafiadoras aos padrões sociais de gênero baseados na inferioridade feminina. A natureza de suas performances evocava uma feminilidade transgressora da natureza feminina disseminada e até mesmo confirmada pela ciência da época. O circo, com sua independência da institucionalidade acadêmica e estatal, diferentemente das outras artes da cena, se configurou como um modo de produção artística independente e foi considerado uma arte menor ou apenas entretenimento. Esse status popular e festivo deu certa liberdade criativa a seus atores. Como as mulheres circenses ficavam confinadas ao universo interno do circo (uma micro-sociedade), sendo as ações produtivas

externas feitas quase exclusivamente pelos homens, suas reputações ficavam ali guardadas. E as mulheres artistas circenses com suas apresentações, com sua porosidade pública, representaram sinais precoces da emancipação feminina<sup>12</sup>.

No circo era lugar comum exibições de mulheres barbadas, mulheres de três cabeças, gêmeas com um único corpo, como parte de um segmento estético circense chamado *Freak Show*. O cinema explorou muito este universo de mulheres anormais que eram exibidas nos espetáculos de *freak show* nos circos. Aqui vemos a forma de enquadrar as performances circenses femininas no campo do extraordinário, não natural e diferenciando as mulheres de circo das mulheres de fora do circo, estas sim vistas como frágeis e inferiorizadas inclusive fisicamente ao homem.

Cartazes do circo Barnum & Bailey de 1917 mostram mulheres em collants decotados mostrando o colo, joelhos e pernas; o que era considerado inapropriado na época. Em documentos fotográficos vemos imagens públicas de corpos de mulheres circenses em trajes de banho de duas partes no ano remoto de 1943. O topo da barriga feminina não era permitido de ser exibido nos filmes de Hollywood até o ano de 1966. Os Bikines eram proibidos no concurso de Miss Mundo até 1951, visto como algo degradante as mulheres<sup>13</sup>.

A primeira edição das Olimpíadas, em 1896 aconteceu sem mulheres. Seu idealizador, Pierre de Coubertin dizia

11 Kajli, 2011.

12 As pesquisas sobre as performances femininas circenses no Brasil ainda estão se iniciando, mas já temos pesquisadoras e pesquisadores colhendo dados históricos dos feitos das artistas circenses que fizeram história no país. Pesquisas sobre as mulheres fortes que realizavam feitos inimagináveis, mulheres que encenavam lutas livres nos picadeiros, mulheres domadoras, motoristas no globo da morte, dramaturgas do circo – teatro, cômicas, entre outras. Em minha pesquisa de doutorado pretendo recorrer a estas outras pesquisas em andamento para ter dados mais precisos datados sobre as performances femininas circenses no Brasil.

13 Kajli, 2011.

que era indecente ver mulheres torcendo-se no exercício físico do esporte. No circo, no mesmo período, mulheres já ultrapassavam os feitos acrobáticos e salários masculinos nos trapézios de voos e nos números de projéteis humanos<sup>14</sup>. Na segunda edição das Olimpíadas, em Paris, em 1900, com o desfalque masculino pós-guerra, mulheres foram permitidas, mas apenas em modalidades em que não houvesse contato físico e que exibissem graça. Foram 22 representantes, 2,2% dos atletas. Apenas em Londres, nas Olimpíadas de 2012, mulheres competiram em todas as modalidades esportivas. Este ano, em 2024, nas Olimpíadas de Paris, as mulheres representaram cinquenta por cento dos atletas competindo pela primeira vez. Além disso, mais da metade das provas teve a presença de mulheres, sendo 152 disputas femininas, 157 masculinas e 20 mistas<sup>15</sup>.

### **Circo contemporâneo – continuidades e rupturas: análise com enfoque de gênero**

Uma profunda transformação aconteceu no mundo do circo tradicional com o surgimento das escolas de circo, que romperam com todo o sistema de reprodução do processo de socialização, formação e aprendizagem inerente a seu modo de vida tradicional. Para pensarmos no circo hoje e na atuação das mulheres de circo no circo contemporâneo precisamos entender esta ruptura em seu modo de produção/reprodução e suas consequências.

Esta inovação ou ruptura aconteceu primeiro na União Soviética, em 1927, com a criação pelo governo da Escola de Circo de Moscou ou Universidade Nacional de Circo. Esta escola abalou os padrões das apresentações circenses em toda a Europa e no mundo, desenvolvendo as técnicas circenses com métodos esportivos vindos

da ginástica e criou apresentações originais com auxílio de diretores teatrais e coreógrafos de outras áreas. Criou aparelhos inovadores que levaram à invenção de números totalmente novos<sup>16</sup>.

Em todo o mundo o circo estava perdendo público com o surgimento de novas formas de entretenimento como o rádio, o cinema e posteriormente a televisão. As famílias circenses iniciaram uma ruptura da forma de transmissão de seus saberes, deixando de passar seu conhecimento às novas gerações. Neste contexto começam a surgir escolas de circo. Como uma necessidade das famílias tradicionais itinerantes.

Em 1974 Anne Fratellini, a primeira palhaça mulher da França e seu marido fundam as primeiras escolas de circo do país. No Brasil, em 1978 surge na Bahia a Escola de Circo Piolim e em 1982 o Circo Escola Picadeiro em São Paulo. Circenses tradicionais junto ao governo iniciam em 1982 a Escola Nacional de Circo no Rio de Janeiro. Em Montreal, no Canadá é fundada a Escola Nacional de Circo em 1980<sup>17</sup>. Estas diversas escolas e os novos empresários de circo nas décadas de 1980 e 1990 redefiniram o circo como arte performática e cênica e abriram caminho para o surgimento do circo contemporâneo. As escolas de circo geraram o florescimento de trupes e grupos circenses formados por um novo contingente de artistas não nascidos no circo, com formação ampla e vida sedentária nas grandes cidades.

Na França, denominou-se novo circo o movimento cultural coletivo de artistas que saíram às ruas como saltimbancos da Idade Média, motivados pela Revolução de maio de 1968, para reivindicar a democratização das artes circenses, que estavam nas mãos das dinastias familiares circenses no país. Tal movimento estabeleceu

14 Tait, 2005.

15 Comitê Olímpico Internacional (COI).

16 Litovski, 1975.

17 Bolognesi, 2006.

uma forma consciente e militante de rupturas estéticas, sociais, econômicas e políticas com o circo tradicional. São elas: desaparecimento de números de adestramento de animais selvagens, redução do envolvimento com o picadeiro e com a lona como local privilegiado de apresentação, implementação de uma nova dramaturgia, multiplicação de estéticas com novas representações do homem, da mulher e do mundo social, estabelecimento de um novo contrato entre artista e público, novo status para o artista circense que em 1985 na França foi reconhecido como autor e titular de direitos autorais<sup>18</sup>.

Com a formação de sucessivas turmas de novos artistas circenses das escolas de circo, estas rupturas foram aprofundadas, modificando profundamente o modo e o espírito de aprendizagem das técnicas de circo e ampliando as origens e referências socioculturais dos artistas circenses, alargando e diversificando assim o campo artístico de proposições de seus criadores e atores. A pesquisa formal e estética do circo mostrou-se cada vez mais complexa e sofisticada.

Características das outras artes denominadas como contemporâneas<sup>19</sup> começam a aparecer no circo, tais como o hibridismo, a intertextualidade, a metalinguagem, a fragmentação ou collage e em sua grande maioria os espetáculos buscam fugir do espetáculo de puro entretenimento para criação de espetáculos com a representação de um olhar, uma denúncia ao mundo personalizada, múltipla e contemporânea, substituindo o público família do circo por diferentes e segmentados públicos. Surgem novas mídias específicas para o segmento artístico do circo.

Estas obras chegam aos poderes públicos e à mídia, garantindo ao circo o estatuto de arte e abrem aos seus produtores novas formas de fruição de sua arte com o

surgimento de políticas públicas governamentais específicas para o setor. A este fenômeno de reconhecimento institucional do circo como arte denomina-se “artificação”<sup>20</sup>.

A pesquisa e revisão estética no circo contemporâneo ao se livrar da camisa de força da tradição e do antigo para criar obras originais, sem animais selvagens, com dispositivos cênicos originais, com uma efervescência de referências estéticas, dramaturgias inspiradas na dança, nas artes plásticas e no teatro, gerou uma explosão de formas. As artes do circo ganham autonomia, podendo se verificar espetáculos inteiros com apenas uma delas. O circo deixa de ser um gênero para se tornar um conjunto heterogêneo de habilidades capazes de desenhar e criar confluências do circo com as outras artes do espetáculo. Estas proposições trouxeram novas formas às questões do corpo, do tempo, do espaço, da narrativa e da representação, além de novos valores e conceitos como o absurdo, a ironia, o kitsch, entre outros. Os corpos em oposição aos corpos estritamente especializados e performativos até então presentes no circo tradicional itinerante, exageradamente fisicamente trabalhados e sexualmente diferenciados; são no circo contemporâneo mais sensíveis, mais íntimos e singulares, desnudos e falíveis de seus limites, possibilitando a representação de valores diversos daqueles exibidos anteriormente no circo<sup>21</sup>.

O corpo no circo transcende as leis físicas do mundo entrando em uma outra realidade e no circo contemporâneo um novo gesto poético, um significado, uma fala, foram adicionados à ação corpórea, para criar um novo mundo de forma mais metafórica possível.

O modo de produção das companhias circenses também sofre profunda transformação com o circo contemporâ-

18 Guy, 2001.  
19 Lazaro, 2011.

20 Sizorn, 2011.  
21 Mucci, 2013.

neo. O circo itinerante de lona torna-se uma entre as múltiplas formas de fruição de espetáculos de circo. Os artistas passam a ter vida sedentária nas cidades, recorrendo a editais e leis de incentivo específicas do circo para criação e circulação de seus espetáculos. O sentido de comunidade existente nas companhias familiares itinerantes que moram nos circos perde lugar e as companhias vão diminuindo seus elencos.

Surgem trupes e companhias só de mulheres, que assumem de forma militante o feminismo, com a vontade de mostrar a singularidade do olhar feminino acerca do mundo atacando a imagem da mulher-objeto e cortesã que se cristalizou no circo tradicional sobretudo no Século XX. Há também uma gama de mulheres entrando no universo da palhaçaria e um crescente número de mulheres palhaças e companhias de mulheres palhaças, papel exclusivamente masculino no circo tradicional. A palhaça e pesquisadora brasileira Maria Silva Nascimento<sup>22</sup> mostra que as palhaças mulheres brasileiras hoje além de estarem presentes em locais diversos de fruição das artes da palhaçaria circense, estão também presentes em inúmeras investigações acerca de mulheres palhaças. Estes estudos estão sendo desenvolvidos por diversas pesquisadoras e divulgados em revistas acadêmicas, sites, blogs, festivais, encontros e debates dedicados a dar voz às palhaças. Ações que, tomadas em conjunto, indicam uma movimentação das mulheres a fim de legitimarem sua atuação como palhaças.

As companhias de circo atuais operam no mercado das artes de forma diferente dos circos itinerantes. Recorrem a editais governamentais para criação e circulação de espetáculos, à venda de espetáculos para instituições como o Sesc e a Festivais, não mais dependendo economicamente como o circo itinerante da bilheteria. Esta trans-

formação no modo de produção redirecionou as mulheres à lógica capitalista e patriarcal do mercado. Como consequência, a dinâmica do mercado exclui significativamente as mulheres de uma diversidade de oportunidades de trabalho, especialmente quando estas se tornam mães.

No entanto, as mulheres circenses resistem criando companhias só de mulheres, nem todas, mas muitas delas militantes do feminismo. Em seus trabalhos mostram a singularidade do olhar feminino acerca do mundo, combatem a imagem da mulher-objeto e cortesã difundida no circo tradicional, e questionam relações de dominação e violências sofridas na vida social.

Em São Paulo temos alguns exemplos de companhias de circo formadas apenas por mulheres: *As Marias*, *Linhas Aéreas*, *Troupe Guezá*, *Cia Armárias*, *A Penca*, entre outras.

No circo contemporâneo a exploração do tema da divisão sexual dos papéis e das representações de masculino e feminino tem sido aprofundada e questionada. Mulheres assumiram papéis exclusivamente masculinos do circo tradicional, como palhaças por exemplo, enquanto homens também atuam em números majoritariamente femininos como a contorção. Existem muitas apresentações andrógenas, com representações de gênero ambíguas e um leque amplo de representações de gênero transitando nas artes circenses. Segundo Maria Carolina Vasconcelos de Oliveira, em seu recente texto sobre circo e gênero<sup>23</sup>, questionamentos às representações hegemônicas sobre gênero e circo parecem estar se proliferando em vários contextos. Além dos exemplos pela autora citados na contemporaneidade, gostaria de citar algumas companhias que surgiram recentemente na cidade de

22 Nascimento, 2018, p. 126.

23 Oliveira, 2023, p. 55.

São Paulo – Brasill que utilizam sua arte como forma de problematizar representatividades artísticas normativas e hegemônicas em termos de gênero e raça.

A Companhia *Fundo Mundo* composta exclusivamente por pessoas trans, travestis e pessoas não binárias, que com sua arte expressa visões de mundo específicas de suas singularidades. Em seus espetáculos, coloca de forma política sua luta por direitos e a luta contra a violência sofrida socialmente. Em seus textos de divulgação, expressam sua arte como forma radical de vínculo com a vida, com a finalidade de abrir portas a espaços que sempre foram negados.

Companhias e coletivos compostos somente por pessoas negras também tem se configurado no cenário atual do circo paulista. Da mesma forma, a companhia *Prot (agô)nistas* mostra a intenção de se criar um circo feito exclusivamente por negros. As coreografias e movimentação corporal circense, a música tocada ao vivo traz toda a referência estética e questionamentos de seus atores, que segundo eles procuram exaltar através da arte circense a (r)existência da negritude diaspórica brasileira. A companhia tem apresentado seu espetáculo em todo o Brasil, alargando o leque de atuação circense e de seu protagonismo.

## Conclusão

O circo hoje, em sua multiplicidade, abarca ao mesmo tempo: circos itinerantes grandes que atuam no mercado de trabalho com o formato empresarial de contrato entre artistas independentes homens e mulheres e/ou famílias de circo; circos itinerantes menores que ainda mantém o formato do chamado circo – família; circos de lona que ficam fixos e trabalham por temporadas, além de abrigarem escolas de formação em suas lonas; trupes e companhias de circo formadas por artistas oriundos das

escolas de circo; professores e professoras de circo que trabalham em uma diversidade de locais de ensino, entre escolas de formação de artistas circenses, escolas para prática amadora de circo, escolas de ensino fundamental que utilizam o circo como atividade extra-curricular ou mesmo em seu currículo regular, projetos sociais, academias, entre outros.

As mulheres artistas, técnicas e professoras seguem alargando suas possibilidades de trabalho, ocupando espaços tradicionalmente em sua maioria masculinos, como nas áreas técnicas de montagem de lonas, aparelhos circenses e estruturas para espetáculos, técnicas de som e de luz, figurinistas, dramaturgas, coreógrafas e diretoras de espetáculos. Ainda há uma grande resistência em algumas destas áreas em se contratar mulheres. As companhias brasileiras exclusivamente de mulheres são as que mais abrem campo em todos os segmentos para contratos e trabalhos de mulheres.

No campo artístico, o que tenho levantado em minhas entrevistas com mulheres artistas de circo em São Paulo para a minha pesquisa de doutorado é que as mulheres hoje trabalham em todas as camadas das artes do circo. Inclusive no circo itinerante, onde elas estão também ocupando lugares historicamente masculinos, como no protagonismo de números de mágica, na palhaçaria, como mestra de cerimônia ou apresentadora do circo, e também nas áreas técnicas e administrativas.

Também a partir das entrevistas realizadas verifico que o modo de produção das companhias contemporâneas de circo, em alguns aspectos, se mostra mais hostil às mulheres que têm vida sedentária e se tornam mãe, em comparação ao modo de vida e produção do circo itinerante. Se neste as mulheres seguiam e seguem trabalhando mesmo após terem seus filhos, pois têm em seu local de trabalho e vida uma comunidade toda se in-

cumbindo do cuidado das crianças; as mulheres do circo contemporâneo tendem a se afastar mais do trabalho após se tornarem mãe. Estas, isoladas e sem a comunidade circense vivendo no mesmo local, ainda são em sua maioria as responsáveis em suas famílias pelo cuidado das crianças. Não viajam a trabalho tão facilmente nem se envolvem em turnês por conta dos estudos em local fixo das crianças. Não possuem respaldo de contratantes em teatros, instituições e festivais para levarem bebês e crianças ao trabalho, nem para custear deslocamentos e estadia para seus filhos, o que as leva a se afastarem muitas vezes do trabalho artístico.

Sendo assim, são muitas as possibilidades de trabalho para mulheres dentro do universo do que hoje chamamos de circo, no entanto ainda há diferenças de oportunidades no que tange a questão de gênero.

O circo hoje, em sua multiplicidade estética e com a diversidade em seus modos de produção segue se reinventando, questionando e apresentando visões de mundo, de gênero, de identidades sexuais, de raça e representações sociais através de performances corporais e espetáculos diversos que têm em comum a forma visceral com que chegam ao público, mesclando admiração, medo pelo risco e relaxamento pelo riso. Sua fruição ampla alargou o mercado de trabalho para técnicos e artistas, inclusive para as mulheres, mas segue reproduzindo padrões estruturais de gênero onde mulheres ainda são preteridas, excluídas e menos remuneradas. Desta forma o circo enquanto arte e seu mercado de trabalho segue reproduzindo padrões sociais mas também desafiando e transgredindo relações sociais de poder.

## Referências

Bolognesi, M. F. (2006). Circo Teatro: aproximações e conflitos. En: Ramos, L.F., Fernandes, S. (Ed). *Sala Preta, Revista de Artes Cênicas da ECA*, 6.

Bolognesi, M. F. (2003). *Palhaços*. São Paulo: Editora Unesp.

Bolognesi, M. F. (2009). *Philip Astley e o Circo Moderno: Romantismo, Guerras e Nacionalismo*. Percevejo Online: Periódico do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas PPGAC-UNIRIO.

Guy, J-M. (2001). *La Transfiguration du Cirque*. Théâtre Aujourd'hui, Paris, n. 7, Le Cirque Contemporain, La Piste et La Scène.

Kralj, I. (2011). "Circus vs. Conservative Postulates: Woman is not Destined to be Miraculous". En: Kralj, I. (Ed). *Women & Circus*. Croacia: Mala Perforerska secena.

Quentin, A. (2011). "From Traditional do New Circus: Women's Place and aesthetics". En Kralj, I. (Ed). *Women & Circus*. Croacia: Mala Performerska scena.

Lazaro, J. M. "Dramáticas re-significadas, agires comunicados". En: Teixeira, A. A. (Org., 2011). *Caderno de Trabalho: Buraco d'Oráculo*. (1 ed). Grafnorte, pp. 23-31. Disponível em: «[http://www.buracodoraculo.com.br/2013/editoriais/1\\_160420132348\\_publ01.pdf](http://www.buracodoraculo.com.br/2013/editoriais/1_160420132348_publ01.pdf)». Acesso em: 25 set. 2013.

Litovski, A. (1975). *El Circo Soviético*. Tradução F. Pita. Moscou: Editora Progresso.

Mucci, I. (2013). *Circo Zanni e Linhas Aéreas: expressões da arte circense na cena contemporânea paulista*. Dissertação de mestrado, Repositório UNESP.

Nascimento, M. S. (2018). Casada consigo mesma: mulheres palhaços e a busca de uma comicidade feminina. *Revista Ártemis*, XXVI(1).



Oliveira Vasconcelos, M. C. (2023). “Circo e Gênero: as mulheres e suas possibilidades de existência simbólica e material”. En: Infantino, J. (Ed.), *A Arte do Circo na América do Sul*. Sesc São Paulo.

Saxon, A. H. (1968). *Enter Foot and Horse: a History of Hipodrama in England and France*. London: Yale University Press.

Silva, E. (2007). *Circo-Teatro: Benjamin de Oliveira e a Teatralidade Circense no Brasil*. Editora Altana.

Silva, E., e Abreu, L. A de. (2009). *Respeitável Público... O Circo em Cena*. FUNARTE.

Sizorn, M. (2011). “Female Circus Performers and Artification: the Passage to art and its Implication”. En Kralj, I. (Ed.), *Women & Circus*. Croacia: Mala Perforerska secena.

Stoppel, E. R. (2017). *O artista, o trapézio e o processo de criação: reflexões de uma trapezista da cena contemporânea*. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) – Universidade Estadual de Campinas.

Tait, P. (2005). *Circus Bodies: Cultural identity in aerial performance*. London: Routledge.

Wallon, E. (Org). (2009). *O Circo no Risco da Arte*. Belo Horizonte. Autêntica Editora.



'Gala Achura Karpa', Oscar Botache. Encuentro Internacional de Circo y sus Saberes – Achura Karpa. Centro Nacional de las Artes, Bogotá, marzo, 2024. Foto: Nicolás Mahecha



# Reflexão das experiências artístico-pedagógicas realizadas pela coletiva DECA em espaços informais de circo<sup>1</sup>

Reflexión de experiencias artístico-pedagógicas realizadas por la colectiva Decá en espacios informales de circo // Reflection of artistic-pedagogical experiences carried out by the collective Decá in informal circus spaces

**Nathalia Azevedo<sup>2</sup>**

(Nat Menosum)

Coletiva Decá

coletivadeca@gmail.com

**Paolla Wurlitzer**

Castillo (Paô Ollitsak)<sup>3</sup>

Coletiva Decá<sup>4</sup>

coletivadeca@gmail.com

Fecha de recepción: 28 de octubre de 2023

Fecha de aceptación: 12 de diciembre de 2023

Como citar: Azevedo, N., y Wurlitzer Castillo, P. (2025). Reflexão das experiências artístico-pedagógicas realizadas pela coletiva decá em espaços informais de circo reflexión de experiencias artístico-pedagógicas realizadas por la colectiva Decá en espacios circos informales. *Corpo Grafías Estudios críticos de y desde los cuerpos*, 12(12), pp. 164-173.

DOI: <https://doi.org/10.14483/25909398.22678>



<sup>1</sup> **Artículo de reflexión**

<sup>2</sup> Menosum é formada pela Escola Nacional de Circo do Brasil e Cientista Social pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).

<sup>3</sup> Paô é formado pela Escola Nacional de Circo do Brasil (2019 - 2022), artista, pesquisadore e educadore.

<sup>4</sup> A Coletiva Decá se formou em 2022, apresentamos nosso trabalho “Entre a técnica e a entrega” na IV Conferência Circus and Its Others (CaiO) sediada em Bogotá em fev. de 2024. Também atuamos com produção cultural e estamos desenvolvendo nosso trabalho cênico. Paô é natural de Porto Alegre, Sul do Brasil, atualmente morando em São Paulo, é uma pessoa não binarie, mãe, artista, educador e pesquisador. Nat é natural de Recife, nordeste do Brasil, atualmente morando no Rio de Janeiro, é artista circense, cientista social, capoeirista e faz um pouco de tudo, pesquisa, dá aula, produz e se apresenta.

## Resumen

En este artículo, la Colectiva Decá comparte las experiencias realizadas en espacios informales de circo a lo largo del año 2023, específicamente en la ciudad de Río de Janeiro y São Paulo, Brasil. La investigación comenzó con la búsqueda de un circo más allá del virtuosismo y se desarrolló en la búsqueda de herramientas pedagógicas para la enseñanza del arte circense que dialogará con el territorio. A partir de un marco teórico interdisciplinario con estudiosos del área de circo, pedagogía y ciencias sociales, el artículo presenta las reflexiones y referencias utilizadas durante la investigación. Como resultado, se concluyó que el enfoque no debe ser el virtuoso, sino una pedagogía circense que transmita la técnica considerando el contexto sociopolítico-cultural y utilizando herramientas y referencias de la cultura local. Sostenemos, por lo tanto, un proceso pedagógico en el circo donde la técnica sea un medio y no el fin.

## Palabras clave

Circo; Decolonialidad; Pedagogía; Territorio

## Abstract

In this article, Coletiva Decá shares the experiences they carried out in informal circus spaces throughout 2023, specifically in Rio de Janeiro and São Paulo, Brazil. The research began with the search for a circus beyond virtuosity and developed into a search for pedagogical tools for teaching circus arts that engage with the territory. Drawing on an interdisciplinary theoretical framework from scholars in circus, pedagogy, and social sciences, the article presents the reflections and references used during the research. As a result, it was concluded that the focus should not be on virtuosity, but rather on a circus pedagogy that transmits technique while considering the sociopolitical-cultural context and utilizing local cultural tools and references. We argue, therefore, for a pedagogical process in the circus where technique is a means, not an end.

## Keywords

Circus; Decoloniality; Pedagogy; Territory.

## Resumo

Nesse artigo a Coletiva Decá compartilha as experiências que realizaram em espaços informais de Circo ao longo do ano de 2023, especificamente na cidade do Rio de Janeiro e em São Paulo, Brasil. A pesquisa iniciou a partir da busca por um circo além do virtuosismo e se desenvolveu pela busca por ferramentas pedagógicas para o ensino da arte circense que dialogasse com o território. A partir de um marco teórico interdisciplinar com estudiosos da área de circo, da pedagogia e das ciências sociais, o artigo traz as reflexões e referências que foram utilizadas ao desenvolver a pesquisa. Como resultado, foi concluído que o foco não é o virtuoso e sim uma pedagogia circense que a técnica seja transmitida olhando para o contexto sócio-político-cultural e a partir de ferramentas e referências da cultura local. Sustentamos, portanto, um processo pedagógico no circo, no qual a técnica seja um meio, e não o fim.

## Palavras-chave

Circo; Decolonialidade; Pedagogia; Território.

## Introdução

O circo está muito presente no imaginário social. No recorte desse imaginário na América Latina, parece até que o circo só existe no picadeiro e é como uma lenda: carregada de magia, da fuga da realidade como estilo de vida, de superação da gravidade, do estar a todo momento entre a vida e a morte, etc. Toda esta aura de "supra humano", tem como característica o virtuosismo e, a partir dessa ideia, a dramaturga Bauke Lievens desenvolveu uma série de cartas. Em "O mito chamado Circo" (LIVENS, 2017), ela expõe este grande dilema do circo com uma questão: como fazer circo para além do virtuosismo.

Essa questão, porém, não é de hoje, ao longo da história o circo teve inúmeros formatos de apresentação, ou podemos chamar de vertentes, que buscaram um circo para além da virtuosidade, por exemplo o Circo-Teatro e o Novo circo. No "Circo-Teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil" (SILVA, 2007) a autora escreve a partir da trajetória de Benjamin de Oliveira, reconhecido como o primeiro palhaço negro do Brasil, o início do Circo-Teatro, que se apresenta como importante mudança na cena circense para a popularização do circo no Brasil. Posteriormente, surge outro movimento, que por volta da década de 80 se tornou mais popular o Novo Circo, uma das mudanças que acarretou foi "a busca por uma coesão de signos cênicos e uma linearidade dramática nos espetáculos circenses com uso de enredos e personagens próximos ao drama de estrutura mais tradicional." (MACHADO, 2022, p. 15).

Foi, a partir destas inquietações e na condição de 1artistas circenses, que vivenciamos os processos criativos e trocas com outros artistas que deram origem a essa pesquisa. Um estudo que se estruturou no momento que ligamos duas palavras: Circo e *Performance*. Aqui, entendemos que poderíamos investigar e experimen-

tar as possíveis articulações, na tentativa de solucionar a problemática de como fazer circo para além do virtuosismo, trazendo a subjetividade usando a "Performance Arte". Porém, outra lacuna surge na pesquisa: Como fazer essa articulação entre circo e performance a partir do nosso território, da cultura local. Assim, ganhou força o conceito de Decolonialidade, que nos faz refletir sobre nossas referências, nosso território e, portanto, nosso corpo-território.

Quanto ao marco teórico, foi realizado a partir de uma abordagem interdisciplinar, composta por estudos de pesquisadores em Circo, Estudos da performance, Performance Arte e Decolonialidade, ou seja, a partir de várias áreas como Educação, Artes Cênicas e Ciências Sociais. É uma pesquisa qualitativa, onde coletamos dados através das aulas que ministramos em 2023, juntamente com encontros quinzenais onde compartilhávamos nossas reflexões, experiências e referências artístico-pedagógicas.

Após essa breve introdução, migramos nosso olhar para a questão inicial da pesquisa, ao refazer a mesma pergunta de Bauke, "como fazer um circo para além do virtuoso?" trazemos para o contexto latino americano, entendemos que a problemática envolveria outras questões, como o contexto onde essa indagação foi feita, qual o território e questões sócio-culturais que envolveram Bauke nas suas reflexões. Quando pensamos em circo além do virtuoso, pensamos que o virtuoso também pode afastar as pessoas da prática, acreditamos em um circo possível para todos. Assim como todo mundo dança, todo mundo canta, todo mundo pode fazer circo, entendendo e valorizando cada particularidade e território inserido. Em dado momento da pesquisa olhamos para o território que estávamos ocupando no momento e resolvemos atuar pedagogicamente, proporcionando encontros para crianças e adolescentes em situações de vulnerabilidade e marginalização. Então, nesta pesquisa nos aprofundaremos na

pedagogia circense a partir da principal pergunta: Como fazer um circo que dialoga com nosso território?

## Marco teórico

Neste ponto, relatamos as referências e reflexões que foram essenciais para nossa pesquisa. O conceito “Performance” foi difícil de entender no começo, aqui buscamos destrinchar e entender melhor o que é a Performance como linha de pesquisa e área de estudo, mas também a confusão não é por menos, hoje compreendemos que a performance tem três significados. O primeiro seria pensar *Performance* quanto ao significado para “desempenho”, que até mesmo em outras áreas utilizam a expressão como “atletas de alto desempenho”.

Mas os dois significados que mais utilizamos nesta pesquisa é “Performance Arte” que é uma linguagem contemporânea, artistas como Marina Abramovic fazem isso, também utilizamos principalmente o livro de Renato Cohen “Performance como linguagem” (COHEN, 2002), porém temos algumas observações quando ele cita o circo.

“Talvez o exemplo mais claro dessa ruptura com a representação seja o do circo (que também pode ser entendido como um tipo de performance). Quando o atirador de facas atua, ele não está “representando”, não está fazendo nenhum personagem. Ele está praticamente atuando no real time. Talvez o risco nesse caso é que esteja trazendo mais “realidade”, mais “vida”, para esta cena (na medida em que se trabalha com o imprevisto)” (COHEN, p. 63).

Nossa crítica se baseia no fato dele estar levando em consideração apenas o desempenho técnico, mas não leva isso para a dramaturgia da cena, é viver o circo e

não representar, porém com olhar para o subjetivo, com estratégia política, estética e social nas obras. O circo está sempre neste lugar do habilidoso, mesmo no exemplo do autor é o que o diferencia das outras artes. Porém, buscamos na nossa pesquisa levar para a cena circense a subjetividade, sabendo quem é, o que o representa, carregando sua história, política, estética.

E por fim, mas não menos importante, os Estudos da Performance, Segundo Richard Schechner (LIGIERO, 2017), em uma entrevista, o estudioso traz a trajetória dos estudos da Performance, onde relata que surgiram por volta dos anos 60, Schechner também relata o contexto social da época, como o pós-guerra:

“Os nossos inimigos eram o racismo, o tráfico de armas, a opressão colonial, a pobreza imposta pela distribuição desigual de riqueza. Éramos contra muitas das leis injustas do Estado. E, nas artes, havia uma revolução semelhante e correlacionada: a oposição aos cânones estéticos; a Aristóteles, às leis do drama, a que se tivessem de levar à cena dramas escritos por autores dramáticos; a oposição às leis que diziam que o teatro tinha de acontecer sempre em palcos, ou que a música era apenas aquilo tocado com instrumentos. Resumindo, opunham-nos veemente a todos os tipos de autoridade.” (LIGIERO 2017, p. 5)

A partir do entendimento da Performance como linguagem, a enxergamos como um meio, uma ferramenta para a cena circense, tanto no aspecto de processo criativo, quanto do *discurso* e presença, por um circo com aspecto político, social e que seja atravessado pela trajetória da artista circense com suas questões sociais e particularidades, que possam ser evidenciadas e internalizadas nos palcos, ruas e picadeiros, cresce a necessidade de nos expressarmos, de colocar esses conflitos em cena.



Porém, não somos nós quem estamos inventando a articulação entre circo e performance, outras pessoas o fazem, mas a maioria que assume a performance arte no circo, está na Europa, porém situadas na América Latina, especificamente, no Brasil. A partir dessa falta de referência da performance no circo, outro conceito chega, a decolonialidade.

“Giro decolonial” é um termo cunhado originalmente por Nelson Maldonado-Torres em 2005 e que basicamente significa o movimento de resistência teórico e prático, político e epistemológico, à lógica da modernidade/colonialidade. A decolonialidade aparece, portanto, como o terceiro elemento da modernidade/colonialidade.” (BALLESTRIN, 2013 p. 105)

No decorrer da pesquisa, percebemos o que estávamos investigando um circo com ferramentas e olhar para a performance, já era uma tendência de alguns anos. É justamente aqui que surge outra problemática e o campo de pesquisa se amplia. Como trazer a ferramenta da performance para a cena circense com um olhar decolonial. Enxergando nossas próprias ferramentas e conhecimentos, levando em consideração nossa trajetória histórica e criando consciência para uma autonomia criativa, por exemplo, enxergando a capoeira como um potencial laboratório cênico, com sua musicalidade, movimentos, etc.

Utilizamos autores decoloniais, como Luiz Rufino autor de “Pedagogia da Encruzilhada” (RUFINO, 2017), será muito importante pois ele se refere bastante à capoeira, que hoje enxergamos como um grande potencial cênico e pedagógico a partir de seus jogos, qualidades de movimento, musicalidade etc, trazendo nossas próprias questões e saberes.

“...os europeus imaginaram também serem não apenas os portadores exclusivos de tal moderni-

dade, mas igualmente seus exclusivos criadores e protagonistas. O notável disso não é que os europeus se imaginaram e pensaram a si mesmos e ao restante da espécie desse modo –isso não é um privilégio dos europeus– mas o fato de que foram capazes de difundir e de estabelecer essa perspectiva histórica como hegemônica dentro do novo universo intersubjetivo do padrão mundial do poder.” (QUIJANO, 2005, pg 122).

O autor acima se refere à modernidade como algo que a Europa se apropriou e instaurou um padrão de poder mundial. Isso reflete também na cultura, em geral, por termos a música erudita e outras formas de arte, colocadas como únicas e exclusivas para o entendimento do que é belo, do que é bom e do que é relevante, apagando todas as outras formas de manifestação culturais.

O circo pode sim, ser ferramenta para a construção do ser, como ferramenta de autoconhecimento, nos empoderarmos de nossa capacidade física para também entender nosso lugar social no território em que vivemos, por exemplo, desenvolvendo o pensamento crítico e a noção de representatividade. A pedagogia circense sempre teve como característica a oralidade e o aprendizado prático a partir do corpo. O que nos leva ao questionamento de como podemos ensinar circo para corpos que tiveram seus direitos de alguma forma violados? Essa questão nos moveu para desenvolvermos ainda mais a pesquisa.

## **Construção do ser através do circo**

Durante o ano de 2023, ministramos aulas gratuitas de circo, Nat deu aula de circo e de floreio (acrobacias da capoeira) na Casa Cultural Manacá, no Rio de Janeiro, e Paô, fez parte do programa de iniciação artística para primeira infância (PIAPI) atuando em ocupações no centro

de São Paulo e também ministrando aulas de circo para os adolescentes nas ocupações.

Paô relatou: “Em 2023, fui selecionado para compor o núcleo de artistas educadores do Programa de Iniciação Artística para a Primeira Infância (PIAPI), onde atuei em ocupações do centro de São Paulo, esse é um programa municipal que atua no centro e nas extremidades da cidade proporcionando vivências de multi linguagens artísticas para crianças de 0- 6 anos e suas famílias. Além dos encontros, o programa também oferece formações voltadas para as áreas sócio artísticas e decoloniais. Por meio do programa eu pude conhecer K. Kia Bunseki Fu Ki.Au e A.M. Lukondo-Wamba autores do livro “Kindezi: A Arte Kôngo de Cuidar de Crianças”, filosofia do povo Bakongo,

“A palavra “Kindezi”, um termo da língua “Kikôngo”, deriva do verbo raíz leia, que significa desfrutar de tomar e dar cuidados especiais. Cuidar de crianças – leia, ou seja, dar cuidados especiais- é, antes de tudo, uma forma de transferir padrões sociais para os membros mais jovens da comunidade. E, em segundo lugar, é a orientação da criança para a vida que compreende orientações muito bem determinadas de acordo com as normas e valores comunitários.” (FU KIAU 2017, pg 3).

Apreendi brincadeiras como o Teca Teca (amarelinha africana) e Terra-Mar (Moçambique) e o que me chamou atenção foi o fato da maioria delas, terem a corporeidade e o ritmo muito presentes, exercendo um papel fundamental dentro da brincadeira. Dentro das ocupações era muito importante saber os territórios onde estávamos e como reconhecê-los, pelo trabalho de uma assistente social e uma conselheira tutelar, esse programa conseguiu chegar a essas pessoas que vivem em vulnerabilidade social. Além de atuar no programa com mais uma arte educadora da linguagem da literatura, senti a necessidade de

integrar os jovens das ocupações e passei a organizar encontros de circo para as crianças de 9 a 15 anos das ocupações. Os encontros aconteciam em uma sala multiuso de uma das ocupações, uma vez na semana durante 2h para mais ou menos 10 crianças, em sua maioria pretas e pardas, o material disponível eram colchões, tatames e alguns malabares doados. Organizava os encontros por modalidades, assim tínhamos encontros específicos de malabares e rola rola, acrobacia e portagem.”

Sentindo a necessidade de incorporar outras expressões culturais e artísticas, desenvolvi uma brincadeira que mistura elementos da cultura popular com o circo:

Objetivo: Desenvolver habilidades de ritmo, resposta rápida e improviso, utilizando a canção "Areia - Selma do Coco". Selma do Côco- Areia

Descrição da Atividade:

1. Formação da Roda: Com um grupo de crianças, em uma roda. Expliquei que a atividade será baseada na canção "Areia- Selma do Coco", que incorpora elementos tradicionais do coco, um ritmo musical típico das regiões Norte e Nordeste do Brasil.
2. Aprendizado da Canção: Iniciei cantando a canção, onde você diz “Lá no mar tem areia” e as crianças respondem “Areia”. Este jogo de pergunta e resposta é fundamental para criar um ambiente interativo.
3. Incorporação das Palmas: Após aprender a canção, introduzi as palmas para marcar o tempo, acentuando o ritmo da música. As palmas devem ser sincronizadas com a letra para reforçar a conexão entre som e movimento.
4. Movimento da Pisada do Coco: Em pé, ensinei a pisada do coco, que envolve avanços e recuos com movimentos rápidos de troca de pés. Esse passo é essencial para manter o ritmo enquanto se dança.
5. Elementos de Improviso: Para adicionar um novo ele-

mento à brincadeira, uma criança se posiciona no centro da roda enquanto os outros continuam cantando. Essa criança deve responder com um movimento (pode ser acrobático ou aleatório), criando um espaço para a expressão individual e o improviso.

6. Encerramento: O exercício termina quando todas as crianças têm a oportunidade de passar pelo centro da roda, garantindo que cada uma participe ativamente.

7. Conclusão: Esta atividade não apenas promove habilidades rítmicas e de improvisação, mas também serve como uma forma de resistência cultural e valorização das tradições. Ao integrar elementos como o coco e a canção "Areia", estamos desafiando as narrativas coloniais que frequentemente marginalizam essas expressões culturais. A prática contribui para um entendimento mais profundo da identidade cultural brasileira, alinhando-se ao conceito de decolonialidade que busca revalorizar saberes ancestrais e promover a diversidade cultural."

Nat também traz suas experiências pedagógica: "Início o relato, com a necessidade de falar que comecei como artista circense e arte-educadora na Escola Pernambucana de Circo (EPC), que é um importante polo da arte circense e um grande referencial no circo social no Brasil, é uma ONG que desenvolve este trabalho desde 1996, tendo seu início na Torre Malakoff, no Recife Antigo, e veio situar-se, no ano de 2000, no Bairro da Macaxeira. A EPC tem como o circo social como metodologia, neste estudo, entende-se circo social como uma pedagogia que utiliza as artes circenses como uma ferramenta, um processo, que é para além da técnica pela técnica, com a proposta de transformação social em classes mais populares.

No decorrer desta pesquisa e das aulas, percebi que utilizo a metodologia que aprendi até hoje, inclusive foi sobre a Instituição que escrevi meu TCC em Ciências Sociais

"Circo Social: Um estudo etnográfico sobre a ONG Escola Pernambucana de Circo". Além da EPC, também trago as minhas referências como arte-educadora.

Quanto a referência metodológico-pedagógica cito primeiramente a Educação Popular, para tal, é de suma importância enfatizar dois autores: o primeiro é Augusto Boal que influencia a metodologia pedagógica na formação artística com obras como Teatro do Oprimido (2013). Outro autor foi Paulo Freire com sua Educação Libertadora com obras como Pedagogia do Oprimido (1987) que serviu de base teórica. A segunda foi o movimento de arte-educação, que surgiu no Brasil por volta de 1920, na Semana de Arte Moderna, mas que somente ganhou força na época pós-ditadura militar. Aqui, as referências utilizadas são principalmente da autora Ana Mae Barbosa (2002), pesquisadora de artes visuais, e Marco Camarotti (1999), pesquisador que estudou a arte-educação no circo.

A partir desta breve contextualização, trago um relato das aulas. Atualmente sou professora de Malabares e Monociclo no Joias do Amanhã (JJA), que é uma ONG localizada em Ramos, na Zona Norte do Rio de Janeiro. A aula inicia às 15h, com a roda de diálogo (inicial) ocorre por volta das 15:00h às 15:10, geralmente, é para falar sobre o final de semana. A roda de diálogo é um dos principais meios de formação político-social, artístico também, mas com maior utilização para a conversa. Além de ser uma das formas de afinar a relação educador (a) – aluno (a), ao conversar sobre o final de semana, por exemplo, também falam sobre assuntos "banais" e brincam. Mas outro aspecto importante é o "conhecer", isto aproxima, traz uma intimidade entre eles tanto aluno (a) e aluno (a) quanto aluno (a) e educador (a). A roda estimula a fala para todos escutarem e ficarem em silêncio enquanto a outra pessoa fala.

Após a roda inicial, segue para a dinâmica, que geralmente são jogos e brincadeiras que ocorrem em grupo, acontece por volta das 15:10 às 15:30. Às dinâmicas eu costumo puxar, algumas invento, outras já são conhecidas pelos alunos, outros momentos, pergunto qual brincadeira querem no dia. Os primeiros minutos, são o momento de maior descontração, por volta das 15:30 inicia-se a aula de circo, a partir daqui, dividimos as turmas de cada educador, os alunos são divididos em dois grupos, no meu dia de aula dividimos entre a minha turma e a da outra professora, é uma hora de aula para cada uma das duas turmas, eu sou professora de Manipulação de objetos e Equilíbrio, principalmente monociclo.

Para encerrar as aulas, é feita, diariamente, a roda final. Há a avaliação do dia, comentam sobre o que acharam da aula, quando há avisos, são ditos aqui. Até que os alunos são liberados às 17h30.

Através das aulas tenho como objetivo possibilitar por meio de atividades artísticas e lúdicas, trabalhar com a identidade cultural, desenvolver através da arte circense, os potenciais, a criatividade, a concentração, a socialização e a desinibição e contribuir significativamente na melhoria da qualidade de vida das educandas (os). Percebi também que autonomia é uma palavra importante, fazer as próprias fantasias/materiais/manutenção, bem como fazer segurança uns dos outros e ao serem estimulados a guardar os materiais/equipamentos, assim, como o lúdico para facilitar no aprendizado.

Em suma, o circo é utilizado como instrumento criativo, fortalecendo a criatividade, imaginação, autoestima, solidariedade, autonomia e afetividade, a partir do espaço de reflexão e o fortalecimento das relações sociais.

A partir destes relatos, enfatizamos que nosso objetivo principal era compreender e analisar o contexto e terri-

tório daquelas pessoas, para depois entender qual caminho de ensino e troca estabelecer, durante as aulas buscamos trazer protagonismo para cada um dos jovens, sabendo que alguns já praticavam capoeira, por exemplo, pedia para trazer um movimento ou um saber. Descobrimos que essas crianças, em particular, tinham muita facilidade com os desafios motores propostos, mas tinham dificuldades em prestar atenção e seguir alguma norma estabelecida. Ao longo do processo criamos uma relação horizontal e criamos juntos, uma atmosfera de responsabilidade coletiva com os materiais e com o andamento das aulas. Elas tinham vontade de permanecer e aprender algo que ao mesmo tempo era familiar, pelo movimento ser natural ao ser humano, por outro lado tinha a magia do circo e a magia de estar em protagonismo, algo que sabemos que para pessoas em vulnerabilidade social não acontece frequentemente. Pensando em pedagogias circenses e pedagogias possíveis em lugares de maior vulnerabilidade e apagamento identitário, elaboramos aulas que têm como base a construção a partir de nossas narrativas e nossa percepção de mundo. Isso nos leva ao entendimento que em cada lugar onde a prática circense é abordada, precisa-se olhar para o contexto, o território e o corpo que pratica essa arte.

O ritmo, a ginha, as cantigas e as histórias populares são práticas que utilizamos para a cena e a pedagogia na construção de corpos circenses. A partir da observação de jogos que misturam o ritmo musicado com movimentações acrobáticas, se observou a facilidade que as crianças tinham de explorar os ritmos em conjunto com as movimentações, uma vez que isso já se faz presente de forma viva na memória corporal delas. A partir de um olhar decolonial, buscamos desenvolver jogos e dinâmicas que dialogam com nossa cultura e território, onde criamos auto estima, noção de pertencimento, responsabilidade coletiva e valorização da nossa cultura. A capoeira como ensinamento acrobático é o exemplo perfeito de

como abranger a ancestralidade viva, juntando a história, a música, a dança e a técnica acrobática em uma performance completa.

## Considerações finais

Em suma, acreditamos que nossa herança cultural pode ser um poderoso instrumento de subversão. Ao reivindicar e reinterpretar nossas raízes, podemos desafiar as narrativas hegemônicas e criar novas perspectivas. A decolonialidade nos ensina que a subversão não está em abandonar o passado, mas em recriá-lo, redefinindo os termos da nossa própria história. Ao celebrar os símbolos de nossa resistência cultural, podemos subverter as estruturas de poder que buscaram apagar nossa identidade. Vamos ousar reinterpretar nossas tradições, incorporando novas vozes e perspectivas, para criar uma arte que seja verdadeiramente libertadora.

Buscamos nos expressar através do circo, onde o foco não seja o virtuoso, e sim uma cena e pedagogia circense que possamos trazer nossas histórias e questões sociopolíticas, onde o público seja atravessado pelo que caracteriza o ser humano, com vulnerabilidades, assim também como nas aulas, que a técnica seja transmitida olhando para o contexto sócio-político-cultural e a partir de ferramentas e referências da cultura local. Sustentamos, portanto, um processo criativo pedagógico e performático no circo, no qual a técnica seja um meio, e não o fim.

Como perspectiva de continuidade dessa pesquisa, temos como objetivo desenvolver uma metodologia de pensar o circo com um olhar decolonial, tanto para a cena, desenvolvendo ferramentas de criação, de performance, etc, quanto na linha do ensino, para transmitir a técnica de forma que seja a partir dos nossos próprios conhecimentos e ferramentas. Além disso, acreditamos que com o circo, temos uma ferramenta de sobrevivência para a promoção de experiências transformadoras no ser.

## Referências

Balestrin, L. (2013). América Latina e giro decolonial. *Revista Brasileira de Ciência Política*, 11, p. 89-117. Disponível em: «<https://www.scielo.br/j/rbcpol/a/DxkN3kQ3Xd-YYPbwwXH55jhv/abstract/?lang=pt>» Acesso em 10 de nov. de 2023.

Cohen, R. (2002). *Performance como linguagem, criação de um tempo-espço de experimentação*. São Paulo: Editora Perspectiva.

Fu-Kiau, B. (2017). *Kindezi: A arte Kongo de Cuidar de Crianças*. Rede Africanidades.

Lievens, B. (2017). *O mito chamado circo. Instrumento de ver*. Disponível em: «<http://www.instrumentodever.com/poeticas/sde9p-5d7d9ew7hntyfrt2ez4nelt7b>»». Acesso em 12 de jul. de 2024.

Ligiero, Z. (2022). "Motrizes culturais – do ritual à cena contemporânea a partir do estudo de duas performances: Danbala Wedo (afro-brasileira, do Benin, Nigéria e Togo) e Sotzil Jay (Maia, da Guatemala)" *Karpa 10* (2017). Disponível em: «<http://www.calstatela.edu/al/karpa/zeca-ligiéro>»». Acesso em 03 de nov. de 2022.

Machado Rodrigues, A. (2022). *Você Treina ou Ensaia? Questões no campo circense que repercutem nos processos de aprendizagem/criação/performance na Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha*. 349f- Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

Rufino, L. (2017). *Exu e a pedagogia das encruzilhadas / Luiz Rufino Rodrigues Júnior*. 231 f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Faculdade de Educação, Rio de Janeiro.

Silva, Ermínia. (2007). *Circo-Teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil*. São Paulo: Editora Altana.

Quijano, A. (2005). *Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina*. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.

*Areia - Selma do coco*. In:  
«<https://www.youtube.com/watch?v=1WC51wZ42zU>



# Construyendo Pedagogías de la Solidaridad Creativa\*

Building Pedagogies of Creative Solidarity // Construindo Pedagogias de Solidarieda-  
de Criativa

**Rubén Gaztambide-Fernández<sup>1</sup>**

Email: [r.gaztambide.fernandez@utoronto.ca](mailto:r.gaztambide.fernandez@utoronto.ca)

University of Toronto

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3291-2816>

Fecha de recepción: 11 de septiembre de 2024

Fecha de aceptación: 2 de noviembre de 2024

Como citar: Gaztambide-Fernández, R. (2025). Construyendo Pedagogías de la Solidaridad Creativa. *Corpo-Gra-  
fías Estudios críticos de y desde los cuerpos*, 12(12), pp. 174-191.

DOI: <https://doi.org/10.14483/25909398.22672>



\* **Artículo de reflexión**

<sup>1</sup> Rubén A. Gaztambide-Fernández es Catedrático de Currículo y Pedagogía y Director del Departamento de Educación por la Justicia Social en el Instituto de Estudios de la Educación de Ontario (OISE) en la Universidad de Toronto. Sus trabajos de investigación abarcan las áreas de producción cultural, cultura e inequidad, sociología de la educación, trabajo comunitario, y teorías de currículo y pedagogía, y enseña cursos sobre Pedagogías de la Solidaridad, Descolonización y Educación, y Artes en la Educación...

## Resumen

El autor considera el significado de la solidaridad, como una especie de práctica pedagógica. Tomando una foto de su niñez como punto de partida, sugiere que el llamado a la solidaridad funciona como un gancho subjetivo. Sin embargo, la práctica solidaria debería intentar desenganchar a los sujetos, creando espacios y oportunidades para ser otros. Para esto, es necesario construir una pedagogía de la solidaridad creativa basada en la producción cultural que busque crear oportunidades para la transformación tanto de las personas como de las relaciones. Esta práctica debe considerar los cinco registros en los que se expresa y desarrolla el trabajo cultural; el simbólico, el material, el espacio-temporal, el relacional, y el afectivo. El circo, como un espacio de producción cultural, podría generar oportunidades para esta pedagogía de la solidaridad creativa.

## Palabras clave

Solidaridad; pedagogía; producción cultural; circo

## Abstract

The author theorizes the meaning of solidarity as a kind of pedagogical practice. Taking a photo from his childhood as a point of departure, he argues that the call to solidarity works as a kind of subjective hook. Yet, the practice of solidarity should seek to unhook the subjects, creating spaces and opportunities to be otherwise. To that end, it is necessary to build a pedagogy of creative solidarity based on the logic of cultural production that seeks to create opportunities for transformation both of the people and the relationships and conditions that bring them together. Such a practice might consider five registers through which cultural work is expressed: the symbolic, the material, the spatio-temporal, the relational, and the affective. The circus, as a space of cultural production, might generate opportunities for this pedagogy of creative solidarity.

## Keywords

Solidarity; pedagogy; cultural production; circus

## Resumo

O autor considera o significado da solidariedade como uma espécie de prática pedagógica. Tomando como ponto de partida uma fotografia da sua infância, ele sugere que o apelo à solidariedade funciona como um gancho subjetivo. Contudo, a prática solidária deve tentar desvincular os sujeitos, criando espaços e oportunidades para serem outros. Para isso, é necessária a construção de uma pedagogia da solidariedade criativa baseada na produção cultural que busque criar oportunidades de transformação tanto das pessoas quanto das relações. Esta prática deve considerar os cinco registros em que o trabalho cultural se expressa e se desenvolve; o simbólico, o material, o espaço-temporal, o relacional e o afetivo. O circo, como espaço de produção cultural, poderia gerar oportunidades para esta pedagogia de solidariedade criativa.

## Palavras-chave

Solidariedade; pedagogia; produção cultural; circo



*Imagen 1. Fotografía personal. Borikén. (s.f).*

La criatura extiende los dedos de los pies, buscando el mundo desde el regazo de su madre. Ella sonríe con sus ojos café clavados en el lente, mano izquierda en su rodilla, mientras que su índice derecho amarra al bebé por el mameluco, manteniendo su cuerpo en su lugar. La criatura sonríe con sus ojos café clavados en el lente, mano derecha en la muñeca derecha de su madre, mientras que su índice izquierdo apunta hacia adelante. El niño siente el calor de la barbilla de su madre en su cabeza casi calva, acurrucado en la seguridad de sus piernas cruzadas. Esta

foto me ha acompañado desde que salí de mi hogar y mi tierra, Borikén, mejor conocida como Puerto Rico, hace más de tres décadas, y la criatura y la madre me siguen mirado, buscándome, amarrándome. Mi madre insiste que ella no estaba tratando de enganchar mi cuerpo a su regazo; que sólo quería hacerle cosquillas al niño para que se riera en la foto. Le digo que da igual; hacer que el niño se sonría es también un gancho – el dedo engancha una sonrisa que a su vez engancha al niño a ese lugar y a ese momento; a esa imagen del niño sonriente en el regazo de su madre.<sup>1</sup> El gancho corporal y material – el dedo que sostiene y/o le hace cosquillas al niño y la imagen misma, operan entonces como un garfio simbólico – la madre protectora, la imagen tierna del infante sonriente, y a su vez aquí, en esta instancia, es una manera de engancharte a ti, lector; y quedamos atados en este momento, tú y yo, enganchados por el texto, la imagen, las ideas.<sup>2</sup>

El circo también está lleno de ganchos. Algunos son literales, como los ganchos que aguantan los trapecios, las cuerdas flojas, y las cabelleras de los colgantes de pelo. Otros simbólicos, como el acto de circo que de por sí nos engancha la atención, nos seduce y mantiene atentos, asombrados por las destrezas de los artistas, por la magia que nos hechiza y confunde, por la extraña familiaridad de los personajes. Como audiencia, quedamos enganchados de los asientos, a veces inmóviles, otras agitadas por la risa o la sorpresa, a veces enganchados como participantes en el acto, al menos momentáneamente. El circo así es una invitación al enganche, y a su vez, puede ser también una oportunidad para soltarnos, para ser otros, para desenganchar y transformar la manera como nos relacionamos les unos con les otros.

<sup>1</sup> Aquí elaboro la reflexión inicial sobre esta foto presentada en Gaztambide-Fernández, 2021a.

<sup>2</sup> Con el compromiso de utilizar un lenguaje inclusivo, en este ensayo utilizo la terminación -e para todas las palabras que se refieran a personas, particularmente sustantivos, adjetivos, y adverbios que de otra manera requerirían la terminación -a u -o para especificar un género en el sistema binario del español normalizado.

Pero esto no es un ensayo sobre circo como tal. Este ensayo es una invitación a considerar cómo podría figurar el concepto de la solidaridad en el contexto de la producción cultural en general y, quizás, en las prácticas circenses en particular. Quiero sugerir que la solidaridad de por sí, no garantiza una manera de hacer cultura que genere cambio social; y ni siquiera un pensamiento crítico sobre la injusticia, la desigualdad, o la violencia. Por el contrario, el llamado a la solidaridad, en la medida en que se hace desde y hacia posiciones de sujeto predeterminadas y en nombre de posiciones ideológicas y moralistas predefinidas, opera como un tipo de gancho simbólico. Como los ganchos en el circo; como el dedo que busca enganchar tanto al infante sonriente como al que se sonríe al ver la foto, el llamado a la solidaridad arriesga enganchar tanto a los sujetos como a las estructuras sociales en su orden. Como una carpa de circo que nos cubre a todos y nos mantiene enfocados en el espectáculo que es la sombra de la realidad. ¿Cómo podríamos pensar la solidaridad como un desenganche o una manera de desamarrar ideas y formas de ser preconcebidas y estancadas, con una mirada hacia la transformación de las relaciones?

En la foto, el regazo de la madre contiene el cuerpo del infante, aún mientras el infante busca extender sus pies como si fuera a dar un paso mientras que la madre busca contener su movimiento y hacerlo sonreír para la cámara, como buen bebé. Enganchar mi cuerpo infante en su regazo (o la sonrisa en la fotografía), era una expresión del apego de mi madre al infante que ella parió y a su identidad como madre, la que a los 22 años y aún estudiante universitaria, sospecho le causaba ambivalencia. Aun así, como una expresión de la solidaridad familiar entre madre e hijo (Dean, 1996), en el momento capturado en esta fotografía, éramos una unidad, amarrados por el nacimiento, con mi cuerpo una vez más envuelto en su regazo, enganchado a su cuerpo, indiferenciado. Mi madre poco a poco fue soltando aquel enganche, a medida que se fue envolviendo en la lucha por el socialismo y la independencia de Puerto Rico y, eventualmente, como

líder en el movimiento feminista de la isla. Asustado quizás, eventualmente el niño también intentaría contener a su madre, preguntándole, a la edad de 11 años, si los hombres podrían ser feministas. Aún en su incipiente e infantil entendimiento de la idea del tal “feminismo,” debió haber sabido que tal idea lo implicaba, si no como niño, como futuro hombre. ¿Cómo podría este niño de 11 años estar seguro de que la lucha de su madre contra el orden patriarcal y la inequidad de género no representaban de alguna manera el fin de su amor por él? Quizás él también podría ser feminista. La posible pérdida del objeto amado es un momento aterrador para el niño (Klein, 1997); particularmente cuando la amenaza frente a la posibilidad de que su madre no lo ame más, está anclada a la potencialidad amenazante de su propia masculinidad. En aquel instante, mi madre me rechazó y me rompió el corazón.

“Bueeeeno,” me dijo, extendiendo la ‘e’ como siempre lo hace cuando la respuesta es complicada. Los hombres no podrían ser feministas, me explicó, pero podrían ser aliados del feminismo, apoyando a las mujeres desde el borde de la lucha feminista. Con todo su cariño y generosidad, pero sin ceder a mi intento de engancharla, mi madre me aseguraba que los hombres podríamos *ser solidarios* con las mujeres. No recuerdo sus palabras exactas, pero estoy seguro de que dijo “solidarios,” porque es como adjetivo que mi madre suele referirse a la solidaridad. “*Tenemos que ser solidarios*,” declaraba ella regularmente al referirse a las luchas de otros lejos y cerca. Para mi madre, la solidaridad no era un sustantivo, sino una manera de orientarnos hacia los otros y hacia el mundo, algo que requiere un ajuste o una modificación de nuestra manera de actuar. Ser solidarios conlleva acciones para acercarnos a los otros, pero para que ese acercamiento pueda ser transformador, mi sugerencia es que hay que crear solidaridades desenganchadas de los órdenes que organizan las relaciones sociales.

Más que engancharme a una posible identificación como hombre feminista, desengancharme del regazo de mi madre requería entender cómo las heridas de su propia niñez animaron sus compromisos de vida; su revuelta contra el patriarcado, su lucha por los derechos de las mujeres, la equidad, la justicia social y contra los legados coloniales del imperialismo yanqui en Puerto Rico. Mi madre enganchó su vida y su ser a estos compromisos, que a su vez formaron el regazo en el que mi cuerpo de infante se asentó y desde donde mis propios compromisos florecieron. Pero también de manera compleja, estos fueron los garfios de mis propias heridas y de las rupturas entre mi madre y yo. Recuperar la cercanía entre nosotres requeriría entonces la habilidad de reconocerla, no sólo como ente separado, sino también como un ser inasible y fuera de mi capacidad para entenderle y conocerle.

En este sentido, si bien la solidaridad puede ser una expresión del deseo de enganchar al otro en su lugar, este es siempre un enganche fallido o frustrado; un fracaso del impulso de agarrar y enganchar al otro. Así, la solidaridad también puede ser orientada hacia la creación de condiciones para que los sujetos sean – y seamos – de otra manera; para que lo que es inasible, inenganchable, florezca. El momento en el que dejamos de agarrarnos de los otros, es precisamente el momento en el que les podemos ver, y el momento en el que podemos ser solidarios como una práctica de la libertad. Proponernos la solidaridad de esta manera, sin embrago, requiere denotar las dimensiones políticas de tal compromiso más allá de categorías identitarias excluyentes. Preguntar sobre la solidaridad requiere expandir los límites conceptuales y prestarle atención a las diferencias que constituyen y definen quienes son el “nosotres” que pregunta, y el “ellos” que constituye los otros y que arriesgan ser enganchados en las diferencias impuestas por el llamado solidario. También sugiere una consideración expansiva de los contextos, los retos y los riesgos, y de los compromisos que provocan la pregunta en primer lugar, que hacen la pregunta posible y pronunciable, y que crean el espacio discursivo para generar posibles respuestas.

## Enmarcando solidaridades

Desde su surgimiento como un ideal del humanismo liberal, el concepto de la solidaridad ha sido invocado por diversos grupos y en el contexto de una variedad de movimientos sociales (Brunkhorst, 2005; Gaztambide-Fernández, 2012, 2021b). Bayertz (1999) identifica cuatro diferentes tipos de usos del concepto; humanista, social, político, y cívico, observando que estos usos son tanto descriptivos como prescriptivos, y que cada uso contiene en sí sus propias contradicciones. “Muchos piensan,” como sugieren Laitinen y Pessi (2014), “que el concepto de la solidaridad está tan cargado ideológicamente, es tan flexible, y tiene una historia tan controversial, que debería ser dejado para los discursos ceremoniales” (p. 1).<sup>3</sup> Existen también ideas paralelas o similares al concepto de la solidaridad en muchas otras culturas y tradiciones, incluyendo por ejemplo la idea Bantú del Ubuntu (Gathogo, 2008; Mboti, 2015), el concepto de Nishnaabeg de Gdoo-naaganinaala y el tratado de “un solo plato, una sola cuchara” (Simpson, 2008), o el Guatiao de los pueblos Arahucos del Caribe (Sued-Badillo, 2008). Pero al momento de invocar y de pensar sobre qué se expresa a través de la idea de la solidaridad, particularmente en contextos formados por la colonización y el dominio de lenguajes europeos como el español, es importante considerar cómo esta expresión discursiva carga, y de alguna manera expresa, su historial etimológico e ideológico (Gaztambide-Fernández, 2012). Es importante entonces preguntarnos, ¿qué es la solidaridad para nosotres? Y cuando invocamos la solidaridad, ¿qué ideales, compromisos, y visiones de lo que significa ser una persona solidaria expresamos?

Sin pretender delimitar un significado o uso particular, podemos observar ciertos aspectos que los muchos usos del concepto comparten y que nos ofrecen puntos de partida para pensar si la solidaridad podría figurar como

3 Todas las citas textuales en este artículo han sido traducidas del inglés al español por el autor.

una idea central en la producción cultural. Tomando la respuesta de mi madre a la pregunta de si los hombres podrían ser feministas como ejemplo, podemos observar primero que la solidaridad implica una relación entre seres o entre grupos (ver Dean, 1996); en este caso entre los hombres y las mujeres (a pesar de la conceptualización binaria del género). Segundo, la solidaridad implica una intención ética o una obligación moral de parte de quien la expresa (ver Kolers, 2016). Para mi madre, en la medida en que el feminismo fuera un movimiento de y para las mujeres, los hombres solidarios tendríamos la obligación de mantenernos al margen y de servir sin centralizar e incluso menoscabando nuestra posición de poder como hombres. Tercero, en su manera de declarar que los hombres podrían “ser solidarios con” las mujeres, mi madre también expresaba el carácter activo de la solidaridad, que como verbo requiere acciones para ser expresada (ver Gaztambide-Fernández, 2012, 2021b; Scholz, 2008). Estas tres dimensiones o aspectos de la solidaridad – las relaciones; las intenciones u obligaciones; y las acciones – toman diferente carácter de acuerdo con las diferentes definiciones de la solidaridad.

El primer aspecto que caracteriza las diversas definiciones de la solidaridad es que siempre asumen una relación entre dos o más personas, o entre miembros de diferentes grupos. En otras palabras, siempre nos solidarizamos con alguien o quizás con algo, pero nunca en un vacío relacional (Dean, 1996). Al contrario, el espacio relacional en el que el llamado a la solidaridad se produce está lleno de significados que no solo le dan sentido al llamado mismo, sino que también producen las posiciones de sujeto desde las cuales y hacia las cuales se articula la solidaridad y que como sujetos políticos venimos a ocupar. Preguntémonos la última vez que declaramos estar en solidaridad; ¿con quién nos solidarizamos? ¿Qué imagen mental nos creamos de quiénes son? ¿Se parecían de alguna manera a nosotros? ¿Cuán familiares o extraños eran? ¿Qué experiencias y suposiciones formaron la imagen que tenemos de ellos? ¿Qué tal si la imagen no se aplica a nadie

real, o si esa imagen es parcial o incompleta? ¿Con quién, al final, estamos en solidaridad si no con nuestra propia imaginación y deseos?

El llamado a la solidaridad nos interpela a ocupar estas posiciones de sujeto a las que suturamos nuestro sentido de ser (Hall, 2011), aunque sea momentáneamente, en nombre de la solidaridad. Estas posiciones de sujeto desde y hacia las cuales se produce el llamado solidario pueden definirse en relación con grupos unidos por una identificación compartida. La respuesta de mi madre sobre el feminismo sugiere, por ejemplo, que “las mujeres,” como un grupo unido por su condición e identificación como mujeres, son solidarias con otras mujeres, aunque esto no es siempre el caso (ver Mohanty, 2003). Por otro lado, estas posiciones de sujeto podrían estar definidas por un compromiso político o una causa común (ver Scholz, 2008). La misma pregunta de si los hombres podrían ser feministas sugiere una solidaridad política en la que, a pesar de las diferencias, “los hombres” (como posición de sujeto) podrían luchar contra el patriarcado y el sexismo con “las mujeres” (ver Digby, 2013; hooks, 2000). Por otro lado, estas posiciones pueden ser, o al menos aparentar ser, contradictorias. Ser un “hombre feminista” por ejemplo, implicaría menoscabar el tipo de solidaridad social a través de la cual los hombres aseguran una posición de poder en las sociedades patriarcales (Smith & Sorrel, 2014). Incluso, si entendemos el binario identitario hombre/mujer como una manera de imponer el orden patriarcal capitalista y colonial, eliminar tal orden implicaría también eliminar, o al menos completamente redefinir, ambas categorías.

Usualmente cuando invocamos la solidaridad lo hacemos desde una posición de sujeto particular (quizás como puertorriqueño, como hombre “feminista,” como hijo) y en nombre de otros, ya sean imaginados como iguales a nosotros o diferentes, pero con compromisos similares (quizás contra el patriarcado, por la descolonización, o por la equidad de género, o por un sentido de justicia



compartido). En el contexto contemporáneo de las políticas identitarias, esto lleva a que el llamado a la solidaridad anticipa tanto su objeto como su objetivo, llenando el espacio de la otredad con discursos que limitan quiénes (haciendo uso de categorías identitarias) y cómo (haciendo reclamos ideológicos) responden a tal llamado; en otras palabras, definiendo de antemano las diferencias que hacen una diferencia y cómo, como si las diferencias de por sí, no crearan diferencias de manera fluida, negociable, y contingente (Gaztambide-Fernández, 2010). Como sugiere Ahmed (2013), lo que se percibe como “diferente” o “extraño” no surge en el momento en que nos encontramos les unos con les otros, sino que se define de antemano por procesos sociales, culturales y políticos. Estos procesos definen cómo las diferencias hacen diferencia y las consecuencias políticas de estas diferencias al momento de encontrarnos como seres separados, ya sea con aquellos que consideremos extraños o fraternos.

Por esto, el llamado a la solidaridad suele articularse sobre una base anticipatoria que determina de antemano quiénes son “nosotres,” quienes son “ellos,” y cuál es el problema que tal llamado busca atender y solucionar, mucho antes de que la relación solidaria como tal se manifieste y formando así los términos del encuentro solidario. Esto tanto nos pone (al presunto “nosotres”) como les pone (al presunto “ellos”) en un enganche inhóspito que limita la habilidad de ser diferentes de diferentes maneras; nos engancha a lo que puede ser un regazo cómodo para que sonriamos a las cámaras, pero al final, ni somos, ni son, ni seremos más de lo que las posiciones de sujeto existentes y predefinidas nos prescriben (Britzman, 1998; Freire, 1970). Esta anticipación del otro es particularmente importante cuando se expresa la solidaridad con aquellos cuyos intereses pueden discrepar o quizás menoscabar nuestros intereses o, más importante aún, nuestros privilegios. Esta es la problemática que instiga la pregunta de si los hombres podrían ser feministas, y es en esta anticipación que la pregunta encuentra su pie. Desde este punto de vista, podríamos rearticular la

pregunta sin cuestionar si “los hombres” podrían ser feministas, sino cómo deberíamos redefinir lo que significa ser hombre/mujer; o si es necesario incluso descartar el binario hombre/mujer para eliminar el patriarcado colonial capitalista.

Si la manera en que las similitudes y las diferencias se imaginan y se constituyen—ya sea alrededor de las identificaciones o de los intereses comunes—definen y anticipan el llamado a la solidaridad, entonces es necesario no solo examinarlas sino también mantenerlas contingentes y abiertas a negociación creativa. Esto requiere una examinación de cómo los grupos sociales se forman alrededor de líneas de inclusión y exclusión que definen cuáles identificaciones o intereses importan para establecer límites, y definir quiénes somos, quiénes son, por qué nos unimos y para qué. En otras palabras, tanto el llamado a la solidaridad como quién, y cómo se responde a éste, depende de los límites—de los dedos índices que enganchan a los miembros de tal o cual grupo por sus mamelucos (o incluso, si sus mamelucos son enganchables, ¡o de si tienen mamelucos puestos para empezar!). Estos enganches forman la experiencia subjetiva de ser o no ser miembro de un grupo o de sentirse que los intereses del grupo son también nuestros intereses, aun cuando estos siempre estén de una manera o de otra abiertos a negociación. Estas negociaciones de hecho se subsumen si no es que se ignoran totalmente en el proceso de establecer solidaridades, precisamente porque la solidaridad, en la manera en que busca metas particulares, implica y de cierta manera requiere cohesión y consistencia al costo de la negociación, la diferencia, y la contingencia. Esto lo podemos ver en las muchas maneras en que las categorías de género operan en relación con otras categorías, ya sea de raza, sexualidad, o expresión de género, lo cual ha sido uno de los retos más difíciles del feminismo e incluso ha estado al centro de debates sobre si nadie—y mucho menos los hombres—podría, debería, o al final quisiera ser feminista (ver Digby, 2013; hooks, 2000).

El segundo aspecto que caracteriza los muchos llamados a la solidaridad es la intensión de ejecutar o al menos expresar una obligación o una responsabilidad que se tiene hacia otros (Dean, 1996; Koler, 2016; Scholz, 2008). Etimológicamente, esta es la definición más antigua del concepto de solidaridad, al menos como se expresa a través de las lenguas romances, la cual podemos trazar a las leyes romanas de obligación, y el concepto de *obligatio in solidum* del Codex Justiniano. En la Ley Romana, el *obligatio in solidum*, a veces traducido como obligación solidaria en el lenguaje legal contemporáneo, se refiere a una deuda compartida por un grupo de personas, por la cual cada persona es responsable en su totalidad, o en sólido (Cumyn 2010; Zimmerman 1996). Las expresiones solidarias suelen hacer eco a esta noción de la obligación solidaria, ya sea una obligación espiritual, legal, económica, social, moral, ética, o de cualquier otro tipo, como la idea de estar enganchado o de alguna manera prendido a una responsabilidad u obligación. Este llamado invoca la ejecución o al menos la expresión tanto del compromiso como de la responsabilidad – o deuda- que una persona tiene hacia la otra, o que una toma de parte de otra.

Sin embargo, si el estatuto legal de la obligación solidaria se ancla de una responsabilidad material concreta, a la que dos o más personas consienten a compartir en su totalidad, no la una con la otra, si no a una tercera entidad concreta y específica (Cumyn, 2010), el llamado a la solidaridad es usualmente impreciso, no sólo en términos de qué es lo que se debe, sino por quién y a quién se le debe tal acción (Koler, 2016). Este cambio en las connotaciones de la solidaridad como una obligación hacia algo imaginado como “la humanidad,” distanciado de la denotación específica de un acuerdo contractual entre individuos, ocurre históricamente durante La Ilustración Europea, justo en anticipación de la Revolución Francesa. Es entonces cuando se abren los múltiples registros significativos hacia un marco ideológico expansivo del cual surgen las connotaciones amplias de la palabra solidaridad que circulan hoy y su conexión con ideas de las

relaciones humanas y la responsabilidad social. El movimiento de un concepto legal a uno filosófico produjo una conceptualización idealista en vez de una concretización de la solidaridad, ilustrada en la tercera premisa del triunvirato de la Revolución Francesa: la fraternidad.

Fueron la libertad, la igualdad, y la fraternidad los llamados de la Revolución Ilustrada, cuando los siervos y los “*sans-cullots*” unieron fuerzas con la burguesía marítima emergente en contra de la monarquía a fines del siglo XVIII para destruir el viejo régimen. Es en este contexto que la solidaridad emerge como un concepto universalizador, como la libertad y la igualdad, pero uno que buscaba articular no un derecho o un deber, sino de prescribir una especie de apego y los sentimientos mutuos que los ciudadanos (en este caso, sólo los hombres) de la nueva nación deberían sentir y manifestar hacia sus conciudadanos. La idea de la solidaridad evolucionó como una manera de resolver el conflicto entre el principio de la libertad individual y el compromiso por la igualdad proclamados por el humanismo liberal. En otras palabras, como una idea moderna y liberal, la solidaridad intenta prescribir una especie de intimidad, no sólo en términos de cómo los individuos (de nuevo, sólo los hombres) deberían actuar con sus pares, sino de cómo se deberían sentir hacia ellos y las responsabilidades que estructurarían las disposiciones afectivas de los individuos hacia el grupo, ya fuera definido estrechamente (la familia, la comunidad) o ampliamente (los ciudadanos, la humanidad).<sup>4</sup>

Si bien la fraternidad era una manera de prescribir los lazos afectivos que debían unir a los ciudadanos, la solidaridad era una manera de expresar tales sentimientos y obligaciones a través de acciones. En español y en los idiomas romances, la expresión “nos solidarizamos,”

4 Como sugiere la historiadora Lisa Lowe (2015), esta intimidad estaba relacionada con otras intimidades globales que conectaban la esclavitud, la servidumbre, y el colonialismo con la idea emergente del ser humano y, por ende, de la solidaridad.

como conjugación del verbo “solidarizarse,” expresa el carácter activo de la solidaridad.<sup>5</sup> Es imposible hacer un llamado (de por sí un verbo) sin entrar en un estado activo. La solidaridad es un hacer, y como tal es un actuar que expresa las intenciones que mueven y expresan el sentimiento fraternal. Este tercer aspecto de cómo la solidaridad se expresa es importante a la hora de considerar cómo podría articularse en el contexto de la producción cultural, así como un eje importante en una pedagogía comprometida con la transformación social y política (Gaztambide-Fernández, 2020; Gaztambide-Fernández & Matute, 2013). Anteriormente, he señalado como el verbo “solidarizar” es tanto transitivo, en el sentido que la solidaridad se expresa con y hacia otros, como reflexivo (“solidarizarse”), lo que sugiere que la acción está dirigida hacia nosotros mismos (Gaztambide-Fernández, 2012). En otras palabras, la acción solidaria debería transformar tanto a quien la expresa como a quien la recibe, o al menos transformar las condiciones que hacen necesaria la expresión solidaria.

Sin embargo, en la medida en que la posición solidaria está enganchada de ideales morales y éticos abstractos acerca de qué significa ser un *buen* ser humano, la expresión solidaria se convierte en una manera de asegurar, en vez de transformar, la condición de sujeto de quien la expresa. Incluso, cuando la acción solidaria no busca también transformar a quien la expresa, se revela como el que actúa de parte de los otros también se beneficia y es de alguna manera cómplice en crear las condiciones que hacen que la solidaridad sea necesaria. Como una expresión de lo que Paulo Freire (1970) llamó la generosidad falsa o maléfica, tal llamado a la solidaridad termina aplazando la responsabilidad de aquel que reclama ser solidario por su complicidad en las injusticias que producen la necesidad por una postura solidaria para empezar.

Esto no significa que no se pueda expresar la solidaridad de manera horizontal entre aquellos que comparten una misma opresión o condiciones de marginalización, o incluso que quienes sufren por la opresión no puedan expresar solidaridad con quienes les oprimen. Pero cuando expresamos compromisos y tomamos acciones en nombre de aquellos que son oprimidos por las estructuras de poder que nos otorgan privilegios (como es el caso de los hombres que reclaman ser feministas), es crucial reconocer y estar dispuestos a sacrificar cómo nuestros privilegios están ligados a la opresión y las desventajas de los otros.

Para que el llamado a la solidaridad sea verdaderamente transformativo, este no debe buscar confirmar y mucho menos elevar el carácter moral de la persona que reclama o que busca ser solidario. Esto sólo engancha al sujeto en el regazo social de la opresión. Pensar la solidaridad de otra manera requiere que estemos siempre atentos a estas expresiones y preguntar no solo cuál es la intención tras el llamado, sino también hacia quién, cuál es la fuente de la intención, y por ende, quién queda fuera de los parámetros implícitos del llamado solidario. Es crucial entonces preguntar de nuevo: ¿Quiénes somos nosotros? ¿Quiénes son ellos? ¿Cuál es el problema que buscamos resolver? Y más aún debemos preguntarnos ¿cómo enmarcamos tal problema, de acuerdo con qué experiencias y parámetros decidimos las soluciones, hacia qué metas, y qué estamos dispuestos a sacrificar en el proceso?

Estas preguntas nos ayudan a reflexionar y articular los valores y los compromisos éticos y políticos que nos impulsan a responder y a hacer un llamado a la solidaridad y a decidir si la solidaridad nos puede servir para enfrentar los problemas sociales y políticos que nos afectan de una manera o de otra. Sin esto, nos arriesgamos a que la solidaridad sea un gancho que arraiga nuestros intereses y compromisos morales en una plataforma moralista que de ninguna manera logra avanzar nuestros supuestos

<sup>5</sup> Es interesante observar que en inglés, la expresión más común del llamado a la solidaridad es *we stand in solidarity*, literalmente nos paramos en solidaridad. En inglés, la expresión requiere un verbo activo, reflexivo, y transitivo, to stand, pararse.

compromisos. En vez de la solidaridad como un agarre, como un enganche tanto del ser propio como del otro, respondamos al llamado de la solidaridad soltando, distanciándonos, y buscando otra manera de ser. Este proceso requiere una pedagogía hacia la solidaridad creativa, una que no busca un llamado pre-escrito, si no una creación de solidaridades.

## Creando solidaridades

La creación de solidaridades requiere hacer un trabajo creativo en espacios abiertos con materiales disponibles para un proceso de re-simbolización y una apertura hacia la expansión de los marcos afectivos y expresión de deseos quizás ocluidos. El circo, como un espacio de expresión, creación, e interacción, el cual de cierta manera flota en la frontera entre centro y periferia de los órdenes y las instituciones sociales, podría constituir tal espacio para la solidaridad creativa (ver Bessonne, 2020; Sorzano, 2018, 2022). Cómo sugiere Sorzano (2022), el circo nos ofrece “formas de producción cultural fuera de los modelos neoliberales Eurocéntricos, la precariedad, el individualismo, y la autopromoción” siempre y cuando sean “guiadas por la solidaridad y la cooperación como formas a(r)ternativas de resistencia y re-existencia en el mundo” (p. 3). Si miramos el circo como un espacio en el que es posible tanto “subvertir como superar” los binarios que de alguna manera organizan los órdenes sociales (Trapp, 2018), podemos identificar oportunidades para la creación de solidaridades. Para esto, debemos repensar la solidaridad como una creación de relaciones y pedagogías solidarias en relación con la producción cultural en general y al circo en específico como trabajo simbólico, social y cultural.

En un intento de reorganizar las diferentes maneras en que las diferencias hacen diferencias, estas pedagogías de la solidaridad son una lucha sobre el poder de rehacer diferencias y recrear las diferencias que hacen las diferencias mismas. Crear solidaridades no es un “pararse”

sino un moverse, es un acto, una acción reflexiva y transitiva. La solidaridad creativa no es enganche, sino un dejar ir, no un asir, si no un des-asir – quizás un hacer para des-hacer. La solidaridad creativa no es una posición virtuosa o moralista, sino una humilde y vulnerable que se manifiesta en la imperfección y en la posibilidad de exponernos y de que cometamos errores, pero también de que nos hagamos otra vez, de convertirnos, de no tener repuestas, pero aun así seguir preguntando. Y así, la pedagogía de la solidaridad creativa se dirige hacia la futuridad – un compromiso con el pasado y el futuro en el presente que reconfigura lo imaginable en este momento como potencialidad (Adelson, 2013; Dillon & Marques, 2021).

Vale recalcar que estas preguntas son profundamente pedagógicas. Pedagógicas porque la solidaridad creativa es una manera de estar juntas que es intencional, consensual, y reciproca, un estar juntas que transforma el “nosotres,” el “tú y yo,” el “nosotres y ellos,” la totalidad relacional (Gaztambide-Fernández & Matute, 2013). Incluso, podríamos decir que las solidaridades siempre son pedagógicas (Gaztambide-Fernández, 2012). Como la pedagogía, la solidaridad siempre se articula en relación con el deseo por provocar un cambio particular o una transformación de las condiciones sociales que forman las experiencias. Puede haber diferentes nociones de hacia dónde va la transformación, quién se transforma, o de qué manera, pero no existe una manera de invocar la solidaridad que no denote de alguna manera algún tipo de cambio y por lo tanto una ética. La solidaridad y la pedagogía comparten también que ninguna es expresable en la individualidad. Como argumenté anteriormente, la solidaridad asume que tenemos algún tipo de responsabilidad u obligación hacia los otros, ya sea de cerca o en la lejanía, y que compartimos una afinidad con los otros, ya sea en términos de identificaciones, necesidades, o deseos compartidos, o una causa o lucha común. Vista de esta manera, la solidaridad es siempre pedagógica porque se basa en acciones e intenciones dirigidas a producir

un cambio en las condiciones que forman las relaciones y las experiencias. La solidaridad creativa no es un estado del ser, mucho menos es un pararnos enganchados en un lugar; es solidaridad en movimiento y transformación – es inabarcable, indomable, inasible.

Como trabajo pedagógico, la solidaridad implica una praxis, en el sentido Freireano de la palabra, como una manifestación de las intenciones que definen la solidaridad (Freire, 1970). En este sentido, la solidaridad creativa asume su transitividad, ya que la acción requiere sujetos que actúan con o que influyen y están influenciados por otros sujetos. Como la pedagogía, la acción solidaria está siempre situada en las condiciones materiales existentes y los marcos simbólicos dominantes, los cuales suelen ser también el objeto de la transformación que se busca a través de las pedagogías de la solidaridad creativa. La solidaridad creativa es creativa porque busca producir nuevas condiciones, nuevos encuentros y términos de intercambio, nuevos modos de relacionarnos, nuevas intenciones. Así, la solidaridad creativa es una solidaridad en un flujo constante de invención y reinvención.

Con esto en mente, ¿qué podría significar o cómo se podría expresar una pedagogía de la solidaridad creativa en el contexto o a través de las prácticas circenses? Tras haber sido invitado a participar en la conferencia del Circo y sus Otros, y reconociendo que soy insipiente en el pensamiento circense, aquí ofrezco una aproximación a esta pregunta orientada sobre una visión del circo como un espacio de producción cultural. Basado en una teorización extensiva de las artes en la educación, entendemos la producción cultural como todas aquellas prácticas de expresión o intercambio creativo y simbólico que conlleven la reorganización de materiales tanto semióticos como concretos utilizando prácticas para expresar, crear, y/o recrear ideas, sentimientos, deseos u otros aspectos de la vida cultural (Gaztambide-Fernández, 2012, 2020).

Es interesante observar cómo en el espacio circense, así como en los espacios artísticos en general, operan una serie de discursos e ideas que a su vez tanto incluyen como excluyen, reproduciendo ideologías dominantes y estructuras opresivas, aun cuando se movilizan con intenciones liberadoras. Como sugiere Hailey Malouin en su reflexión sobre el provocativo trabajo de Circus Amok como un espacio carnavalesco, las libertades que lo inusual (lo grotesco, lo carnavalesco, lo exagerado, etc.) del espacio circense podrían provocar “están de cierta manera limitadas por las leyes prevalentes del orden social las cuales podrían emerger aún más potentes cuando termina el tiempo del carnaval” (en Batson et al., 2018, p. 17). Son estas leyes las que nos enganchan en el regazo de los órdenes sociales, aún con la promesa de hacernos sonreír, y son éstas precisamente las que una solidaridad creativa busca menoscabar.

Con esto en mente, una pedagogía de la solidaridad creativa requiere prestarle atención a cinco “órdenes” o “registros” de la producción cultural, con el propósito de interrumpir los patrones opresivos que menoscaban el intento de provocar una transformación a través del trabajo cultural, ya sea en el circo, en el teatro, en el salón de clases, o incluso en la calle, los museos, u otras instituciones culturales. Estos cinco son: el registro simbólico, material, espacio-temporal, relacional, y afectivo (Gaztambide-Fernández, 2020).

### **Registro simbólico**

En el registro simbólico, el circo nos ofrece una oportunidad para cuestionar la operación discursiva de algunos signos y el orden de los significados, que es a su vez el orden de las narrativas – de los cuentos que nos hacemos sobre quiénes somos y, por ende, de quiénes son “los otros” con los que nos solidarizamos. Ciertas prácticas circenses caracterizadas por la ironía y los múltiples significados nos dan la oportunidad de crear nuevas narrativas y de interrumpir significados normativos, por

ejemplo, sobre el cuerpo y las normas de género y de habilidades (Fricker & Malouin, 2018).

En su presentación en la conferencia el Circo y sus Otros, titulada “Muéstrame cómo eres burlesco,” les artistas circenses Lauren Abel y Em Holt invitaron a la audiencia a reflexionar sobre la simbolización de la sexualidad y el género a través del cuerpo. Intercambiando entre movimientos que han sido codificados por órdenes sociales como “masculinos” o “femeninos,” Em utilizaba el vocabulario expresivo del burlesque mientras se movía del escenario a la audiencia por los pasillos del teatro, interactuando con les presentes. Mientras Em se movía e interactuaba con la audiencia de maneras que podrían ser interpretadas como seductivas, Lauren nos invitaba a reflexionar sobre nuestras reacciones afectivas y a observar cómo los cambios en la manera de expresarse de Em provocaban diferentes reacciones corporales. Movilizando el burlesque como una expresión irónica de jugar con la manera en que el género y la sexualidad se simbolizan con el cuerpo, Em coqueteaba con la audiencia, buscando provocar reacciones que de alguna manera revelaran la construcción social de la expresión corporal y quizás incluso provocaran una “crítica de las normas sexuales” que está latente en el burlesque (Richmond, en Batson et al., 2018, p. 177).

A su vez, como observa Kelly Richmond (en Batson et al., 2018), la misma facilidad con la que Em emulaba expresiones de género y sexualidad a través de una obvia excelente técnica corporal termina menoscabando la posibilidad crítica de interrumpir los ordenes sociales. En la medida en que los efectos de las expresiones de Em dependían de su cuerpo atlético, “hábil,” y hasta de cierta manera “atractivo” de acuerdo con las normas dominantes que lo definen como tal, la posibilidad de una respuesta crítica o una posible transformación queda indefinida y ofuscada. Esto es así porque los símbolos no son autónomos y sus posibles significados están organizados por discursos y formaciones ideológicas que delimitan qué símbolos

están disponibles y si son legibles, por quién, y de qué manera. Si bien podemos crear nuevas narrativas en el registro simbólico, éste es también a través del cual seguimos siendo nosotros exactamente los mismos. Esto es en gran parte porque la producción cultural está siempre limitada por el registro material.

### **Registro material**

La pedagogía de la solidaridad creativa se sitúa siempre en contextos materiales concretos y en relación dialéctica con estos. Por ende, requiere prestarle atención a cómo las estructuras sociales no sólo determinan las oportunidades y los marcos culturales disponibles, sino también los materiales que encontramos y con los que nos encontramos; cómo nos acercamos a estos materiales y cómo los materiales se acercan a nosotros. Qué instrumentos expresivos tenemos disponibles, qué oportunidades nos ofrecen estos materiales, y cómo nos acercamos e inter-actuamos con ellos, es siempre de alguna manera determinado por las posiciones de clase, y las identificaciones en términos de raza, sexo, género, habilidad, etc., y con los diversos discursos e ideologías que se entrecruzan de manera opresiva con estas posiciones e identificaciones (Barad, 2007).

Esta centralidad del contexto material quedó claramente desplegada en la presentación del joven payaso brasileño Lucas Nathan Vilela, “Circo: Descolonizando a Universidad.” Desde la materialidad, obviamente simbólica, de la redonda nariz roja de payaso que Vilela se puso para hacer su presentación (tanto para sentirse a gusto frente a una audiencia, como para interrumpir y hasta reírse de las expectativas de un evento con dimensiones académicas), hasta las imágenes del devastador deterioro físico de los espacios prácticamente abandonados de lo que en algún momento fue el programa de estudios de circo en su propia universidad, la narrativa de Vilela nos apunta hacia cómo los materiales disponibles juegan un papel primordial en el trabajo cultural.



## **Registro espacio-temporal**

La narrativa y las imágenes compartidas por Vilela nos recuerdan que toda inter- o-intra- acciones con los materiales siempre se da en lugares y momentos determinados, y es fundamental para la pedagogía de la solidaridad creativa prestarle atención crítica a este registro espacio-temporal. Esto requiere prestar atención a las instituciones que habitamos y al complejo proceso por el cual los espacios se convierten en lugares (Soja, 1996). De hecho, en muchos sentidos, la pedagogía de la solidaridad creativa es también un proceso de crear lugares para negociar creativamente nuevas posibilidades. Estos lugares son, por supuesto, históricos y deben entenderse como emplazados en el tiempo. La producción cultural es un despliegue de espacio-tiempo, lo que es fundamental en las prácticas circenses que de cierta manera logran interrumpir el flujo de los espacios – desde la carpa a las intersecciones de tráfico y los parques. La importancia del registro del espacio-tiempo se revela cuando consideramos las diferentes reglas o los parámetros de comportamiento que rigen diferentes espacios.

Los eventos que fueron parte del Festival Achura Karpa, paralelos a la conferencia del Circo y sus Otros, fluctuaron entre espacios públicos donde las audiencias participaban de manera informal y fluida, y espacios formales, donde las audiencias eran forzadas a largas filas, a sentarse en orden, e interactuar de modos sumamente prescritos por la formalidad escénica del teatro. Mientras que en los espacios públicos el intercambio e interacciones eran fluidas, espontáneas, y hasta animadas por los creadores y animadores, en los espacios formales escénicos las interacciones (quizás interrupciones) eran regidas por una jerarquía institucional que limitaba la posibilidad de un encuentro que pudiera ser solidario. Por otro lado, cuando la misma rigidez del espacio y el tiempo escénico-teatral institucional es interrumpida por interacciones que están fuera del marco que prescribe el comportamiento, es posible que se cree una dramática suspensión de las

jerarquías ideológicas y discursivas, aunque sea temporeamente; quizás a su vez transformando las interacciones que se producen en cada encuentro espacio-temporal, como un momento, aunque sea corto, de crear solidaridades. En esos momentos, cuando temporalmente se suspenden las reglas del registro espacio-temporal, se abren puertas para también interrumpir los registros simbólicos y materiales, y si estamos dispuestos, para establecer nuevas maneras de relacionarnos.

## **Registro relacional**

Buscar y crear tales oportunidades es necesario para una pedagogía de la solidaridad creativa en la medida en que a su vez se crean nuevas posibilidades, no sólo de como relacionarnos les unos con los otros, sino de cómo ser y estar en el mundo. Sin una transformación de las relaciones y de los sujetos, el proceso creativo ni es pedagógico ni es solidario. Atender a este registro relacional en la pedagogía de la solidaridad creativa es, por lo tanto, atender al hecho de que todo hacer es un hacer con y que hacer es siempre también conectar (Gauntlett, 2018); nunca hacemos solos, mucho menos en una entidad tan fundamentalmente comunitaria como lo es el circo, lo que estuvo en gran despliegue durante el encuentro Achura Karpa, particularmente en los actos performáticos que se dieron lugar en los espacios abiertos y cerca de la calle, donde todo el público estaba invitado a participar.

El circo es quizás una de las prácticas culturales en las que más se invita la participación de las audiencias, e incluso donde la audiencia juega un papel crucial en el proceso de ejecución (Stoddart, 2000). Los payases y maestros de pista en particular, se toman la tarea de enganchar a la audiencia como participantes en el espectáculo, creando oportunidades de intercambio que si bien por un lado tienden a reforzar estereotipos, por otro lado invitan a interrumpir los discursos normativos que regulan nuestra manera de ser y de relacionarnos. Al final del acto titulado “Multiverse,” la artista circense Marie-Andrée Robi-

taille le abrió puertas a la audiencia para adentrarse en el espacio sideral creado por el gigantesco papel de aluminio con el cual su personaje, “el último humano en la tierra,” bailó y creó formas etéreas “como gigantes gentiles ... evocando la humanidad y su futuridad en la Tierra” (Robitaille, 2024). En un breve momento de solidaridad creativa, Robitaille le entregó el espacio y los materiales a la audiencia, y bajo la carpa flotante de aluminio, inició una conversación abierta y sin jerarquías en la que todos vinieron a formar parte del espacio y a contribuir sus ideas sobre nuestro lugar en el universo. En estos espacios liminales en los que se suspenden las normas, podemos crear lo que el antropólogo Victor Turner (1969) llamó “*communitas*,” un espacio en el que se “transgrede o elimina las normas que rigen las relaciones estructuradas e institucionalizadas, al tiempo que va acompañada de experiencias de una fuerza sin precedente” (p. 134).

Lo que está en juego en este movimiento hacia nuevas formas de relacionarnos es fundamentalmente una producción cultural de afectos, de modos de ser y estar en el mundo, de reorientarnos hacia nuestro sentido del yo, hacia la experiencia sensorial, hacia otros seres humanos y hacia el mundo más-que-humano, hacia el niño en el regazo, el dedo en la barriga, la sonrisa a la cámara, lo que nos lleva al registro afectivo.

### **Registro Afectivo**

Este registro afectivo tiene que ver con las formas sensoriales, emocionales, psíquicas y corporales en las que, en cierto sentido, nos abrimos paso en los espacios y entablamos relaciones con los demás-humanos y más-que-humanos- a través de nuestros cuerpos, así como con el modo en que nos afectan estos encuentros. A través del juego de movimientos en la primera presentación descrita antes, Em precisamente buscaba provocar interacciones y reacciones fuera de las normas, instigando una serie de afectos impredecibles o quizás rezagados y una suspensión de las subjetividades sexuales y de género.

Prestar atención al registro afectivo requiere un marco para dar sentido a la subjetividad, como aquello que emerge a través de nuestras interacciones con posiciones de sujeto que se ponen a disposición a través de regímenes discursivos y formaciones ideológicas que dan forma -pero que no pueden contener- las historias de nosotros mismos. En otras palabras, el registro afectivo está profundamente organizado por el registro simbólico, pero se desarrolla en y a través de lo material, lo espacio-temporal y lo relacional. De nuevo se trata de relaciones de poder que exigen que una pedagogía de la solidaridad creativa tienda al registro afectivo sin olvidar el simbólico, el material, el espacio-temporal o el relacional.

El registro afectivo es en gran medida invisible y no sólo difícil de analizar, sino también imposible de prescribir. Curiosamente, es precisamente el deseo de afectar a las subjetividades de los demás lo que a menudo impulsa el deseo de participar en la producción cultural, especialmente como parte de un compromiso político más amplio que podría implicar algo llamado solidaridad, y especialmente si estamos comprometidos con una pedagogía de la solidaridad que sea recíproca y consensual. Pero es difícil acceder a nuestras propias interioridades, y los “efectos” de este trabajo suelen aplazarse a otro momento, a otro lugar, a otro acuerdo, a otro momento de intercambio simbólico. Es precisamente este aplazamiento lo que requiere un marco más complejo que tenga en cuenta las operaciones superpuestas de la producción cultural en los registros simbólico, material, espacio-temporal, relacional y afectivo. Y es este aplazamiento de la solidaridad a otro momento, a otro lugar, lo que subraya el compromiso con un proceso de transformación que debe ser recíproco y consensual. A menos que ambos estemos siendo transformados, y a menos que ambos estemos consintiendo en la transformación, deberíamos plantearnos si lo que estamos haciendo son solidaridades al fin.

## Desenganches

Mi madre tenía buenas intenciones cuando me enganchó del mameluco en su regazo, asegurándose que no me tropezara en la yerba, o – como ella insiste, provocando la sonrisa para la cámara; si no a mí, al menos la cámara podría capturar ese momento de felicidad, de inocencia infantil, de amor de madre, manteniendo ese momento en su lugar. Y así también, mi pregunta a los 11 años – ¿podrían los hombres ser feministas? – era también un intento de enganchar a mi madre en su lugar; si yo puedo ser feminista, tú siempre me querrás. Preguntarle a mi madre si los hombres pudieran ser feministas fue una expresión de mi conciencia emergente de que nuestras diferencias de género no era tan sólo diferencias físicas, sino que también tenían significación y consecuencias políticas. Escuchar a mi madre y a sus compañeras hablar de los hombres me implicaba a mí también, al menos indirectamente y aún como un niño de 11 años, creando una ruptura en la seguridad de que mi madre siempre me querría. Poder cerrar esa ruptura entre mi madre y yo requería un gancho; quizás uno que la hiciera sonreír para la cámara de mi memoria. Los hombres, ¿podríamos ser feministas?

No. En ese momento mi madre pasó a ser inasible; nunca más disponible para la intimidad que nos definió como madre e hijo hasta ese momento. Pero el terror fue necesario para poder movernos más allá de la mera expresión, más allá del llamado a la solidaridad que nos engancha en el mismo lugar, y en vez, encaminarnos hacia la otredad, hacia la alteridad inasible, más allá de las estructuras que nos posicionan en un lugar particular.

En los cuarenta años que han pasado desde que le pregunté a mi madre si los hombres podrían ser feministas, he venido a entender que tanto el feminismo (como un hombre cisgénero) y mi madre (como su hijo) son ambos inasibles. No puedo enganchar mi dedo índice en su mameluco para mantenerla en su lugar, como hizo ella con

mi cuerpo; no puedo hacerle cosquillas para que se ría (aunque a menudo nos reímos juntos). Es precisamente el deseo de agarrar al otro, de engancharle en su lugar, lo que provoca el llamado a la solidaridad como una manera de expresar una autoridad moral y un deseo de aferrarnos y ser identificadas por nuestros ideales y compromisos. Pero es precisamente el carácter inasible de los otros y el espacio creado por el intento fracasado de agarrarle, lo que genera la posibilidad de una solidaridad diferente, contingente, y creativa. Después de todo, el que engancha – nosotros que tenemos los privilegios que hacen la pregunta de la solidaridad expresable – también nos enganchamos en el mismo lugar, en las posiciones sociales que nos permiten enganchar a los otros, aún en el nombre de la solidaridad.

Como un espacio de posibilidades, el circo nos “ofrece una alternativa a la producción cultural neoliberal basada en el mercado y el estado,” y como insiste Sorzano (2022), “estas formas alternativas ven el ser como co-presencia y la solidaridad como un proceso colectivo en el que seres diversos comparten destrezas, recursos, y espacios para actuar” (p. 18). Son precisamente esos procesos colectivos y un entendimiento de cómo nos co-creamos los unos a los otros lo que da pie a una pedagogía de la solidaridad creativa. Incluso, si consideramos todas las formas de producción cultural, ya sea en el circo, como en la galería, o en el teatro, o en la calle, incluso en nuestros propios hogares, como procesos colectivos de crear y devenir, podríamos encontrar en todas oportunidades para la solidaridad creativa. Lo importante es entrar en el proceso creativo con un sentido de generosidad, humildad, y una apertura a las posibilidades que crear con otros nos brindan, no sólo para producir artefactos o experiencias novedosas y hasta impresionantes, si no para crearnos mutuamente una vez más, para soltar los ganchos y andar.

## Referencias

- Adelson, L. A. (2013). Futurity now: An introduction. *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory*, 88(3), pp.213-218.
- Ahmed, S. (2013). *Strange encounters: Embodied others in post-coloniality*. Routledge.
- Barad, K. (2007). *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham: Duke University Press.
- Batson, C., Malouin, H., Richmond, K., & Zajdlik, T. (2018). Freak and queer: Towards a queer circus, queer hat-chings, monsters in the cabinet, and queering circus sessions. *Performance Matters*, 4(1-2), pp.163-199.
- Bayertz, K. (1999). "Four Uses of 'Solidarity.'" In *Solidarity*, ed. K. Bayertz, 3–28. Dordrecht: Kluwer Academic.
- Bessone, I. (2020). Social circus as an organised cultural encounter embodied knowledge, trust and creativity at play. In *Cultural Encounters as Intervention Practices* (pp. 53-66). Routledge.
- Boom, D. (2020, March 16). A pandemic of solidarity? This is how people are supporting one another as coronavirus spreads. World Economic Forum. «<https://www.weforum.org/agenda/2020/03/covid-19-coronavirus-solidarity-help-pandemic/>»
- Britzman, D. P. (1998). *Lost subjects, contested objects: Toward a psychoanalytic inquiry of learning*. State University of New York Press.
- Brunkhorst, H. (2005). *Solidarity: From Civic Friendship to a Global Legal Community*. Cambridge: MIT Press.
- Cumyn, M. (2010). "Responsibility for Another's Debt: Surety, Solidarity, and Imperfect Delegation." *McGill J Law* 55(2), pp.211–55. DOI: 10.7202/045085ar
- Dean, J. (1996). *Solidarity of strangers: Feminism after identity politics*. University of California Press.
- Digby, T. (2013). *Men doing feminism*. Routledge.
- Dillon, G. & Marques, P. N. (2021). *Taking the fiction out of science fiction: A conversation about Indigenous futurisms*. E-flux Journal. «<https://www.e-flux.com/journal/120/417043/taking-the-fiction-out-of-science-fiction-a-conversation-about-indigenous-futurisms/>»
- Freire, P. (1970). *Pedagogía del Oprimido*. Montevideo: Tierra Nueva.
- Fricker, K., & Malouin, H. (2018). Introduction: Circus and Its Others. *Performance Matters*, 4(1-2), pp.1-18.
- Gathogo, J. (2008). African philosophy as expressed in the concepts of hospitality and ubuntu. *Journal of theology for Southern Africa*, 130, p.39.
- Gauntlett, D. (2018). *Making is connecting: The social power of creativity, from craft and knitting to digital everything*. John Wiley & Sons.
- Gaztambide Fernandez, R. (2010). Currículum y el reto de la diferencia. *Paulo Freire: Revista de Pedagogía Crítica*, 9(8), pp.21-32. «<http://bibliotecadigital.academia.cl/xmlui/handle/123456789/1705>»
- Gaztambide-Fernández, R. (2012). Decolonization and the pedagogies of solidarity. *Decolonization: Indigeneity, Education, & Society*, 1(1), pp.41-67. «<http://decolonization.org/index.php/des/article/view/18633>»

- Gaztambide-Fernández, R. (2020). The orders of cultural production. *Journal of Curriculum Theorizing*, 35(3). «<https://journal.jctonline.org/index.php/jct/article/view/939>»
- Gaztambide-Fernández, R. (2021a). Ungrasping the Other: The Parent, the Child, and the Making of Solidarities. A Response to Esther Ohito. *Occasional Paper Series*, (45). DOI: «<https://doi.org/10.58295/2375-3668.1412>»
- Gaztambide-Fernández, R. A. (2021b). The trials of solidarity: A defence. *Perspectives in Biology and Medicine*, 64(3), pp.302-314.
- Gaztambide-Fernández, R. A., & Matute, A. A. (2013). "Pushing against": Relationality, intentionality, and the ethical imperative of pedagogy. In *Problematizing public pedagogy* (pp. 52-64). Routledge.
- Hall, S. (2011). Introduction: who needs 'identity'? In Questions of Cultural Identity (pp. 1-17). SAGE Publications Ltd. «<https://doi.org/10.4135/9781446221907>»
- hooks, b. (2000). *Feminism is for Everybody: Passionate Politics*. South End Press.
- Klein, M. (1997). *Envy and gratitude and other works 1946-1963*. Random House.
- Kolers, A. (2016). *A moral theory of solidarity*. Oxford University Press.
- Lowe, L. (2015). *The intimacies of four continents*. Duke University Press.
- Laitinen, A., & Pessi, A. B. (2014). *Solidarity: Theory and practice*. An introduction. In *Solidarity: Theory and practice*, pp. 1-29. Lexington Books.
- Mboti, N. (2015). May the real ubuntu please stand up? *Journal of Media Ethics*, 30(2), pp.125-147.
- Mohanty, C. T. (2003). *Feminism without borders: Decolonizing theory, practicing solidarity*. Duke University Press.
- Turner, V. (1969/1988). *El Proceso Ritual, Estructura y Antiestructura*. (Spanish Translation) Altea Taurus Alfaguara.
- Trapp, F. (2018). Disrupting the Binary of Otherness. A Semiotic Reading of the Performance *L'autre* by Claudio Stellato. *Performance Matters*, 4.
- Soja, E. W. (1996). *Thirdspace; Journeys to Los Angeles and other real-and-imagined places*. Malden: Blackwell.
- Robitaille, M-A. (2024). *Multiverse*. Performance Abstract. «<https://www.artemotion.org/artistasuno/blog-post-title-two-37drz>»
- Scholz, S. 2008. *Political Solidarity*. University Park: Pennsylvania State University Press
- Simpson, L. (2008). Looking after Gdoo-naaganinaa: Pre-colonial Nishnaabeg diplomatic and treaty relationships. *Wicazo Sa Review*, 23(2), pp.29-42.
- Smith, C., & Sorrell, K. (2014). On social solidarity. In *The Palgrave handbook of altruism, morality, and social solidarity: Formulating a field of study* (pp. 219-247). New York: Palgrave Macmillan US.
- Sorzano, O. (2018). *Circus between centre and periphery: the recognition of the form in 21st century Britain and Colombia* (Doctoral dissertation, City, University of London).
- Sorzano, O. L. (2022). Colombia's Cultural Explosion: Vivir Sabroso and Ollas Comunitarias as Pedagogies of Solidarity. *Educational Studies*, 58(5-6), pp.657-677.
- Stoddart, H. (2000). *Rings of desire: Circus history and representation*. Manchester University Press.

Sued Badillo, J. (2008). *Agueybaná el bravo*. San Juan: Ediciones Pueblo.

Zimmerman, R. 1996. *The Law of Obligations: Roman Foundations of the Civilian Tradition*. Oxford: Oxford University Press.



# Estallido Cultural en Colombia: Vivir Sabroso y Ollas Comunitarias como Pedagogías de Solidaridad\*

Colombia's Cultural Explosion: Vivir Sabroso and Ollas Comunitarias as Pedagogies of Solidarity // Explosão cultural na Colômbia: viver saboroso e Panelas Comunitárias como Pedagogias de Solidariedade

**Olga Lucía Sorzano<sup>1</sup>**

Investigadora Adjunta, University College Dublin, Irlanda

Directora y Fundadora, Artemotion, Colombia

[olga@artemotion.org](mailto:olga@artemotion.org)

ORCID <http://orcid.org/0000-0002-2305-4058>

Fecha de recepción: 20 de Noviembre de 2024

Fecha de aceptación: 1 de diciembre de 2024



Como citar: Sorzano, O. (2025). I Estallido Cultural en Colombia: Vivir Sabroso y Ollas Comunitarias como Pedagogías de Solidaridad . *Corpo- Graffias Estudios críticos de y desde los cuerpos*, 12(12), pp. 192-213.

DOI: <https://doi.org/10.14483/25909398.23082>

---

## \* Traducción

<sup>1</sup> Olga Lucía Sorzano es Doctora en Política y Gestión Cultural de la Universidad de Londres, con más de 20 años de experiencia profesional en políticas públicas, inclusión social, educación y cultura. Su trabajo académico se centra en el análisis y reconocimiento de prácticas artísticas y culturales al margen de las élites culturales como el circo, siguiendo marcos teóricos de los estudios culturales y filosofías afro e indígenas. Fundadora de Artemotion, laboratorio de investigación cultural, organización que teje puentes entre la academia, la producción cultural y la sociedad en general. Entre sus afiliaciones académicas, es investigadora adjunta de la Universidad de Dublín, Irlanda (2022-2025) y miembro del equipo del proyecto de investigación NextGenC (London School of Economics, Universidad de los Andes, ICESI).

## Resumen

Este artículo analiza el estallido cultural del '28A', el mayor paro nacional en Colombia de los últimos tiempos, con el propósito de comprender la protesta desde el punto de vista de jóvenes artistas que salieron a marchar. Combina las herramientas analíticas de los estudios de performance con un enfoque decolonial, para analizar las protestas sociales como "luchas epistémicas" en relación con pedagogías alternativas de resistencia y solidaridad. Sigue el compromiso decolonial de pensar desde y con los discursos y prácticas de los pueblos indígenas, afrodescendientes, mestizxs y jóvenes, mientras extiende las filosofías y praxis indígenas, negras y decoloniales a espacios como las artes escénicas, el circo y la nación mestiza. Se observa que, a medida que esas prácticas trascienden comunidades afro e indígenas específicas, el estallido cultural no solo desafía la idea de la nación mestiza, sino que revela la prevalencia de diálogos interepistémicos y pedagogías de solidaridad entre jóvenes artistas en Colombia. En el contexto posterior al 28A y el estallido cultural, esos diálogos han sido acompañados por otros sectores de la sociedad, como se revela en las actuales elecciones presidenciales, donde filosofías afro e indígenas están siendo finalmente consideradas como formas válidas de gobernanza dentro de la nación mestiza.

## Palabras clave

Movimientos sociales; juventud; pedagogías otras; pensamiento originario; circo

## Abstract

This article analyzes the cultural explosion of "28A," the largest national strike in Colombia's recent times. It aims to further understand the protest from the point of view of young artists that went out to protest. Following analytical tools borrowed from the performance studies, I bring a decolonial approach to the performance stu-

dies debate, analyzing social protests as "epistemological struggles" in relation to alternative pedagogies of resistance and solidarity. I join the decolonial commitment of this special issue by thinking from and with Indigenous, Black, Mestizxs, and Youth discourses and praxes, while opening Indigeneity, Blackness, and decoloniality to other spaces like the performing arts, circus, and the mestizo nation. I draw attention to Afro and Indigenous philosophies and practices that influence circus practice in Colombia. As those praxes transcend specific Afro and Indigenous communities, the cultural explosion not only challenges the idea of the mestizo nation but also reveals the prevalence of inter-epistemic dialogues and pedagogies of solidarity among young artists in Colombia. In the aftermath of 28A and its cultural explosion, those dialogues have been joined by other sectors of society as revealed in the current presidential elections, where Afro and Indigenous philosophies are finally being considered as valid alternative forms of governance within the mestizo nation.

## Keywords

social movements; youth; other pedagogies; original thinking; circus

## Resumo

Este artigo analisa a eclosão cultural da '28A', a maior greve nacional na Colômbia dos últimos tempos, com o objetivo de compreender o protesto do ponto de vista dos jovens artistas que saíram para marchar. Combina as ferramentas analíticas dos estudos da performance com uma abordagem decolonial, para analisar os protestos sociais como "lutas epistémicas" em relação a pedagogias alternativas de resistência e solidariedade. Continua o compromisso decolonial de pensar a partir e com os discursos e práticas dos povos indígenas, afrodescendentes, mestiços e jovens, ao mesmo tempo que estende as filosofias e práxis indígenas, negras e decolo-

niais a espaços como as artes cênicas, o circo e a nação mestiça. Observa-se que, à medida que essas práticas transcendem comunidades afro e indígenas específicas, a explosão cultural não apenas desafia a ideia da nação mestiça, mas também revela a prevalência de diálogos intepistêmicos e de pedagogias de solidariedade entre jovens artistas na Colômbia. No contexto pós-28A e da eclosão cultural, estes diálogos foram acompanhados por outros sectores da sociedade, como revelado nas actuais eleições presidenciais, onde as filosofias afro e indígenas estão finalmente a ser consideradas como formas válidas de governação dentro da nação.

### Palavras-chave

Movimentos sociais; juventude; outras pedagogias; pensamento original; circo.

### El Estallido Cultural en Colombia y la estética de la protesta

El 28 de abril de 2021 se convocó un paro nacional en Colombia para protestar contra la reforma tributaria anunciada por el gobierno de Iván Duque, en medio de la pandemia del Covid-19. El ‘28A’, como se denominó la protesta, es la mayor movilización social y política de Colombia de los últimos tiempos, con una duración de más de tres meses y cubrimiento del 75% del país (Medina, 2021b). Artistas, comunidades afro, indígenas, activistas LGTB, campesinos, estudiantes, mujeres, trabajadores y muchos más salieron a marchar; en particular, aquellas poblaciones en condición de pobreza y vulnerabilidad, gravemente afectados por la pandemia, como los trabajadores informales (Medina, 2021a). La policía antimotines (ESMAD) respondió con brutalidad, abriendo paso a fuertes episodios de violencia que oscurecieron la mayoría de las manifestaciones pacíficas.<sup>2</sup> Dichos episodios fueron utilizados por el gobierno y sus aliados medios de

comunicación para presentar el paro como vandalismo y como el mayor responsable de enormes pérdidas económicas (El Tiempo, 2021; Semana, 2021). Paradójicamente, la violencia y la tergiversación de la protesta incentivaron a más personas a marchar, en tanto las artes, los jóvenes y la cultura se apoderaban de las calles.

Es así como el 28A es recordado por episodios de violencia y una movilización artística sin precedentes: tambores, circo, teatro, grafiti, salsa, música tecno, orquestas sinfónicas, intervenciones queer, danzas indígenas y ritmos y rituales afrocolombianos colorearon el escenario de protesta. Ruiz (2021) llamó a estas manifestaciones “un estallido cultural” de dimensiones nunca antes vistas, dando paso a nuevas ideas y voces con una fuerte motivación para cambiar el mundo: “Hay un deseo de parar las guerras y defender la vida... se canta, se baila, se grita y tiene la fuerza de un huracán” (Ruiz, 2021). Para Barriga-Osa (2021), la solidaridad, la unión, el cuidado, la organización, la empatía y el respeto son las palabras que mejor describen la movilización artística.

En este artículo, analizo el estallido cultural del 28A en relación con la solidaridad y el cuidado que señalan los reporteros culturales. Busco trascender las representaciones hegemónicas del paro para indagar por las respuestas emotivas y afectivas de los cuerpos que salieron a marchar. Analizo el estallido cultural como una dimensión artística y estética del 28A, entendiendo la estética de la protesta como una experiencia sensorial, afectiva y expresiva (Foster 2003; Quintana, 2020) a través de la cual se despliegan “complejos procesos comunicativos y expresivos en la acción de protesta” (McGarry *et al.*, 2020, p. 17). Siguiendo un enfoque de estudios de performance, analizo estas propuestas artísticas y estéticas como muestras escénicas que producen y comunican conocimientos desde el cuerpo situado sobre el mundo, los cuales, como afirma Fuentes (2019), transforman relaciones sociales, actitudes, valores y modos de autocomprensión. Me aproximo al cuerpo en los términos planteados

<sup>2</sup> El 89% de los 12,478 eventos de protesta registrados entre el 28 de abril y el 4 de junio de 2021 ocurrieron sin ninguna violencia registrada (Medina, 2021b).



*Figura 1. Manifestaciones contra la reforma tributaria en Medellín; 1 de mayo de 2021.*

*Nota. Foto: Fredy Heano- Agudelo @fredyhenaoag*

por Foster (2003, p. 395), “como un vasto reservorio de signos y símbolos,” reconociendo el papel central que la fisicalidad juega en la agencia individual y colectiva, reconociendo que “se entiende, se siente y se es afectado por” las experiencias sensibles (Quintana, 2020, p. 67). En el contexto de las movilizaciones sociales, Quintana (2020) señala que estas experiencias sensibles cambian la posicionalidad de los cuerpos en el mundo, permitiéndoles transformar realidades y comportamientos. Por ello, analizo estas experiencias como gestos pedagógicos que expresan formas alternativas de conocer y ser, espacios inter-epistémicos en los que se posibilitan otros modos de resistencia y re-existencia (Fúnez-Flores *et al.*, 2022).

Enfoco mi atención en las puestas en escena de circo como ejemplo de una forma artística periférica dentro de las artes escénicas y del estallido cultural. La posicional-

idad del circo en Colombia ha estado marcada por la falta de reconocimiento y financiación por parte de autoridades y élites culturales, especialmente durante el gobierno de Duque. Así, la precariedad laboral, la informalidad y los espacios limitados de formación y empleo formal caracterizan al circo en Colombia (Sorzano, 2018). Esta condición se evidenció en las manifestaciones artísticas del 28A donde las principales ciudades se convirtieron en escenarios de circo (ver Figura 1); movimientos como CircoAlParo en Bogotá y SaltandoPorLaPaz en Cali surgieron para protestar contra la violencia y la falta de apoyo y reconocimiento de su arte.

Los actos circenses atrajeron la atención de medios de comunicación nacionales e internacionales, utilizando sus imágenes en el cubrimiento del paro (e.g., DerStandard, 2021; Lenthang, 2021; Medina, 2021b), sin men-

cionar el circo, la participación de sus artistas, sus coreografías o motivaciones; y menos aún, los actos circenses como acciones pedagógicas o emotivas. Una excepción es Currea-Lugo (2021) que reporta CircoAlPazo como “un grupo de jóvenes” y “cuerpos colgando de un puente” sin referirse a ellos como artistas de circo. La cobertura especial del estallido cultural documentó de manera amplia movimientos de música, teatro, danza, grafiti y otras expresiones (EFE, 2021; Infobae, 2021); incluso aquellos que informaron sobre la diversidad de expresiones artísticas en el 28A no mencionan el circo (Vélez, 2021). Este artículo rectifica dicha ausencia, investigando el estallido cultural y las muestras afectivas desde de una práctica (in)visible y periférica como el circo, uniéndose a la causa de sus artistas de visibilizar su lucha social y las experiencias del mundo que habitan.

En la primera sección introduzco brevemente un enfoque decolonial en el análisis de performance y protestas en América Latina hoy, para luego presentar las prácticas de ollas comunitarias y vivir sabroso observadas en el estallido cultural, como pedagogías de solidaridad. En la tercera sección, esbozo la metodología y los dos estudios de caso elegidos para analizar la protesta de circo: CircoAlPazo y SaltandoPorLaPaz; describo sus acciones y motivaciones, el uso que dieron a redes sociales y estrategias asociativas que convirtieron la protesta en *juntanza solidaria*. Concluyo el artículo argumentando que más que una lucha contra los poderes hegemónicos, el estallido de circo revela formas alternativas de producción cultural fuera de los modelos neoliberales eurocéntricos, la precariedad, el individualismo y la competencia. En su lugar, estas formas culturales fueron impulsadas por la solidaridad y la cooperación como formas—artísticas—alternativas de resistencia y re-existencia en el mundo. En la expresión combinada de circo, ollas comunitarias y vivir sabroso, encontré solidaridad y escenarios alternativos a la violencia y la precariedad económica. Esto se evidencia en la forma en que artistas de circo organizaron sus puestas en escena y el uso que le dieron a medios digitales. Analizo

esta interconexión como actos de solidaridad, ejemplificando el estallido cultural como una reunión solidaria que experimenta el mundo “de manera otra” (Escobar, 2007); un mundo en el que una multiplicidad de experiencias, posicionalidades, ontologías y epistemologías se articulan colectivamente en—y a través de la lucha—evitando al mismo tiempo eliminar la diferencia.

## **Performance y protestas en América Latina: Un enfoque decolonial**

Fuentes (2019), especialista en estudios de performance, describe las manifestaciones latinoamericanas contemporáneas como redes de protesta, como constelaciones de performance en las que “activistas, artistas y manifestantes entrelazan modalidades de acción cooperativa *on-line* y *off-line* para desafiar el *statu quo* y lograr el cambio social” (p. 2). Icaza y Vázquez (2013) analizan las protestas sociales como “luchas epistemológicas”, reconociendo “las preguntas que plantean a nuestras formas de entender”, desaprender y reaprender. Estos autores “instigan un compromiso con las luchas sociales que incluye no sólo su relación con las formas económicas y políticas de dominación como la globalización neoliberal, sino también su capacidad para generar conocimientos y revelar los límites de nuestros marcos académicos [y culturales]” (2013, p. 684), así como nuestra limitada comprensión de la pedagogía.

Desde un enfoque educativo y pedagógico, Gaztambide-Fernández (2012, p. 42), describe las actuales movilizaciones globales como nada “espontáneo o natural, sino [como] el resultado de complejas dinámicas de colonización”; un momento que nos enfrenta tanto al reto como a la oportunidad de repensar activamente los modos de interacción humana y de aproximarnos a “la diferencia que hace la diferencia”. Según el autor, las luchas sociales contemporáneas ofrecen la posibilidad de reclamar y redefinir las relaciones humanas. Gaztambide-Fernández propone “una visión de una pedagogía de solidaridad que

podría empezar a apuntar hacia nuevas posibilidades para una educación comprometida con la descolonización y la praxis antiopresiva” (p. 43). Desde un enfoque interdisciplinario, Jaramillo y Carreón (2014) examinan las teorías, conceptos y prácticas que animan varios movimientos sociales en el mundo, para destacar la pedagogía del Buen Vivir en las luchas sociales latinoamericanas contemporáneas, como “un sentido de esperanza radical al ser testigos de la posibilidad de otra sociedad en construcción, basada en el bienestar colectivo” (p. 407).

Siguiendo este marco combinado de estudios, me sumo y amplío el análisis de Fuentes (2019) para proporcionar evidencias de Colombia, y sumando un enfoque decolonial para argumentar que además de desafiar el *statu quo* y efectuar cambios sociales, las protestas latinoamericanas revelan y demandan formas alternativas de existir en el mundo. En lugar de analizar las protestas sociales como “eventos lineales y cronológicos en respuesta a poderes hegemónicos”, por ejemplo, o de identificar “un antes y un después, o lo novedoso o distintivo” (Icaza & Vázquez, 2013, p. 684) de la protesta, presento el 28A como una lucha epistemológico-existencial y pedagógica que “cuestiona las estructuras epistémicas [ontológicas y pedagógicas] que tienden a normalizar el orden de opresión”, haciendo visible “la pluralidad de alternativas a través de las cuales se organiza y experimenta la vida social” (p. 685).

Los actos circenses, como muchas otras manifestaciones artísticas, estuvieron acompañados de ollas comunitarias que brindaron alimentos y recursos a los artistas; en el contexto del paro y la pandemia, las ollas comunitarias adquirieron un papel central en el suministro de alimentos a millones de personas. Dorado (2020) describe esta práctica como “un símbolo de unidad, de trabajo colectivo y colaborativo, un signo de solidaridad y reciprocidad, un signo de ayuda y cuidado mutuo”. Se convirtieron en un emblema del 28A (Barriga-Osa, 2021) con monumentos a la olla comunitaria construidos en las barricadas principales como “símbolo de juntanza solidaria de [estar] juntos,

comiendo y compartiendo con los que resisten” (Feliciano Valencia, Twitter, 23 de julio de 2021) (ver Figura 2).

En las actuaciones de circo, también encontré la noción de Vivir Sabroso, una expresión utilizada por comunidades afrocolombianas del Pacífico que connota libertad y posibilidad (Quiceno-Toro, 2016), como explicaré más adelante. Lo anterior nos lleva a pensar en el estallido cultural como un conjunto de representaciones simbólicas, textuales, corporales y expresivas de las diversas realidades en Colombia que trascienden la llamada nación ‘mestiza’; el



Figura 2. Monumento a la olla comunitaria, Puerto Resistencia, Cali, Colombia. Nota. Foto: Feliciano Valencia, Twitter, 23 de julio de 2021.



término utilizado para definir cultural y racialmente a la población Latinoamericana como personas de origen mixto europeo-nativo americano; una categoría homogénea asociada con el “blanqueamiento” y las prácticas de ascenso social (Dennis, 2012), que excluye las identidades afro e indígenas de la idea de nación. Como lo afirma Vila-de-Pineda (2002, p. 251), ‘mestizo’ es una noción debatida que refleja más la asimilación de las prácticas socioculturales y raciales de los conquistadores europeos por parte de las élites locales que el complejo y profundo proceso de mestizaje (de doble vía). Los movimientos sociales y sus formas (artísticas) de resistencia y re-existencia se convierten así en gestos pedagógicos que hacen visibles las prácticas decoloniales de creación de mundo, a menudo ocultas en análisis convencionales de movimientos sociales, los cuales enfatizan lo político-económico en detrimento de lo sociocultural.

### **Ollas comunitarias y vivir sabroso: pedagogías de solidaridad**

Las ollas comunitarias son una práctica ancestral en la que grupos de personas se reúnen alrededor del fuego y la olla para compartir una comida colectiva; esta práctica es central a las nociones indígenas y afro de *minga* y *uramba*, respectivamente, que connotan solidaridad y reciprocidad (Laó-Montes, 2020). Representan la unión, el trabajo en equipo, las relaciones sociales, la familiaridad y la responsabilidad colectiva (Blanco-Borelli & Sorzano, 2021). La *minga*, derivada del quechua *minik'a*, se asocia a formas de trabajo comunitario en las que se establecen relaciones de colaboración para realizar una tarea específica (Quiceno-Toro, 2016, p. 80). Implica intercambio, conocimiento, producción colectiva (Blanco-Borelli & Sorzano, 2021) y pedagogías alternativas que priorizan la vida y el diálogo, ya que plantea “una práctica liberadora basada en la rúbrica de vivir bien en oposición a vivir mejor a expensas de otros y de la naturaleza” (Jaramillo & Carreon, 2014, p. 398). *Uramba* representa un espacio festivo en el que los miembros de una comunidad contribuyen a la recolec-

ción de los alimentos necesarios para preparar una comida compartida, donde cada participante aporta lo que puede (Laó-Montes, 2020, p. 502). *Uramba* es un espacio de intercambio y producción de conocimiento, de cultivo de la memoria, de familiaridad, de resistencia y de construcción de la identidad colectiva (p. 503).

Estas nociones y prácticas están vinculadas a las filosofías del Buen Vivir y Ubuntu, basadas también en principios de solidaridad, reciprocidad y compartir. Buen Vivir es el término general que engloba las filosofías amerindias centradas en vivir bien en un sentido amplio (Gudynas, 2011). Abarca una noción de bienestar que solo es posible dentro de una comunidad, implicando la plenitud de la vida en la vida comunal “junto con otras personas y la naturaleza” (p. 442). Esta plenitud comunitaria es también central a la noción de solidaridad recíproca propuesta por Gaztambi-de-Fernández (2012, p. 52) para desafiar “la ilusión de individualidad que impregna al sujeto moderno”. La pedagogía de solidaridad recíproca presupone que “los sujetos individuales no entran en relación, sino que los sujetos se hacen en y a través de las relaciones”; reconociendo “el ser como co-presencia... no hay ‘yo’ fuera del ‘nosotros’ y no hay ‘nosotros’ sin ‘ellos’” (p. 52). Al intentar definir la solidaridad, argumenta, es necesario cuestionar primero la idea misma de ser, es decir, la subjetividad moderno-colonial que ignora lo colectivo o intersubjetivo.

Laó-Montes (2020) explica que Ubuntu, una palabra derivada de las lenguas bantúes, se traduce como cooperación, perdón, curación y voluntad de compartir. Más que una palabra, Ubuntu es una filosofía que entiende la humanidad como parte integrante de ecosistemas que implican la responsabilidad comunitaria de sostener la vida (p. 500). Ubuntu implica el respeto por los animales y el medio ambiente y “busca crear un equilibrio entre el yo y los demás” (p. 495). El autor identifica el acompañamiento de esta filosofía en las recientes protestas y movimientos sociales en todo el mundo, desde los Indignados en España y las movilizaciones estudiantiles en Chile y Colombia

hasta las huelgas generales en Francia y Martinica, Black Lives Matter y la Primavera Árabe (p. 500). Basándose en principios de solidaridad comunal, reciprocidad y complementariedad, Laó-Montes (2020, p. 501) sostiene que el Buen Vivir y Ubuntu representan “una alternativa a las formas capitalistas occidentales de economía, gobernanza y coexistencia-de subjetividades individualistas y un sistema de relaciones definido por la competencia y el consumo.” A diferencia de nociones eurocéntricas de solidaridad como “el sentimiento de simpatía y responsabilidad recíprocas entre los miembros de un grupo que promueve el apoyo mutuo” (Wilde, 2007, p. 171), las filosofías afro e indígenas entienden la solidaridad como una forma de vida y no como un “estado emocional” que “promueve” el apoyo mutuo. Como señala Gaztambide-Fernández (2012, p. 54), las pedagogías de solidaridad “no se refieren simplemente a entrar en un estado de solidaridad-ser solidario- que podría sugerir sentimientos hacia, sino a acciones realizadas en relación con alguien”. Dicha conducta “también afecta o modifica al que actúa - solidarizarse con”. *Solidarize* se traduce directamente del español solidarizarse, la forma verbal de *solidarity* (solidarizarse con). Haciendo referencia a Butler (1997), explica que solidarizarse se trata de “una actuación que transforma tanto al intérprete como al público y, por lo tanto, tiene el potencial de subvertir el lenguaje y sus funciones ideológicas” (2012, p. 54).

Siguiendo el trabajo de Quiceno-Toro (2016), vivir sabroso es una expresión utilizada por las comunidades afrocolombianas del Pacífico para describir un estilo de vida que implica prácticas cotidianas de parentesco, compartir y celebrar juntos; prácticas que son fundamentales para encontrar un equilibrio que hace que la vida sea sabrosa (p. 4). La autora explica que vivir sabroso no evoca una “vida ideal”, sino más bien un campo “donde el peligro, el riesgo, la tensión y el conflicto están presentes, pero se gestionan de una manera única, y no necesariamente a través de la violencia y el exterminio del otro” (p. 4). Hablando de colonialidad, las invasiones europeas y de las formas neocoloniales de explotación, Quiceno-Toro encuentra en el vivir

sabroso la razón por la que la gente del Pacífico colombiano, “en medio de tantas penurias, horrores y violencia continua”, no ha perdido su alegría de vivir, su solidaridad (p. 6). Me sumo a esta afirmación, y la extiendo para argumentar que más que algo que perder, como una emoción que se desvanece, la alegría y la solidaridad son formas de aprender, ser y coexistir en el Pacífico colombiano. Constituyen pedagogías constantemente amenazadas por las instituciones moderno-coloniales y sus violentos modos de educación, desplazamiento, usurpación de tierras y explotación, en nombre del capitalismo y la modernidad.

Un compromiso pedagógico, entonces, no es simplemente incluir las filosofías y enfoques afro e indígenas en el análisis de los movimientos sociales o los estudios de performance; menos aún reconocerlos como pedagogías particulares válidas sólo para el caso afro o indígena. El reto es acoger y respetar estas ideas como formas válidas de conocimiento que pueden contribuir a la comprensión de la solidaridad y comprometerse con las “dicotomías existenciales” mundiales del cambio climático, el capitalismo y la globalización, reenfocando las nociones de productividad y compartir en la búsqueda de la nueva “armonía” que reclama Wilde (2007, p. 178). Esa nueva armonía exige concebir a seres humanos, el medio ambiente y otras formas de existencia como seres que hay que cuidar, con los que de cohabita, y no como meros instrumentos productivos y recursos económicos por explotar y destruir. Experimentar la vida como una vida sabrosa de prácticas cotidianas de parentesco, compartir y celebrar juntos, en tanto reaprendemos colectivamente a reclamar formas alternativas de ser, conocer, estar, sentir, hacer y relacionarse; es decir, convivencias y pedagogías otras.

### **Protesta de circo: Performance de solidaridad**

CircoAlParo en Bogotá y SaltandoPorLaPaz en Cali surgieron en medio del 28A para representar al circo de manera unificada. En otras ciudades como Manizales y Medellín,

también surgieron manifestaciones de circo producto de organizaciones y acciones colectivas. Sin embargo, se destaca los movimientos de Cali y Bogotá, por la amplitud del último y el contexto particular del primero. CircoAlParo reunió más de 600 artistas de circo en Bogotá, en tanto SaltandoPorLaPaz juntó acróbatas y bailarines para desafiar los episodios más violentos que se presentaron en Cali.

Para esta investigación, realicé entrevistas individuales con miembros fundadores de los dos movimientos, que indagaron por las razones y motivaciones que les llevaron a las calles y los mensajes enviados en sus representaciones artísticas: Angello, Yudy y Tatán de CircoAlParo; y Juan, Yecli y Wilmar de SaltandoPorLaPaz. Mantuvimos contacto en WhatsApp y redes sociales, compartiendo fotografías, testimonios, artículos de prensa y, más importante aún, sus historias y sentimientos sobre el paro. El análisis lo complementé con etnografía digital, examinando la información que compartieron conmigo junto a otras interacciones en redes sociales, publicaciones, fotografías, vídeos, comentarios y reacciones en medios y redes sociales. Aunque el uso de sus nombres completos fue autorizado para esta investigación, utilicé solo sus apodos siguiendo la “ética del cuidado” que plantea la etnografía digital (Tagg *et al.*, 2017) que busca proteger las identidades e intimidades de los participantes, manteniendo cierto grado de anonimato en respuesta a la estigmatización de la protesta y manifestantes. Traigo al centro del análisis sus testimonios y las ideas que enfatizaron en las entrevistas. ¿Qué sentimientos y emociones hay detrás de su protesta? ¿En qué se diferencian sus experiencias de la protesta de las de la violencia, las masacres y las representaciones hegemónicas? ¿Qué dicen los artistas sobre la huelga y cómo ofrecen modos alternativos de existencia y comprensión del mundo y, en este caso concreto, cómo se utilizan las pedagogías de la solidaridad?

Estas preguntas surgieron de mi trabajo previo con artistas de circo y de mi propia experiencia del 28A. Como ‘mestiza’ colombiana que vive en una zona rural, fui testigo de

pequeñas manifestaciones de campesinos alrededor de la olla y pancartas de solidaridad que pronto fueron desmanteladas por la policía. En casa, escuché las noticias y algunos familiares referirse a los manifestantes y especialmente a los jóvenes como ‘vándalos’. En redes sociales, encontré mensajes de solidaridad que posteaba Juan y las actuaciones de CircoAlParo que revelaban un escenario diferente al que mostraban las noticias. El 4 de mayo, Yecli me llamó para apoyar una actuación que estaban planeando en Cali; días después, la actuación fue cancelada debido a la violencia en dicha ciudad. Este conjunto de experiencias animó esta investigación, como un intento de contribuir a la causa de miles de jóvenes en las calles, documentando su participación y sus propuestas alternativas de protesta; a la vez que indaga por una interpretación alternativa del 28A y su relevancia para la sociedad colombiana.

En las siguientes secciones, describo sus puestas en escena, historias y motivaciones, dando prioridad a sus voces e interpretaciones para documentar su protesta. Concluyo cada sección con las pedagogías de solidaridad observadas en los dos casos en relación con la revisión literaria presentada. Concluyo el análisis argumentando que las protestas circenses y el estallido cultural de Colombia no sólo desafían el *statu quo*, sino que revelan formas alternativas de ser y existir en el mundo.

### **CircoAlParo: “#NosQuitaronHastaElMiedo”**

Vestidos de blanco y negro, cuerpos semidesnudos se arrastran alrededor de telas colgando multicolores. Cubiertos de sangre y sujetándose la cabeza, los cuerpos estremecidos empiezan a trepar las telas. “Nos están matando”, se oye en medio de gritos y gemidos de dolor mientras los cuerpos continúan moviéndose. “¡Ase-sinos!” Continúan trepando. “¿Por qué?!”; “no nos maten”; “¡ayuda!”. De repente, los cuerpos se detienen y quedan colgados del puente. Los manifestantes, convertidos ahora en el público de “NosQuitaronHastaElMiedo”, los observan en silencio. Al fondo, encima de los cuerpos,

una pancarta blanca dice: “En Colombia no ha pasado nada. Este es un pueblo feliz” (ver Figura 3).

“¡La gente no se rinde, carajo! ¡Resistencia!  
La gente no se mata, ¡carajo!  
No más muertos. ¡No más muertos!  
¿Por qué nos matan si somos la esperanza de  
América Latina?!” [cantos de manifestantes, Bogotá, 15 de mayo, 2021]

“NosQuitaronHastaElMiedo” fue presentada por primera vez por CircoAlParo en el puente de los Héroes en Bogotá el 15 de mayo de 2021. El espectáculo hereda su nombre de un grito de protesta utilizado en Chile en 2018, que se convirtió en emblema de las movilizaciones feministas contemporáneas (Follegati Montenegro, 2021). Cincuenta artistas bajo el nombre de CircoAlParo crearon la pieza en respuesta a los episodios violentos del 28A y en particular, al caso de Alison Meléndez, una joven de 17 años que fue brutalmente detenida por autoridades policiales por filmar la protesta en la ciudad de Popayán. Horas después, Alison se suicidó tras anunciar públicamente en su cuenta de Facebook que había sido detenida y abusada sexualmente por la policía (Santana-Rodríguez, 2021). CircoAlParo eligió como lugar de actuación el puente situado junto al monumento a los Héroes, que conmemora la independencia de Colombia y los soldados que “liberaron” a la nación de España. Una acción deliberada para rendir homenaje a “los verdaderos héroes” de la nación, cuenta Tatán, cocreador del espectáculo: héroes como Alison, los jóvenes asesinados durante el paro y miles de colombianos masacrados en los más de 60 años de conflicto armado.

A diferencia de otros espectáculos circenses, su intención no era mostrar sus habilidades y virtuosismo, sino “el dolor, el sufrimiento y la agonía de los que han muerto” (Tatán); rendir homenaje a las personas asesinadas que los medios de comunicación anuncian como un número más a reportar: “queríamos recordarlos; honrar sus vidas

y apoyar su lucha; reconocer que cualquiera de nosotros podría ser la próxima víctima”. CircoAlParo transformó el formato inicial de marchas y carnavales en búsqueda de un impacto social y político, donde la principal motivación era la unión y “apoyarnos unos a otros” (Tatán); “representarnos y protestar sin violencia pero con un claro propósito político” (Angello).

Los cinco se reunieron y se repartieron tareas. Entre mayo y agosto, CircoAlParo organizó talleres, sesiones de formación, ensayos y demostraciones públicas de actos circenses y emprendimientos. Crearon una página en Facebook y un grupo de WhatsApp para anunciar los encuentros y preparar la logística. A través de estos canales, más de 600 artistas compartieron información y acordaron acciones conjuntas para apoyar la organización de los eventos. La motivación colectiva era representar las voces e iniciativas de cientos de artistas de circo de Bogotá, donde la mayoría trabajan en semáforos, con escaso acceso a financiación, a las autoridades culturales y a espacios artísticos. Angello los describe como jóvenes entregados que se levantan a las cuatro de la mañana para trabajar y presentar sus actos en los semáforos, para luego estar puntuales en los entrenamientos de A Todo Malabar en Bogotá, o el Hulero Callejero en Medellín, organizados por artistas circenses de manera gratuita y abiertos a todos. Hoy, la página de Facebook sirve para conectar artistas, promover eventos y emprendimientos circenses más allá del paro y ciudades.

Las acciones colectivas se planificaron alrededor de un programa de varietés o espectáculos de variedades (véase la Figura 4), invitando a artistas a crear actos individuales o colectivos donde expresaran las motivaciones que les llevaron a marchar: las ‘reformas’ tributarias y de salud, la brutal respuesta de la policía, los 6.402 asesinatos extrajudiciales, la falta de empleo y de oportunidades profesionales, el acoso diario de la policía y la falta de respeto por las artes circenses. Lina y Tatán se encargaron de la programación artística y como cuenta Angello,



Figura 3. *Performance Nos Quitarón Hasta El Miedo. Bogotá, 15 de mayo, 2021. Nota. Foto: CircoAlParo.*

ella fue “el corazón” y “la fuerza” que unía a la gente. Para Tatán, su principal compromiso fue garantizar la seguridad de los artistas durante las presentaciones, por lo que, junto a un amigo arquitecto, estudiaron detenidamente el plano del puente de los Héroes para determinar el peso y las condiciones de montaje necesarias para actuar con seguridad.

Para Yudy lo más importante era proporcionar comida a los artistas; porque “sin comida, la gente [no] vale nada; una comida garantizada es lo mínimo necesario para una vida decente” (Yudy). Lideró la organización de ollas comunitarias para preparar la comida, siguiendo su amor por la cocina y las tradiciones familiares de compartir el alimento. Recogió donaciones de amigos, restaurantes, artistas de circo nacionales e internacionales, y desconocidos, quienes aportaron ingredientes vegetarianos, ollas, agua, electricidad, dinero y otros recursos; “todo el mundo

contribuyó a la causa... un día cocinamos para más de 500 artistas; todo el mundo se acercó a la olla; indígenas, manifestantes e incluso personas sin hogar” (Yudy). Angello por su parte, se encargó de grabar las presentaciones y, junto con Alejo, publicaron una miniserie en YouTube en la que contaron su propia versión y análisis del paro utilizando sus propios medios de expresión: “circo, comedia y la risa” (Angello). Ambos terminaron negociando con la policía y los vecinos sobre el derecho a protestar sin violencia y los espacios para actuar.

Durante los encuentros de CircoAlParo nunca se produjo ningún episodio violento. En algunas ocasiones, los agentes de policía ayudaron a cuidar a los artistas. Recuerdan un día en que acróbatas, bailarines, manifestantes y el ESMAD bloquearon las calles. CircoAlParo montó su performance de las telas y el tráfico se detuvo; “gracias al arte, el ESMAD dio un paso atrás; nadie les gritaba ni les daba





**Ellos tienen armas de  
fuego y nosotros  
fuego en el alma.**

**Lina**

Figura 4. Presentaciones de CircoAlParo y espectáculos de variedades.  
Nota. Entre mayo y agosto de 2021. Fotos: CircoAlParo.

motivos para echarlos” (Tatán). Los transeúntes se detuvieron alrededor de la olla para compartir con Yudy sus propias historias de violencia y cómo el performance de las telas les recordaba esas historias: “un pariente asesinado o desaparecido; las razones para abandonar sus pueblos de origen” (Yudy):

Los que estábamos allí rompimos a llorar; en esos diez minutos de actuación, todo el mundo sintió lo que nos sacó a la calle; lo que nos une como colombianos. Que nuestra protesta no es en vano; que

no somos unos tontos haciendo locuras; que todos sabemos lo que queremos decir y expresar. (Tatán)

Esta experiencia se confirma en un blog publicado por Currea-Lugo (2021), espectador del performance, a quien le recordó los cientos de cuerpos “colgados de un helicóptero para ser tirados por praderas y ríos; los cuerpos ultrajados por la policía”. El performance le hizo pensar en “las muchas caras que componen Colombia”; en miles de personas “exigiendo justicia”.

### **Pedagogías de solidaridad en CircoAlParo**

CircoAlParo evoca un espacio de unión, trabajo en equipo, relaciones sociales, familiaridad y responsabilidad, similar a las prácticas ancestrales de ollas comunitarias y minga descritas anteriormente. Artistas transformaron el escenario de protesta en encuentros comunitarios que se desplegaron por toda la ciudad bajo la sombrilla de CircoAlParo. El formato de marchas, carnavales y bloqueos que dominó el 28A fue transformado en un gran festival de trabajo colectivo con toda la logística que implica: seguridad y cuidado de artistas y audiencias, alimentación, emprendimientos, difusión, redes sociales, personal especializado y consecución de fondos. Artistas de diferentes contextos sociales y estilos artísticos se unieron para apoyarse y representarse mutuamente, uniéndose también a la causa de miles de trabajadores informales en Colombia.

El espacio de unión sirvió como lugar de protesta y ejercicio de su práctica, a la vez que desafió las ausencias y precariedades impuestas por el *statu quo*: lugares y oportunidades limitadas de formación artística, costos elevados de formación, requisitos de edad y forma específica de los cuerpos para ingresar a una escuela de circo. El estado de protesta y las redes sociales se utilizaron como lugares de juntanza solidaria, de unión, de apoyo mutuo y creación colectiva. Se establecieron alianzas para realizar tareas específicas (Quiceno-Toro, 2016) en las que cada miembro



contribuyó con lo que pudo (Laó-Montes, 2020); con su experiencia y motivaciones. Un lugar móvil de producción de conocimiento y cuidado del otro donde diferentes actores, incluyendo la policía y artistas privilegiados, se reunieron alrededor del circo y la olla comunitaria para compartir historias de descontento; construyendo un terreno común que transformó “las relaciones sociales, actitudes, valores y modos de entenderse a sí mismo” (Fuentes, 2019, p. 12).

En su performance, CircoAlParo convirtió un llamado feminista en una voz común. Dicha transformación se evidenció también en los orígenes del movimiento, el cual comenzó como un llamado de mujeres liderado por Lina, que animó a sus colegas a unirse en las calles el 28 de abril. El éxito de la convocatoria les mostró que muchos jóvenes compartían sus sentimientos y esperanzas, como que ningún partido político les representaba en la protesta. Movidos por este sentimiento y por el rechazo a la violencia, Lina, Yudy, Tatán, Angello y Alejo dieron vida a CircoAlParo, bajo la motivación de apoyo mutuo, sin importar las diferencias de género, estéticas o socioeconómicas; alterando la posicionalidad de sus cuerpos en el mundo, como lo sugiere Quintana (2020), les es permitido transformar realidades y comportamientos.

Al representar a Alison y a las víctimas, CircoAlParo representó al otro y a sí mismo, abrazando su causa y la del pueblo colombiano como propias. En lugar de “entrar en un estado de solidaridad-estar en solidaridad con-,” emprendieron una acción colectiva para entrar en relación con alguien “solidarizándose”, afectando y transformando a quien actúa (Gaztambide-Fernández, 2012, p. 54). Mientras representaban en escena lo ocurrido en Colombia (violencia, masacres, cadáveres y precariedad), construían nuevos mundos, transformando comportamientos, actitudes y valores colectivos de protesta (Fuentes, 2019). En lugar de violencia, contribuyeron al paro con sus propias formas de unión, llamando la atención de la gente y modificando sus comportamientos de protesta. El diálogo, la negociación y “el corazón” fueron los factores clave, como

dice Angello; un corazón que según él significa “la voluntad de hacer” independientemente de las diferencias y los miedos.

Al hablar con la policía y negociar los escenarios de actuación, entendieron que la lucha no era entre la policía, las comunidades y los manifestantes; que son sólo personas luchando contra personas en nombre del capital y del status quo (Tatán). Para Yudy, era la primera vez que preparaba sancocho vegano, ya que uno de los donantes de comida le hizo entender que para detener la violencia, para cambiar algo, hay que dejar de violentar animales (Yudy). Esta toma de conciencia nos acerca a las ideas de Buen Vivir y Ubuntu que buscan “un equilibrio entre el yo y los demás” (Laó-Montes, 2020, p. 495), incluida la naturaleza. Las actuaciones de CircoAlParo no sólo difundían un mensaje y producían una respuesta emotiva, sino que transformaban las personas y sus acciones al ofrecer un escenario alternativo de protesta; una “promesa de solidaridad creativa; la posibilidad de nuevas formas de hacer, de sentir, de crear, de amar” (Gaztambide-Fernández, 2012, p. 58).

### **SaltandoPorLaPaz: Transformando la violencia en sabrosura**

SaltandoPorLaPaz es el nombre de una campaña y presentación de circo realizado por graduados de la escuela Circo Para Todos de Cali. Juan, la compañía Black Flavour, Tori y Lenís lideraron la iniciativa para protestar contra la violencia en Cali y la falta de oportunidades de trabajo y de apoyo de las autoridades culturales hacia el circo. Wilmar, cofundador de Black Flavour, explica que los fondos para las artes en Cali se destinan principalmente a la salsa y al baile vinculados al negocio del entretenimiento y de la cultura del alcohol. Como muchos otros artistas de circo de la ciudad, Black Flavour depende principalmente de trabajos internacionales, que fueron cancelados durante la pandemia. El paro los encontró en Cali sin trabajo. Salieron a la calle para hacerse visibles y para decir a las autoridades

culturales que el apoyo “no consiste sólo en rellenar formularios o inscribir tu nombre en una plataforma” (Wilmar); se trata de puestos de trabajo y oportunidades de financiación y de respeto y aprecio por las artes y la cultura. Conmovido por la violencia en Cali, Black Flavour quería montar un espectáculo de protesta pacífica; demostrar que a través de las artes es posible hacerse escuchar, “sin necesidad de violencia” (Yecli).

Juan también estuvo sin trabajo durante la pandemia. Ese tiempo lo aprovechó para cocrear su primer espectáculo de circo para el festival de teatro de Cali, que fue cancelado por el paro. Se unió a las protestas como cualquier otro ciudadano, marchando y montando en bicicleta. Inspirado por los inicios de CircoAlParo y conmovido por los episodios de violencia, Juan decidió crear “un acto en solidaridad con la Primera Línea” (Juan), un grupo de jóvenes que protegían a los manifestantes del ESMAD. Inspirado por Banksy y por lo que él llama “movimientos revolucionarios que están ocurriendo en todo el mundo”, Juan tomó sus aparatos de circo, un pasamontañas, y salió a saltar: “Estaba enfadado, decepcionado y lleno de odio por lo que veía en las calles”. Juan y Black Flavour se cruzaron en las calles. Al compartir su interés común de protestar a través de las artes, decidieron planear juntos un show y manifestación. Unieron fuerzas y convocaron a otros artistas circense. Sólo los acróbatas respondieron al llamado. Juan explica que a pesar de las masivas protestas en la ciudad, la gente tenía miedo de la violenta situación y se cuidaban de ser visibles. Según él, los acróbatas, más que cualquier otra técnica circense, están más abiertos al riesgo, porque cuando realizan un triple salto, por ejemplo, desafían la gravedad y el cuerpo hasta tal punto que transforman la forma de enfrentarse a la vida.

Con el apoyo de sus compañeros, el grupo de artistas encontró los recursos mínimos para actuar: transporte, equipo de circo y cámaras. Todo estaba listo, pero el show no tuvo lugar; las calles estaban bloqueadas por manifestantes y civiles armados. Decepcionados, volvieron a casa.

Dicho episodio les animó aún más a realizar su protesta pacífica; a decirle a la gente que algo tiene que cambiar; que Colombia está en guerra permanente. Hay violencia en todas partes, todos los días, dice Juan:

Lloré cuando vi tanto odio, tanta rabia en Cali. La policía atacaba a la gente, pero la gente también reaccionaba con mucha violencia. Y eso era exactamente lo que queríamos cambiar con SaltanadoPor-LaPaz; queríamos transformar un lugar de guerra en un lugar de alegría. Y lo conseguimos. Cuando empezamos a saltar, la gente gritaba ‘salte tombo; manten al tombo’; entonces reforzamos nuestro mensaje. Al final la gente gritaba ‘saltando por la paz; ¡sí, es posible!’.

El colectivo se unió a un grupo de WhatsApp creado por artistas de diferentes disciplinas en Cali, como red de apoyo durante el paro. Black Flavour y Juan encontraron en el grupo los recursos y el apoyo necesarios para montar su espectáculo, como permisos para entrar en las barricadas, vehículos para transportar su equipo, estipendios para los artistas y mucho más. También se pusieron en contacto con amigos y colegas que contribuyeron a la causa. Este artículo es el resultado de ese intercambio, en un intento de documentar y teorizar su protesta circense como una forma válida de producción de conocimiento. Otras redes de apoyo crucial fueron las ollas comunitarias que encontraron en todos los lugares donde se presentaron; organizadas principalmente por colectivos de mujeres y artistas que cocinaban para diversos artistas y manifestantes.

Conmovidos también por la historia de Alison y por sus propias historias de violencia, los acróbatas quisieron abordar en su performance el enfrentamiento entre el ESMAD y protestantes, el caos que vivieron en Cali. “Queríamos ofrecer algo diferente, una reconciliación. ¿Por qué no saltar por la paz?” (Wilmar). Invitaron a Raza Urbana, un grupo de danza, y juntos crearon un espectáculo que

representaba enfrentamientos entre el ESMAD y la Primera Línea en una danza hip-hop. Tory, una acróbata mujer, entra al escenario representando a Alison, saltando por la paz; saltando por su libertad. La pieza concluye con todos los artistas saltando juntos, “saltando por Alison, para resaltar que las personas son más importantes que la violencia y las guerras sociales” (Yecli). Saltaron “en solidaridad con la Primera Línea” porque, como explica Juan, “ponemos en riesgo nuestras vidas cada vez que saltamos; la única diferencia es que estamos entrenados para hacerlo” (ver Figura 5).

SaltandoPorLaPaz dio un significado y propósito diferente a la vida de Alison. En lugar de representar su cuerpo como un número en vano por reportar, su cuerpo estaba vivo: saltando por la paz, ofreciendo un escenario diferente a la violencia, al asesinato y a la rabia, dándole también un significado artístico y político diferente a sus vidas. Yecli destaca la violencia como un episodio impactante que los movió a hacer algo. Wilmar destaca la increíble respuesta de la gente y su emoción por finalmente actuar después de meses de confinamientos; de ser vistos y reconocidos en su propia ciudad como acróbatas profesionales. Pero también fue muy difícil, añade, ya que “teníamos miedo del ESMAD, los gases lacrimógenos, las balas; la responsabilidad de actuar muy cerca de la gente, el sol... de volver a casa vivos” (Wilmar).

Juan recuerda que cuando propuso la incorporación de su “acto con pasamontañas” al espectáculo colectivo, Black Flavour rechazó la idea. Yecli y Wilmar querían transmitir la misma alegría que experimentan al saltar; representar la alegría y la reconciliación en lugar de rabia y venganza. Ese mismo rechazo hizo que Juan reconociera su propio odio y encarnara formas alternativas de protestar y ser escuchado. Cuando Juan empezó a saltar, se dio cuenta de que la emoción de alegría y placer que siente al saltar era exactamente la emoción que Black Flavour quería transmitir. La solidaridad de Juan, por otro lado, transformó la motivación inicial de Black Flavour de ser vistos, en un

compromiso político para transformar la rabia y la violencia de Colombia.

Cuando se le preguntó a Black Flavour por el nombre del colectivo y su significado, Wilmar respondió que cuando comenzaron el grupo todos eran negros, “excepto por un chico de color; un ‘*whitesito*’, como le llamábamos; éramos todos negros con sabor.” Según ellos, ese sabor negro es “disfrutar”; “no simplemente saltamos. Saltamos con placer, con alegría; saltamos uniendo a la gente; haciéndolos parte del espectáculo” (Wilmar y Yecli). Nacidos en Cali, las raíces familiares de Wilmar y Yecli están en Cauca y Chocó, en el Pacífico colombiano. Su significado y descripción del sabor negro resuena con la idea de vivir sabroso, que querían representar en su espectáculo y protesta. Esta misma alegría que los acróbatas sienten al saltar se convierte en lugar de sanación y en espacio para negociar la diferencia; “hay egos y competencia entre los acróbatas, así que para nosotros también fue un acto de reconciliación”, dice Juan. Artistas de diferentes orígenes y puntos de vista políticos, negros, blancos, hombres, mujeres, bailarines y acróbatas se unieron para escenificar un mensaje de unidad, dejando de lado diferencias estéticas y disputas diarias, para emprender una actuación improvisada de “tolerancia y respeto”, como la describió en su cuenta de Facebook el 14 de mayo de 2021:

[SaltandoPorLaPaz] rinde homenaje a la vida; comparte la unión de diferentes razas que se unen y saltan contra la violencia. El arte resiste; el arte es amor. Gracias al circo por sanar mi alma y darme las herramientas para aclarar mis sentimientos y enfrentar mis miedos. ¡Saltamos en nombre del perdón y de un nuevo mundo!

## **Pedagogías de solidaridad en SaltandoPorLaPaz**

Tait (2006) explica que “el circo representa ideas de libertad y riesgo, pero su acción aventurera también desafía las



Figura 5. *Performance de SaltandoPorLaPaz. Nota.* Cali, mayo-junio de 2021. Fotos: SaltandoPorLaPaz.

normas sociales. De esta manera, los actos de circo [y sus cuerpos] son recordatorios constantes de que los riesgos físicos son inherentemente riesgos sociales” (2006, p. 2); por lo tanto, constituyen pedagogías alternativas. SaltandoPorLaPaz utilizó sus cuerpos y habilidades para desafiar un entorno violento al representar libertad y posibilidad. A través de esta actuación, transformaron sentimientos agresivos y de rabia en mensajes positivos de posibilidad y celebración colectiva. El diálogo y la negociación, dejando de lado la competencia, jugaron un papel importante. En lugar de imponer un estilo específico, Juan y Black Flavour encontraron un estilo común mientras aprendían unos de otros. Juan aprendió que existen diferentes formas de protesta, en tanto Black Flavour combinó su interés artístico con un interés político. Actuaron en relación con los demás y consigo mismos; “para solidarizarse con” como señala Gaztambide-Fernández (2012). Entraron en un momento que los confrontó “con el desafío y la oportunidad de repensar activamente los modos de interacción humana y

de reinterpretar la diferencia que hace la diferencia” (p. 43).

SaltandoPorLaPaz ofreció muestras festivas y alegres, saltando con alegría de la misma manera que saltan cada vez que salen al escenario; ofreciendo un espacio alternativo a la muerte y las masacres, representándolas no como episodios tristes y en vano, sino como una oportunidad para transformar la sociedad. Un espacio festivo, como la uramba; un lugar para el intercambio y la producción de conocimiento, para el cultivo de recuerdos, familiaridad, resistencia y la construcción de identidad colectiva (Laó-Montes, 2020, p. 503). Una identidad que desafía la idea homogénea de nación mestiza, resaltando en su lugar la diferencia y el intercambio; apoyando la unión de diversas “razas” contra la violencia (Juan). Una identidad que sigue más las tradiciones afro e indígenas que los cánones modernos impuestos por la colonización y las élites criollas.

SaltandoPorLaPaz ofreció un escenario que involucra intercambio, conocimiento, producción colectiva y pedagogías alternativas que priorizan la vida y el diálogo; “una práctica liberadora basada en el principio de vivir bien” (Jaramillo & Carreón, 2014, p. 398). Al representar al otro, como Alison y la Primera Línea, SaltandoPorLaPaz, desplegó sus cuerpos “como vastos repertorios de signos y símbolos” (Foster, 2003); representando *la* vida sabrosa heredada de sus antepasados en tanto transformaban sus propias referencias estéticas y de protesta. Esta alegría les permitió transformar un lugar de violencia y odio en lugar de aprendizaje y disfrute. Un gesto pedagógico que convirtió sus desacuerdos y disputas artísticas en una acción comunal; un espacio de posibilidad que les permitió ser, compartir y celebrar juntos. De esta manera, SaltandoPorLaPaz expresa la vida sabrosa, donde el riesgo, los conflictos y las diferencias se negocian en coexistencia con los demás; “un sentido de esperanza radical” que le dio a Cali y al grupo de acróbatas, “la posibilidad de una sociedad diferente en construcción, basada en el bienestar colectivo” (Jaramillo & Carreón, 2014, p. 407). Un estilo de vida que involucra parentesco, compartir y celebrar juntos (Quiceno-Toro, 2016); prácticas que son fundamentales en la construcción del vivir bien.

### **Estallido cultural: Redes de solidaridad y lucha epistémica**

El estallido cultural en Colombia evidencia una lucha epistemológica-existencial y pedagógica que revela “una pluralidad de formas alternativas en las que se organiza y experimenta la vida social” (Icaza & Vázquez, 2013, p. 684). Artistas y diversos grupos protestaron contra el sistema moderno-colonial mientras ofrecieron modos alternativos de arreglos pedagógicos, políticos y socioculturales. Alrededor de muestras artísticas y ollas comunitarias, organizaron talleres, festivales y espacios para la negociación de diferencias, así como lugares para realizar sus presentaciones. Encontré en el circo redes de protesta que reflejan solidaridad, unión, reciprocidad, cooperación y cuidado del otro, que

se asemejan a las descritas de Barriga-Osa (2021), Infobae (2021) y otros reportajes del 28A. La unidad, el cuidado y el trabajo colaborativo también se encuentran en protestas globales, como demuestran (Foster, 2003), Fuentes (2019) y McGarry *et al.* (2020).

En el caso particular del circo, colectivos como CircoAlParo y SaltandoPorLaPaz organizaron y vivieron sus protestas de manera similar a las filosofías afro e indígenas de minga y uramba, basadas en la solidaridad, el compartir y la vida colectiva. Esto se revela en sus acciones y compromisos con la cooperación, el perdón, la sanación y la disposición a compartir (Laó-Montes, 2020). Los dos estudios de caso, ofrecen una narrativa diferente a la matriz colonial de poder, violencia, exterminio del otro y la llamada nación mestiza. Las puestas en escena y respuestas afectivas reflejan la coexistencia de múltiples identidades y filosofías que constituyen la nación colombiana, en oposición al blanqueamiento de arriba hacia abajo de la identidad única de mestizaje.

Mediante diferentes métodos, propuestas y enfoques, ambos colectivos escenificaron la solidaridad, asumiendo la causa del otro como propia, mientras corporeizaban formas alternativas de vida. Más allá de la escasez y la competencia, los artistas organizaron festivales de circo y espectáculos a través de cooperación mutua. Más que resistir “las instituciones de la modernidad” (Icaza & Vázquez, 2013, p. 700), las demostraciones circenses ofrecen una alternativa a la producción cultural neoliberal construida alrededor del mercado y el estado. Estas formas alternativas entienden el ser como co-presencia y la solidaridad como una manera colectiva de diversos seres que comparten habilidades, recursos y espacios para realizar sus presentaciones. Sus motivaciones más profundas se basan en la solidaridad y el apoyo mutuo, a pesar del modelo de competencia y precariedad impuesta por el *statu quo*; que como dice Juan, cuando el enfoque se centra en la competencia, en ser el mejor, “el propósito artístico se desvanece; se convierte en una mera banalidad que se refleja en el escenario”.

Este análisis del estallido cultural en Colombia valida la descripción de Fuentes (2019, p. 2) de las protestas contemporáneas en América Latina “como redes de protesta y activismo; como constelaciones de performance donde activistas, artistas y manifestantes entrelazan modalidades de acción cooperativa *online* y *off-line*”, conectando movimientos a través de tiempos, ciudades y países. Agrego a su análisis la representación de las protestas contemporáneas como redes de solidaridad y lucha epistémica. La presencia combinada de actos circenses, ollas comunitarias, vivir sabroso y el uso de las redes sociales revela formas alternativas de ser en el llamado mundo moderno. Filosofías afro e indígenas se evidencian en prácticas y poblaciones que trascienden estos grupos específicos, para encontrarlas en las artes circenses y jóvenes urbanos de diversos contextos sociales. Los actos de circo, ollas comunitarias y redes sociales se convirtieron en lugares de encuentro y compartir de historias; lugares de intercambio y producción de conocimiento que resuenan más con nociones y pedagogías de minga, uramba, juntanza solidaria que con principios estéticos, de promoción individual y competencia promovidos en la educación y políticas culturales tradicionales. Las formas de organizar la protesta, de reunirse y de actuar, plantean preguntas a las presunciones neoliberales de sujetos individuales en busca de interés propio y beneficio económico, mientras ofrecen un lugar para (des) aprender; referenciando a Icaza y Vázquez (2013):

Estos son activismos que luchan por mundos de vida dignos que actúan de manera autónoma del marco institucional mayor de la modernidad: el estado y el mercado. Están produciendo y teorizando otras formas de lo político, otras economías, otros conocimientos. (p. 684)

En tanto las respuestas hegemónicas a las movilizaciones sociales globales aplican el arreglo colonial de violencia y exterminio del otro, manifestantes de todo el mundo ofrecen formas alternativas de resistencia y existencia. Estas formas podrían guiarnos en la búsqueda de una “nueva

armonía” global (Wilde, 2007) y en las acciones necesarias para superar, en lugar de reforzar, la desigualdad social. Las protestas globales y las movilizaciones sociales, así como las guerras de diferencias animada por regímenes globales autoritarios, podrían abordarse como campos “donde persisten el peligro, el riesgo, la tensión y el conflicto” (Quiceño-Toro, 2016, p. 4); un campo que podría ser gestionado a través del diálogo, la negociación y la transformación del yo en lugar de exterminar al otro. Las formas alternativas de ser existen. La pregunta ahora es cuáles formas de vida son promovidas, destacadas e incentivadas por gobiernos, redes sociales, ciudadanos, la academia, los fondos para las artes y la sociedad en general.

Al finalizar este artículo, Colombia votó por el período presidencial 2022–2026. La revelación de esta campaña fue Francia Márquez, una mujer afrodescendiente y activista ambiental nacida en el Pacífico colombiano. Vivir sabroso es el principio utilizado en su campaña. Tanto Márquez como su principio eran desconocidos en el debate público hasta marzo de 2022, cuando se convirtió en la tercera candidata más votada en la primera vuelta presidencial, superando a políticos hombres establecidos. Cuando comencé esta investigación, vivir sabroso era un concepto (in)visible. Hoy, en el contexto posterior al 28A, está al centro del debate público, explicada en los medios oficiales como holgazanería (Infobae, 2022). Sin embargo, algo ha cambiado en la sociedad colombiana. El estallido cultural no solo evidenció formas alternativas de vivir, sino que las llevó al centro de la agenda pública. Una serie de críticas, comentarios racistas y un claro desprecio por prácticas afro e indígenas son evidentes. Mientras tanto, sus filosofías están siendo finalmente consideradas como formas alternativas de gobernanza dentro de la nación mestiza; consideradas como pedagogías de solidaridad.



## Referencias

Barriga-Osa, J. S. (2021). El calor de la olla: Cuatro historias de ollas comunitarias. *Radiónica*. Recuperado el 13 de julio de 2021, de <https://www.radionica.rocks/analisis/marcha-hip-hop-paro-nacional-28-mayo>

Blanco-Borelli, M., & Sorzano, O. (2021). Performance practices and the conflict of memory in Colombia: Working towards a “decolonial” digital archive and epistemological justice. *Contemporary Theatre Review*, 31(1–2), 172–190. Doi:10.1080/10486801.2021.1878511

Butler, J. (1997). *Excitable speech: A politics of the performative*. Nueva York: Routledge.

Currea-Lugo, V. (2021, 20 de mayo). Galería: Cuerpos y rostros de denuncia, en el paro nacional. Recuperado el 6 de octubre de 2021, de <https://victordecurrealugo.com/cuerpos-y-rostros-paro-nacional/>

Dennis, C. (2012). *Afro-Colombian hip-hop: Globalization, transcultural music, and ethnic identities*. Lanham, MD: Lexington Books.

Der Standard. (2021, 21 de mayo). Spektakulärer protest in Kolumbien. *Der Standard*.

Dorado, F. (2020). *La olla comunitaria*. El Comejen, 10 de julio. Recuperado el 28 de agosto de 2021, de <https://elcomejen.com/2020/07/10/la-olla-comunitaria/>

EFE. (2021, 5 de mayo). Arte, cantos, música y varios desmanes: Así se vivió octava jornada de paro nacional en Colombia. *Blue Radio*. Recuperado el 4 de diciembre de 2021, de <https://www.bluradio.com/nacion/arte-cantos-musica-y-algunos-desmanes-asi-se-vio-octava-jornada-de-paro-nacional-en-colombia>

El Tiempo. (2021, 30 de abril). El vandalismo dejó decenas de heridos y millonarias pérdidas. *El Tiempo*. Recuperado el 5 de diciembre de 2021, de <https://www.eltiempo.com/colombia/otras-ciudades/paro-nacional-2021-vandalismo-dejo-heridos-y-millonarias-perdidas-584933>

Escobar, A. (2007). World and knowledge otherwise. *Cultural Studies*, 21(2–3), 179–210. doi:10.1080/09502380601162506

Follegati Montenegro, L. (2021). “Nos quitaron hasta el miedo”: Los feminismos en la revuelta social chilena. Dossier: Ecos de la Protesta Social, *Lasa Forum*, 51(4), 4–10.

Foster, S. L. (2003). Choreographies of protest. *Theatre Journal*, 55(3), 395–412. doi:10.1353/tj.2003.0111

Fuentes, M. (2019). *Performance constellations: Networks of protest and activism in Latin America*. Ann Arbor, Michigan: University of Michigan Press.

Fúnez-Flores, J., Díaz Beltrán, A. C., & Jupp, J. (2022). Decolonial discourses and practices: Geopolitical contexts, intellectual genealogies, and situated pedagogies. *Educational Studies*, 58(5–6).

Gaztambide-Fernández, R. (2012). Decolonization and the pedagogy of solidarity. *Decolonization: Indigeneity, Education and Society*, 1(1), 41–67.

Gudynas, E. (2011). Buen Vivir: Today’s tomorrow. *Development*, 54(4), 441–447. doi:10.1057/dev.2011.86

Icaza, R., & Vázquez, R. (2013). Social struggles as epistemic struggles. *Development and Change*, 44(3), 683–704. doi:10.1111/dech.12039

*Infobae*. (2021, 31 de mayo). La posición del teatro colombiano durante el Paro Nacional. *Infobae*. Recuperado el 4 de diciembre de 2021, de

<https://www.infobae.com/america/colombia/2021/05/31/la-posicion-del-teatro-colombiano-durante-el-paro-nacional/>

Infobae. (2022, 2 de junio). “Vivir sabroso no significa que seamos vagos”: Francia Márquez respondió a las críticas por su slogan de campaña. Infobae. Recuperado el 20 de agosto de 2022, de <https://www.infobae.com/america/colombia/2022/06/02/vivir-sabroso-no-significa-que-seamos-vagos-francia-marquez-respondio-a-las-criticas-por-su-slogan-de-campana/>

Jaramillo, N., & Carreon, M. (2014). Pedagogies of resistance and solidarity: Towards revolutionary and decolonial praxis. *Interface: A Journal for and about Social Movements*, 6(1), 392–411.

Lao-Montes, A. (2020). *Contrapunteos diaspóricos, cartografías políticas de nuestra Afroamérica*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia.

Lenthang, M. (2021, 8 de mayo). Explainer: Bloody protests in Colombia leave at least 26 dead. *ABC News*. Recuperado el 22 de septiembre de 2021, de <https://abcnews.go.com/International/explainer-bloody-protests-colombia-leave-26-dead/story?id=77539421>

McGarry, A., Erhart, I., Eslén-Ziya, H., Jenzen, O., & Korkut, U. (2020). Introduction. En A. McGarry (Ed.), *The aesthetics of global protest: Visual culture and communication* (pp. 15–35). Amsterdam: Amsterdam University Press.

Medina, M. (2021a, 10 de mayo). *Antecedentes históricos y posible legado del paro nacional*. *Razón Pública*. Recuperado el 30 de noviembre de 2021, de <https://razonpublica.com/antecedentes-historicos-posible-legado-del-paro-nacional/>

Medina, M. (2021b, 9 de agosto). *El 28A y la participación política*. *Razón Pública*. Recuperado el 28 de noviembre de 2021, de <https://razonpublica.com/28-la-participacion-politica/>

Quiceno-Toro, N. (2016). *Vivir Sabroso: luchas y movimientos afrotratenos, en Bojayá, Chocó, Colombia*. Bogotá: Universidad del Rosario.

Quintana, L. (2020). *Política de los cuerpos. Emancipaciones desde y más allá de Jacques Rancière*. Bogotá: Herder Editorial.

Ruiz, Y. (2021). Explosión cultural. *El Espectador*, 16 de junio. Recuperado el 2 de julio de 2021, de <https://www.elespectador.com/opinion/columnistas/yolanda-ruiz/explosion-cultural/>

Santana-Rodríguez, P. (2021, 20 de mayo). The political situation and the national strike in Colombia. *Resumen Latinoamericano*. Recuperado el 12 de diciembre de 2021, de <https://www.resumen-english.org/2021/05/the-political-situation-and-the-national-strike-in-colombia/>

Semana. (2021, 28 de abril). Paro nacional 2021: Millonarias pérdidas para el comercio tras actos de vandalismo en las principales ciudades de Colombia. *Semana*. Recuperado el 10 de enero de 2022, de <https://www.semana.com/economia/empresas/articulo/paro-nacional-2021-millonarias-perdidas-para-el-comercio-tras-actos-de-vandalismo-en-las-principales-ciudades-de-colombia/202113/>

Sorzano, O. (2018). *Circus between centre and periphery. The recognition of the form in 21st century Britain and Colombia* [Tesis doctoral inédita]. University of London, Londres, Reino Unido. <https://openaccess.city.ac.uk/id/eprint/21141/>

Tagg, C., Lyons, A., Hu, R., & Rock, F. (2017). The ethics of digital ethnography in a team project. *Applied Linguistics Review*, 8(2–3), 271–292. doi:10.1515/applirev-2016-1040

Tait, P. (2006). *Circus bodies defy the risk of falling*. [Ponencia presentada en la Fabulous Risk Conference, 1–3 de diciembre]. University of Wollongong and Australian Canadian Studies Centre. <https://semioticon.com/virtuals/circus/circus%20bodies.pdf>

Velez, M. (2021). *El impacto que tienen las manifestaciones artísticas en Colombia*. Radion

Vila-de-Pineda, P. (2002). Virginia Gutiérrez de Pineda 1922-1999. *Maguare*, 15-16, 244-253. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6211516.pdf>

Wilde, L. (2007). El concepto de solidaridad: ¿salir de las sombras teóricas? *Revista Británica de Política y Relaciones Internacionales*, 9(1), 171–181. doi:10.1111/j.1467-856x.2007.00275.x





‘Outono’, de Pati Souza, presentada en Bogotá, Colombia en el cierre del Encuentro Internacional de Circo y sus Saberes- Achura Karpa, 2024, autor: Nicolás Mahecha.

# Amanecer en orden. *Ndátuvi Ínuu* como obra de investigación creación circense\*

Dawn in order. *Ndátuvi Ínuu* as a work of circus creation // Amanhecer em ordem. *Ndátuvi Ínuu* como obra de pesquisa de criação circense

**Charlotte Chloé Ada Pescayre Bourdais<sup>1</sup>**

Becaria postdoctoral del Instituto de Investigaciones Antropológicas de la UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México, y soy miembro del LESC-EREA de la Universidad de París Nanterre, y asociada al CEMCA (Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos UMIFRE 16  
chacayre@gmail.com

Fecha de recepción: 1 de septiembre de 2024

Fecha de aceptación: 9 de noviembre de 2024

Como citar: Pescayre, C. (2025). Amanecer en orden. *Ndátuvi Ínuu* como obra de investigación creación circense. *Corpo-Grafiás Estudios críticos de y desde los cuerpos*, 12(12), pp. 214-241.

DOI: <https://doi.org/10.14483/25909398.22640>



## Agradecimientos

Agradezco a todo el equipo de Circus and Its Others por la oportunidad de mostrar nuestro trabajo en Bogotá y por permitir que este artículo vea la luz. Mi eterno agradecimiento a Transatlancirque y a todos los que contribuyeron a la creación de *Ndátuvi Ínuu*.

\* **Artículo de reflexión**

1 Charlotte Chloé Ada Pescayre Bourdais es una experta en la danza de maromeros. Ha participado en conferencias y pláticas para compartir sus conocimientos sobre este fenómeno social.

Charlotte ha registrado la danza de maromeros en Atzacoloya, Chilapa, Guerrero. También ha participado en programas culturales en el Museo Virreinal de Zinacantepec, en el Estado de México.



## Resumen

El presente artículo es una reflexión sobre la creación de la obra de circo contemporáneo *Ndátuvi Ínuu* de la compañía Transatlancirque, la cual parte de un proceso de investigación creación, basado en el código mixteco Vindobonensis, uno de los pocos documentos prehispánicos que sobrevivieron a la conquista española. Partiendo de la acrobacia mesoamericana, llega a la creación de la obra circense a través del ‘etnofunambulismo’ como método de producción de conocimiento estético y antropológico desarrollado por la autora; haciendo uso de disciplinas teóricas como la etnología y la etnohistoria así como de las disciplinas circenses tanto antiguas como modernas tales como la contorsión, el antipodismo, el funambulismo, la payasería y la danza aérea. Se revela el proceso de investigación para la elaboración del guion, la creación de los personajes, y la música, para concluir con reflexiones y perspectivas que surgen para la investigación en la creación circense contemporánea.

## Palabras clave

Artes circenses; Código Vindobonensis; investigación creación; México; Mixtecos; Transatlancirque

## Abstract

This article is a reflection on the creation of the contemporary circus work *Ndátuvi Ínuu* by the company Transatlancirque, which is based on a creative research process founded on the Mixtec codex Vindobonensis, one of the few pre-Hispanic documents that survived the Spanish conquest. It starts from Mesoamerican acrobatics to arrive at the contemporary circus work. It explains ethnofunambulism as a method of producing aesthetic and anthropological knowledge, drawing on theoretical disciplines such as ethnology and ethnohistory as well as ancient and modern circus disciplines such as contortion, antipodism, funambulism, clowning and aerial dance. The research process for the development of the script,

the creation of the characters and the music is revealed. Ultimately, I conclude with reflections and perspectives for research in contemporary circus creation.

## Keywords

Circus arts; Codex Vindobonensis; creation research; México; Mixtecs; Transatlancirque

## Resumo

Este artigo é uma reflexão sobre a criação do trabalho de circo contemporâneo *Ndatuvi Inuu* pela companhia Transatlancirque, que se baseia em um processo de pesquisa criativa baseado no código Mixtec Vindobonensis, um dos poucos documentos pré-hispânicos que sobreviveram à conquista espanhola. Ele parte das acrobacias mesoamericanas para chegar ao trabalho circense contemporâneo. Explica o etnofunambulismo como um método de produção de conhecimento estético e antropológico, baseando-se em disciplinas teóricas como etnologia e etno-história, bem como em disciplinas circenses antigas e modernas, como contorcionismo, antipodismo, funambulismo, palhaçaria e dança aérea. O processo de pesquisa para o desenvolvimento do roteiro, a criação dos personagens e a música são revelados. Por fim, concluo com reflexões e perspectivas para a pesquisa na criação circense contemporânea.

## Palavras-chave

Artes circenses; Codex Vindobonensis; pesquisa de criação; México; Mixtecs; Transatlancirque



## Introducción

Este artículo ofrece una reflexión del proceso de creación de la obra *Ndátuvi Inuu*, de la compañía de artes circenses Transatlancirque, el cual situamos dentro de la investigación creación y el “etnofunambulismo” (Pescayre, 2017). El circo en su sentido moderno surgió en el siglo XVIII, como una forma de espectáculo polifacético presentada por primera vez por Philip Astley en Londres en 1768. La innovación de Astley, según la historiografía oficial del circo, consistió en reunir en un solo espectáculo a artistas que practicaban distintas disciplinas (acróbatas a caballo, equilibristas, acróbatas, y actos cómicos) y que hasta entonces habían trabajado por separado. Además, este espectáculo se presentaba en un espacio circular y cerrado, llamado inicialmente anfiteatro y más tarde “circo” (Denis, 1997, p. 141).<sup>1</sup> La pista medía exactamente trece metros de diámetro, para permitir a los acróbatas a caballo realizar sus acrobacias en un ángulo perfecto. El *Nouveau cirque* surgió en Francia a raíz de los movimientos de 1968, y más tarde el circo contemporáneo, combinan diferentes disciplinas y ha eliminado la presencia de animales en el espectáculo. Hoy, esta nueva forma de circo está en auge en todo el mundo.

En el estudio etnohistórico de las prácticas acrobáticas mesoamericanas y sus transformaciones en el tiempo presentado en mi tesis de maestría (2010), me ocupé del antipodismo<sup>2</sup>, la danza de los Voladores<sup>3</sup> y la Maroma<sup>4</sup>. Estas prácticas oscilan entre el ritual, el juego y el espectáculo. Me intrigó la

especificidad indígena de estas prácticas, así como la manera en que algunas prácticas exógenas pueden convertirse en indígenas, como algunas danzas tradicionales o elementos de ellas (paliacates y listones, versos, trapecios). Identifiqué algunos posibles criterios para que se perpetuaran algunas prácticas después del periodo colonial, mientras que otras fueron abolidas o censuradas.

En un equilibrio arriesgado entre el trabajo artístico como equilibrista y el antropológico, mi investigación doctoral intentó comprender cómo se aprende y transmite el arte de danzar sobre una cuerda en diferentes grupos activos de maromeros en el sur de México e integrarme en ellos. Durante varios años llevé a cabo una etnografía “corporal” multisituada e itinerante por distintas regiones de los estados de Oaxaca, Guerrero, Puebla y Veracruz, que me permitió observar variantes y cambios en relación con cuestiones contemporáneas de reivindicación identitaria y resistencia a las formas actuales de transformación en ‘circo indígena’ y de patrimonialización. Construí una red de cooperación entre maromeros proponiendo otras vías de “salvaguarda” del patrimonio. En este proceso, además del manuscrito de tesis vieron la luz numerosas publicaciones académicas, la película *La Maroma a la antigua* y el material de mi proyecto “Correspondencias maromeras”, hoy convertido en Asociación civil junto a maromeros de diferentes estados de la República mexicana.

¿Cómo articular etnohistoria, etnología, fotografía, funambulismo, creación de espectáculos? Desde mis estudios de licenciatura sobre los procesos de creación del humor (2006) me enfoco más en el proceso que en el resultado, ya sea para un proceso creativo, de transformación estética y social o de patrimonialización. La obra final, sea un manuscrito, una obra circense o una película es flexible y no es la meta. He tratado de ofrecer una visión antropológica de los procesos creativos y de los de patrimonialización, involucrando a todo tipo de actores sociales y artistas circenses. Encajo con el apelativo “anthro-artist” expresado por Ferme como “individuos que se identifican y practican tanto como artistas como antropólogos” (Ferme, 2021, p. 1060), y concuerdo con la necesidad

1 De aquí en adelante, las traducciones del francés o inglés al español son de mi autoría.

2 Disciplina del Arte de los malabares que consiste en hacer malabares con los pies acostado en una trinka. Este arte antiguo se practicaba entre los aztecas, quienes se acostaban sobre un petate, las manos cruzadas bajo la espalda y no utilizaban trinka (Denis, 1997).

3 Danza ritual aérea que consiste en trepar a lo alto de un mástil, amarrarse al cabo de una reata y de ahí, gracias a un dispositivo giratorio, descender al suelo describiendo una trayectoria circular (Stresser-Péan, 2003, p. 217).

4 La Maroma es una expresión espectacular, ritual y festiva practicada por artistas campesinos indígenas y mestizos de las regiones rurales del sur de México. La representación incluye payasos, maromeros, trapecistas y músicos de banda y se realiza durante las fiestas patronales en algunas comunidades de Oaxaca, Guerrero, Puebla y Veracruz (Pescayre, 2014).

de comprometerse con las personas que inspiran mis creaciones tanto etnográficas como circenses siguiendo el planteamiento de Ferme: “una de las principales razones del giro de los artistas hacia los enfoques etnográficos fue el deseo de abordar el contexto de la producción artística, y un mayor compromiso con sus interlocutores e inspiraciones- sus Otros” (Ferme, 2021, p. 1060).

El etnofunambulismo como estudio de las maneras de danzar en una cuerda a través de las culturas del pasado y del presente (Pescayre, 2017), se fundamenta en el método etnográfico que incluye el diseño de la investigación, el trabajo de campo, el análisis y la escritura antropológica. También se inserta en la línea de la investigación creación, la cual tiene un auge considerable en espacios académicos de distintas partes del mundo. Se empezó a nombrar “investigación/creación”, después “investigación-creación” y ahora “investigación creación” (Gosselin y Le Coguiec, 2006, p. 1) y se puede definir como un “proceso de investigación establecido a partir de o a través de un proceso de creación fomentando en su surco la difusión de una producción artística y de un discurso de naturaleza teórica” (Stévance y Lacasse, 2013). Al ser una expresión reciente tanto en el ámbito académico como artístico, aún no existe un consenso en su definición. El mayor reto de la investigación creación es combinar una realización artística con una rigurosa reflexión teórica. Al tratarse de una interpenetración de la etnología y el funambulismo, que fomenta una dialéctica permanente entre la práctica y la investigación en un mismo sujeto productor de conocimiento, el etnofunambulismo no lleva ni barra (/), ni guion (-) entre etno y funambulismo (Pescayre, 2017).

Los antiguos mesoamericanos dejaron pruebas de su riqueza acrobática. Gracias a la sorpresa y admiración de los españoles, quienes no captaron el valor ritual y sagrado de la contorsión o el antipodismo, estas prácticas no fueron censuradas por idolatría. Los documentos accesibles a la fecha nos permiten vivir poderosas experiencias estéticas. Los vestigios arqueológicos y códices tanto prehispánicos como coloniales se convierten en fuente de inspiración y materia para la

creación circense contemporánea. Trataré de mostrar en este artículo cómo la práctica simultánea de la etnografía y las artes circenses permite generar conocimiento pues, “el conocimiento que resulta de las disciplinas creativas es práctico, experiencial y cognitivo-afectivo” (Ballesteros Mejía y Beltrán Luengas, 2018). Tal es el objetivo de la investigación creación, y del etnofunambulismo en particular.

De esta manera, ofrezco aquí una reflexión sobre la creación de la obra circense *Ndátuvi Ínuu*, la cual parte de un proceso de investigación creación, es decir, una combinación entre mi trabajo artístico con la compañía Transatlancirque y el estudio de las prácticas acrobáticas mesoamericanas a partir de las fuentes históricas y de la etnografía contemporánea. La obra circense *Ndátuvi Ínuu* se basa en el código mixteco Vindobonensis, uno de los pocos documentos prehispánicos que sobrevivieron a la conquista española. En primera instancia, expondré los elementos históricos necesarios para entender la construcción de los personajes de la obra y la elección de las disciplinas circenses<sup>5</sup>. Posteriormente, plantearé una reflexión sobre el uso de los documentos históricos mesoamericanos (códices, vestigios arqueológicos) en la creación circense contemporánea. Finalmente, me adentraré en la creación de la obra *Ndátuvi Ínuu* a través de su historia y sus personajes.<sup>6</sup>

## Acrobacia mesoamericana

Antipodismo, danza sobre zancos, contorsión, Volador, son prácticas acrobáticas que atestiguan la importancia y la antigüedad del *homo acrobaticus*. En México, se han hallado vestigios arqueológicos con representaciones de contorsionistas del año 800 A de C. La acrobacia mesoamericana estaba íntimamente relacionada con prácticas rituales y con el ciclo agrícola (Pescayre, 2010). Moctezuma, el penúltimo *huey tlatoani* (gobernante) mexica disfrutaba de diversiones en

5 Para un estudio más profundo de las prácticas acrobáticas mesoamericanas, consultar Pescayre, 2010, 2012 y 2023.

6 Se recomienda acompañar la lectura del artículo con la visualización del espectáculo en el siguiente enlace: «[https://youtu.be/gT9\\_\\_\\_Spxn68](https://youtu.be/gT9___Spxn68)»



Imagen 1. Mapa de la Mixteca.

las que intervenían figuras cómicas o “chocarreros”, enanos, jorobados y antipodistas durante sus lujosas y refinadas comidas. Los banquetes del soberano fueron descritos por numerosos cronistas españoles y figuran algunas imágenes en el Códice Florentino de Fray Bernardino de Sahagún (1579)<sup>7</sup>, siendo éste la primera interpretación indígena supervisada por españoles.

Los códices son documentos pictográficos que fueron elaborados por los antiguos mesoamericanos en donde los *tlacuilo*s, pintores escribanos, plasmaban con pictogramas datos históricos y culturales, entre otros. Se dividen en varios grupos: códices mixtecos, mayas, mexicas y códices del grupo Borgia. En la región Mixteca, los Ñee ñuhu “pieles sagradas”

contienen narraciones que explicaban el origen divino de los gobernantes, así como actividades rituales. Los gobernantes mixtecos se consideraban como descendientes de divinidades como 8 Venado garra de jaguar, con un origen común en el Árbol de Apoala. El grupo de códices mixtecos prehispánicos está conformado por seis códices – Nutall, Bodley, Selden, Colombino, Becker I y Vindobonensis – que se distinguen por el colorido, la riqueza y variedad de las formas y trazos que dan vida a sus glifos. Llegaron a Europa como presentes, tal es el caso del Vindobonensis que llegó como parte de los regalos que envió Hernán Cortés a España.

Los mixtecos, autodenominados *Na Savi* (gente de la lluvia) habitan el territorio *Ñuu Savi* que abarca el noroeste del estado de Oaxaca, el extremo sur del estado de Puebla y una franja en el oriente del estado de Guerrero desde aproximadamente 7000 años antes de la era cristiana. Todos los “nobles” se consideraban emparentados entre sí, porque compartían un mismo origen mítico según el cual eran descendientes de los primeros mixtecos que se desprendieron de un árbol localizado a orillas del Yutsa to’ón “río de los linajes” ubicado en el pueblo de Apoala, en el noroeste de la Mixteca (Mindek, 2003). Hoy en día realizan rituales a santos católicos asociados con la lluvia como San Marcos, Santa Cruz y San Isidro.

Las fuentes históricas (códices prehispánicos y coloniales, vestigios arqueológicos, iconografía y crónicas) atestiguan que los antiguos mesoamericanos practicaban disciplinas acrobáticas como el antipodismo, la contorsión, la danza en zancos y el Volador. En cuanto a la danza de maromeros, su origen prehispánico es debatido, pero en la actualidad se trata de una danza ritual viva en el sur de México. Me concentraré en la contorsión, el antipodismo y la Maroma, ya que son las disciplinas que retomamos en la creación de *Ndátuvi Ínuu*.

La contorsión es el arte de adquirir posturas asombrosas gracias a una flexibilidad del cuerpo fuera de lo común. Los antiguos mesoamericanos pensaban que estas posiciones estimulaban el lóbulo temporal del cerebro, lo cual facilitaba la comunicación de estos acróbatas con las divinidades (imagen

<sup>7</sup> El Códice Florentino es un manuscrito redactado e ilustrado en México por tlacuilo (pintores escribanos) indígenas bajo la supervisión del fraile español Fray Bernardino de Sahagún entre 1540 y 1579.



*Imagen 2. Contorsionistas.* Texto explicativo: "acróbatas" "Estos personajes muestran contorsiones semejantes a las de la yoga hindú; estas posiciones, según especialistas, estimulan el lóbulo temporal del cerebro llegando así a estados extáticos en los cultos chamánicos. Procedencia: Centro de México. Cronología: Preclásico Medio. Museo Nacional de Antropología e Historia, México.



*Imagen 3. Contorsionistas,* museo de sitio, pirámide de Cuicuilco CDMX Izquierda figurilla masculina.



*Imagen 4. Acróbata de Tlatilco (1).* MNAH sala Preclásico Altiplano Central) Proveniencia Tlatilco Edo de México Temp. IV Entierro 154 Cronología: Preclásico Medio.



2). La concepción mesoamericana de la dualidad está claramente representada en la cabellera del acróbata dividida en dos partes simétricas (imagen 4)<sup>8</sup>. La práctica de la contorsión fue identificada gracias a vestigios arqueológicos desde la época de los olmecas en el periodo Preclásico en el centro del país, particularmente en la zona arqueológica de Cuicuilco, y en el entierro 154 de Tlatilco (imagenes 2, 3 y 4). En la región maya había una fuerte presencia de estos personajes tanto en vestigios arqueológicos<sup>9</sup> como en el código Madrid o Trocortesiano. A diferencia del antipodismo, esta práctica no persiste en el México actual.

### La Corte de Moctezuma<sup>10</sup>

Moctezuma, el penúltimo *huey tlahtoani* (gobernante) mexicana, era famoso por sus copiosas y lujosas comidas y su gusto por los personajes cómicos y deformes, ya que “era necesario entretener a estos espíritus inquietos” (Mazzetto, 2021). En el Códice Florentino vemos a dos músicos tocando la percusión, un antipodista (*cuauhtlatlazque*), un jorobado y un enano<sup>11</sup>. Estos personajes se llamaban chocarreros y pertenecían a la ‘gente de placer’. La imagen se acompaña de la leyenda: “también tenía pajes que lo acompañaban y recogían” refiriéndose a los ayudantes de Moctezuma, como señor noble. Según la historiadora Elena Mazzetto, había buenos y malos bufones llamados *tetlahuehuetzquiquiti*, y los enanos y jorobados eran protectores por tener un diálogo privilegiado con el mundo sobrenatural, pues se les atribuía el poder de cruzar umbrales (Mazzetto, 2021). En su traducción de la *Historia general de las cosas de Nueva España* del náhuatl al inglés, Dibble y Anderson nos hablan más de estos personajes en su capítulo sobre los placeres de los gobernantes:

Tenían a sus bufones que los consolaban y les daban placer. Y [había quienes] hacían rodar un tronco con

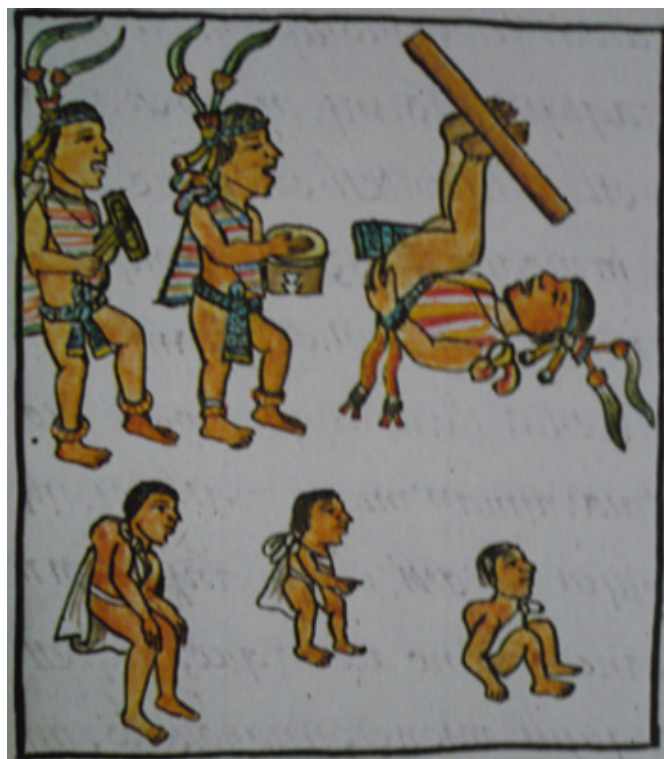


Imagen 5. Corte de Moctezuma, Códice Florentino, Tomo II p. 269v (lib. VIII, cap. 10, fol. 19v).

los pies, lo que les proporcionaba toda clase de placeres. Sus acciones eran divertidas y maravillosas. Un hombre, por ejemplo, hacía bailar un gran tronco redondo con las plantas de los pies, mientras estaba tumbado boca arriba y lanzaba el tronco hacia arriba. Lo hacía con las plantas de los pies<sup>12</sup>.

8 Información tomada del seminario de Alfredo López Austin, UNAM cursado en el 2013.

9 Véase la obra de Karl A. Taube.

10 Para una descripción más extensa, consultar Pescayre (2012; 2023).

11 Tomo II p. 269v (lib. VIII, cap. 10, fol. 19v).

12 vncatca intedaveuetzqujtichaoan in qujmellelquj- tiaia, in qujcecemeltia: ioan quaujlatatzoque in quj- paqujltia mjiec tlamantli in jntlachioal teuetzqujti, ioan maujtzc, in jca ixocpal tlanjpa injc tlamati tlacac, tomaoac in quanmjmjlli in qujtotia ica ixoc- pal aquetztoac aeopa in conmaiauj quammjmjlli iehoatl in jxocpal ic damati. There were their jesters who provided them solace and gave them pleasure. And [there were those] who rolled a log with their feet thus bringing pleasure in many ways. Their deeds were laughable and marvelous; for with the soles of his feet one man [lying] below this did-he made a thick, round log dance with the soles of his feet [while] he lay upon his back and cast the log upward. With only the soles of his feet he did this. (Dibble y Anderson, 1953-1979, Cap X: 30).

Los autores traducen *teuetzqujti* como “bufón” o “el que hace reír”; este personaje era un titiritero que “hacía brincar a los dioses” (Sahagún, 1979). Sin embargo, consideramos que no se trata de un bufón en el sentido occidental de la palabra, del cual esperaríamos un comportamiento ridículo, grotesco e indigno, sino de un personaje que usaba otros recursos para hacer reír. Lamentablemente, carecemos de descripciones precisas de sus actuaciones en la época. En cuanto al hombre que hacía rodar un tronco o un leño sobre las plantas de los pies, era un antipodista. Esta práctica ha sobrevivido hasta nuestros días en Acatlán Guerrero en la danza ritual de los *cotlatlaztin*<sup>13</sup>. Los enanos y jorobados cocorvados también acompañaban estas diversiones, como puede verse en la imagen anterior: “hacían muchas cosas para el placer de los hombres. Tenían sus criados, sus pajes que les asistían y consolaban; enanos, tullidos, jorobados, criados. Criaban águilas, ocelotes, lobos, gatos monteses y diversas aves”.<sup>14</sup> De acuerdo con Reyes Equiguas (2009), “el presentar a los *cotlatlaztin* como allegados al *tlahtoani* para su diversión, como mero acto de recreo es una constante entre los cronistas hispanos, quienes no mencionan a los músicos que acompañaban al antipodista ni recrean con detalle el atuendo y la coreografía, mucho menos aclaran por qué esta se ejecutaba simultáneamente con otras danzas y diversiones ante el *tlahtoani*” (Reyes Equiguas, 2009, p. 432).

Los grabados de Christopher Weiditz realizados en 1529 durante la presentación de los antipodistas mesoamericanos en la Corte de Carlos V, orquestada por Hernán Cortés revelan la importancia de la cual gozó esta práctica acrobática. En la región Mixteca, el arte del antipodismo se practicaba con pelota. Salvador Reyes Equiguas (2009) describe la lámina 44 del Códice Vindobonensis (Imagen7) como: “la acción ocurre

dentro de un recuadro de muros rematados con almenas amarillas, azules, rojas y pardas. Sobre los pies, el danzante sostiene un madero, visto de perfil, que podría confundirse con una pelota de hule, lo que en definitiva debemos descartar pues en su contorno se observa una serie de cinco “excrecencias óseas”; es decir, pequeños remates, designados así por Robertson, que, según él, denotan dureza, sobre todo de las piedras y que es común encontrar en las representaciones de los cerros y que también aparece en las representaciones de los árboles” (Ídem, p. 429). Discrepo un poco de esta interpretación ya que en los demás vestigios arqueológicos encontrados se puede apreciar al antipodista con pelota (cf. Imagen 6), lo que podría definir un estilo mixteco de antipodismo.



Imagen 6. Antipodista con pelota Museo Nacional de Antropología e Historia de México.

13 Para más información sobre esta práctica en la actualidad, consultar Reyes Equiguas, 2009, Pescayre, 2012 y Hémond, 2023.

14 mjiec damatli, in tececemelti in qujchioa, vncatca imaachoan, ixoloan in qujnucatinenca in qujmehel- lelqujxtiaia, tzapame, villame, tepotzome, teachme, qujnpiaia quaquauhti, cujcujtlachtin, oeo- tochtin, nepapan tototl.

Many things they did to bring men pleasure. There were their servants, their pages who attended them and gave them solace; dwarfs, cripples, hunchbacks, servants. They kept eagles, ocelots, wolves, mountain cats, and various birds. (Dibble y Anderson, 1953-1979, Cap X: 30)





Imagen 7. Antipodista, Códice Vindobonensis, lámina 44.

En cuanto a la danza de maromeros, Alonso de Molina (1571), traduce del náhuatl *mecatitech tlamati* como “el que sabe estar sobre la cuerda”, pero el primer testimonio visual que muestra a un maromero indígena sobre una cuerda es de Théodor De Bry y data del año 1585 (Duchet 1987, p. 258). De Bry no conoció América, pero realizó sus grabados basándose en crónicas de la época y alimentando un imaginario de estos personajes en Europa. Podríamos multiplicar las referencias a estas prácticas en códices prehispánicos y coloniales, o en las crónicas de españoles que mencionan estos juegos acrobáticos mesoamericanos, de los cuales se cuenta también con vestigios arqueológicos (Pescayre, 2010 y 2012).

## Las fuentes históricas como materia para la investigación creación

Los códices mesoamericanos son de una belleza excepcional y la experiencia estética que genera hojearlos es única. En la creación de *Ndátuvi Ínuu*, partimos de imágenes del Códice Vindobonensis y de las palabras o conceptos que nos evocaban para iniciar nuestras improvisaciones.

El *Códice Vindobonensis Mexicanus I* es un documento prehispánico que proviene de la Mixteca oaxaqueña y hoy en día se conserva en la Biblioteca Nacional en Viena. Forma parte del único grupo de manuscritos históricos y genealógicos que sobrevivió a la conquista española. El anverso está dedicado a la cosmogonía mixteca, el establecimiento de los rituales y la fundación de los señoríos. En el reverso se registra la historia dinástica de Tilantongo. Es el más importante de la Mixteca y se lee de derecha a izquierda comenzando en la parte inferior. La información aquí recopilada proviene de las investigaciones del especialista en códices mixtecos Manuel Hermann Lejarazu.

Este documento es el más antiguo del Posclásico mesoamericano donde se registra el punto de vista indígena sobre el origen de su propio mundo, la historia de las divinidades y de los humanos; todo ello sin ningún tipo de intervención europea, ya fuese ideológica o escrita, a diferencia de lo ocurrido en el Centro de México y en la zona maya, donde el empleo de textos alfabéticos se generalizó ya a mediados del siglo XVI. Por lo tanto, el Vindobonensis encierra un relato mítico prehispánico que abarca desde la aparición de los dioses creadores hasta el ordenamiento del mundo tras la fundación de numerosos lugares en la geografía sagrada de la Mixteca. En esta extensa narrativa, se registra el origen del calendario, de los primeros rituales, los primeros señoríos, el árbol primordial del que nacen los hombres y sacerdotes e, incluso, se plasma el nacimiento del dios 9 Viento, quien, a su vez, dará origen a los primeros asentamientos y se encargará de darle al mundo su ordenamiento definitivo.

De esta manera, las “secciones” o temas que se narran en el códice son las siguientes: 1) origen en el cielo; 2) ofrendas al árbol de origen; 3) nacimiento de 9 Viento y su descenso en Tilantongo; 4) fundación de pueblos y lugares sagrados; 5) nacimiento en el árbol primordial; 6) origen de Apoala y sus fundadores; 7) primera reunión de los dioses y origen de los temazcales; 8) ceremonia para la imposición de los nombres personales; 9) mito sobre el origen del maíz; 10) ceremonia o fiesta del maíz; 11) ceremonia o fiesta del pulque; 12) cere-

monia o fiesta de los hongos; 13) aparición del sol; 14) rituales para los rumbos del universo y los lugares sagrados de origen; 15) los antepasados fundadores.

A partir del Códice Vindobonensis y de las disciplinas circenses que evocan sus imágenes como el antipodismo, la cuerda vertical y la contorsión, se buscó construir la dramaturgia del espectáculo *Ndátuvi Ínuu*, añadiendo la Maroma como vínculo entre el cielo y la tierra.

¿Cómo se creó el mundo?

¿Cómo representar algo tan frágil como el equilibrio?

¿Por qué nació el concepto de equilibrio?

Al hojear el Códice mixteco Vindobonensis y ver la lámina donde 9 Viento baja a la Tierra recién creada sobre una cuerda sagrada emplumada, tuve una fuerte imagen mental y quise materializarla. Como etnóloga y funambulista, pensé que el equilibrio realizado en el espectáculo a través de la cuerda entre cielo y tierra podía contrastar con el caos de la payasa sagrada<sup>15</sup>. Esta fue la semilla para la creación de *Ndátuvi Ínuu*.

En *tu'un savi*, la lengua de la lluvia (mixteca) no existe una palabra para nombrar el concepto de equilibrio. Ndátuvi Ínuu es el comienzo del orden, amanecer en orden. La selección de las disciplinas circenses responde a escenas del código: una cuerda vertical, un antipodista rojo, una contorsionista remolino, un maromero y una payasa que da voz a una pareja de títeres. Escogí particularmente un maromero del Estado de Guerrero porque es una región donde la danza de maromeros se realiza en el marco de las peticiones de lluvia. A través de una cuidadosa selección de artistas circenses, plásticos y músicos provenientes de distintos horizontes y tradiciones, busco encontrar un frágil equilibrio entre las estéticas del circo, las artes plásticas y las músicas originarias y contemporáneas mexicanas.



Imagen 8. "El Dios del Viento como acróbata: (a) Dios del Viento (9 viento, Quetzalcóatl) contorsionando su cuerpo como un remolino; (b) bajando del cielo como un maromero (Códice Vindobonensis, Folio 48) Gutiérrez (2017, p. 237).<sup>16</sup>

Las fuentes históricas fungen como materia para la creación escénica, en especial algunas imágenes que resultaron ser detonadoras de experiencias estéticas. La primera imagen es la de 9 viento que desciende sobre la tierra sobre una cuerda emplumada (lámina 48). 9 viento no es un acróbata; sin embargo, el investigador Gerardo Gutiérrez (2017) lo confunde con un maromero que bajaría del cielo sobre la cuerda.

Notablemente, entre los muchos atributos de Quetzalcóatl, se le representa como un contorsionista en el Códice Vindobonensis, donde retuerce su cuerpo como un remolino para demostrar su poder sobre los fenómenos

<sup>15</sup> El concepto de payasa sagrada se fundamenta en la noción de "sacred clown" de los indígenas Pueblo y Hopi, que representan la contraparte del orden (Parsons and Beals, 1934).

<sup>16</sup> Texto original en inglés: The Wind God as an acrobat: (a) Wind God (9 Wind, Quetzalcoatl) contorting his body as a whirlpool; (b) descending from the sky as a tightrope walker (after Codex Vindobonensis, Folio 48).

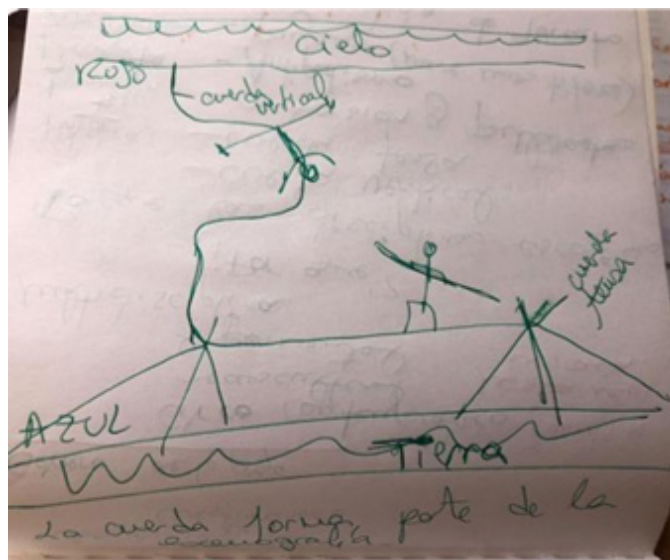


Imagen 9. Boceto inicial del escenario de *Ndátuvi Ínuu*. (2022). Por la autora.

meteorológicos, (Figura 8a). La pareja creadora envió a Quetzalcóatl a la tierra para que fuera benefactor de la humanidad, y descendió utilizando una cuerda y realizando un acto acrobático de funambulismo (Figura 8b)<sup>17</sup>.

Asimilar a 9 viento con un maromero es producto de la imaginación del autor, pues el 9 Viento como contorsionista refiere al remolino y la cuerda emplumada no es una maroma; 9 viento no baila sobre ella y no constituye de ninguna manera una prueba del origen prehispánico de la danza en cuerda. Me arriesgaría a decir que el origen de la danza en cuerda es co-

mún a Asia, Europa y Mesoamérica. A pesar de la desafortunada confusión de Gerardo Gutiérrez, la cual podría ser objeto de críticas académicas, su analogía abre paso a la ficción, la cual sí tuvo su lugar en mi imaginario y en los primeros esbozos de creación de *Ndátuvi Ínuu*. La cuerda sagrada por la que baja 9 viento se convierte en la cuerda tensa del maromero (imagen 9) y fortalece la imagen mental del personaje principal de la obra.

## Ndátuvi Ínuu como proceso de investigación creación colectiva

La compañía Transatlancirque se ha destacado por realizar co-creaciones transculturales y transdisciplinarias. *Ndátuvi Ínuu* es una creación transdisciplinaria (circo tradicional, circo contemporáneo, acrobacia tradicional, música en vivo, iluminación) basada a su vez en una investigación etnográfica y etnohistórica. Involucra tradiciones acrobáticas mesoamericanas antiguas y circenses contemporáneas. Además, la composición del elenco es plurilingüe (mixteco, chinanteco, nahua, mestizo).

Una de las características de la creación colectiva reside en la pluralidad de las contribuciones (un poema, un espectáculo o una novela) y de los creadores. En la creación del espectáculo Transatlancirque, utilizamos una técnica utilizada por la compañía francesa *Les Colporteurs* que consiste en escribir textos que la compañía asocia al haiku japonés. El principio consiste en invitar a todo el mundo a escribir una o varias palabras en un papel; después se mezclan los papeles, se escogen al azar y se eligen para escribir textos que dan lugar a imágenes poéticas que se escenifican en la pista de baile.

Este enfoque colectivo puede asociarse a la democracia participativa, el reconocimiento de la alteridad y la libertad de expresión en el sentido que todos toman parte de las decisiones creativas de la obra. El principio de creación colectiva apela a la colaboración, transformando al actor en artista-creador y llevándole a expresar su propia experiencia a través de su actuación. Esta forma de creación trastoca los códigos de la creación artística, como lo plantea Ève Lamoureux (2010):

<sup>17</sup> Notablemente, entre los muchos atributos de Quetzalcóatl, es representado como un contorsionista en el Codex Vindobonensis, donde retuerce su cuerpo como un remolino para demostrar su poder sobre los fenómenos meteorológicos (Figura 14.1a). La pareja creadora envió a Quetzalcóatl a la tierra para que fuera un benefactor de la humanidad, y éste descendió utilizando una cuerda y realizando un acto acrobático de funambulismo (Figura 14.1b). Texto original en inglés: Notably, among Quetzalcoatl's many attributes, he is represented as a contortionist in the Codex Vindobonensis, where he twists his body like a whirlpool to demonstrate his power over meteorological phenomena (Figure 14.1a). The creator couple sent Quetzalcoatl to the earth to be a benefactor for mankind, and he descended using a rope and performing an acrobatic act of tightrope walking (Figure 14.1b).

El artista debe tener en cuenta expectativas y gustos a veces muy alejados de los suyos, integrar la visión creativa de personas a menudo no iniciadas en el arte (o al menos no profesionales) y adoptar una visión del artista como “ciudadano-participante. (Neumark, 2003, p. 50) en la vida cultural y social. Este enfoque es desestabilizador para el artista.

La creación colectiva reúne diferentes culturas, objetos y personas, y puede asociarse a un proceso de “bricolage” utilizado por etnólogos, surrealistas y artistas escénicos franceses como Claude Lévi-Strauss y André Breton. En francés, el *bricoleur* es lo que en México sería un talachero, hábil para trabajos manuales y que responde a lo que está haciendo con lo que tiene o puede disponer. En su obra *La pensée sauvage*, Lévi-Strauss contrapone al *bricoleur* con el científico. El “bricolage” es el resultado de lo que construye el *bricoleur*. Esta analogía es tanto más significativa en el planteamiento de Transatlancirque en cuanto que reúne a personas que no están acostumbradas a la creación contemporánea y al trabajo escénico como maromeros y músicos tradicionales. En México la mayoría de los maromeros se dedican al campo, la ganadería, la albañilería dependiendo de la región, o trabajan en la Ciudad de México. La danza de maromeros se realiza de manera tradicional en fechas específicas y se transmite de generación en generación. Por lo tanto, no se consideran artistas circenses profesionales en el sentido en que no viven de eso.

## **Ndátuvi Ínuu**

*Ndátuvi Ínuu* es así, un viaje a través de diferentes épocas y territorios mesoamericanos, en particular el *Ínuu savi* como paradigma. Es una fusión de la estética mesoamericana y en particular mixteca antigua con la del circo contemporáneo. En esta obra también se presentan las tres formas de artes circenses mexicanas actuales: circo clásico o tradicional, contemporáneo y Maroma. Además, cada artista representa una de las grandes familias de disciplinas circenses: aéreos, equi-

librismo, acrobacia, payasería y malabarismo. A cada uno le corresponde un personaje del código o piel sagrada.

La concepción visual de la obra es ecléctica por la constante búsqueda de un equilibrio entre las diferentes formas acrobáticas. La escenografía es muy sencilla, pues consiste en un árbol de origen central, y el diseño escénico recae en la iluminación, que encuentra inspiración en los colores y efectos del Cielo y la Tierra. La música en vivo, y la presencia permanente de sus cuerpos en el escenario permite la inmersión en ambientes y épocas que acompañan esta peculiar creación del mundo. El discurso estético de la obra busca difundir la cultura mesoamericana. El tono oscila entre momentos cómicos, dramáticos y poéticos, puntuados del suspenso y asombro característicos de las artes circenses.

Mostrar la diversidad de concepciones del universo y la humanidad, mantener viva una lengua y una historia a través de una puesta en escena pensada desde el cuerpo puede contribuir a la resistencia de las culturas originarias. La lectura del Código Vindobonensis desde el cuerpo circense, la música, las artes plásticas y visuales invita a públicos de toda edad y proveniencia a conocer esta historia. Permite también darnos cuenta de que biodiversidad y diversidad cultural son fundamentales para garantizar la existencia de la vida en el planeta. Dos dioses acróbatas, una mujer contorsionista que nace de un volcán, un antipodista que nace del árbol embarazado y una payasa sagrada que da voz a la pareja primordial de dioses fundadores (los abuelos 1 venado materializados en títeres) narran la creación del mundo, la distribución de las aguas y el primer matrimonio que poblará la Tierra. 9 Viento, 5 Viento, 9 lagarto lluvia, 8 caos garra de lagartija y 8 mono resaltan la importancia de mantener en equilibrio el ciclo de la vida y la muerte en la Tierra, aunque se disfruten los momentos de caos y de fiesta indispensables a la vida humana. ¿Qué



pasará en los próximos Soles?<sup>18</sup> ¿Seguiremos aquí nosotros los humanos?

Dramaturgia de la obra

Escaleta
I- Venus, no existe nada, solo Venus.
II- Pareja primordial
III- Nacimiento de 9 Viento
IV- Árbol rojo y volcán, nace 9 Lagarto Lluvia
V- Creación de la Maroma y del primer linaje de humanos
Número de Maroma (cuerda tensa)
VI- Matrimonio de 9 Lagarto Lluvia y 5 Viento
VII- Nacimiento de 8 mono la primera humana
VIII- Caos
IX- Fiesta de los hongos
Número de antipodismo
X- Charivari

La dramaturgia de la obra circense se fue construyendo a la par del trabajo de los personajes 9 viento, 5 viento, 9 lagarto, la primera humana y la payasa sagrada. Todo inició con el ejercicio mencionado anteriormente de los haikus en el cual algunos de los papelitos decían: agua, lluvia, sol, remolino, cerro pelón, atmósfera, rituales, a partir de los cuales iniciamos las improvisaciones junto con los músicos en la primera residencia de creación llevada a cabo en la ciudad de México en el centro cultural Cracovia 32. No se trata aquí de relatar la totalidad del código, tampoco fue el propósito de la obra, sino de exponer las imágenes que fueron el inicio de la investigación, como por ejemplo la lámina 48 del código con el descenso de 9 Viento, la del árbol de origen de los primeros mixtecos. Las ilustraciones de Elihu Galaviz permiten repensar

18       Los mexicas concibieron 4 periodos o soles anteriores a nuestra era donde reinaba una divinidad (Xipe Totec, Tezcatlipoca, Quetzalcóatl y Huitzilopochtli), pero cada vez había una catástrofe y los humanos desaparecían. Ahora vivimos en el quinto sol, que terminará con un terremoto. Esta leyenda está plasmada en la Piedra del Sol, mal llamada “calendario azteca” que se resguarda en la sala mexicana del Museo Nacional de Antropología e Historia de la Ciudad de México.

los personajes, generando una identidad gráfica propia a la obra contemporánea. A continuación presento la identidad *Ndátuvi Ínuu*, mediante un recorrido rápido por las principales escenas y personajes, en orden de aparición, resaltando su significado, vestuario, interpretaciones propias de los integrantes y fragmentos del guion.

I- Venus, no existe nada, solo Venus

[\*]Espacio oscuro.  
*Entra hompax, 40 segundos se baja su volumen, entra la voz en off en tu’un savi (mixteco) y enseguida la misma narración en español*

Nixiyoo íi kii ta nixiyóo nâa ínyuvi takúndi’i ña’a nixíkánuu, ta kóo kii, kóo núu, kóo ñú’u índáa *kimi* niye’e ndiivi. Íka xindeena yúuve na kóo ni sava’ana ta ndátu’tana nixáa sava’na ínyuvi, na kuu ña’a kua’a núu, ndatu’untana sake ku’a núuna yúuve ndána yoko, ndána kúndee núu ñú’u. Yo’o kíxaa tu’un ndatu’unyo xa’a ínyuvi ta níku’a’a núua.

Hubo un tiempo en que el mundo estaba en gran oscuridad, que todo era caos y confusión. Cuando no había ni tiempo ni días ni noches, ni meses, tampoco había tierra, solo el cielo donde brillaba la estrella *kimi*, Venus. Allí habitaban los dioses eternos, nunca creados. Se platicó y se fueron tomando decisiones. ¿Cómo crear el mundo? ¿Qué crear? Se dialogó y surgieron los primeros dioses y los espíritus de los seres que existirían sobre la tierra. Aquí comienza nuestra historia.

Los gemelos divinos 1 venado

En la antigua Mixteca, tanto los dioses como los hombres llevaban como su primer nombre el número y el signo del día en que nacieron<sup>19</sup>. La pareja primordial 1 venado es una combinación de los señores de grandes penachos (títere hombre) y de los que se sientan en los altares (tí-

19       En algunos poblados mixtecos como El Jicaral, se siguen llevando a cabo rituales y ceremonias de cambio de nombre.



Imagen 10. *Abuelos divinos*, *Ndátuvi Ínuu*, CENART. (17 de noviembre de 2023). Fotografía de Víctor Landín.

tere mujer). Vienen combinados a la hora de la entrega de los atributos sagrados a 9 viento bebé. Sabemos que son abuelos porque tienen un diente que sale de la boca y eso representa la vejez (Herman et. al., p. 14). Siempre han existido, no se menciona su nacimiento, pero sabemos que poseen la misma fecha calendárica 1 venado, por eso son gemelos.

### **Payasa sagrada**

La payasa sagrada es un guiño a María Sabina, célebre sacerdotisa mazateca de Huautla de Jiménez. Su nombre, "8 caos garra de lagartija" es una referencia directa al gran guerrero mixteco 8 Venado garra de jaguar. En la obra, la payasa es la encargada de narrar la historia y dar vida a los gemelos divinos. Rompe y contrasta con el equilibrio,





Imagen 11. Payasa sagrada y gemelos divinos, lámina 48. (Guadalajara, febrero de 2024. Fotografía de Alejandro Cortés, foro LARVA.

da voz a la pareja primordial 1 venado a través de los títeres, que son a la vez sus compañeros y sus juguetes.

## 9 Viento

9 Viento es la divinidad equivalente a Quetzalcóatl del centro de México. Nace del pedernal y los gemelos divinos le dan sus atributos: gorro cónico, máscara roja con pico de pájaro que lo caracteriza como dios del viento, hacha incrustada con piedras de jade, penacho, lanza dardos, flecha, pectoral de concha *xicolli*, camisa adornada con plumas o piedras (vestimenta sagrada).



Imagen 12. Nacimiento de 9 Viento y entrega de sus atributos por los gemelos divinos, lámina 49. (Guadalajara, febrero de 2024. Fotografía de Alejandro Cortés, foro LARVA.



Imagen13. 9 Viento bebé con sus atributos. (Guadalajara, febrero de 2024. Fotografía de Alejandro Cortés, foro LARVA.

Baja a Tilantongo por una cuerda emplumada con sus naturales jaguar y serpiente.

Es el encargado de distribuir las aguas en la tierra. En la obra, Miguel Ángel Guillermo interpreta a 9 Viento bebé, le dan sus atributos y 9 Viento adulto (Ricardo Zambrano) baja del cielo por la cuerda con los mismos atributos. Al tocar la tierra, una voz en off se dirige a él relatando sus múltiples saberes, como en la lámina 48 (imagen15) que, recordemos, se lee de derecha a izquierda:

lyaa katyi yáa  
lyaa yúu kuíi  
lyaa yúu yé'é  
lyaa ra tu'uva xito'ó  
lyaa nda tyooma  
lyaa tii kuaryi  
lyaa tu'un yaa íi  
lyaa tía xi'i túun ndíia xi'i tu'u kuá'a.  
lyaa xíni  
lyaa tatyi íi  
lyaa ni'i vara kómo ítyi nduva'a ínyuvi.

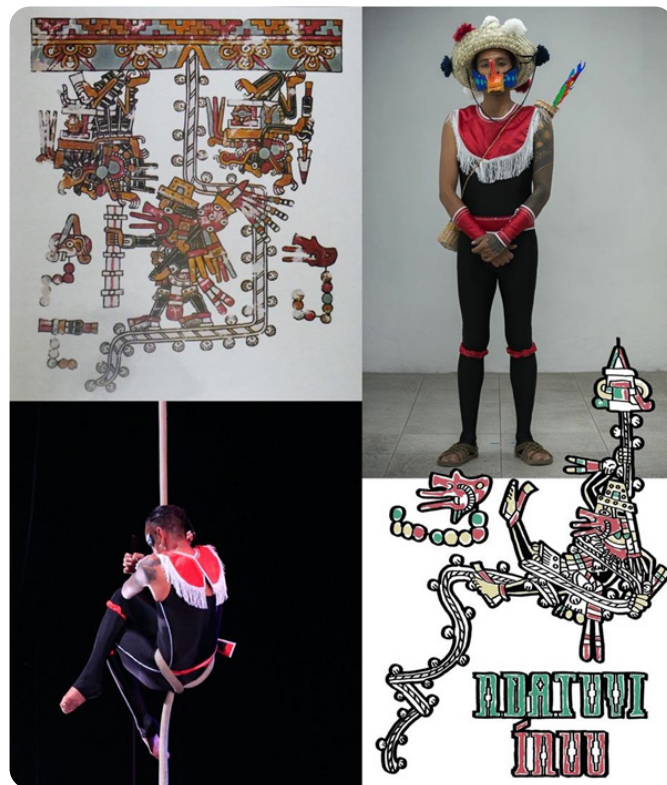


Imagen14. 9 Viento, lámina 48. (Guadalajara, febrero de 2024). Arte Elihu Galaviz. Fotografía Alejandro Cortés foro LARVA.

Señor blanco de algodón  
Señor de jade  
Señor de oro  
Señor de poderes mágicos  
Señor sahumado  
Señor guerrero  
Señor de cuyo pecho brotan cantos  
Señor que escribe con la tinta roja y negra  
Señor de la sabiduría  
Señor de remolino  
Señor con los cuatro rumbos del Universo y el ordenamiento cósmico





Imagen 15. Lámina 48 del Códice Vindobonensis.

Una vez recibido en Tilantongo, 9 viento lleva sobre su espalda el gran cielo que derrama las aguas para formar ríos, corrientes, mares u océanos. Para el intérprete Ricardo Zambrano, 9 Viento representa:

9 viento es una deidad primordial el trajo el viento y las aguas a la tierra. Le gusta la escritura y los remolinos. Es un personaje con mucha fuerza e intensidad que representa lo divino con lo terrenal. El desciende por una cuerda por la cual demuestra sus habilidades y juegos. Es un personaje juguetón y curioso por descubrir lo que hay en la tierra.



Imagen 16. 9 Viento. 9 Viento cargando el cielo, lámina 47 del Códice Vindobonensis. (Guadalajara, febrero de 2024). Fotografía Alejandro Cortés, foro LARVA.



Imagen 17. Volcanes, lámina 39.

## 9 lagarto lluvia

Al principio la contorsionista remitía a la capacidad de 9 Viento de contorsionarse como remolino. Para ello, se realizó un vestuario bicolor en sentido vertical para crear el efecto de espiral a la par de uno horizontal para remitir al volcán. Este personaje nace de uno de los cuatro volcanes representados en el códice y corresponde al Itzaccíhuatl, la mujer dormida. Es por ello por lo que se conservó la propuesta de vestuario con el color rojo abajo y blanco de nieve arriba.



Imagen 18. 9 lagarto lluvia, lámina. (Guadalajara, febrero de 2024). Arte Elihu Galaviz. Fotografías Alejandro Cortés, foro LARVA.





Imagen 19. Contorsionista. (Guadalajara, febrero de 2024). Arte Elihu Galaviz. Fotografías Alejandro Cortés, foro LARVA.

Para Inés Gómez, este personaje es una diosa:

Es la diosa que representa la unión entre los dioses y el mundo terrenal.

En ella se refleja la chispa divina que eventualmente, gracias a su unión con 5 viento creará la vida humana.

Sus movimientos, aunque ondulados, son fuertes y contundentes.

Fuerza y flexibilidad que hacen que las estructuras más rígidas, cambien de forma como si de aguas se trataran.

En sus expresiones vemos poder y fuego representantes de su deidad, pero de vez en vez su sonrisa deja entrever la humanidad que pronto surgirá.

Su principal objetivo es crear relieves en la tierra para que recordemos las formas de los gigantes que antes caminaban en el mundo. Como buena madre se mantiene atenta fingiendo un sueño sobre un monte, para que sus hijos puedan vivir tranquilos y regresar a ella las veces que lo necesiten, porque todos nosotros, los hijos de la diosa, los hijos del dios, buscamos eternamente el regreso al regazo de ese calor divino.

"Ella es la encarnación de la promesa de la perfección"

## Árbol rojo del origen

Del árbol de origen nacen sacerdotes que ayudarían a los dioses a establecer el orden en el cosmos. El tronco del árbol está abultado, como si estuviera embarazado; en lugar de raíces se ve la cabeza de una mujer. Los sacerdotes ya retiraron la corteza con instrumentos punzocortan-

tes, lo que permite observar los dibujos del tronco: del lado derecho tres flechas descendientes, y del izquierdo, quince cuentas. Las flechas se relacionan con la fecundidad masculina, mientras que los círculos se refieren al útero femenino (Herman et. al., 2014, p. 33).

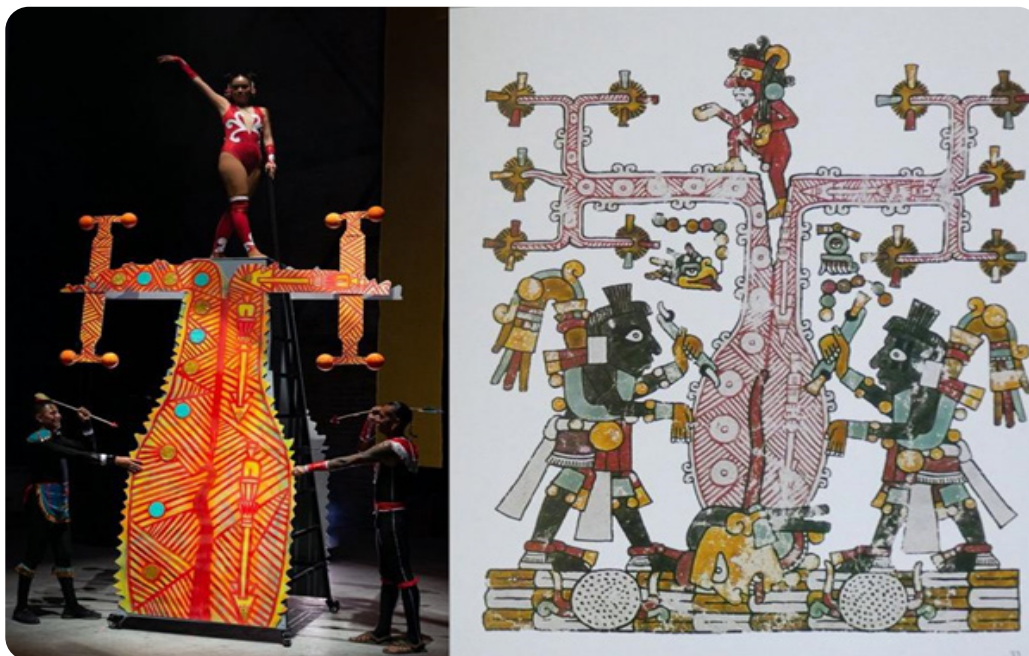


Imagen 20. Árbol de origen. Izquierda Ndátuvi Ínuu. (Guadalajara, febrero de 2024). Foro LARVA. Fotografía de Alejandro Cortés. A la derecha, lámina 37 del Códice Vindobonensis.

## 5 viento

En *Ndátuvi Ínuu*, 5 viento nace del árbol de Apoala. Él va a instaurar el equilibrio en la tierra y brincar sobre la cuerda tensada entre cielo y tierra. Aunque el Códice no cuenta con ninguna representación de Maroma, en el México indígena actual, los brincos son propiciatorios de

lluvia. Es el caso de Acatlán Guerrero, de donde es originario Miguel Ángel Guillermo, intérprete de 5 viento, donde se lleva a cabo la danza de maromeros durante las fiestas de mayo junto con otras danzas de peticiones de lluvia. Para Miguel Ángel:





Imagen 21. 5 Viento, lámina 44. (Guadalajara, febrero de 2024). Foro LARVA. Artes de Elihu Galaviz. Fotografías de Alejandro Cortés.

5 vientos es el personaje que me toca escenificar dentro de la obra de esta compañía, un personaje ágil y fuerte el cual será el encargado de poblar el mundo junto con 9 lagarto. Me gusta mucho mi personaje ya que en una parte de la obra (al bajar de la cuerda) muestra su forma de ser; valeroso elegante y carismático pero sobre todo muestra con orgullo el equilibrio que tiene sobre la cuerda tensa ya que es esta su mejor virtud la cual le dota de destreza mientras recorre la cuerda con el viento soplan-

do, balanceando su cuerpo para poder así llegar al lado de 9 lagarto y en favor de todas las deidades cumplir su misión creando al primer humano.

A la par del nacimiento de 5 Viento, se crean pueblos y volcanes sobre la tierra. Luego están los primeros hombres y mujeres. Su primera tarea va a ser ayudar a los dioses a ordenar el Universo, cargan copal, hacen ofrendas. Aún no son humanos, son semi-deidades (como 5



Imagen22. Matrimonio. Izquierda Ndátuvi Inuu, (Guadalajara, febrero de 2024). Foro LARVA. Fotografía de Alejandro Cortés. A la derecha, lámina 37 del Códice Vindobonensis.

viento). En Apoala se fundan los primeros linajes, ahí se ubica el río de los linajes y el árbol de origen, así como el origen del maíz. De la boca de la deidad del viento salen volutas<sup>20</sup> blancas (viento) y luego de fuego y produce la ruptura de la espiga de maíz, seguida de una representación del sol. Después unos hombres pintados de negro (los que tienen relación con lo sobrenatural) aparecen conversando con unos *ñuhus* (seres de la tierra, representados en rojo, como duendecillos). Las páginas siguientes describen rituales agrícolas. Los dioses beben el líquido sagrado del pulque.

20 vírgula o voluta. f. Mit. Símbolo de la palabra, discurso, canto, música, grito, comunicación, vapor de agua...

## Matrimonio

La pareja 9 Lagarto y 5 Viento (imagen 22) representa tanto a los ancestros fundadores del linaje de Apoala como a las entidades sagradas o antepasados divinos que proveen de lluvia y agua en general a toda la región mixteca. Fundan el linaje de Apoala en el año 9 conejo. Son progeñitores de animales y plantas. En la obra, 9 viento realiza el matrimonio con un ritual de adivinación del maíz.

## 8 mono o la primera humana

La presencia de personajes pintados de rojo abunda en el código Vindobonensis. Es el caso del antipodista, del



Imagen23. Antipodista lámina 44. (Guadalajara, febrero de 2024). Foro LARVA. Artes de Elihu Galaviz. Fotografías de Alejandro Cortés.

primer hombre que nace del árbol y de los *ñuhus*. No contamos con suficientes interpretaciones de esta lámina, pero, si el antipodista es rojo como un *ñuhu*, ¿tendrá atributos especiales de relación con lo sobrenatural como los *ñuhus*?

Para Monserrat Nezahualcóyotl, intérprete de este personaje significa:

Nace del árbol sagrado después de la unión de 9 lagarto y 5 viento siendo el primer humano que habita el mundo. Con él también nace el sol, como un elemento importante para la vida y el movimiento de los próximos habitantes.

Es un personaje que juega con su entorno; nace para descubrir las posibilidades que ofrece su entorno y por eso comienza con los primeros pasos y juegos con el sol y elementos que va descubriendo y a los cuales da significado a través del rito.





*Imagen24. Remolino de agua, lámina 46, carpetas de antipodismo. (Guadalajara, febrero de 2024). Foro LARVA. Fotografías de Alejandro Cortés.*

Es un personaje alegre que juega con los pies, pero de una manera diferente: viendo al cielo, porque tal vez ofrece así su conocimiento a los dioses.



*Imagen 25. Charivari, Ndátuvi Ínuu. (Centro Nacional de las Artes, México, 24 de noviembre de 2024). Fotografía Víctor Landin.*

## El caos

Después de solicitar a los gemelos divinos su ritual de nombre, 8 caos garra de lagartija instaure las fiestas y el caos. En el código narran la fiesta de los señorios, seguida de la aparición del sol representado por dos discos con un dios solar que sale del firmamento. Ya pasó el orden del tiempo y luego viene el orden del espacio, de los rubros del Universo, días, lugares y geografía sagrada. La región de la muerte es concebida al sur por los Mixtecos. Se fundan los pueblos y sus dioses tutelares.

## Fiesta de los hongos

El primer amanecer, con el nacimiento del sol coincide con la ingesta de hongos alucinógenos. Es la última ceremonia y se asocia al sol con la música. En la obra, durante su caos la payasa sagrada le comparte un hongo a la primera humana, y empieza el número de antipodismo con carpetas, acompañado de una polka de circo.

Las carpetas de 8 mono llevan el glifo del agua y al girar evocan la alucinación y éxtasis provocadas por la ingesta de hongos.

Cuando nace la primera humana, también significa el nacimiento del circo, demostrando que la acrobacia puede ser de dioses pero el circo es un invento humano para empujar sus límites, desafiar la gravedad y superarse a sí mismo. El final de *Ndátuvi Ínuu* culmina con un charivari donde entran todos los personajes a hacer sus mejores acrobacias.

**Voz en off final**

Finalmente ha culminado el proceso de creación del mundo, todo se ha dicho y hecho. La transmutación y las formas de vida están completas para que dé inicio el siglo de los nuevos soles y lunas. Todo sobre Ñuu savi se ha hecho, palabra, canto, danza, ritos. Cada elemento de la naturaleza tiene un lugar en la vida. Así será de hoy hasta siempre.  
(Sol)

Sándiyó nikua’a ínyuvi, takundíi ña’a nikua’a, xa ndasama takundi’i ña’a nikua’a, ta níxaa kúndeyo sáké kixá vityi, kuíya ñá kána níkandíi xi’i yóo.  
Takundi’i ña’a ÑuuSavi nikua’a, tu’un yaa, ña táxa’a, xito’o, takundi’i ña’a núu ñú’un íyo tyiñuña ínyuvi yo’o ta saa kuua vityi ta saa kuua ndíkiivi, ndíi kíi ndíi tiempo.

[\*]Oscuro final  
[\*] Luz de agradecimientos

Sobre la música de Ndatuvi Ínuu  
Por Paquito Gómez

La elección de instrumentos musicales en una composición es una decisión crucial que afecta directamente la atmósfera y la narrativa de la obra. Los instrumentos que utilizamos

son: saxofón, flauta, contrabajo, trompeta maya y batería. Cada uno de estos instrumentos se elige por sus características sonoras y simbólicas que complementan la temática central.

1. Saxofón: Como instrumento melódico, lleva las guías en cada tema expuesto. El sonido versátil que tiene por naturaleza cubre las necesidades de improvisación y efectos tímbricos que enriquecen cada escena.

2. Flauta: La flauta, con su sonido etéreo y fluido, simboliza la influencia de los vientos y la naturaleza. La intervención de otro instrumento melódico enriquece el proceso de la obra, al igual que ayuda a elevar determinados momentos.

3. Contrabajo: El contrabajo, con su profundidad y resonancia, representa la solidez y la estabilidad. Es el instrumento armónico que requerimos para escuchar el centro tonal en cada pieza ejecutada.

4. Trompeta maya: Un instrumento muy primario (o primitivo) cuyo sonido es utilizado en la obra para crear una esfera de llamado, el preludio de la obra.

5. Batería: El instrumento que aporta ritmo y energía, simboliza la fuerza y la vitalidad. Con este importante elemento se cubren las características esenciales para crear música: melodía, armonía y ritmo.

La música desempeña un papel esencial en la creación de una obra circense que se inspira en la visión de la creación del mundo en la cultura Mixteca. Los instrumentos seleccionados: el saxofón, la flauta, la trompeta maya, el contrabajo y la batería son cuidadosamente elegidos para transmitir la esencia mágica y misteriosa de esta narrativa ancestral. A través de su sonido, estos instrumentos nos transportan a un mundo donde las



deidades dan forma al universo, los vientos soplan y la naturaleza cobra vida. En esta obra circense, la música se convierte en un puente entre el pasado y el presente, permitiéndonos experimentar la visión Mixteca de la creación del mundo en toda su grandeza y esplendor.

## Conclusión

A pesar de que su civilización fue brutalmente interrumpida por la Conquista española, los antiguos mesoamericanos dejaron pruebas de su riqueza acrobática. Gracias a la sorpresa y admiración de los españoles, quienes parecen no haber captado el valor ritual y sagrado de la contorsión o el antipodismo, estas prácticas no fueron censuradas por idolatría. Los pocos documentos que sobrevivieron al saqueo y destrucción nos permiten vivir poderosas experiencias estéticas. Los vestigios arqueológicos y códices tanto prehispánicos como coloniales se convierten en fuente de inspiración y materia para la creación circense contemporánea. Tal fue el reto de *Ndátuvi Ínuu* al combinar las artes circenses clásicas y contemporáneas con la danza tradicional de los maromeros en una propuesta de circo contemporáneo mexicano. Desde un inicio, se pensó la obra para foro<sup>21</sup>, de la mano con el iluminador Luis Fernando Cano, con quien pudimos recrear las imágenes mentales que tenía en la cabeza.

En un mundo donde todo se vuelve mercancía, es urgente poder valorar el conocimiento generado por los procesos de investigación creación y ser conscientes de la importancia de una investigación profunda y multidisciplinaria para no caer en la folklorización de la cultura. Espero que esta propuesta escénica le de fuerza al circo contemporáneo mexicano, abra puertas a la circulación

<sup>21</sup> En las puestas en "escena" que realizo con el Colectivo Plural e Independiente de Maromeros en México, Correspondencias maromeras como "Maroma pluriversal" (2023) o "Maromeras" (2024) se respeta la estructura de la maroma tradicional en el dispositivo escénico y en su música.

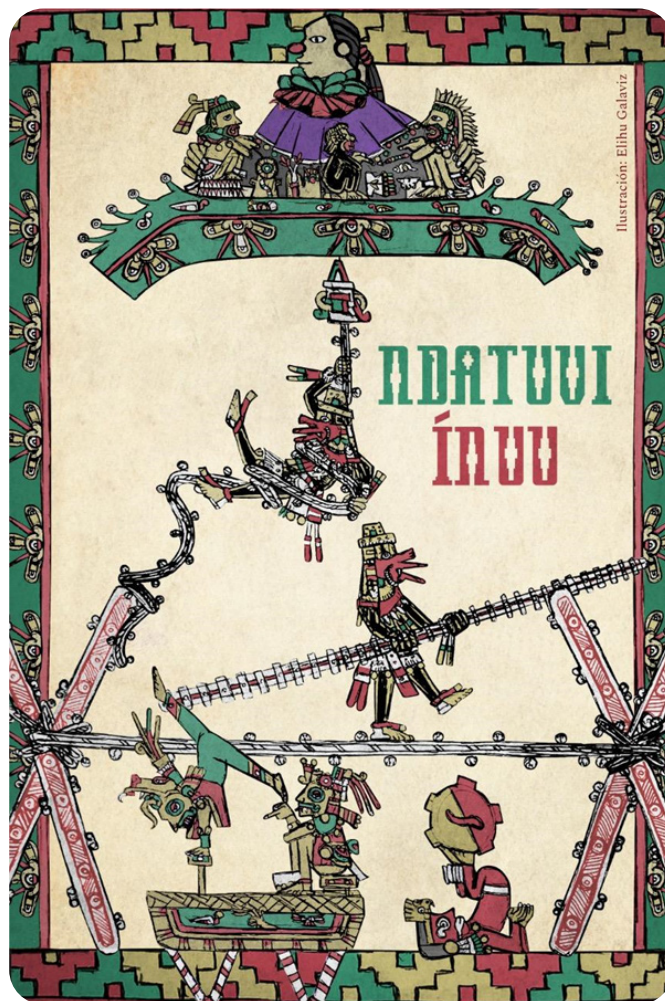


Imagen 26. Cartel general. (2023). Elihu Galaviz.

de obras de circo de autor latinoamericanas para descentralizar y desafiar así la circulación predominante de grandes producciones como *Luzia* del Cirque du Soleil, por citar alguna, y dejar de exportar "folklor" o mejor dicho tradiciones reinventadas y folklorizadas. Más allá de la motivación estética detrás de *Ndátuvi Ínuu*, esperamos contribuir a dejar de glorificar el pasado indígena

en detrimento de los pueblos indígenas contemporáneos que luchan por preservar su lengua y su cultura y aportar un granito de arena en la visibilización de maneras no hegemónicas de ver el mundo. Ahora que la obra inició su proceso de difusión, estamos listos para enfrentar los desafíos éticos, institucionales y políticos que atañen a este tipo de creaciones que resultan de una investigación creación y surge del diálogo entre las artes circenses y la antropología simétrica.

## Referencias

- Anders, F., Jansen M. y Pérez Jiménez G.A. (1992). *Origen e historia de los reyes mixtecos texto explicativo del Códice Vindobonensis*, Sociedad estatal quinto centenario akademische Druckund Verlagsanstalt, Austria: FCE.
- Ballesteros Mejía, M., & Beltrán Luengas, E. M. (2018). *¿Investigar creando?: una guía para la investigación-creación en la academia*. «Universidad El Bosque, Facultad de Creación y Comunicación.
- Códice Florentino*. 1579. Fac-similé.
- Códice Vindobonensis* 1677. Fac-similé.  
URL: «<http://www.famsi.org/spanish/research/graz/vindobonensis/index.html>»
- Delgado, T. & Beltran-Luengas, E. & Ballesteros, M. & Salcedo Obregón, J.P. (2015). *La investigación-creación como escenario de convergencia entre modos de generación de conocimiento*. Iconofacto. 11. 10-28. 10.18566/iconofac.v11n17.a01.
- Duchet M., Daniel Defert, Frank Lestringant, et al. (Groupe de recherche sur le monde des relations de voyages). (1987). *L'Amérique de Theodor de Bry*. París: CNRS.
- Ferme, M. C. (2021). Anthro-artists. Anthropologists a makers and creatives, *HAU: Journal of Ethnographic Theory*, 11(3), pp. 1060-1064.
- Gosselin, P., y Le Coguiec, E. (2006). *La recherche création. Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, Québec: Presses de l'Université du Québec.
- Granados Canseco, E. (2013). *Los mitos de creación dentro del código Vindobonensis*, tesis de maestría dirigida por Dúrdica Ségota Tomac, México: UNAM.
- Gutiérrez, G. (2017). "Acrobatic Dances and Games of Mesoamerica as ritual-entertainment." In *Prehistoric Games of North American Indians: Subarctic to Mesoamerica*, Barbara Voorhies (Edit.). Cap. 14. Salt Lake City: University of Utah Press. URL: «<https://ebookcentral.proquest.com/lib/kxp/detail.action?docID=5166445>.»
- Hémond, A. (2023). "Du virtuel à l'empowerment? Classe d'âge corps et addiction dans les danses rituelles de Cotlatlaxtin au Mexique." *Revista Trace*, 8, pp.81–81. DOI: «<https://doi.org/10.22134/trace.83.2023.861>.»
- Hermann Lejarazu, M., Libura, K., & López Garcia, U. (2014). *La creación del mundo según el Códice Vindobonensis* (1a reimpression). Ediciones Tecolote.
- Hermann Lejarazu, M. (2022). *Arqueología Mexicana*, edición especial, 103, pp. 8-10.
- Lamoureux, E. (2010) Les arts communautaires: des pratiques de résistance artistique interpellées par la souffrance sociale, *Amnis*, 9. URL: <http://amnis.revues.org>
- Mazzetto, E. (2021). "Diversión y funciones simbólicas de los enanos y jorobados en la sociedad mexicana". *Memoria Americana*, 29(1), pp. 27–53.

- Mindek, D. (2003), Mixtecos, México, CDI: PNUD, - Pueblos indígenas del México contemporáneo.
- Molina, Alonso de. (1944 [1571]). *Vocabulario en lengua castellana y mexicana*. Madrid: Cultura Hispánica, coll. Colección de incunables americanos siglo 16.
- Neumark, D. (2003) Entre Nous: Valeurs communes et pratiques créatives partagées, *Esses: Arts et opinions*, 48, (printemps/été).
- Parsons, E.C., y Beals, R. L. (1934) The sacred clowns of the Pueblo and Mayo-Yaqui Indians, *American Anthropologist*, 36(october-december).
- de Orellana, M., León-Portilla, M., Suderman, M., Stuart, D., Boone, E. H., Neurath, J., Marin, C., Lejarazu, M. A. H., Pope, Q., Noguez, X., & Smithies, P. (2013). "PRE-HISPANIC CODICES". *Artes de México*, 109, pp.75–96.
- Pescayre, Charlotte. (2023). *Le corps et la corde. Ethnographie de collectifs de maromeros (Mexique)*. [Thèse de doctorat sous la co-direction de Philippe Erikson et Aline Hémond], Université Paris Nanterre.
- Pescayre, Charlotte. (2020). "Le fil comme terrain ethnographique", en *Du fil à la slackline, une traversée des corps*, Centre National des Arts du Cirque.
- Pescayre, C. (2010). *Tradition et modernité dans le cirque mexicain actuel*. [Mémoire de Master sous la co-direction de Patrick Lesbire et Claudine Vassas]. Université Toulouse II Le Mirail, IPEALT.
- Pescayre, C. (2012a). *Du rite au spectacle. Transformations des pratiques acrobatiques mexicaines de l'époque préhispanique à nos jours*. [Mémoire de Master sous la co-direction de Patrick Lesbire et Claudine Vassas]. Université Toulouse II Le Mirail, IPEALT.
- Pescayre, C. (2012b). La création transculturelle face à la standardisation du spectacle: le processus de création de Transatlancirque à Mexico, *Essais, chroniques et témoignages*. (c) Artelogie, 2. URL: «<http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article98>»
- Pescayre, C. (2017). "Retos metodológicos del etnofunambulismo". En Pescayre y Losseau (coords.). *Componer con el arte: experimentos en arte-investigación, pedagogía y metodología de la antropología*, México; Dimensión Antropológica INAH n°71.
- Reyes Equiguas, Salvador. (2009). Una antigua danza mesoamericana: Los Cotlatlaztin de Acatlán, Guerrero. *Estudios de Cultura Náhuatl*, 38, pp.427-45.
- Sahagún, Fray Bernardino de. (1953-1979). *Florentine Codex: General History of the Things of New Spain*. (Translated from the Aztec to English, with notes and illustrations by Charles E. Dibble and Arthur J. O. Anderson). 12 vols. New México, Santa Fe: The School of American Research and The University of Utah.
- Stévance, S. y Lacasse, S. (2013) *Les enjeux de la recherche-crétation en musique: institution, définition, formation*, Laval: PUL.

# Franz Kafka: Deseo escritural y disciplina circense\*

Franz Kafka: Writing Desire and Circus Discipline // Franz Kafka: Desejo escritural e disciplina circense

**Selnich Vivas Hurtado<sup>1</sup>**

Universidad de Antioquia

[selnich.vivas@udea.edu.co](mailto:selnich.vivas@udea.edu.co)

<https://orcid.org/0000-0002-3221-0534>

Fecha de recepción 9 de octubre de 2024

Fecha de aceptación: 21 de octubre de 2024



Como citar: Hurtado, S (2025). Franz Kafka: Deseo escritural y disciplina circense. *Corpo Graffias Estudios críticos de y desde los cuerpos*, 12(12), pp. 242-253

DOI: <https://doi.org/10.14483/25909398.22652>

---

## \* Artículo de reflexión

1 Selnich Vivas Hurtado. Hija e hijo de Judith y de Alfonso, campesinos del Norte del Valle del Cauca. Estudió literatura en la Universidad Nacional de Colombia (Bogotá), la Universidad de Innsbruck (Austria), la Universidad de Freiburg (Alemania). Se doctoró con la tesis K. migriert (2007), en torno a la obra de Franz Kafka. Actualmente es profesor de literaturas alemanas, afrocolombianas y ancestrales de la Universidad de Antioquia. En 2011 fue distinguido con el Premio Nacional de Poesía por *Lass uns die Worte finden / Déjanos encontrar las palabras*. Sus obras más recientes son *Abina ñúe onóiyeza* (poemas en minika, alemán, español, 2019), *Nada detenía nuestra danza* (novela, 2023), *Bosque desovando* (poemas, 2024) y *Sakura y otros cuentos* (2024). Esta investigación contó con el apoyo del Semillero en Diversidades y Saberes Ancestrales y de la Estrategia de Sostenibilidad 2023 del GELCIL de la Universidad de Antioquia

## Resumen

El último libro escrito, revisado y corregido por Franz Kafka, *Der Hungerkünstler* [El artista del ayuno], se ocupa del circo. La disciplina de las y los artistas circenses guía los ejercicios del escritor ante su texto-cuerpo. Escribir una obra y preparar una acrobacia debilitan el cuerpo del creador en su intento por alcanzar la perfección. El salto mortal sobre el trapecio, o dentro de la cárcel del lenguaje, pone en riesgo la salud del creador. El arte suprime el cuerpo. Ir siempre más allá del riesgo, aún a costa de dañar el cuerpo-obra, parece ser el legado estético de Kafka. La escritura por mandato y salvamento requiere entrenamiento diario y una vida ascética.

## Palabras clave

Franz Kafka, *Der Hungerkünstler*, circo, escritura, enfermedad

## Abstract

The last book written, revised, and corrected by Franz Kafka, *Der Hungerkünstler* [The Fasting Artist], deals with the circus. The discipline of circus performers informs the writer's engagement with his body-text. Writing a work and preparing an acrobatic feat weakens the creator's body in its attempt to achieve perfection. The somersault on the trapeze, or within the prison of language, puts the creator's health at risk. Art suppresses the body. Continuously pushing beyond risk, even at the cost of damaging the body-work, seems to constitute Kafka's aesthetic legacy. Writing, driven by command and salvation, requires daily training and an ascetic life.

## Keywords

Franz Kafka, *Der Hungerkünstler*, circus, writing, illness.

## Resumo

O último livro escrito, revisado e corrigido por Franz Kafka, *Der Hungerkünstler* [O artista do jejum], trata do cir-

co. A disciplina dos artistas de circo orientan os exercícios do escritor com seu corpo-texto. Escrever uma obra e preparar uma acrobacia enfraquece o corpo do criador em sua tentativa de alcançar a perfeição. A cambalhota no trapézio ou dentro da prisão da linguagem põe em risco a saúde do criador. A arte suprime o corpo. Ir sempre além do risco, mesmo ao custo de danificar o corpo-obra, parece ser o legado estético de Kafka. Escrever por mandato e salvamento requer treinamento diário e vida ascética.

## Palavras-chave

Franz Kafka, *Der Hungerkünstler*, circo, escrita, doença.



La famosa serie de cartas que, según la polaca Dora Diamant, Franz Kafka escribiera a una niña que había perdido su muñeca en Berlín a comienzos de septiembre de 1923 ilustra a la perfección el tema que queremos tratar en esta conversa entre el cuerpo y el texto. Franz era un escritor plenamente consciente del poder de la literatura, especialmente en tiempos de miseria como los que se vivían en Europa en aquellos días. Nada que tuviera relación con la imaginación estaba fuera del movimiento de sus dedos y sus labios. Ejercer la escritura le implicaba una enorme responsabilidad ética. Por casual o formal que fuera el texto, él lo asumía con la más rigurosa disciplina y, por tanto, con miedo, un miedo siempre creciente de fracasar, es decir, de no poder incidir en la realidad. Escribía con detalle, cuidaba cada expresión y se esforzaba por medir y examinar el efecto que pudiera causar sus imaginaciones. Dora, lectora voraz, actriz y activista política, nos cuenta que un día se encontraron en un parque a una niña que lloraba desesperada por la pérdida de su muñeca. Mientras Dora intentaba consolar a la niña, Franz inventó “eine plausible Geschichte” [una historia plausible] (Diamant, 2005, p. 196). No inventó cualquier historia como excusa, sino una historia adecuada a las circunstancias y capaz de interpretar el dolor de la niña y al mismo tiempo de explorar una posible sanación: “Deine Puppe macht nur gerade eine Reise, ich weiß es, sie hat mir einen Brief geschickt” [Tu muñeca está de viaje en este momento, yo lo sé, ella me ha enviado una carta] (p. 196). La niña, desconfiada ante las ocurrencias de un desconocido, pidió que le mostrara la carta. Franz, consciente del problema que implicaba inventar una realidad, decidió continuar con el ejercicio, aún a costa de sus consecuencias: “Nein, ich habe ihn zu Haus liegen lassen, aber ich werde ihn dir morgen mitbringen” [No la tengo conmigo, la dejé olvidada en la casa, pero yo te la traeré mañana] (p. 196).

Y, efectivamente, Franz, el debilucho hombre espigado, vestido de gris y negro, de manos afiladas y orejas pronunciadas, sosteniendo el sombrero de copa, con poco menos que unos meses de vida, corrió a casa, llevado por una orden, con pasos lentos y respiración entrecortada. Una vez sentado frente a su escritorio, de inmediato, así nos cuenta Dora, se sentó a escribir a mano la carta inventada de la muñeca en la que debía reconstruir la causa del viaje repentino, sin el consenso de la niña. No podía simplemente no escribir. No podía permanecer indiferente ante el dolor de la niña. Ella, como cualquier gran lectora, lo ponía a prueba. Él debía ser capaz de escribir como lo haría una muñeca que se dirige a su amiga humana. No podía escribir una carta tonta para salir del paso. No podía engañar a la niña, a quien por demás no conocía y tampoco tenía la obligación de ayudar. Dice Dora que sin dudar ni un segundo se puso a trabajar con toda seriedad, como si se tratara de “ein Werk zu schaffen” [crear una obra de arte] (p. 197). ¿En qué sentido escribir cualquier texto era para Franz un trabajo artístico? ¿Acaso escribir sirve para aliviar? En este caso, escribir para sanar una niñita que llora, ¿era también una obra de arte? ¿Por qué le era imposible desdecir su responsabilidad escritural frente a un hecho tan cotidiano y anodino? ¿No le era inminente, más bien, corregir las galeradas de sus cuentos recogidos bajo el título de *Ein Hungerkünstler*, Un artista del ayuno, o escribir los capítulos restantes de *Das Schloss*, El castillo, o enviarle una postal a Milena para despedirse definitivamente de ella? Escribir, sencillamente eso, escribir era para él “eine wirkliche Arbeit” [una ocupación verdadera] (p. 197). Primero porque sentía que por ningún motivo podía privar a la niña del encanto de la ficción. Segundo porque debía brindarle alguna forma de tranquilidad, aunque proviniera de la invención. Tercero porque el escribir, que siempre le deparaba un estado de conmoción interior, se había convertido en su ver-

dadero y único “Lebensluft” [aire y aliento de vida], en palabras de Dora Diamant (2005, p. 198).

Franz, tuberculoso y enfermo terminal, con pocos meses de vida, debía escribir para vivir. Aunque fuere el viaje repentino de una muñeca significaba habitar en plenitud el instante de lo posible. “Die Literatur war für ihn etwas Heiliges, Absolutes, Unantastbares, rein und groß” [La literatura era para él algo sagrado, absoluto, irreproachable, puro y magnífico] (Diamant, 2005, p. 199). A veces, nos cuenta Dora, podía escribir catorce días seguidos, con sus noches. Comiendo muy poco, lo mínimo para no desfallecer. Cuando escribía, hablaba en monosílabos, perdía el apetito, le gustaba estar solo. Pero cuando leía lo que había escrito, recuperaba su sonrisa. Se reía del mundo e incluso de sí mismo, con una especie de “Selbstironie” [auto ironía] (Diamant, 2005, p. 199). Sentía que a pesar de la pobreza, la enfermedad y el fracaso sucesivo de sus relaciones sentimentales era capaz, gracias a la literatura, de imaginar que era feliz inventado algo todavía inexistente. Llenaba la realidad de seres fantásticos como Odradek y sentía que una vez imaginados le ayudaban a resistir contra la crueldad del mundo. Sabía que podía transformar las condiciones adversas en pequeñas alegrías. Dice Dora que para él “Die Lüge mußte also durch die Wahrheit der Fiktion in Wahrheit verwandelt werden” [la mentira debía ser transformada, a través de la verdad de la ficción, en verdad verdadera] (p. 197). ¿Existirá la verdad, esa que tanto inquieta a filósofos y científicos? ¿O tal vez sea la verdad aquello con lo que de vez en cuando podemos hacer las paces para nos sucumbir a la devastación?

Al otro día del encuentro con la muñeca ausente volvió al Steglitzer Park y buscó a la niña. Era seguro que la encontraría. Nadie a quien se le ha prometido una historia verdadera es capaz de incumplir una cita. Como ella

todavía no sabía leer, le leyó en voz alta la carta escrita con su puño y letra. La muñeca viajera explicaba la situación: “Estaba cansada de vivir en la misma familia, aunque te amo profundamente. Necesitaba un cambio de aire. Prometo escribirte todos los días. Franz”, nos dice Dora, le escribió a la niña durante tres semanas. Siempre desde la perspectiva de la muñeca, una carta cada día. En ellas le narraba nuevas aventuras. La muñeca creció, fue a la escuela, conoció otras personas. Se enamoró de un joven inteligente y respetuoso, con el cual se comprometió y luego se casó. Franz contó la historia con tanta precisión y humor que la niña pudo entender de qué se trataba. Nuestros seres amados también se van y se enamoran y son felices al lado de otros que les aman, sin que necesariamente sea un olvido o una traición.

“Nach einigen Tagen hatte das Kind den wirklichen Verlust seines Spielzeugs vergessen und dachte nur noch an die Fiktion, die man ihm als Ersatz dafür angeboten hatte” [Después de unos días, la niña había olvidado la pérdida real de su juguete y solo pensaba en la ficción que le habían ofrecido como reemplazo] (p. 197). La literatura funge como un sustituto de la realidad perdida, de la comprensión inalcanzable. Franz había solucionado el conflicto de la niña a través del truco mágico del arte. El arte tenía el poder de reestablecer la esperanza, para él, Franz, para ella, la niña. Esperanza, sin duda, que solo se alcanzaba con el esfuerzo físico, en el umbral más alto del dolor y de la pérdida. La esperanza en el arte es al mismo tiempo una aceptación de las renunciaciones.

El deseo de escribir cartas y la necesidad de hacerlo para respirar aire de vida producen insomnio, impaciencia y debilidad, como lo expresa en las Cartas a Milena. El reclamo a Milena, lleno de contradicciones, es constante: “Antwort bekam ich keine” [No he recibido respuesta]

(Kafka, 2002, p. 4). “Aber es ist unsinnig, diese Lust an Briefen” [Pero no tiene sentido, estas ganas de cartas, esta hambre de cartas] (p. 23). Milena Jesenská, a quien conoció en octubre de 1919 en Praga, no fue apenas una destinataria de sus cartas enamoradas e inseguras; todo lo contrario, en sentido estricto Milena era una escritora muy conocida en Praga por sus artículos periodísticos y sus traducciones del alemán y del ruso al checo, mientras que Franz apenas intentaba alcanzar cierta atención en los círculos intelectuales cercanos. El reconocimiento público que ella le brindó, pues lo tradujo y lo citó en sus artículos, fue sin duda el primer gran impulso para una obra que quedaría suspendida durante la guerra. Milena fue la avivadora de su obra en los últimos años y también una crítica implacable a su falta de coherencia afectiva. Ella se hubiera escapado con Franz a Palestina o a Suramérica si él se hubiera decidido por una aventura no escritural. Las cartas de Milena debieron ser obras de arte y él lo sabía, y por eso se esmeró tantísimo en responderle a la altura. Al igual que las de Franz a Dora, se perdieron; seguramente cayeron en manos de la Gestapo y fueron quemadas. Es válido, sin embargo, imaginarlas y escribirlas. Hemos de suponer que en ellas Franz no encontró una niña que había perdido su muñeca. La historia de la muñeca es feliz y perfecta, porque la niña no tuvo cómo darse cuenta del engaño y tampoco pudo expresar sus nuevos malestares. En las cartas de Milena, Franz halló una escritora, traductora, crítica de arte, correctora de estilo y pensadora feminista. Por eso Franz la llama “Lehrerin” [maestra] (Kafka, 2002, p. 23). En las cartas de Franz, escritas en el frenesí más desvergonzado e inestable, Milena descubrió más las debilidades que las fortalezas del escritor. El mucho escribir evidenciaba la incredulidad en su propia obra y la impaciencia por el reconocimiento de alguien importante. Era él al que se le había perdido la muñeca y necesitaba una historia para aceptar su duelo. A pesar de las crisis nerviosas de ambos y de la

presión social que ejercía el medio intelectual en el que se movían, especialmente por ser ella una mujer checa casada con un judío disoluto, era Franz el que menos libertad se concedía para dar rienda suelta a una relación a todas luces valiosa y beneficiosa para la literatura. El deseo de estar juntos era evadido por él con mayor regularidad; ella lo citaba y elogiaba públicamente en checo en sus columnas periodísticas, en un momento donde Franz era absolutamente desconocido para los checos. Para él no era suficiente que ella pensara que él había escrito “die bedeutendsten Bücher der jungen deutschen Literatur” [los libros más significativos de la joven literatura en lengua alemana] (Jesenská, 2021, p. 134). El elogio lo obligaba a subir el grado de exigencia frente a su propia escritura. Otras podrían estar satisfechas con sus obras; menos él mismo.

El 1 de agosto de 1920, Franz le desdice a Milena: “Und wenn Du schreibst, dass ich Lust zu leben habe, so habe ich heute kaum” [Y cuando Tú escribes que yo tengo ganas de vivir, así hoy no tengo ningunas ganas] (Kafka, 2002, p. 170). Por ganas de vivir ella debía interpretar ganas de escribir. Ese esconderse en la escritura para vivir hace de Franz, en el ámbito sentimental, un ser asocial que desdeña el afecto. Aunque escribe para ser leído y elogiado, no quiere que la cercanía le interrumpa el deseo de escribir. Esa oposición radical a la vida en pareja parece haber sido la responsable del fracaso sentimental con Felice Bauer, Julie Wohryzek y Milena Jesenská. Lo curioso es que no afectó la convivencia con Dora Diamant, a quien, como ella indica, le escribió cartas a diario. Milena estaba tan cerca de la enfermedad escritural de Franz que “Ich kann Dir nicht mehr wie einer Fremden schreiben” [Yo no te puedo escribir más como a una extraña] (p. 62). Escribirle a una semejante, a una escritora, implicaba mayor exigencia. Esa escritora no se dejaba engañar fácilmente. Ella podía ver los errores y él estaba obligado a confesarlos: “Ich weiss

nichts zu schreiben, ich gehe nur hier zwischen den Zeilen herum, unter dem Licht Ihrer Augen" [Yo no sé qué escribir, solo me muevo aquí entre renglones, bajo la luz de sus ojos] (Kafka, 2002, p. 34). Franz juega a acercarse a Milena con un Tú y luego la aleja con un Usted, para provocar su dolencia futura y pedirle en medio de la desesperación: "Bitte sag mir einmal wieder... sag mir einmal Du" [Por favor dime nuevamente, dime una vez más Tú]. Pero el coqueteo sádico era insuficiente. Para superar esas debilidades Franz debía exigirse mucho más cada día, cada noche, al punto de terminar coqueteándole a la muerte y poner en riesgo la continuidad de la escritura.

Lo más horroroso de la enfermedad de Franz, nos dice Dora, fue el estallido, el vómito de sangre. "Er kam für ihn wie eine Befreiung" [Le llegó como una suerte de liberación] (Diamant, 2005, p. 204). Ya no estaba obligado a tomar una decisión. La decisión había sido tomada de manera violenta e inconsulta por la enfermedad. Es verdad que le hubiera gustado seguir escribiendo, pero le pareció mejor desafiar la muerte. No porque entonces fuera algo nuevo, sino porque confirmaba su idea del arte. La literatura era su oración mística y erótica. Su unión orgásmica con la totalidad. Desde muy joven se había trazado para sí mismo la disciplina erótica más estricta, tanto en el trabajo oficinesco, como en las jornadas de escritura literaria. Su padre, así nos cuenta un amigo, advertía que su hijo de por sí ya estaba muy debilitado por el trabajo de abogado y que además "durch das Schreiben an den Abenden bis tief in die Nacht hinein an seiner Gesundheit Schaden erleide" [había deteriorado su salud debido a la escritura durante la noches y hasta bien entrada la madrugada] (Gütling, 2005, p. 92). En gran parte sus renunciaciones a la vida matrimonial y a la vida en pareja le permitieron alcanzar, a través de la escritura, cierta práctica espiritual que lo blindaba del mundo. Esa comprensión, apoyada en el ayuno, la abs-

tinencia, la vigilia y la pobreza forzada, le dispusieron en los últimos años de su vida a escribir frenéticamente sobre los artistas del circo, sus semejantes, en quienes había descubierto la misma fascinación de acortar la vida persiguiendo la perfección.

En la artista circense, Franz encontró lo que su amigo Oskar Baum vería en él: una fusión inseparable de esencias. Para hablar de Kafka, decía Baum, hay que entender que la persona pública, el cuerpo y su arte, "so sehr eins waren" [eran en realidad uno solo] (Baum, 2005, p. 71). El circo, aunque ha sido considerado un receptáculo de las más variadas formas de la discriminación, del racismo, del capacitismo y de las violencias basadas en género, es, no obstante, tanto en la época de Kafka como en la actual, un espacio para la diversidad social y biológica, una casa de saberes libres, críticos y oscilantes. Los seres que lo habitan son representantes de varias especies y pueden ser considerados por la sociedad hegemónica tanto monstruosos como sorprendentes; tanto anormales como superdotados. Ellos, ellas y ellos despiertan tal fascinación, en medio de una relación deseo-odio, que por efecto de su ficción/tránsito provocan reflexión y crítica social. Su espectáculo inter-especies desenmascara los prejuicios, los estereotipos, la normalización y la imposición de unas formas de vida estandarizadas. Si la sociedad moderna también margina a los diferentes, al punto de que los persigue y los elimina, entonces, en sentido amplio, los outsiders serían el tema capital del diagnóstico de la vida moderna que encontramos en la obra de Kafka. Resulta oportuno recordar que la palabra checa *kavka* significa grajo, ave pequeña, de negro plumaje y ojos claros. Como si el apellido del escritor también nos planteara un cuerpo en tránsito de lo humano al ave y al revés. Outsiders, los que están por fuera del círculo, son Joseph K., el agrimensor, Karl Rossmann, Gregor Samsa, el prisionero de la colonia penitenciaria, el hijo en la Carta al padre y

muchos otros más. En sentido estricto, son artistas de circo el indígena que hace acrobacias sobre un potro indomable, en uno de los cuentos de *Betrachtung* [Contemplación] (1910), Rotpeter, el simio de “Informe para una academia” y la chica que danza sobre un caballo “En la galería”, ambos incluidos en *Ein Landarzt* [Un médico rural] (1920), y, finalmente, los cuatro personajes del volumen *Ein Hungerkünstler* [Un artista del ayuno] (1924), de los cuales hablaremos a continuación. Dentro de la espacialidad de la carpa de circo, se podría afirmar que todos esos personajes se encuentran en la galería, en el escenario, es decir, están bajo la observación de un público que ansía ver su espectáculo para aplaudirlos o condenarlos.

El protagonista de “Erstes Leid” [Primer sufrimiento] es el artista del trapecio. Su arte, vivir en el trapecio, también lo margina de la sociedad humana, pero es justamente ese aislamiento voluntario el que despierta la admiración de quienes lo observan, en especial de su empresario. En opinión del trapecista, su arte es “eine der schwierigsten unter allen, Menschen erreichbaren” [uno de los más difíciles de lograr por los humanos] (Kafka, 2001, p. 249). Este grado de exigencia se debe entre otras al “Streben nach Vervollkommenung” [anhelo de perfección] (p. 249), puesto constantemente en entredicho, ante el más mínimo error, por un público de mirada morbosa. El espectáculo solo es memorable si el trapecista cae al vacío. En ese momento el arte se vuelve creíble, por su cercanía a la muerte. Por eso la exigencia consigo mismo, también se debe a una “tyranisch gewordener Gewohnheit” [costumbre vuelta tiránica] (p. 249). No todos los humanos se atreverían a vivir buscando la perfección de sus actos y muchos menos se impondrían una forma de vida llena de restricciones inaceptables. Por ejemplo, el artista del trapecio no puede bajarse del trapecio. Su vida se debe limitar al estrecho espacio del trapecio: un tubo y dos cuerdas

perpendiculares. Toda forma de sociabilidad está ligada al entrenamiento permanente del cuerpo y de la mente y a sus fuerzas para sostenerse y no caer del trapecio. Cuando el artista alcanza la maestría, solicita que le instalen un segundo trapecio, para demostrar que su voluntad jamás se orientará a vivir entre humanos sino exclusivamente en los aires. Para muchos esa exigencia es exagerada; para el trapecista, indispensable y noble. Disruptiva, si se quiere, pues le enseña a dominar el miedo a la muerte y le devuelve el parentesco con las aves.

No es difícil decir a qué espectáculo circense pertenece la “pequeña mujer” del segundo cuento. Se trata de una persona de talla baja, por “Natur aus recht schlank” [naturaleza bastante delgada] (Kafka, 2001, p. 252). “Trotzdem sie schnürt ist, ist sie doch leicht beweglich” [A pesar de estar encorsetada, ella se puede mover fácilmente] (p. 252). Ella encarna la superación de los límites. Lo singular de este cuento no es el espectáculo desagradable representado por la enana, sino lo que ella provoca en un espectador. Así mismo sucede con las acrobacias del indígena sobre el potro y en la danza de la muchacha al ritmo de la música y sobre el lomo del caballo. En estos tres casos, la pregunta es por el efecto que produce el arte en el aprendiz de artista, en quienes ejercen el duro y exigente camino del arte: “Diese kleine Frau nun ist mit mir sehr unzufrieden, immer hat sie etwas an mir auszusetzen, immer geschieht ihr Unrecht von mir, ich ärgere sie auf Schritt und Tritt [Esta pequeña mujer todavía está muy insatisfecha conmigo, siempre tiene algo que criticarme, siempre soy injusto con ella, yo la irrito en cada paso que doy] (p. 253). Curiosa relación entre arte como organismo que vive en limitaciones extremas y el aprendiz observador que quiere imitarlas. Ella es la medida perfecta a alcanzar; él es el fracaso visible. En ella hay exigencia, crítica, insatisfacción permanente; en él, incompreensión. Pretender



lo sublime en el arte pasa, necesariamente, por una autocrítica a veces devastadora, pues es el arte mismo el que nos dice que todavía no sabemos cómo hacer arte, que todavía estamos al comienzo cuando teníamos una idea demasiado imprecisa de la práctica del arte. El arte refuta nuestras comprensiones de la belleza, de la justicia, de las costumbres, de las tradiciones, de la esperanza, de la amistad y del amor. “Es besteht ja gar keine Beziehung zwischen uns” [No existe absolutamente ninguna relación entre nosotros] (Kafka, 2001, p. 253), dice el narrador, anunciando que el arte y el artista no necesariamente llevan una relación armónica. El aprendiz de artista es responsable de algo que no entiende, que no puede explicar. Solo sabe que su “Unverbesserlichkeit” [incurregibilidad] (p. 255) y su “Unfähigkeit” [incapacidad] la atormentan, a la pequeña mujer. Por esta razón “werden wir uns natürlich nie verständigen” [nunca nos llegaremos a entender] (p. 257). Contemplar y anhelar el arte puede producir nerviosismo, desesperación. Alejarse de los arrebatos de esta pequeña mujer, por el contrario, haría posible vivir “mein bisheriges Leben ruhig” [mi vida tranquilamente igual que antes] (p. 261). No siempre elegir el arte como modo de vida es la más astuta y sabia de las decisiones.

El caso de Josefine, la cantora, ilustra la problemática relación entre el arte, la artista y la sociedad. Ella es apreciada y desdeñada a la vez por una comunidad que “Musik nicht liebt” [no ama la música] (Kafka, 2001, p. 274). Una sociedad sin educación musical siempre considerará que un pitido o un chillido, por particular que sea, no puede ser un canto. Sin embargo, pervive el “Rätsel ihrer großen Wirkung” [misterio de su efecto contundente] (p. 275). Para el pueblo de ratones, no existe ninguna originalidad en el arte de chillar de Josefine; ella más bien hace lo que todos los ratones pueden hacer por naturaleza. Lo realmente extraño es que “wir bewundern an ihr das, was wir an uns gar nicht bewun-

dern” [nosotros admiramos en ella lo que nosotros nunca admiramos en nosotros] (p. 276). Aún sus críticos y opositores reconocen que el pitido de Josefine provoca un malestar inconjurable. Ante el pitido de la artista, la comunidad se silencia sin razón alguna. Así haya el deseo de burlarse de su débil y ridículo pitido, “Das Lachen vergeht uns, wenn wir Josefine sehn” [la risa se nos pasma, cuando vemos a Josefine] (p. 280). Su actuación provoca “das Gefühl der Menge” [el sentimiento de multitud]. Ella convoca sin convocar y el pueblo se reúne a su alrededor con la ilusión de entender su arte. Pero nadie es capaz de entenderlo. Ni siquiera cuando ella afirma que es ella la que “das Volk beschütze” [protegería al pueblo] (p. 281). ¿Cómo y en qué medida un pitido débil puede proteger a un pueblo?

Al parecer, aunque el arte de Josefine, el pitido, sea poco original, nada perfecto y, además incomprensible, tiene una función singular: “wenn der das Unglück nicht vertreibt, so gibt er uns wenigstens die Kraft, es zu ertragen” [si no espanta la desgracia, sí por lo menos nos da la fuerza para soportarla] (p. 281). Aquí se aparece la idea de que el arte es necesario para resistir a la vida. No importa que el pueblo de los ratones no entienda el arte, pues el arte no es para ser entendido; existe el arte para conmover y dar fuerza ante las adversidades que son numerosas y superan en poder a las alegrías. Si no podemos entender el pitido de Josefine, por lo menos no nos podemos escapar a su capacidad para conmovernos. Y es verdad, dice el narrador en primera persona del plural, que “wir gerade in Notlagen noch besser als sonst auf Josefinens Stimme horchen” [justo en situaciones de emergencia escuchamos mejor que de costumbre la voz de Josefine] (p. 282). En medio de las preocupaciones más grandes, el canto de Josefine llega “fast wie eine Botschaft des Volkes zu dem Einzelnen” [casi como un mensaje del pueblo a cada individuo] (p. 283). Por más que el pueblo se niegue a aceptar el arte

de Josefina, en algún momento será atrapado y cautivado por una fuerza enigmática e insondable.

Lo único que desagrada frente al arte, según el pueblo de ratones, es que la artista Josefina desea “Anerkennung” [reconocimiento] (p. 289) y eso implica que de algún modo pide que se le excluya de ciertas tareas comunes en la sociedad. La artista solicita que no se le obligue a trabajar, pues el “Anstrengung bei der Arbeit ihrer Stimme schade” [esfuerzo durante el trabajo le afecta su voz] (p. 288). Lo que impide que ella llegue al máximo nivel de su arte, para el cual necesita cualquier reserva de energía y de tranquilidad. Por supuesto que el pueblo empieza a sospechar de su “Geistesverfassung” [estado mental], pues nadie en condiciones normales de salud puede pensar que a través del ejercicio del pitido puede ganarse el alimento mínimo para vivir. La desconfianza hacia su arte y la estigmatización de su persona la llevan finalmente a esconderse: “sie will nicht singen” [ella no quiere cantar] (p. 293). Desaparece del ámbito público y rechaza cualquier solicitud de volver a cantar. Pero esta pérdida será superada por el pueblo. El arte, por conmovedor y cohesionador que sea, es prescindible.

Aquí se aparece el cuarto personaje, el artista del ayuno. Traducimos el artista del ayuno y no el artista del hambre para zanjar de una vez la discusión de si el artista del cuento es pobre y no tiene nada que comer; más bien se trata de un artista cuyo arte consiste voluntariamente en no comer. El ayuno, el número de días sin comer, es la medida de su perfección. Esa convicción lo distancia de sus colegas anteriores en términos radicales. Sus colegas comían para recuperar fuerzas y seguir adelante con la exigencia del arte. En su caso es al contrario. No comer es el camino directo a la muerte, a la supresión del artista y a la perfección del arte. La muerte es el estado donde tal vez se alcance el reconocimiento público

de su sabiduría. El artista del ayuno está encerrado en una jaula, para que público y vigilantes puedan constatar que efectivamente no come nada al escondido. La sospecha es la que mueve al público a admirarlo. Ser vigilado día y noche es lo que engrandece la dignidad de su arte. Nadie, excepto él mismo, se atreve a prohibirle que coma. Dormir, lo que se dice dormir, “konnte er ja überhaupt nicht” [ya no podía en absoluto] (p. 263). Él era el verdadero vigilante de que el ayuno se cumpliera bajo las normas más crueles. Nadie, por estricto que fuera con él, se exigía tanto como él mismo. Se había enflaquecido tanto solo a punta de “Unzufriedenheit mit sich selbst” [insatisfacción con él mismo] (p. 264). ¿Por qué pedirle entonces que parara de ayunar? ¿Por qué si estaba cerca de convertirse en el ayunador más resistente de la historia? Él siempre podía ayunar más de lo que había ayunado hasta ahora, superando todos los registros conocidos. Pero al hacerlo su espectáculo perdió interés. Ya no era una atracción para el público; solo una incompreensión. Ya no recibía la mirada absorta de los niños, sino gritos y ofensas que desvirtuaban su honestidad. Con el paso del tiempo se olvidaron de él, los vigilantes, los empresarios. Solo cuando vinieron a limpiar la jaula abandonada, se dieron cuenta que todavía existía: “Du hungerst noch immer? [¿Tú ayunas todavía?], le preguntó un vigilante con la intención de que parara de una buena vez. Pero esta decisión es inimaginable para el artista del ayuno: “Weil ich hungern muss, ich kann nicht anders” [porque yo debo ayunar, yo no puedo ser de otro modo] (p. 273), dice el artista. La aparente contradicción es inobjetable. Si practica el arte del ayuno no puede dejar de ayunar, pues de lo contrario dejaría de ser el artista del ayuno. Su convicción supera cualquier obstáculo, aunque esa apuesta temeraria y conduzca a la muerte del cuerpo. Todo lo contrario, el reto le produce placer. La muerte por inanición y desnutrición serían el reconocimiento público de su magisterio espiritual y grado de superación de lo

material. De este modo habría alcanzado la indivisibilidad entre obra de arte y artista. Para el mundo del espectáculo estas sandeces nada importan. Si se acaba el interés por un espectáculo se da apertura a uno nuevo, más llamativo y atemorizante. Los empresarios hacen enterrar al artista del ayuno en su propia jaula y sobre la paja fresca recién traída ponen a una pantera joven. Como para que no quede duda de que el artista no es indispensable para nadie y menos para una empresa que vive del dinero que pagan los visitantes.

¿Qué es lo que no encaja o encaja de un modo extraño en esta relación entre escritura y disciplina circense? Franz escribió muchas cartas, miles de cartas. A sus familiares, a sus amigos, a sus parejas, a sus editores. Escribió informes técnicos para la Assicurazioni Generali, una multinacional de los seguros de vida, de daños a inmuebles y que cubría gastos funerarios y hospitalarios por accidentes. Su obra abarca dibujos, cuentos, novelas y diarios. ¿Por qué esa asociación constante entre escribir y sufrimiento? ¿No había otro camino? ¿Hemos entendido dolor donde para él era ironía pura? En una de sus primeras cartas a su amigo y mecenas Max Brod, Franz le dice “Du kennst ja nicht alle meine Leiden” [Tú todavía no conoces todos mis sufrimientos] (Kafka, 2005, p. 75). ¿Cuáles eran y qué buscaba con tanta pasión? Decir en alemán: “er schreibt ganz leidenschaftlich” [él escribe con mucha pasión] podría dar a entender que el dolor le es connatural a su escritura y por tanto que busca de nosotras “Mitleid”, la compasión. Pero no es así. Su práctica escritural dolorosa se esfuerza por superar el desencanto por medio del juego. Dora nos recuerda que para él la Europa, fabricante de guerras y dolores, había desilusionado sus expectativas civilizatorias (Diamant, 2005, p. 195). Eran épocas de inflación y de miseria, Milena nos dice que “es gibt nichts zu heizen” (2021, p. 41) [no había con qué calentar las casas] y Franz intentaba superar su marginalidad

mediante la creación de una lógica distinta, parecida a la de un domador de tigres. Si se equivoca lo devoran. Sus obras encarnan una nueva causalidad. Escribirlas era su liberación mortal e hilarante. A Kafka, dice Dora, “spielte gern, er war der geborene Spielkamerad, der immer zu irgendwelchen Späßen aufgelegt ist” [le encantaba jugar, él era por naturaleza un excelente compañero de juegos, y siempre estaba dispuesto a bromear] (Diamant, 2005, p. 196). En esos juegos, vida y muerte se correlacionan y complementan. El deseo de escribir sobrepasa las limitaciones físicas y construye una corporalidad sin cuerpo. La disciplina del artista circense, por su parte, se expresa en maromas y tropezos que desencajan un grito o una carcajada entre quienes desdeñan del arte. Se piensa que el maromero, el payaso, es “idiota e ignorante [pero] resulta ser más astuto e inteligente que los demás” (Chavarro, 2022, p. 71). Una mezcla de ternura y destreza que le confiere el poder de transformar su cuerpo y las miradas ajenas con apenas un movimiento secreto. El ser-texto-cuerpo en Kafka hace factible la metamorfosis de los personajes, pero también de lectoras y lectores. Unos y otras se enfrentan a una estética del riesgo (Sáez, 2024, p. 211), en la que lo bello juega la vida del artista, siempre en suspenso.

## Referencias

- Baum, O. (2005 [1929]). Rückblick auf eine Freundschaft“. En: Koch, Hans-Gerd (2005). (Compilador). Als Kafka mir entgegenkam. Erinnerungen an Franz Kafka. Berlín: Verlag Klaus Wagenbach. Pp. 71-75.
- Chavarro, D. (2022). Toda una vida en el circo. Medellín: InkSide Ediciones.

Diamant, D. (2005 [1948]). „Mein Leben mit Franz Kafka“. En: Koch, Hans-Gerd (2005). (Compilador). Als Kafka mir entgegenkam. Erinnerungen an Franz Kafka. Berlín: Verlag Klaus Wagenbach. Pp. 194-205.

Feigl, F. (2005 [1948]). Kafka und die Kunst. En: Koch, Hans-Gerd (2005). (Compilador). Als Kafka mir entgegenkam. Erinnerungen an Franz Kafka. Berlín: Verlag Klaus Wagenbach. Pp. 147-150.

Gütling, A. (2025 [1951]). „Kollege Kafka“. En: Koch, Hans-Gerd (2005). (Compilador). Als Kafka mir entgegenkam. Erinnerungen an Franz Kafka. Berlín: Verlag Klaus Wagenbach. Pp. 92-96.

Jesenká, M. (2021). „Franz Kafka“. En Prager Hinterhöfe im Frühling. Göttingen: Wallstein, pp. 132-135.

Kafka, F. (2001). Ein Hungerkünstler. Frankfurt am Main: Fischer.

Kafka, F. (2002). Briefe an Milena. Frankfurt am Main: Fischer.

Kafka, F. (2005). Die Briefe. Frankfurt am Main: Zweitausendeins.

Kreitner, L. B. (2005 [1970]). Der Junge Kafka“. En: Koch, Hans-Gerd (2005). (Compilador). Als Kafka mir entgegenkam. Erinnerungen an Franz Kafka. Berlín: Verlag Klaus Wagenbach. Pp. 52-58.

Langer, G. M. (2005 [1941]). Etwas über Franz Kafka“. En: Koch, Hans-Gerd (2005). (Compilador). Als Kafka mir entgegenkam. Erinnerungen an Franz Kafka. Berlín: Verlag Klaus Wagenbach, pp. 135-138.

Sáez, Mariana. (2024). "Una estética del riesgo: entrenamiento acrobático y configuración sensible". En Julieta Infantino (Organizadora). El arte del circo en América del Sur. Trayectorias, Tradiciones e innovaciones en la arena contemporánea. La Plata: Filosufer, pp. 211-232.



'Gala Achura Karpa', Nicolás Nieto-Teusa. Encuentro Internacional de Circo y sus Saberes – Achura Karpa. Centro Nacional de las Artes, Bogotá, marzo, 2024. Foto: Nicolás Mahecha



# Po(i)éticas del cuerpo más allá de la piel\*

Po(i)ethics of the body beyond the skin // Po(i)ética do corpo além da pele

**Armando Zacarías<sup>1</sup>**

Universidad de Paris 1 Panthéon-Sorbonne Escuela Doctoral APESA – Instituto ACTE.  
luis.zacarias@unibe.ch

Fecha de recepción: agosto 14 de 2024

Fecha de aceptación: 21 de octubre de 2024

Cómo citar: Zacarías, A. (2025). Po(i)éticas del cuerpo más allá de la piel. *Corpo-Grafías Estudios críticos de y desde los cuerpos*, 12(12), pp. 254-267.

DOI. <https://doi.org/10.14483/25909398.22575>



\*

<sup>1</sup> Actualmente, Armando Zacarías es candidato a doctor en Artes y ciencias del arte en la Universidad de Paris 1 Panthéon-Sorbonne, desarrolla una tesis intitulada *Exploración poética del cuerpo Wixarika, perspectivas decoloniales y posthumanistas de la creación artística*. Armando, trabaja paralelamente en el Instituto de Geografía humana y cultural de la Universidad de Berna para el proyecto *Reproductive Geopolitics: Governing and Contesting In/Fertility in the Global Intimate*. Partiendo de la práctica fotográfica y después de efectuar diferentes dispositivos de arte participativo, Armando se interesa en la práctica artística como medio de encuentro con la pluralidad del mundo. Ha participado en exposiciones, coloquios y diferentes proyectos culturales en México, Francia y Grecia.

## Resumen

En esta propuesta nos interesaremos en la concomitancia entre cuerpo y arte, descentralizando ambas categorías como epistemes propiamente occidentales para dar espacio a la cuestión del ritual en la creación artística y plantear la pregunta: ¿Cómo la implicación del cuerpo, en los procesos de creación plástica y ritual, nos permite entenderlo como una entidad no-fija y no-unitaria?

Estableciendo un diálogo entre conceptos y prácticas de la cultura Wixarika con el posthumanismo crítico, exploraremos la imbricación entre poiesis y ritual como tecnologías de transformación del cuerpo y como creadoras de formas plurales de extra-corporalidad. Reflexionaremos, a partir de procesos de obras personales y de artistas wixaritari y occidentales, cómo el cuerpo transforma y es transformado y sobre cómo existe “fuera” de los (aparentes) límites de la piel en un complejo sistema relacional iterativo que interroga las categorías de esencia o de naturaleza y que desdibujan la imagen antropomorfa del cuerpo.

## Palabras claves

extra-corporalidad; ontología relacional; poiesis; posthumanismo; ritual; Wixarika

## Abstract

In this proposal, we will focus on the concomitance between body and art, decentralizing both categories as properly Western epistemes to make room for the question of ritual in artistic creation and pose the question: How does the implication of the body, in the process of plastic and ritual creation, allow us to understand it as a non-fixed et non-unitary entity?

By establishing a dialogue between concepts and practices of the Wixarika culture and critical posthumanism, we will explore the interweaving between poiesis and ritual as technologies of body transformation and as creators of plural forms of extra-corporality. We will reflect, based

on the processes of personal works and those of Wixarika and Western artists, on how the body transforms and is transformed and exists “outside” the (apparent) limits of the skin in a complex iterative relational system that interrogates the categories of essence and nature and blurs the anthropomorphic image of the body.

## Keywords

extra-corporality; poietic; posthumanism; relational ontology; ritual; Wixarika

## Resumo

Nesta proposta, interessar-nos-emos na concomitância entre corpo e arte, descentralizando ambas as categorias como epistemes propiamente ocidentais para dar espaço à questão do ritual na criação artística e colocar a pergunta: Como a implicação do corpo, nos processos de criação plástica e ritual, nos permite entendê-lo como uma entidade não fixa e não unitária?

Estabelecendo um diálogo entre conceitos e práticas da cultura Wixarika com o pós-humanismo crítico, exploraremos a imbricação entre poiesis e ritual como tecnologias de transformação do corpo e como criadoras de formas plurais de extracorporeidade. Refletiremos, a partir de processos de obras pessoais e de artistas wixaritari e ocidentais, sobre como o corpo transforma e é transformado e sobre como existe “fora” dos (aparentes) limites da pele em um complexo sistema relacional iterativo que interroga as categorias de essência ou de natureza e que desfiguram a imagem antropomórfica do corpo.

## Palavras-chaves

corpo; extracorporeidade; ontologia relacional; poiesis; pós-humanismo; ritual; Wixarika

### Agradecimientos y naturaleza del texto

El presente artículo forma parte de las reflexiones y trabajos llevados a cabo en el marco de mi creación-investigación para el Doctorado en Artes y ciencias del arte. Este trabajo es posible gracias a la dirección de Pascale Weber y, por supuesto, de los conocimientos, aprendizajes y reflexiones que la familia Carrilo de la comunidad Wixarika de Cerro de los Tigres (Nayarit, México) ha compartido de manera tan calurosa conmigo. Quiero extender el agradecimiento a mi querido profesor de lengua wixarika Hayuaneme Mijarez.

Este texto se deriva igualmente de la ponencia homónima efectuada en el marco del *Primer coloquio de estudiantes del cuerpo y las corporalidades. Lo posthumano: tiempos, contextos, expresiones*, llevado a cabo los días 30 y 31 de mayo de 2024 en la Escuela Nacional de Antropología e Historia de la Cd. De México y organizado con el grupo de estudio El Cuerpo Descifrado.

### Introducción

Hace varios años en la escuela de artes una profesora reprochó mi interés en las cuestiones de las corporalidades en el plano de lo espiritual, argumentando que estas pertenecen al campo de la teología y no de las artes plásticas. Sin embargo, después de varias reflexiones, en tanto esto que llamamos cuerpo esté imbricado en la creación artística, estas cuestiones me preocupan:

No hay arte en el que el cuerpo no esté involucrado: ya sea porque nos involucramos en un proceso creativo o como un simple espectador. [...] Por tanto, cualquier obra artística, incluso la más desmaterializada y conceptual debe, de alguna forma u otra tomar en cuenta al cuerpo (O'Reilly & Échas-seriaud, 2010, p. 7)

Constatando de varias maneras que nuestra concepción del cuerpo está dominada por la racionalidad moderna-occidental y sus binarismos, considerándolo como una máquina, un recipiente que contiene una sustancia y nos separa de todas las capacidades perceptivas y creativas de nosotros en cuanto cuerpos (Damasio, 1996; Citro, 2020), y sin omitir que el arte y sus representacionalismos modernos han jugado un rol importante en la construcción de nuestras maneras de entender al cuerpo, en esta presentación nos enfocaremos en la pregunta ¿Cómo la implicación del cuerpo, en los procesos de creación plástica y ritual, nos permite entenderlo como una entidad no-fija y no-unitaria?

Para indagar en este cuestionamiento, pondremos en discusión el marco teórico del posthumanismo crítico con las prácticas y conceptos de la cultura Wixarika<sup>2</sup>, comunidad conocida por sus creaciones plásticas con estambre y chaquira, así como por sus luchas de defensa territorial al noroeste de México<sup>3</sup>. Bajo este cruce de perspectivas, prestaremos atención a la concomitancia y tensiones existentes entre la triangulación cuerpo-arte-ritual, misma que he llamado anteriormente poiesis-ritual (Zacarías, 2022). Dicha noción propone entender al arte ya no como un objeto de consumo y distinción social que se juega a través de la “experiencia estética”, el “buen gusto” o la validación institucional, sino como un proceso en el que la implicación ritual del cuerpo es la base de transformaciones materiales.

En el caso del arte, el estudio realizado por Larry Shiner (2014) por ejemplo, nos muestra que, en realidad, “el

<sup>2</sup> Los wixaritari (pl) son también conocidos bajo el exónimo de huicholes. Cultura que habita en el noroeste de México en diferentes estados como Durango, Nayarit, Jalisco, Zacatecas y San Luis Potosí.

<sup>3</sup> Este cruce metodológico de perspectivas responde a la motivación de reconsiderar el lugar de las comunidades llamadas “indígenas” como sujetos de conocimiento en un panorama epistemológico amplio y a su vez, de resituar la tradición occidental “dentro de la pluralidad del mundo” como Yásnaya Aguilar (2022, p.116) o César Carrillo (2006) lo proponen.

sistema del arte moderno no es una esencia ni un destino. [...] El arte [...] es una invención europea que data de apenas doscientos años” (Shiner, 2014, p. 21). Además, según Shiner, esta forma moderna de entender el arte, donde la estética tuvo un rol importante, es completamente excluyente pues creó divisiones entre arte mayor/arte menor o arte/artesanía. Sin mencionar, por supuesto, que los esclavos, campesinos, la clase trabajadora y la mayoría de las mujeres no eran consideradas lo suficientemente inteligentes para el Arte Mayor (Shiner, 2014, p. 198): cuerpos sitiados de las experiencias sensibles.

Bajo estas mismas premisas, tanto Katya Mandoki (2008) como Walter Mignolo (2010) se han preocupado por recuperar el sentido original griego de *aesthesis*, que de alguna manera prioriza al cuerpo y su capacidad de percibir y sentir. Para Mignolo esto liberaría a *aesthesis* de la colonización ejercida por la estética moderna y su corolario: lo bello. Por otro lado, encontramos también el concepto wixarika de *nierika*<sup>4</sup> que se halla igualmente al origen de nuestra propuesta pues plantea un entendimiento amplio de la percepción, la visión y lo sensible, articulando varios aspectos de la ritualidad wixarika (Kindl, 2008). El diálogo entre el concepto de *nierika* y el de *aesthesis* en su sentido griego se presenta fecundo y nos hace advertir que el ritual es más que una tradición repetida sistemáticamente, es una forma de (re)hacer mundo donde sin duda el cuerpo modula procesos dadores de sentido. Es así como en este trabajo nos proponemos descentralizar los conceptos de arte y cuerpo de su matriz moderno/occidental, poniendo el foco en la *poiesis* (Passeron, 1989) como un proceso de devenir del cuerpo.

4 La noción de *nierika* evoca también los célebres cuadros de estambre popularizados en los años cincuenta, sesenta y setenta. Pero vemos que no sólo estos cuadros van a obtener la categoría de *nierika* y muchos de los objetos rituales, joyas y las pinturas faciales serán consideradas también dentro de esta categoría

## Cuerpo-sin-Naturaleza

Del lado de lo que llamaremos arte occidental, encontraremos en la performance diálogos cercanos con la cuestión del cuerpo y el ritual. En ese registro, la artista francesa Pascale Weber, compartiendo y desglosando su práctica artística y retomando mucho de su propia al crecer en Indonesia, propone la noción cuerpo-naturaleza (2015). En dicha propuesta, Weber nos habla de los vínculos invisibles que se despliegan en sus performances *in situ* y que, como en toda performance, se juegan en lo espontáneo.

Sin embargo, en esa idea de cuerpo-naturaleza encontraremos con esa manera de insinuar que cuerpo y naturaleza preexisten como entidades separadas que interactúan. Desglosemos esta problemática interrogando de igual manera los términos cuerpo y naturaleza.

Primeramente, me permito compartir la dificultad a la que me he enfrentado para encontrar una palabra en la lengua wixarika que exprese lo que el mundo occidental/occidentalizado entiende como cuerpo. De la misma manera que Michel Foucault no encuentra una palabra que designe la unidad del cuerpo en los griegos de Homero (Foucault, 2009 p. 18), me temo que esto es un poco similar en la cultura Wixarika. De ahí que los estudios sobre el cuerpo dentro de esta cultura como los de Ilario Rosi (1997), Olivia Kindl (2014), Arturo Gutiérrez del Ángel (2014) y Mariana Fresan (2010) y sus interpretaciones antropológicas sean fuentes de discusión constructiva muy interesantes. Sin embargo, nos remitiremos a las personas de habla wixarika y mi investigación en textos escritos en wixarika por *mara'kate*<sup>5</sup> recopilados y publicados

5 *Mara'kame* (sl), *mara'kame* (pl), es el título que reciben las personas que, después de un largo camino ritual y de ascetismo, adquieren un alto nivel de conocimiento y sabiduría dentro de las comunidades wixaritari. Las y los *mara'kate* están ligados a las cuestiones de sanación, pero también se hacen cargo de liderar y articular los rituales



Imagen 1. *Rivière Éternité #3*, (Quebec, 2015).  
Photo performance. Hantu (Weber+Delsaux).

por Diana Negrín (2019). En estos textos la palabra para expresar la idea de cuerpo es *tewiyari*. Por otro lado, en clases de wixarika con el maestro Hayuaneme Mijarez y en entrevistas se me fue dicho que la palabra más cercana a esta idea sería efectivamente *tewiyari*, concordando con los textos de los mara'kate. Muchos etnólogos han cometido el error de ligar la palabra *tewiyari* a *iyari*, que significa corazón en wixarika. No obstante, las y los wixaritari me advirtieron que la palabra *iyari* no tiene nada que ver con *tewiyari*. Profundizando en la lengua wixarika vemos que el sufijo *-yari* indica de hecho un nexo entre los referentes que se mencionan antes de él, apuntando que se trata de una relación de consistencia, fabricación o constitución. Por ejemplo, *tewi* está ligado a la noción de persona y a la vez con el número veinte. Inferimos entonces que la construcción aglutinante de *tewiyari* se traduciría como “aquello que constituye a una persona”, lo

que hace surgir más cuestionamientos, pues como dice Timothy Morton “ser una persona significa jamás estar segura/o de ser una” (Morton, 2019, p. 24).

Todo este proceso nos lleva a diferentes conjeturas, la principal es que hablar de cuerpo en wixarika no representa una entidad bien delimitada. Además, basándonos en entrevistas y la observación de varios rituales que tienen por objetivo encarnar a divinidades o ancestros deificados, podemos deducir también que el cuerpo tampoco es concebido como una unidad<sup>6</sup> fija, pues los procesos de encarnación y transformación que puede haber por ejemplo en las peregrinaciones o rituales de iniciación

<sup>6</sup> A diferencia de lo publicado por Mariana Fresan argumentando que en wixarika existe la formulación *xeitewiyari*, donde *xei* alude al número uno y en este caso hablaría de la unicidad, en los textos de los mara'kate publicados por Diana Negrín se puede observar que ninguno usara el término *tewiyari* acompañado de *xei*.



revelan esta capacidad del cuerpo a ser diferentes cosas o entes al mismo tiempo.

Observando esto es cuasi imposible no pensar en el concepto de cuerpo-sin-órganos propuesto por Gilles Deleuze y Félix Guattari (1972), que nos invita a pensar el cuerpo en términos de potencia y no de esencia. Surge así la idea del Cuerpo-sin-Naturaleza. Primero como una continuidad de estas figuras de la filosofía contemporánea, segundo por el hecho que la palabra naturaleza tampoco existe en lengua wixarika y tercero, para agregar una reflexión posthumanista a la idea de Pascale Weber. Pensadores como Rosi Braidotti, Timothy Morton o Bruno Latour subrayan las diferentes problemáticas que el término naturaleza engendra no solamente en cuestiones ecológicas sino en términos morales, delimitando y fijando al cuerpo de manera esencialista o como sinónimo de una identidad fija. Por eso compartimos con Braidotti que

la condición encarnada del sujeto es una forma de materialidad corporal que no puede reducirse a una categoría natural o biológica. El cuerpo [...] no es una esencia y mucho menos una sustancia biológica, es un juego de fuerzas, una superficie de intensidades, puros simulacros sin originales" (Braidotti, 2005, pp. 36-37)

Bruno Latour hace diferentes lecturas sobre la noción de naturaleza, evocaremos aquella que se usa para hablar de lo puro y original (Latour, 2015 pp. 15-55). Como homosexual, una de las mayores aprensiones que tuve, sobre todo en un país tan machista como México, fue ser considerado como "antinatural", como si fuera un monstruo, una creación artificial que no tiene derecho a amar ni a existir, como si las construcciones sociales y morales en torno a la sexualidad fueran "naturales". Añadir una visión naturalista al cuerpo es entonces una manera fá-

cil de esencializar y dar paso a ideologías depurativas e identitarias que resultan peligrosas y xenófobas. Por tanto, vemos que una de las mayores limitantes para el cuerpo es la idea de naturaleza misma.

En ese sentido me viene a la mente la exposición que tuvo lugar entre 2021 y 2022, "Homosexuales y Lesbianas en la Europa nazi" en el Memorial de la Shoa en París, donde observamos que, en casi todos los testimonios, documentos de arresto y condenas aparece a menudo el delito de "antinatural". Como lo dice Bruno Latour, el concepto de "naturaleza" "puede concebirse como un conjunto de reglas cuasi legales" (Latour, 2015 p.31), y en este caso dio a los nazis un pretexto legal y moral para castigar. En esa muestra encontramos la pieza *Weitermachen*, de Ralf Marsault quien retoma la historia de Walter Willi Erich Richter, un preso del campo de concentración de Sachsenhausen acusado de "lujuria antinatural" pues este "no ocultaba su deseo de llevar ropa interior femenina y hacía vestidos con papel crepé" (Marsault, 2013). Walter murió en 1942 y es en 2013 que Marsault, en Sachsenhausen, realizó esta performance considerada por el artista como un ritual en el que bailaba en ropa interior de mujer y una falda de papel crepé. Podemos apreciar un aspecto mágico en el gesto del artista que hace resurgir la idea de poiesis-ritual como un proceso de transformación que no solo es ritual, sino también política pues durante este acto, Marsault en cierto modo, revivió e incorporó a Walter "reconectando con él, inventando un ritual sin religión o improvisando un movimiento de danza [...] buscando construir un espacio [...] para que un soplo de vida sea compartido con la memoria de aquellos a quienes se les negó" (Marsault, 2013).

Esta manera de ver en las obras de arte una posibilidad de transformación en las que el cuerpo explora sus potencias y devenires me llevan también a las obras del

artista y mara'kame Yikaiye Kikame<sup>7</sup>: *El desmembramiento de Takutsi Nakawé* (1973) y *El desmembramiento de Watakame* (1973)<sup>8</sup>. Estas dos piezas nos muestran, según la visión de Yikaiye Kikame, cómo son desmembradas la Diosa Madre de todos los Dioses y bisabuela wixarika, así como el primer agricultor Watakame, y de las partes de sus cuerpos nacieron nuevas plantas y animales (Yikaiye, 2019 p.153-155). Estas imágenes míticas pero encarnadas en esas piezas nos muestran un devenir del cuerpo que no solo es poético, pues podemos transponerlo en nuestra realidad material pensando en los cuerpos putrefactos que compostan la tierra.

## Mas allá de la piel

El dualismo moderno de mente-cuerpo sugiere una jerarquía y muestra una forma de desprecio al cuerpo al tomarlo como un receptáculo de la mente o como una “prisión” o incluso una “jaula” como lo sugiere la exposición titulada *My Body is a Cage* (Mi cuerpo es una jaula) en el Museo de Arte Contemporáneo de Marsella curada por Denis Gielen. En una entrevista a propósito de la exposición, Gielen apunta que es “la mente quien posee la llave de esta jaula” (D. Gielen, comunicación personal, 2016), reproduciendo exactamente el mismo discurso moderno en el que se valorizan entidades etéreas y se desdeña al cuerpo, lo cual es en muchos sentidos problemático sobre todo si hablamos del arte o del cuerpo y su materialidad. Michel Foucault por su lado revirtió esta dicotomía al decir que el alma es la prisión del cuerpo (Foucault, 1993 p.38). Cabe señalar que Foucault distingue el alma de la teología cristiana de un alma moderna, que interpretamos como una prisión inmaterial construida por la moral del Humanismo.

Aquí encontramos otro problema subyacente a la modernidad, pues es en la moralidad humanista que se articulan y operan muchos de los circuitos de poder que no solamente encierran al cuerpo en esencias, identidades o una supuesta naturaleza, sino que además se le sitúa como un sistema cerrado individual (Le Breton, 2013) cuya periferia es la piel. Si retomamos entonces las obras del artista Yikaiye Kikame como un ejercicio posthumano para repensar nuestras subjetividades y nuestra idea de cuerpo, estas piezas nos invitan a entender los cuerpos desde sus potencialidades más allá de una periferia delimitante. Incluso entenderemos el devenir del cuerpo más allá de su propia “vida consciente”, es decir, la muerte como transformación, un devenir.

Partiendo de estos cuestionamientos, de mi acercamiento con los wixaritari y de repensar la práctica artística como un ritual, en 2020 realicé la obra titulada *Cuerpo Pagano*. Una serie de fotografías que documentan de manera poética la realización de una escultura en musgo a partir de moldes de mi propio cuerpo, una forma de extensión corporal o extra-corporalidad. Habiendo también participado en varios rituales wixaritari, pude notar que algo central en muchas ceremonias es la ofrenda así que, a manera de ofrenda, esta escultura fue hecha con la finalidad de ser depositada en un campo donde viviría y se transformaría y donde el cuerpo conectaría con alteridades no humanas, mismas que han sido desprovistas de agencia por el Humanismo occidental. Lo central en esta obra no son las fotos, es el proceso ritual-artístico que me permitió entender que las conexiones entre cuerpo y el mundo no se dan a partir de dos entidades separadas que interactúan, como dice Ángeles Eraña,

... la conexión no le pertenece a algo –a una cosa o entidad–, no es propiedad de ningún término del par. El nexo no está dentro ni fuera de las cosas; esta *entre* ellas, *entre* nosotras. Lo primario, lo co-

<sup>7</sup> Yikaiye Kikame conocido también con su nombre hispano José Benítez Sánchez, es sin duda uno de los más grandes artistas del mundo wixarika. Su trabajo se ha expuesto en todo el mundo y es un nombre clave en lo que concierne los nierikate (forma plural de nierika) o pinturas con estambre.

<sup>8</sup> Ambas obras pueden ser consultadas en el sitio: «[www.wixarika.org/es/artists/josé-benítez-sánchez](http://www.wixarika.org/es/artists/josé-benítez-sánchez)»



Imagen 2. *Cuerpo pagano*. (2020). Armando Zacarías. Photo performance.

mún, es lo que a todas nos hace, lo urde al todo. (Eraña, 2021, p. 142)

Retomando entonces las prácticas wixaritari y el estudio realizado por Arturo Gutiérrez del Ángel (2014), el autor nos remonta a su encuentro con Yicaiye Kikame citado anteriormente. Yicaiye señala tres partes del cuerpo: la superior, la central y la inferior. Estas zonas no solamente están íntimamente unidas a la cuestión territorial condensada en el objeto ritual *tsikiri*<sup>9</sup>, estas zonas, así como la forma de orientar el cuerpo en el espacio, de acuerdo con lo mencionado por Gutiérrez y Yicaiye, tienen que

ver con el Sol y sus movimientos (2010, 2014). Es decir, por más que la piel pareciera ser el límite del cuerpo, tan solo el hecho de concebir un esquema en el que se toma como referencia lo no humano, en este caso el Sol, aunado al hecho de que no hay una palabra en wixarika que traduzca la semiótica occidental de cuerpo, pareciera que podríamos ver, en estas formas de crear y producir cosmos, diferentes lógicas del cuerpo más allá de la piel.

Un conflicto aparente surge si empezamos a concebir al cuerpo como sistema abierto, y es que entonces el dualismo interior/exterior se vuelve obsoleto, pero ¿es esto en verdad un problema? Explorando esta tensión entre interior y exterior donde la piel es el supuesto límite, surge la obra *Soma exoderma*. A partir de un gesto que todos hacíamos cuando éramos niños, pegué una cinta adhesiva a mi piel con el fin de capturar su textura. Luego, pegué

9 El ojo de dios o *tsikiri*, se trata de un objeto construido a forma de rombo con estambre. A pesar de su alta comercialización sobre todo para el mercado new age que lo considera un mándala, es un objeto que sigue presente en la ritualidad wixarika a manera de ofrenda o como objeto apotropaico. Dada su clasificación en la categoría de *nierika* por los wixaritari, este objeto posee una ontología sumamente compleja y en continua reconfiguración.



Imagen 2. *Cuerpo pagano*. (2020). Armando Zacarías. Photo performance.

la cinta sobre papel negro para resaltar las texturas del estrato córneo, una capa compuesta esencialmente de células muertas, mismas que se renuevan para dar vida a otras células durante un período de tres semanas. Esto sin duda me hace nuevamente pensar en los vínculos entre la vida y la muerte y surge la pregunta: ¿las muestras que se ven en la pieza son también cuerpo? ¿Una parte de mí? Incluso si nos reducimos a nuestra antítesis para la cual la piel delimita el cuerpo, estas obras que contienen piel son también cuerpo, pero configuradas ahora como una extra-corporalidad. Esta idea ya ha sido tratada en el ámbito artístico por Marion Laval-Jeantet con la

pieza *Cultura de piel de artista* realizada con su dúo Art Orienté Objet, que consiste literalmente en una serie de culturas de su propia piel por medio de procesos en laboratorio. Las pieles se presentan tatuadas dentro de un frasco y son, en voz de la artista “la configuración de una experiencia vivida que me permite observar, a distancia, una parte de mí misma” (Laval-Jeantet, 2011 p.17).

Pienso ahora en aquella teoría que argumenta que el 70% del polvo de una casa es piel muerta, además de bacterias, virus, ácaros, heces, entre otros. En México, impregnados de las prácticas católico-paganas, cuando



visitamos la casa de alguien solemos hablar de las "vibraciones" o "energía" del lugar. Tratando de leer esto bajo la óptica del monismo, si la hipótesis piel/polvo es cierta y si asumimos que el cuerpo existe más allá de la piel, las casas estarían literalmente impregnadas de los cuerpos de sus habitantes. No es de extrañar que en muchas prácticas como el vudú o la brujería en México se suele pedir el cabello, ropa o pertenencias íntimas de la persona a la que deseamos afectar, pues finalmente estos objetos hacen también parte de su persona. Luego, esta reflexión se agudizó al pensar en secreciones como el sudor, la saliva, la orina, deposiciones, eyaculaciones o la menstruación, que además en el campo médico ayudan a determinar si el cuerpo padece algún virus, deficiencias u otros malestares.

Y más allá de las secreciones corporales, el movimiento mismo nos habla de la multiplicidad del cuerpo. Gran parte del trabajo de Francis Bacon buscaba, como él mismo decía, capturar el movimiento del cuerpo como se capta la baba del caracol en una superficie. Más contemporánea, Heather Hansen nos muestra trabajos donde el cuerpo y el movimiento son agentes productores<sup>10</sup>. La artista, sentada en la playa vio la huella de su cuerpo en la arena, lo que la inspiró a luego sustituir la arena por un gran lienzo sobre el cual ejecuta sus movimientos que quedan impregnados al carboncillo. Estas obras son huella de una poiesis en las que el cuerpo, los objetos y los movimientos están imbricados en flujos difíciles de delimitar. Pienso de igual manera en la artista eslovena Spela Petric y su performance *Skotopoiesis*, donde la artista se mantuvo durante 20 horas de pie frente a un espacio donde germinaba berro. Detrás de la artista se encontraba una luz potente que proyectaba la sombra de la artista hacia el germen de berro, dando como resultado una silueta amarillenta sobre el berro correspondiente a

la sombra de Petric, mostrándonos que su sola presencia, la luz y la sombra se mezclaron para dar testimonio del cuerpo y su presencia más allá de la piel.

Las diferentes lecturas y perspectivas cruzadas con las prácticas wixaritari nos conducen a considerar al cuerpo en una ontología nómada como lo propone Rosi Braidotti (2000, 2015) o de una ontología relacional (Escobar, 2015; Eraña, 2021) donde “nada, (ni los humanos ni los no humanos) preexiste las relaciones que nos constituyen. Todos existimos porque existe todo” (Escobar, 2015). Surge la pregunta de si la magia, las experiencias espirituales o místicas –suscitadas en general por rituales–, son entonces aquellos momentos donde se concientiza esta existencia relacional entre lo humano y no humano. Si bien en el campo del arte estamos continuamente repensando nuestros gestos, no hace falta quedarnos en ese dominio y ver la magia de lo cotidiano como Mandoki nos invita a hacerlo. Con solo respirar nos integramos con el árbol, con comer nos integramos con los productos vegetales o animales. Al orinar, al transpirar o en el sexo y a través de todos esos gestos cotidianos experimentamos no solamente al cuerpo más allá de la piel, sino que experimentamos también corporalidades humanas y no humanas formar parte de la multitud que nos habita, como dice Karen Barad:

Todo tocar involucra una alteridad infinita, de modo que tocar al otro/a, es tocar a todos los otros/as, incluyo el “sí mismo”, y tocar el “sí mismo” implica tocar al extraño (a los muchos extraños) que hay en mí. Incluso los más pequeños fragmentos de materia son una multitud insondable. (Barad, 2023, p. 43)

<sup>10</sup> Su trabajo es visible en: «<https://www.youtube.com/watch?v=C4oBc-o1npg>»



## Conclusión

Los cuestionamientos que emergen del término naturaleza nos llevan a preguntarnos si el concepto de identidad puede derivar en estos mismos peligros limitantes, auto sugestivos y esencializadores que fijan al cuerpo en una imposibilidad de devenir<sup>11</sup>: gesto primario de las prácticas artísticas y rituales.

Por otro lado, si leemos el ritual, la creación artística y la experiencia espiritual como formas de la performatividad posthumanista intraactiva<sup>12</sup> de Karen Barad y su realismo agencial, nos preguntaremos si más que hablar de cuerpo deberíamos hablar de corporeidades no antropomorfas que existen relacionamente como nubes, como polvo, como “aire, oxígeno nitrógeno y argón, sin forma definida” (Cano, 1984, 1m26s), y preguntarnos si estas formas más íntimas, po(i)éticas y relacionales de entendernos, además de desplazar los marcos jerárquicos occidentales, nos abren líneas epistemológicas sensibles que nos permitan entender que conocer “lo otro” es también conocer un aspecto de “sí-misma/o” más allá de la piel en un complejo sistema relacional de corporalidades: “somos tú encarnadas que se miran y se tejen en la otra y con ella” (Eraña, 2021, p. 132).

## Referencias

- Aguilar, Y. (2022[2018]). *Nous sans l'État* (A. Semat, Trad.). Ici-bas. [*Un nosotrxs sin Estado*. México: OnA Ediciones].
- Barad, K. (2023). *Cuestion de materia. Trans/Materia/Realidades y performatividad queer de la naturaleza* (S. Vetö, Trad.; 1.a ed.). Holobionte Ediciones.
- Braidotti, R. (2003). Les sujets nomades féministes comme figure des multitudes. *Multitudes*, 12(2), p.27. «<https://doi.org/10.3917/mult.012.0027>»
- Braidotti, R. (2005). *Metamorfosis: Hacia una teoría materialista del devenir*. Akal Ediciones.
- Braidotti, R. (2015). *Lo posthumano* (J. C. Gentile Vitale, Trad.). Gedisa.
- Cano, J. M. (1984). Aire [Canción] en *Ya viene el Sol*. España: CBS-Mecano
- Carrillo Trueba, C. (2006). *Pluriverso: Un ensayo sobre el conocimiento indígena contemporáneo* (1. Ed). Universidad Nacional Autónoma de México.
- Citro, S. (2014). Cuerpos significantes. Nuevas travesías dialécticas. *Corpo Grafías Estudios críticos de y desde los cuerpos*, 1(1), 10-43. <https://doi.org/10.14483/cp.v1i1.8414>
- Citro, S. V., Podhajcer, A., Roa, M. L., & Rodríguez, M. (2020). Investigar desde la performance. *Antropología Experimental*, 20, 13-24. «<https://doi.org/10.17561/rae.v20.02>»
- Damasio, A. (1996). *El error de Descartes: La razón de las emociones*. A. Bello.

<sup>11</sup> Como lo ha avistado ya Silvia Federici en su texto Federici, Silvia (2020). *Par-delà les frontières du corps: repenser, refaire et revendiquer le corps dans le capitalisme tardif*, Paris: Éditions Divergences.

<sup>12</sup> El término de intraacción de Karen Barad se opone a la noción de interacción, que supone que hay individuos preexistentes que interactúan de manera diferencial. Para Barad, los individuos no están predeterminados, dependen de relaciones múltiples e iterativas que los materializa.

- Deleuze, G., Guattari, F., & Deleuze, G. (1980). *Mille plateaux*. Éd. de minuit.
- Deleuze, G., Guattari, F., & Deleuze, G. (2012). *L'anti-Œdipe*. Éd. de Minuit.
- Eraña, Á. (2021). *De un mundo que hila personas: O de la inexistencia de la paradoja individuo/sociedad* (1. Ed.). Instituto de Investigaciones Filosóficas, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Escobar, A. (2015). Territorios de diferencia: La ontología política de los "derechos al territorio". *Cuadernos de Antropología Social*, 35(41), pp.25-38. «<https://doi.org/10.5380/dma.v35i0.43540>»
- Federici, S. (with Falquet, J.). (2020). *Par-delà les frontières du corps: Repenser, refaire et revendiquer le corps dans le capitalisme tardif*. L. Nicolas-Teboul (Trad.). Éditions Divergences.
- Foucault, M. (1993). *Surveiller et punir: Naissance de la prison*. Gallimard.
- Foucault, M. (2009). *Le corps utopique suivi de Les hétérotopies*. Nouvelles éd. Lignes.
- Fresan Jiménez, M. (2010). *El cuerpo humano entre los huicholes visto a la luz de la simbología mesoamericana* [UNAM]. «[https://ru.dgb.unam.mx/handle/DGB\\_UNAM/TES01000653929](https://ru.dgb.unam.mx/handle/DGB_UNAM/TES01000653929)»
- Gielen, D. (2016). *Une exposition doit être l'occasion d'une réflexion sur notre humanité, sur ce que signifie «être au monde», vivre au quotidien, tomber amoureux, exprimer ou retenir ses sentiments (...) (S. Laurent)*. [Comunicación personal].
- Gutiérrez del Ángel, A. (2010). *Las danzas del padre sol: Ritualidad y procesos narrativos en un pueblo del occidente mexicano* (1. ed). Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, Departamento de Antropología, Colegio de San Luis: M.Á. Porrúa.
- Gutiérrez del Ángel, A. (2014). Las metáforas del cuerpo. ¿Más allá de la naturaleza... o con la naturaleza? *Revista de El Colegio de San Luis*, 5, pp. 258-286. «<https://doi.org/10.21696/rcsl052013540>»
- Kindl, O. (2008). El arte como construcción de la visión: Nierika huichol, interacciones sensibles y dinámicas creativas. *Diario de campo. Suplemento*, 48, pp.33-57.
- Kindl, O. (2014). El cuerpo y la cuerda: El ritual de la amarrada de los peyoteros huicholes (occidente de México). *Ateliers d'anthropologie*, 40. «<https://doi.org/10.4000/ateliers.9749>»
- Latour, B. (2015). Sur l'instabilité de la (notion de) nature. En *Face à Gaïa: Huit conférences sur le nouveau régime climatique* (pp. 15-55). La Découverte : Les Empêcheurs de penser en rond.
- Laval-Jeantet, M. (2011). De l'incorporation du sens. *Cahiers de recherche sociologique*, 50, pp.15-32. «<https://doi.org/10.7202/1005975ar>»
- Mandoki, K. (2008). *Estética cotidiana y juegos de la cultura* (2. Ed.). Siglo Veintiuno.
- Marsault, R. (Dir). (2013, 2015-06). *Weitermachen!* [Performance/video]. «<https://vimeo.com/148013866>»

Mignolo, W. D. (2010). Aiesthesis decolonial. *Calle14*, 4(4), pp.13-25.

Morton, T. (2019). *La pensée écologique*. C. Wajsbrot (Trad.). Zulma.

Negrin da Silva, D. (Ed.) (with Instituto Cultural Cabañas (Guadalajara, Mexico), & Centro de Investigación Wixárika). (2019). *Grandes maestros del arte wixárika: Acervo Negrín* (1 Ed.). Secretaría de Cultura de Jalisco: Arquitónica.

O'Reilly, S., & Échasseriaud, L. (2010). *Le corps dans l'art contemporain*. Thames & Hudson.

Passeron, R. (1989). *Pour une philosophie de la création*. Klincksieck.

Rossi, I. (1997). *Corps et chamanisme: Essai sur le pluralisme médical*. A. Colin.

Shiner, L. E. (2014). *La invención del arte: Una historia cultural* (1 Ed.). Paidós.

Weber, P. (2015). *L'attachement*. Éditions Al Dante.

Yikaiye Kikame. (2019a). "El desmembramiento de Takutsi Nakawé". En D. Negrin da Silva (comp.), *Grandes maestros del arte wixárika: Acervo Negrín* (1 Ed.), (pp. 152-153). Secretaría de Cultura de Jalisco: Arquitónica.

Yikaiye Kikame. (2019b). "El desmembramiento de Watakame". En D. Negrin da Silva (comp.), *Grandes maestros del arte wixárika: Acervo Negrín* (1 ed.), (pp. 154-155). Secretaría de Cultura de Jalisco: Arquitónica.





'Gala Achura Karpa', Skating Nikki. Encuentro Internacional de Circo y sus Saberes – Achura Karpa. Centro Nacional de las Artes, Bogotá, marzo, 2024. Foto: Nicolás Mahecha

# El Hacer Artístico Translocado: Una Propuesta de Creación Decolonial\*

O Fazer Artístico Translocado: Uma Proposta de Criação Artística Decolonial // The Translocated Artistic Practice: A Proposal for Decolonial Creation

**Aline Vallim de Melo<sup>1</sup>**

dmalinev@correo.udistrital.edu.co

Universidad Distrital Francisco José de Caldas

**Paola Ferraro<sup>2</sup>**

polyferraro@gmail.com

Universidad Nacional de Asunción

**Verónica Daniela Navarro<sup>3</sup>**

veronicadnavarro@gmail.com

Universidade Federal da Bahia

Fecha de recepción: 24 de mayo de 2024

Fecha de aceptación: 3 de septiembre de 2024

Cómo citar: Valline, A, Ferraro P, Navarro D.. (2025). El Hacer Artístico Translocado: Una Propuesta de Creación Decolonial . *Corpo- Grafías Estudios críticos de y desde los cuerpos*, 12(12), pp.268-283.

DOI: <https://doi.org/10.14483/25909398.22011>



---

## \* Artículo de reflexión

1 Aline Vallim es artista, docente e investigadora interesada en la creación, improvisación y performance. Profundizó sus estudios en residencias y talleres con varios artistas-investigadores en el campo del arte/danza contemporánea. Tiene experiencia en artes con énfasis en procesos colaborativos en danza. Es Licenciada en Danza por la Facultad de Artes de Paraná (FAP- UNESPAR/Curitiba-PR). Es especialista en Estudios de Danza Contemporánea y tiene una Maestría en Danza del Programa de Postgrado de la Universidad Federal de Bahía (UFBA/Salvador-BA). Actualmente es candidata a doctora en el programa de Estudios Artísticos de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas (Bogotá, Colombia) en co-tutela con la Université de Toulouse Jean Jaurrés (Toulouse, Francia) donde desarrolla investigación- creación sobre danza, migración. y feminismo.

2 Paola Ferraro es artista escénica, investigadora y docente. Está interesada en procesos artísticos que involucren el trabajo con archivos, historia y memorias. La danza y la escritura han configurado sus principales campos de incidencia. Es creadora de Acción-Archivo-Memoria, una iniciativa de carácter artístico que articula acciones vinculadas a la memoria afectiva e institucional de las ciencias sociales en Paraguay, a través de los registros de sus espacios de producción y el relato de sus protagonistas, buscando generar un puente de diálogo entre generaciones pasadas y presentes. Cuenta con formación en danza clásica, contemporánea, teatro y artes marciales (jiu-jitsu brasileño). Interesada en prácticas corporales que vinculen la danza con las artes marciales. Es integrante de Tercer Espacio Colectivo, agrupación de artes escénicas que se dedica a la producción, difusión y formación de carácter artístico en Asunción y área metropolitana.

3 Verónica Navarro es doctora en Artes Escénicas por la Universidad Federal de Bahía (2022). Magister en Danza por la Universidad Federal de Bahía (2018). Especialista en Danza en la Universidad Federal de Bahía (2016). Profesora de Arte-educación por la Unigrande. Universidade Integrada da Grande Fortaleza (2021). Licenciada en Trabajo Social - Universidad Nacional de Córdoba - Argentina (2006). Actualmente es profesora colaboradora del programa de investigación y extensión AnDanças de la Universidad Internacional de la Lusofonía Afrobrasileña UNILAB en el campus Malês en Bahía y tutora del curso de profesorado en danza EAD de la Universidad Federal de Bahia en Salvador, Bahía Brasil.



## Resumen

Mediante este artículo nos proponemos reflexionar sobre algunas de las cuestiones que atraviesan nuestro trabajo artístico *Translocadas*. A través del proceso creativo, vamos trayendo los conflictos y tensiones que dieron cuerpo a la obra a partir de los atravesamientos de género, sexualidad, clase y raza, entendiendo estos en un sentido interseccional. Algunas de las preguntas que aborda el artículo son las siguientes: ¿Qué es lo que nuestras danzas dicen sobre nosotros? ¿De qué formas estamos sintiendo/haciendo y diciendo sobre nuestras danzas? ¿Qué caminos estamos eligiendo para crear nuestros discursos, procedimientos y obras artísticas en la contemporaneidad? Vamos a translocar el lenguaje también, ya que tanto el español como el portugués nos constituyen en nuestro día a día.

## Palabras clave

corpo, dança, investigação artística, decolonialidade

## Abstract

In this article, we aim to reflect on some of the issues that permeate our artistic work, *Translocadas*. Drawing from the creative process, we explore the conflicts and tensions that shaped the work, focusing on the intersections of gender, sexuality, class, and race. These issues are understood through an intersectional lens. Key questions addressed in the article include: What do our dances reveal about us? How do we feel, act, and speak through our dances? What paths are we choosing to create our discourses, procedures, and artistic works in contemporary times? We also aim to translocate language itself, as both Spanish and Portuguese shape our daily lives.

## Keywords

body, dance, artistic investigation, decoloniality

## Resumo

Através desta escrita propomos refletir sobre algumas das questões que atravessam o nosso trabalho artístico denominado “*Translocadas*”. A partir do processo criativo, trazemos os conflitos e tensões que deram forma à obra a partir dos atravessamentos de gênero, sexualidade, classe e raça, compreendendo-os em um sentido interseccional. Algumas das questões que compõem o trabalho são discussões sobre: O que nossas danças dizem sobre nós? De que forma estamos sentindo/fazendo e dizendo sobre nossas danças? Que caminhos estamos escolhendo para criar nossos discursos, procedimentos e trabalhos artísticos na contemporaneidade? Vamos translocar o idioma também, pois tanto o espanhol quanto o português nos constituem no nosso dia a dia.

## Palavras-chave

corpo, dança, investigação artística, decolonialidade

## ¿Qué es *Translocadas*?

*Translocadas*<sup>4</sup> es una creación escénica de danza que nació en 2017 en Brasil, entre los estados de Bahía y Ceará, a partir de un diálogo entre las artes escénicas y las ciencias sociales. Gracias a la participación en el equipo de cuatro artistas de la escena y de investigadores(as) vinculados(as) también a espacios académicos de tres países de América Latina, fue posible realizar este cruce. Entre lecturas y discusiones, se fue tejiendo una red de prácticas y discursos que conectó a los tres países involucrados: Brasil, Argentina y Paraguay.

En el auge de las teorías decoloniales, se convirtió en una preocupación constante la cuestión de cómo deconstruir discursos y prácticas desde la academia en América Latina, transformando este espacio, en la última década, en otro lugar a ser ocupado por muchos(as) de nosotros(as). La producción de la teoría decolonial más difundida dentro de los espacios académicos está ligada a los sectores intelectuales blancos-burgueses, lo que genera muchas contradicciones o “poco suelo”, es decir, una teoría creada fuera de la realidad de muchos(as) subalternos(as) (Spivak, 2010). Así, reconocemos nuestro lugar de privilegio en esta sociedad desigual, por tener la posibilidad de estar dentro de la academia como estudiantes de programas de posgrado, profesores(as) e investigadores(as), y por tener acceso a lecturas, orientaciones, salas de ensayo e incluso becas, lo que facilitó el nacimiento y la continuidad de esta propuesta artística, tanto dentro de la academia como en la escena brasileña y paraguaya.

Creemos firmemente en la investigación artística como construcción de conocimiento. El *corpo-testemunha* (Soares, 2018) en los espacios que se abren a partir

de las vivencias, donde la estética forma parte del entendimiento del mundo. *Translocadas*, como obra en continua (des)construcción, surge de la necesidad de comprender de qué manera el proceso creativo en danza puede operar como práctica de descolonización del cuerpo a partir del mismo.

En este camino, la dramaturgia de *Translocadas* emerge como soluciones provisionales a partir de las acciones de las tres artistas creadoras y de las provocaciones del artista/propositor del trabajo que, a través del movimiento, plantean la creación de estados corporales, imágenes y representaciones estereotipadas sobre lo que significa ser “mujer” en América Latina. Los estereotipos aparecen en escena como recurso para reflexionar, de manera crítica y humorística, sobre los imaginarios nacionales y los procesos de exotización inherentes a ellos. No es nuestra intención hacer ningún tipo de generalización sobre lo que significa ser mujer, latinoamericana, blanca, cis, etc. Sabemos que estas intersecciones se dan de formas múltiples, así que traemos cosas que hablan desde nosotros(as) y sobre nosotros(as) mismos(as).

## El *corpo-testemunha* que danza para hablar de nosotros/as desde nosotros/as

Translocarse e implicarse a través de incomodidades, contingencias, múltiples lugares contruidos a partir de los(as) otros(as), en la interacción. ¿Cómo construir una mirada sobre una estética artística atravesada por marcadores de raza, clase, género y sexualidad que nos clasifican en tierras sembradas por procesos coloniales? La propuesta de *Translocadas* es trabajar desde el desplazamiento hacia un lugar donde el grupo se reúne para la creación. Primero, porque vivimos en lugares/ciudades diferentes; segundo, porque la obra nace justamente de este tránsito nuestro entre territorios,

<sup>4</sup> Tráiler de la obra disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=VaXSIQ5nDr8&t=40s>

donde nos movemos permanentemente entre estereotipos, marcas, historias, memorias, que se reconfiguran en la interrelación con diferentes seres humanos y no humanos. A partir de las artes del cuerpo, podemos colocar nuestros cuerpos "en situación", lo que Soares llama *corpo-testemunha*. Específicamente, hablando del artista negro brasileño, el autor dice que

la manera en que la subjetividad de las personas es construida y marcada socialmente es plural, y diversos discursos atraviesan y confluyen en este lugar que es el ser humano. Aunque las personas sientan, consciente o inconscientemente, las marcas culturales de una sociedad que experimentó el colonialismo y el régimen esclavista, es necesario situar el lugar de enunciación de esa experiencia. ¿Quién es el sujeto que habla? ¿Cuál es o cuáles son sus enfoques? (Soares, 2018, p. 24-25, Traducción nuestra)

Coincidimos con Soares en que, como artistas-investigadore/as, es necesario explicitar nuestros lugares de enunciación, colocando nuestra perspectiva del mundo en los procesos artísticos, lo que él llama *corpo-testemunha*, una cualidad del cuerpo capaz de repensar nuestros procesos de subjetivación, aquellos que imprimimos a partir de los discursos que nos definen y que tenemos la posibilidad de recrear a partir de nuestra propia experiencia en contacto con otros mundos.

Cuando un artista puede observar su propio proceso poético como forma de conocimiento, pudiendo de esta manera transitar por la libertad poética coqueteando con aspectos metodológicos de un hacer científico. Y cuando ese hacer artístico es un atravesamiento de la forma a través del arte de la presencia, esto significa que el cuerpo construye y testimonia en otra tempo-

ralidad la experiencia de ser un soporte para la expresión, al tiempo que también crea su propia lógica particular de expresar. (Soares, 2018)

Es un desafío para nosotros/as, artistas-investigadoras fenotípicamente blancas, cis y heterosexuales con el acompañamiento artístico de un hombre cis gay del sertão/Ceará, de países como Argentina, Brasil y Paraguay, con una historia marcada por invisibilizaciones, borramientos y blanqueamientos, creados dentro de una imposición territorial que poco se refleja en el día a día de la dinámica de esta frontera, estar junto/as para crear. *Translocadas* se hace y se rehace en el desplazamiento, ya sea en la forma en que se daban los ensayos, entre Salvador y Ceará—cuando todo comenzó en 2017, entre las ciudades de Juazeiro do Norte y Crato-CE, en el garaje de la casa de Socorro Soares y en la ONG Beatos, donde residimos e acampamos—o en el caso específico del viaje a Paraguay que realizamos en 2019.

Las residencias artísticas, como forma de encuentro/organización, ayudan a *Translocadas* a pensar en sus prácticas artísticas en desplazamiento, un proceso de creación en tránsito que sugiere otras formas de producción. Residir nos ayuda a crear ambientes fértiles para la práctica de la convivencia y el intercambio, para fortalecer el ejercicio colectivo de problematizar y probar cuestiones en el cuerpo, y, principalmente, para llevar a cabo un trabajo conectado con las personas y con el suelo donde bailamos.

Nosotros/as, viajando, lidiamos con la sorpresa, la imprevisibilidad e incluso el riesgo. Explorar e investigar los lugares por donde se pasa, relacionarse con el paisaje físico o con el entorno social, operar con las cuestiones que nos conmueven y dejarnos transformar a lo largo del proceso. Las reflexiones, experiencias, viven-

cias y memorias fueron acompañadas de anotaciones, dibujos, diarios de a bordo, cuadernos de viaje, fotos, videos, objetos y otros vestigios y registros. Según Francisco Dalcol, el artista viajero contemporáneo

crea recomponiendo las especificidades propias del lugar, ya sea representando o interpretando esa “realidad”, ya sea a través de la experiencia sensorial o la vivencia personal de lo que el espacio le provoca. El artista en residencia también puede realizar un trabajo basado en una práctica social que establece vínculos con las personas y con los espacios que involucran a una comunidad como coautora en procesos colaborativos. Como formas de actuación cada vez más participativas en un contexto en el que la movilidad se asocia con la preocupación por el diálogo y los intercambios, las residencias y los artistas nómadas ayudan a ampliar las indagaciones sobre experiencias y procesos de intercambio, interacción y vida colectiva, ofreciendo respuestas a un síntoma contemporáneo de fuga y aislamiento. (Dalcol, 2015)

Las redes de intercambio con personas caracterizan a *Translocadas*. Las asociaciones con el grupo Oitão Cênico en Ceará, con el colectivo artístico Tercer Espacio Colectivo Artístico en Asunción, Paraguay, y con diferentes artistas, maestros(as) de la cultura popular, escuelas públicas, entre otros, dan color, consistencia, conflictividad y nuevos lugares permanentes para pensar-hacer la escena. Creemos que la producción de conocimiento es un movimiento incesante de generar encuentros, relaciones críticas, sensibles y creativas con la realidad. Estas son habilidades desarrolladas en y por diferencias y especificidades, en las cuales las relaciones de intercambio suceden a través de diálogos que se mueven entre acuerdos y desacuerdos. Por lo

tanto, creemos que estar juntos no significa necesariamente correspondencia en el sentido de establecer relaciones exclusivamente por similitud o acuerdo; estar juntos no es estar igual.

*Translocadas* es una obra que poetiza a partir de la danza la realidad de una mujer argentina, una paraguaya y una brasileña cuando son leídas en otros territorios. Cuando se encuentran y se distancian de sus lugares de pertenencia y se territorializan en otros diferentes. Para comenzar el análisis vamos con la primera mujer: la argentina.

### ***¡“Se va la primera”! Siglo XX cambalache problemático y febril***

Lo que hoy llamamos Argentina se vino a consolidar hacia finales del siglo XIX principios del siglo XX luego de la lucha histórica entre Buenos Aires y las provincias. Ya esa denominación lo dice todo: “Buenos Aires” y el resto, principalmente el norte como una cosa sola—pasando Córdoba para arriba—parece que es todo lo mismo y el desierto patagónico, aquel pedazo de tierra “inhabitada” llena de indios e indias indomables.

“¿De dónde sos?” me preguntan en Brasil, y yo respondo: “Argentina, pero de Córdoba.” “¡Ah, seguro que bailas tango! Y cómo es que se llama ese monumento grande que tienen allá? ¡a mí me encanta Argentina! parece París”, me dicen en Salvador.

Yo, Verónica, que fui a Buenos Aires unas tres veces, siempre conozco menos que las personas que me preguntan. ¿Por qué reafirmo que soy de Córdoba? ¿Por qué prefiero la chacarera y el huayno antes que presentarme con el tango?



Foto Dani González. Asunción, 2019.

*Translocadas* me dio el lugar de la argentina que vive en Salvador, que baila samba y que juega capoeira, que come empanadas y acarajé.<sup>5</sup> Lo primero que vino a nuestra mente para montar ese trabajo es el tango. Soy rubia de ojos azules, fenotípicamente encajo para el tango de exportación, folclorizado y blanqueado. ¿Cuál tango ponemos en la obra? “*La cumparsita*” pensamos toda(o)s, principalmente nuestro director Mauro César, preocupado con la comunicación directa para un público de los interiores a los que queríamos llegar y que él conoce muy bien. Lejos estamos en este trabajo de abordar el tango y su historia, no es la intención ni podríamos hacerlo. Pero esta es mi carta de presentación, para un trabajo donde lo que predomina son los este-

reotipos y las etiquetas. Muchos años he bailado tango, con vestidos apretados y medias de red. Los zapatos de tango son la llave de la feminidad heteronormativa del ser mujer argentina. La seducción al varón, en el caso de la obra, la silla en la cual danzo todo el tango. Esa silla que simbólicamente es el estado patriarcal blanco heteronormativo que dice para mí cómo debo seducir, a quién y dónde.

¿Cómo deconstruir nuestros cuerpos que danzan formas racistas, machistas y estereotipadas? Es posible mover caderas, pecho, sacudir el alma. No es el tango lo que incomoda, es no dejar al cuerpo expresarse con libertad. *EnegreSer corporeidades* (Navarro, 2018) en nuestras danzas argentinas a partir de matrices estéticas negras como la capoeira angola o indígenas desde sus ruedas, rituales y múltiples posibilidades corpo-

<sup>5</sup> comida baiana hecha de masa de poroto y aceite de dendê, considerada comida de comunidad tradicional de terreiro de candomble, o sea de religión de matriz africana.





*Fotos Mellyssa Bezerra (Teatro Marquise Branca/Juazeiro do Norte 2018).*

rales. Desestabilizando codificaciones patriarcales en las danzas de roles de “mujer” y de “hombre” que son construcciones culturales coloniales para instaurar un único modelo posible: el heterosexual, cis blanco y burgués de ser. Coincidimos con Lugones (2015) en que la sexualidad como el género son construcciones sociales creadas e impuestas:

La heterosexualidad no está simplemente biologizada de manera ficticia, también es obligatoria y permea la totalidad de la colonialidad del género, en la comprensión de la más amplia que estamos dando a ese concepto. En este sentido, el capitalismo eurocentrado global es heterosexual. Creo importante que veamos, que aunque intentemos entender la profundidad y la fuerza de la

violencia en la producción tanto del lado oculto como del lado visible del sistema de género moderno/colonial, que la heterosexualidad ha sido coherente y duraderamente perversa, violenta, degradante, y a convertido las personas “no blancas” en animales y a las mujeres blancas en reproductoras de la Raza (blanca) y de la Clase (burguesa). (Lugones, 2015, párr. 51).

Continuamos el análisis con Paraguay. Era muy importante para nosotras/os pensar la memoria histórica de un país que sufre hasta hoy el ahorcamiento de estar en el medio fronterizo de dos países como Argentina y Brasil. A través de la experiencia de Paola Ferraro en relación con nosotros/as y los desplazamientos transitados es que pudimos crear la “*India del ballet*”.

## INDIA

*De su tribu la flor / Montaráz Guayaquí / Eva arisca de amor / Del edén guaraní*

*India a tua imagem, sempre comigo vai. Dentro do meu coração, todo meu Paraguai.*

Tantas capas de romantización fueron construidas desde los dispositivos del pensamiento colonial, primero, y el nacionalista después, al punto de tornar una abstracción de sujetos concretos cuya existencia real es invisibilizada a través de estereotipos icónicos. Hablo específicamente de las mujeres campesinas e indígenas que transitan en Paraguay. La forma de estos estereotipos es diversa, pudiendo los mismos ser estigmatizadores—los indígenas son salvajes, haraganes—o exótica—la gloriosa raza guaraní, la india bella mezcla de diosa y pantera de la guarania.

Los procesos de conformismo y resistencia (Chauí, 1981) vivenciados durante la colonización, permitirían la continuidad de la lengua guaraní dentro de la Provincia del Paraguay. El mestizaje mudaría las configuraciones del mundo indígena, deviniendo este en comunidades rurales campesinas, las cuales se extenderían y perdurarían durante la colonia e independencia y configurarían el paisaje mayoritario de la República hasta bien entrado el siglo XX. Por su parte, el mundo rural y sus formas serían hegemónicas hasta bien entrado el siglo XX y el proceso de urbanización, notoriamente tardío. Hasta 1990, la mitad de la población paraguaya tendría un origen socio-demográfico rural-campesino. Y para mi generación, eso implicaba provenir de un ineludible linaje de madres y abuelas campesinas, siendo nosotras, las primeras hijas nacidas en la “ciudad.”

El guaraní llegaría a los mestizos con la leche materna. Serían las mujeres sus practicantes. Con el vendrían también los saberes sobre las plantas medicinales, saber ampliamente practicado hasta hoy. Sería el idioma de la casa, es decir, un código lingüístico supeditado a la esfera del mundo privado, presente en el campo de la oralidad. Por su parte, el español sería la lengua del poder, la practicada por el colonizador español, el código que regiría las relaciones con el Estado. Y al igual que en nuestra contemporaneidad el guaraní conforme la lengua mayoritaria de la sociedad paraguaya, la misma sobrevive hoy como subalterna ante el español, aspecto que se torna visible en la vida pública.

*Translocadas* apela a varios recursos del mundo indígena y campesino descripto, pero en claves diferentes a lo largo de la pieza. En muchas formas, la obra me hace ver las particularidades de un mundo que, silenciosamente, está incorporado en mis formas de ver, sentir, mover y hablar cotidiano. Me permite reconocer las cercanías sutiles y distancias notorias con aquellos códigos, desde mi lugar de mujer urbana, criada en Asunción e hispano hablante.

A lo largo del proceso creativo me encontré con un problema recurrente: el exceso de utilería y recursos escénicos. Siempre tenía muchos objetos en las escenas donde participaba, al punto en que me costaba cargarlos. Y terminaba hablando de muchas cosas: utilizo un mortero pequeño, cuyo carácter denotativo recordaba el uso ancestral y contemporáneo de las plantas medicinales en las familias paraguayas, pero que en clave connotativa coloca la violencia sexual ejecutada sobre paraguayas migrantes en la frontera. Imito un diálogo de despedida en guaraní entre madres e hijas en situación de migración, citando a Carmen Soler en medio



Foto: Talita Feitosa. Juazeiro do Norte 2018

del mismo.<sup>6</sup> Uso un paño rojo para recordar el tránsito de los mensú entre las fronteras de Paraguay y Brasil. Escondo el rostro en escena para referir la invisibilidad de Paraguay en la región, entre varios otros recursos.

Sin darme cuenta ni proponérmelo, tenía demasiado, pero nunca podía—y sigo sin poder—encontrar el final a una escena en concreto: la hoy llamada por el grupo “escena de India”. En la misma suena un mix de la canción homónima, en versión de *Perla del Paraguay* y Gal Costa. La escena—a mi entender de hoy—trabaja el exceso de discursos sobre el cuerpo de una mujer hasta el absurdo: tacos altos, pollera de danza paraguaya, termo de tereré en la cabeza, pretendiendo vender

un show o ser la imagen de un poster. Y teniendo que “sostenerlo todo”. Algo de la historia de la propia *Perla del Paraguay* está en esa escena, las vicisitudes a las que la misma se prestó para “triunfar como cantante” cruzando la frontera.

Pero cuando todos estos discursos caen (la música se detiene, el termo de tereré queda en el piso, me saco los zapatos, la pollera y dejo de sonreír), ¿Qué hay para decir? ¿Cuál es la verdad detrás de todo ese ejercicio por sostener una imagen? Hasta hoy sigo sin encontrar las palabras o acciones para cerrar esa escena. Tal vez porque sea necesario un silencio después de tanto exceso y denuncia. O porque existe una distancia infranqueable entre una herencia campesina e indígena que me llega ya solo como eco y una realidad material concreta diferente.

<sup>6</sup> Poeta, docente y militante social paraguaya, referente de oposición a la Dictadura stronista (1954-1989).

### ***¡Cumbia nena!***

La cumbia aparece en *Translocadas* como una suerte de diálogo fronterizo entre imaginarios paraguayos y argentinos. En mi experiencia de vida, yo, Paola, veía a banda de cumbia argentina *Damas Gratis* como una marca que me constituía. La cumbia villera de Buenos Aires estaba en los bares, en los colectivos al volver del colegio, en las fiestas, en la TV nacional, en las hinchadas de fútbol, en los asentamientos urbanos del Departamento Central y en los boliches de la élite asuncena. Poco me cuestionaba, en ese entonces, su procedencia, era algo naturalizado e incorporado que aparecía en los momentos festivos, para la liberación de los cuerpos en una sociedad moralista y conservadora como la paraguaya. La cumbia sonaba cuando la fiesta estaba en su tope, cuando el campo de las prohibiciones y la moral se desinhibían por completo.

A la par en que la cumbia se diseminaba y permeaba en todas las capas sociales—los asuncenos de clase media racistas decían que era vulgar y sin embargo siempre la coreaban—en la capital crecía la fila de migrantes paraguayos en el Departamento de Identificaciones, allá por el 2000. La mayoría tenía como destino ir a trabajar a Argentina, siguiendo un éxodo ya trazado desde inicios del siglo XX, sea por razones políticas o económicas.

En tanto registro experiencial, la cumbia puede remitirme a un tiempo personal: mi adolescencia, como así también a un contexto histórico y social de crisis económica y migraciones masivas. En cuanto “dato” para la obra, la misma nació con una pregunta hecha por Mauro, nuestro orientador-director una tarde del 2017 en Ceará: *¿Cuál es el drama transversal de la sociedad paraguaya?* En tanto respuesta provisoria, pienso en la migración

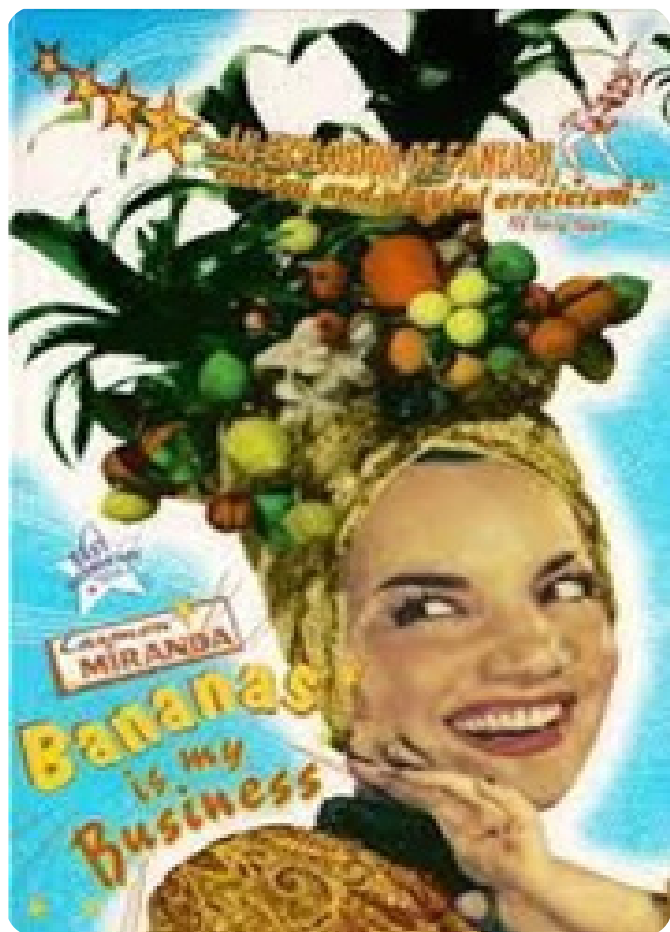
como fenómeno inter-generacional y en la cumbia como uno de sus símbolos. La migración compone un vínculo interminable que entrelaza a familias paraguayas y argentinas, al punto de mimetizar expresiones, de naturalizar el uso del guaraní o el jopará en ambos territorios, de permitir un uso compartido de mates, chipas, polcas, guaraníes o chamamés, literatura, culinaria, entre tantos otros saberes.

Para cerrar este proceso de análisis, que no termina aquí, por el contrario, se abre aún más para pensar como estas líneas nos desafían a seguir profundizando en las reflexiones, es que traemos la figura de la brasileña en la experiencia de Aline y sus desplazamientos junto a nosotros/as.

### ***“Dijeron que volví americanizada”***

En un fragmento del documental *Carmen Miranda: Bananas is my Business* (1995) se narra la primera entrevista realizada por periodistas estadounidenses a Carmen Miranda cuando llegó a Nueva York en 1939 de la siguiente manera:

Todos se dieron cuenta de que los años de la Depresión terminaron cuando Carmen Miranda llegó a Nueva York. Los hombres quedaron deslumbrados... y las mujeres perturbadas. Carmen Miranda, fruta exótica brasileña, inclinó la cabeza hacia un lado. Sus risueños ojos verdes y una sonrisa volvieron su rostro en una máscara de ardiente felicidad. Sus manos volaron como pájaros mientras decía: "¡Los hombres estadounidenses son como papas!". ¿Entonces le gustan los hombres americanos, señorita Miranda? "¿Si me gustan?" ella dijo. "No, no, no. Los amo... Sé 100 palabras en inglés: man, man, man, man y



*Cartaz do documentário "Banana is my Business" (1995).*

money, money, money, money. Nada mal para una chica sudamericana, ¿verdad?". (Solberg, 1995, 29:00).

El caso es que, después de esta entrevista, muchas cosas cambiaron. Carmen Miranda, cuando migró a Estados Unidos con el objetivo de complacer a los esta-

dounidenses, de repente parece una tonta. De hecho, la exótica "baiana" resultó muy agradable, con sus estilizadas vestimentas y su arreglo de frutas tropicales que llevaba en la cabeza; la industria cinematográfica de Hollywood ve en Carmen la oportunidad perfecta para promocionar a una gran estrella. En pleno apogeo de la "política de buena vecindad" (1933 a 1945) entre Estados Unidos y América Latina, el cine americano no parece preocuparse por producir "historias fieles a la realidad", sino que, por el contrario, quiere mantener relaciones de "solidaridad" y "amistad" con América Latina y, por tanto, la exotización de la diferencia aparece como plato lleno para mantener las relaciones de poder que estaban en juego.

Quizás sea porque me doy cuenta del mar de contradicciones que viven dentro de mí que la figura de Carmen me provoca tanta atracción. Reconocer que ocupamos posiciones de privilegio (sean de raza, clase, género, nacionalidad, entre muchas otras...) al mismo tiempo que en muchos contextos se nos invisibiliza, quizás sea un primer movimiento hacia dejar atrás esa vieja idea de que nuestra identidad es algo estable, fijo y puro. Ser Translocada se trata también de reconocerse un cuerpo manchado, cuerpo con *identidades grises*, como dice Silvia Cusicanqui (2018), "identidades formadas por manchas contradictorias" que nos permiten, al prestar la debida atención y cuidado, habitar mundos diferentes y quién sabe, tener la posibilidad de negociación constante con nuestros propios lugares de enunciación en un movimiento simultáneo de negación y afirmación de privilegios y exclusiones.

¿Y si Carmen Miranda fuera negra? ¿Si fueras pobre? ¿Si en lugar de frutas tropicales llevaras en la cabeza



un mulambo de rudia?<sup>7</sup> ¿Y si en lugar de migrar a Río de Janeiro hubieras migrado a Salvador? ¿Tendría tanto éxito esa “bahiana”? ¿Podría seguir ocupando el puesto de Embajadora del Samba ante los ojos de una superpotencia extranjera en los años 1940? Aun así, ¿la apodarían “la pequeña notable” o “The Brazilian Bomnshell”? ¿Tendría la oportunidad de ser la primera mujer latinoamericana en garabatear su firma en la famosa acera de Hollywood?

Como artista blanca brasileña migrante—en avión y con pasaporte—viviendo en Colombia desde hace casi un año, no tengo forma de escapar de estas preguntas, siento un eco similar al de Carmen. En sentido común, cuando digo que soy brasileña y que trabajo con la danza, como por arte de magia aparecen en la conversación las palabras carnaval, samba y Río de Janeiro. De hecho, tengo mucho cariño por estos tres lugares, manifestaciones, rituales y sí, a veces me reconozco como esa “mujer brasileña” que esperan que sea. Pero muchas veces no. También resisto al imaginario femenino esperado desde otras construcciones y necesidades de ser/existir que me permiten construir otras formas de ser mujer.

Cuando profundizo en la historia vida-arte de Carmen, me encuentro con cuestiones del pasado que, de alguna manera, parecen seguir siendo las mismas cuestiones del presente: ¿Qué significa ser mujer brasileña, paraguaya, argentina? ¿Cuántas veces las mujeres latinoamericanas han sido invisibilizadas y cuántas veces sus cuerpos antes invisibles han sido estereotipados, exotizados y fetichizados? ¿Cuáles son los imaginarios identitarios vinculados al ser mujer latinoamericana?

¿De qué manera las relaciones de poder se inscriben en nuestra corporalidad y definen posiciones identitarias?

En *Translocadas*, como vimos en el caso de Carmen, la tanguera y de la india paraguaya, trabajamos los estereotipos femeninos nacionales como recurso crítico y humorístico. En el caso de Carmen, ella llega a escena con su inagotable alegría moderna, su sonrisa que hace los muslos doler y su samba de tacón bailada en media punta. Contradictoriamente, ella misma sostiene su cuerpo, tirando de su cabello hacia arriba, provocando una especie de juego de manipular y ser manipulada, de equilibrio y desequilibrio, de alegría y dolor. De repente CAE, en alusión a la canción de ese nombre. Disfrázate, nadie la vio, levanta y continúa con aún más alegría. Pero luego ella CAE, CAE. Levanta rápidamente con el torso insistiendo en la verticalidad. Haz un guiño a un joven por allá, un meneo por allá. Y de nuevo CAE... CAE... CAE. Él deja escapar una mirada de desesperación, pero se recupera, y pronto intenta ofrecer al público una mirada feliz con brazos y muñecas que circulan. CAE, CAE, CAE, CAE, la sonrisa ya no es sostenible. El cuerpo ya no puede soportar su propio peso. La supuesta alegría se desmorona y se revela en desesperación y un grito de ayuda. ¿Yo? Yo no te levantaré. ¿Quién ordenó que se deslizará?

El piso de baile de Carmen es el piso de un Brasil resbaladizo e insostenible. De un “Brasil que no puede parar” (incluso con más de 700 mil muertos por COVID-19), de un “Brasil que nunca fue a Brasil”, de un “Brasil que está matando a Brasil”, mejor dicho: de un Brasil exportado, elitista, blanqueado, racista y patriarcal. Las representaciones estereotipadas y caricaturizadas de la identidad nacional de las mujeres latinoamericanas vinculadas a Carmen, la tanguera porteña y la india paraguaya refuerzan el imaginario de una latinidad adaptada a las representaciones extranjeras, como si fueran

7 Igual que rodilha, abreviado al estilo de los campesinos del nordeste brasileño. Pieza de tela que parece una rueda acolchada para colocar en la cabeza y apoyar el transporte de cosas como ollas, cajas, baldes, etc.



*Fotos Mellyssa Bezerra (Teatro Marquise Branca/Juazeiro do Norte 2018).*

una unidad cohesionada. Básicamente, esta unidad atribuye a las mujeres latinoamericanas (siempre atentas a las cuestiones que nos diferencian en términos de opresión en relación a las mujeres negras, indígenas, lesbianas, trans) características como primitivas, femeninas y sexualizadas, en oposición a sus civilizados, vecinos masculinos y racional estadounidense o europeo.

Junto a este paquete se forja la idea de un Brasil mítico, un país donde el sol brilla intensamente en todo momento, con playas llenas de palmeras, cocos, monos, guacamayas de colores y hermosas mujeres en bikini. Un Paraguay atrasado, indígena, donde el mer-

cado clandestino no es sólo de productos materiales, sino también de personas, y una Argentina *aportañada, parisana*,<sup>8</sup> llena de museos y teatros utilizados por las élites. Estas imágenes aún hoy son asimiladas por el sentido común, aun cuando tales representaciones signifiquen un daño simbólico, político y material a otras formas culturales existentes.

En la búsqueda por deconstruir tales estándares coloniales impuestos a los cuerpos, *Translocadas* busca

<sup>8</sup> La capital de Buenos Aires es llamada el París latinoamericano, en alusión a su parecido con la capital francesa por su desarrollo moderno, principalmente las edificaciones.

contribuir a la promoción de la discusión y producción de conocimientos prácticos-teóricos en las artes del cuerpo a partir de cuestiones críticas y sensibles al entorno latinoamericano como posibilidad de hacer visibles nuestras corporalidades afro-amerindias: historias borradas, subjetividades silenciadas, ambientes destruidos, saberes y lenguajes subordinados por la idea de universalidad impuesta. Porque Brasil tampoco puede detener la resistencia que ha impulsado a las poblaciones negras e indígenas durante más de 500 años. En la capoeira, en terreiros, en la samba de roda, en los carnavales de los callejones, en las periferias. ¿Cómo Brasil ennegrece a la Argentina a través de otras corporeidades y cómo Paraguay indigeniza a Brasil, para que aparezcan las corporeidades de las caboclas y caboclos ¿Cómo demuestra Paraguay a ambos (Brasil y Argentina) que no es mano de obra barata, sino más bien una fuente de conocimiento ancestral guaraní?

“A modo de cierre y lo difícil que es definir el partido”

Difícil cerrar una deconstrucción occidental que lleva más de 500 años y que ha costado mucho trabajo para nosotras(os). Más que conclusiones, lo que tenemos son preguntas que abren nuevas preguntas. ¿Como hablamos de cosas que nos incomodan, que nos paralizan?

¿Como presentamos *Translocadas* en abril de 2018 luego de que Mariele Franco fuera asesinada en Río de Janeiro? Así fue en la Semana de la Danza en Cariri Ceará y en el festival de Sketch en el Sesc Crato Ceará, que tuvimos que salir a escena con un nudo en la garganta, sin saber cómo hablar de Brasil sin traer a Mariele... Así nacieron las imágenes del final, porque no tenemos palabras ni cuerpo para tanta impotencia. Visitar los espacios de la memoria en Paraguay, traer el recuerdo de los procesos de lucha de los movimientos de derechos

humanos en Argentina, y tener un golpe de estado en Brasil, nos trajo una escena de fútbol y política que se configura en un final de imágenes sobre las relaciones cómplices entre los gobiernos de ultraderecha de Bolsonaro en Brasil junto a los gobiernos cómplices de las dictaduras y el modelo neoliberal de Macri en Argentina y de Mario Aldo Benítez en Paraguay. América latina sangra, pero resiste, en la lucha de los feminismos, en los terreiros de candomblé, en las milongas en la calle, en los Reisados de Ceará, en la lucha de los movimientos identitarios negros, indígenas, LGBTQ+, en las marchas en la calle, en el teatro, en la danza y, ¿por qué no?, también en la academia crítica, abierta y cada vez más comprometida con la realidad social.

## Referencias

Chauí, M. (1981). *Cultura do povo e autoritarismo das elites*. In *Cultura e democracia: O discurso competente e outras falas*. São Paulo, Brazil: Moderna.

Rivera Cusicanqui, S. (2018). *Un mundo ch'ixi es posible: Ensayos desde un presente en crisis*. Buenos Aires, Argentina: Tinta Limón.

Dalcol, F. (2015). *Residência artística e modos de atuação em rede: A viagem como estratégia investigativa. 24 Encontros da ANPAP: Compartilhamento na arte, redes e conexões*. Santa Maria, RS, Brazil.

Kusch, R. (1994). *Indios, porteños y dioses*. Buenos Aires, Argentina: Biblos.

Lugones, M. (2015). La descolonización desde una propuesta feminista crítica. In *Descolonización y despatriarcalización de y desde los feminismos de Abya Yala*. Santiago, Chile: Editorial UC. Feministas siempre.



Fotos Dani Gonzalez Paraguay 2019.

Navarro, V. D. (2018). *N'outras corpas: Desconstruções e múltiplas possibilidades corporais na capoeira angola do grupo Nzinga* (Tesis de maestría, Universidade Federal da Bahia). Repositório da UFBA. Salvador, Bahia, Brazil.

Rivera Cusicanqui, S. (2018). *Um mundo ch'ixi és possível*. Buenos Aires, Argentina: Tinta Limón.

Spivak, G. C. (2010). *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte, Brazil: Editora UFMG.

Soares, S. (2018). *Drama para negros e prólogo para brancos*. In S. J. P. Soares, *O corpo-testemunha na encruzilhada poética*. [Tesis doctoral]. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo.

Solberg, H. (Director & Producer), & Meyer, D. (Producer). (1995). *Carmen Miranda: Bananas is my business* [Documentary]. The Film Collaborative.







# ¿Cómo sonamos, cómo nos relacionamos? Modos de relación, sonido e improvisación\*

How do we sound, how do we relate? Modes of relationship, sound and improvisation // Como soamos, como nos relacionamos? Modos de relacionamento, som e improvisação

**Hernán Darío Guzmán Calderón<sup>1</sup>**

Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

dario2996@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8763-633X>

Fecha de recepción: 25 de junio de 2024

Fecha de aceptación: 8 de octubre de 2024

Como citar: Guzmán, H. (2025). ¿Cómo sonamos, cómo nos relacionamos? Modos de relación, sonido e improvisación. *Corpo-Grafías Estudios críticos de y desde los cuerpos*, 12(12), pp. 284-293.

DOI: <https://doi.org/10.14483/25909398.22575>



---

\* Artículo Corto

<sup>1</sup> Hernán Darío Guzmán Calderón, músico, docente e investigador colombiano. Realizó su pregrado en música en el proyecto curricular de Artes Musicales de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas (2017), misma institución en la cual se graduó de la maestría en Estudios Artísticos (2021) y en donde actualmente estudia el Doctorado en Estudios Artísticos. Actualmente, es parte del cuerpo docente del proyecto curricular de Artes Musicales de la Universidad Distrital y es miembro de la Junta Directiva del CCMC.

## Resumen

El sonido como material en el mundo permite una conexión/relación con los cuerpos que logra atravesar. Este fenómeno se estudia en el presente trabajo a través de una metodología improvisatoria que viene de la pauta de improvisación y de las improvisaciones por correspondencia, en donde se pidió grabar a cinco personas situadas en diferentes partes del mundo, respondiendo las preguntas: ¿cómo sueno?, ¿cómo suena mi ciudad?, y ¿cómo sueno en mi ciudad? Este trabajo intenta acercarse, por medio de la improvisación, al concepto de ecología, llevando el mismo a pensarse desde lo sonoro como un modo de relación posible.

## Palabras clave

Sonido; improvisación; relación; música; ecología

## Abstract

Sound as a material in the world allows a connection/relationship with bodies that manages to transcend. This phenomenon is explored in the present work through an improvisational methodology derived from the improvisation pattern and correspondential improvisations. In this context, five individuals located in different parts of the world were asked to record their responses to the questions: "how do I sound?", "how does my city sound?", and "how do I sound in my city?". This work aims to approach the concept of ecology through improvisation, considering sound as a potential mode of relationship.

## Keywords

Sound; improvisation; relationship; music; ecology

## Resumo

O som como matéria do mundo permite uma ligação/relação com os corpos por onde consegue passar. Este

fenômeno é estudado no presente trabalho através de uma metodologia de improvisação que parte do padrão de improvisação e improvisações por correspondência, onde cinco pessoas localizadas em diferentes partes do mundo foram convidadas a gravar, respondendo às questões: como eu soo?, Como? minha cidade soa? e como soo na minha cidade? Este trabalho tenta abordar, através da improvisação, o conceito de ecologia, levando-o a ser pensado a partir do som como um modo possível de relacionamento.

## Palavras-chave

Som; improvisação; relacionamento; música; ecologia

## Agradecimientos

En este pequeño apartado quiero agradecer a los cinco músicos que me colaboraron para este proceso inicial de mi investigación: Andrés Pedraza, Juliana Santacruz, Rafael Florido, Jesús Buendía y Andrés Bonilla, quienes realizaron las grabaciones que sirvieron como insumo para el análisis de este proyecto.

Por otro lado, este escrito no hubiera sido posible sin las enseñanzas de la maestra Sonia Castillo Ballén, quien en su curso del Doctorado en Estudios Artísticos nos aclaró la importancia de la materia y la materialidad en todo lo vivo, en todo lo que está en el mundo.

## A modo de introducción

El presente texto nace de la pregunta ¿cómo improvisamos en música? Esta cuestión, bastante amplia, se transformó con el pasar del tiempo, llegando a concluir que el sonido es el material fundamental para el acto de la improvisación en música. Gracias a esto se abrieron tres interrogante alrededor de este material: ¿cómo sueno?, ¿cómo suena el otro?, y ¿cómo sonamos? Preguntas que abren campos de exploración, desde mi relación con el sonido y mis formas de relacionarme con otros seres, pero que no necesariamente tienen una respuesta, ya que pueden ser múltiples relaciones las que se tejen alrededor del sonar. Este proyecto, que se construye por dichas preguntas, es un acto para existir y re-existir dentro de lo que Lynette Hunter (2019) llama *ecología afectiva*, siendo el sonido el lugar donde se construirán dichas relaciones que se tejen a través del afecto y de los modos de relación que se transforman. Esta investigación es una apuesta por ampliar el concepto de Hunter con lo que denomino *ecologías sonoras* a través de la improvisación.

Inicialmente, desde el plano metodológico, se plantearon tres rutas de improvisación: la improvisación por correspondencia, la improvisación en estudio individual y la pauta de improvisación para la exploración en conjunto. En el presente proyecto se profundizó en uno de estos procesos: la improvisación por correspondencia. Estas rutas arrojaron varios audios grabados por cinco personas ubicadas en Guasca (Colombia), Bogotá (Colombia), Frankfurt (Alemania), Berna (Suiza) y Providence (EE. UU.). Estas correspondencias se compartieron a lo largo de dos meses con músicos colombianos residentes en las ciudades citadas. El punto fundamental era responder, a través de grabaciones, las preguntas: ¿cómo sueno?, ¿cómo suena mi ciudad?, y ¿cómo sueno en mi ciudad? Sus respuestas en audio fueron el insumo para el análisis de diferentes maneras de improvisar.

Para desarrollar este proyecto se dialogó con autores de diversas disciplinas como Tim Ingold, Radamés Villagómez, Lynette Hunter, Barry Truax, Hildegard Westerkamp, Kevin O'Connor y Pauline Oliveros, entre otros. Esta mezcla de pensamientos permitió situar un marco conceptual que mediara entre lo que entendemos en música y lo que se entiende en otras áreas del conocimiento. De esta manera, la puesta en juego del proyecto es por comprender el sonido como un material que permita modos de relación en ecología.

## El sonido como material/sonido como materialidad

El sonido está en nuestro mundo, el mundo terrestre. Este fenómeno viaja por el aire como nosotros mismos. *Para los humanos el medio es normalmente el aire* (Ingold, 2013, p. 23-24). Sin embargo, en algunos casos damos por sentado que hay sonido en cualquier espacio, algo que no es cierto y que va de la mano con creer que no necesitamos de la tierra, nuestro mundo, para vivir. Somos seres terrestres, como lo señala Latour (2019), no podemos vivir en mundos paralelos al nuestro. Hay que ser conscientes de las particularidades de nuestro cuerpo, y una de esas características es nuestra percepción del propio sonido. Como mamíferos tenemos una construcción biológica que nos ayuda a traducir diversas ondas en frecuencias que entran a nuestros oídos, esto es lo que denominamos sonido y parte de lo que nos hace humanos terrestres.

Siguiendo a Ingold (2013, p. 19), los materiales son procesuales y relacionales, no son algo fijo de la materia. El sonido como materia se entiende desde un plano físico, como material está en nuestro proceso de relaciones en el mundo. Al ser el fenómeno sonoro el material base de nuestra forma de comunicarnos, es en sí el lenguaje

humano. En ese sentido hace parte de casi todo lo que hacemos con las cosas. El sonido es el material esencial para nuestra vida en la tierra, con él nos podemos ubicar, avisar, prevenir, emparentar, alejar, imitar, defender, entre otras cosas. Sin el sonido no seríamos los humanos que somos. Sin embargo, este material se ha perdido dentro de la *materialidad de los objetos - es decir, aquello que hace que las cosas tengan cosidad* (Ingold, 2013, p. 30). En ese orden ya no entendemos nuestra comunicación como sonido, sino como lenguaje, y nuestra expresión con el mismo se ha convertido en música.

Villagómez (2017) nos dice que

el carácter interpretativo del concepto de materialidad resulta necesario porque permite situarnos más allá de la perspectiva empirista de la “materia en bruto” al considerar directamente los significados de las relaciones de los objetos con las personas y con conceptos sociopolíticos. (p. 255)

En este orden, la música es el significado o la materialidad que nosotros sacamos de nuestra relación con el sonido, o con unos sonidos en particular. Estos modos de relación con el fenómeno sonoro nos configuran como seres humanos y a la vez pauta nuestros modos de relación por medio del sonido. Partiendo de esto, todo sonido como materialidad tendrá un significado. Todos los sonidos evocarán imágenes (Proy, 2002, p. 15).

Lo anterior nos deja un panorama cerrado con respecto a nuestra relación con el sonido. Este hecho enmarca la importancia que le damos al significado. El sonido en esencia como material no tendría por qué evocar imágenes, pero, sin embargo, como humanos sabemos que lo hace. Compositores como Truax (2001) y Westerkamp (2002) trabajan con estos significados dentro del concepto paisaje sonoro, el cual *se define como la captura, por medio*

*de grabaciones acústicas, de los sonidos que suceden en un lugar y un momento determinado* (Rubio y Sigal, 2023, p. 45).

La práctica de Truax (2001) y Westerkamp (2002) se guía por el sonido como fuente que viene de diversos objetos, espacios y espacialidades. El paisaje sonoro es en sí una técnica que trae detrás un acervo teórico que se fundamenta en la materialidad del sonido, *el ser conscientes de las relaciones vividas entre los sonidos y su contexto* (Proy, 2002, p. 18). Aun así, este concepto y práctica se fundamenta en la grabación y en las diversas técnicas de esta para obtener sus recursos. Entendiendo lo técnico como *la forma en que se da el mantenimiento a lo largo de generaciones, de cierta manera de involucrarse funcional, estilística y tecnológicamente con los materiales* (Villagómez, 2017, p. 256). La grabación y la partitura, desde lo técnico, son las formas como nos relacionamos con el material sonoro desde la disciplina musical.

Siguiendo lo anterior, las grabaciones y las partituras no durarán para siempre. *En el plazo, los materiales siempre, e inevitablemente, le ganan a la materialidad* (Ingold, 2013, p. 30). Esto es muy importante, ya que pensamos que el sonido “desaparece” en el tiempo, pero su significado o materialidad continúa gracias a las formas de registro del mismo (“memoria colectiva”, partitura o grabación). Sin embargo, es imposible que ese registro, que nos da una materialidad sonora, permanezca para siempre. La materia y el material, el sonido, estará en el mundo desde que haya mundo, desde que tenga aire para viajar, pero su materialidad será cambiante. La relación que tenemos con el sonido tiene temporalidad, sea larga o corta. Este tiempo se enmarca dependiendo de muchos factores, pero siempre trazados en los plazos vitales de cada organismo. Somos con y en el sonido porque estamos vivos en un tiempo específico.

Entendiendo el sonido como material que permite tener diversos modos de relación, podemos entender el foco del trabajo, el cual dista de una búsqueda disciplinar desde áreas como el paisaje sonoro o el estudio físico acústico del sonido. Este proyecto quiere encontrar otras formas de estudiar el sonido y hallar con esto posibles modos de relación con el mismo a través del material y no de su materialidad.

## En búsqueda de una ecología sonora

Lynette Hunter propone la idea de *sí-mismo procesual*, que ya no se va a entender como el individuo o lo singular, sino como un cuerpo que vive en la transformación, en el cambio, para poder ser uno con los materiales, en una *ecología* (Hunter, 2019, p. 21). Para entender mejor el término *ecología* lo podemos definir como una forma de vivir que no permite lo singular. Una ecología se da cuando todo está sumergido en todo lo demás. No se puede entender como un sistema, sino que se debe entender como algo que va fluyendo en este *sí-mismo, expansivo y poroso y no individual* (Hunter, 2021, p. 181–182).

Por otro lado, Hunter nos invita a conocer a través del no-conocer, dentro de lo que denomina *ecología del acontecer*. Importante, ya que le deja a la *complejidad somática del sí mismo* el lugar de aprender con (Hunter, 2021, p. 52). Este no-conocer, es una postura sensible de relación con los materiales que están en cualquier performance o acción en el espacio. Esta forma de conocer, que propone Lynette, es afectiva, entendiendo al afecto como el *sentir sentido en el acontecer del sí-mismo* (Hunter, 2019, p. 22). Es un pensamiento sensible que proviene de la práctica de la performance, en búsqueda por la performatividad (Hunter, 2021, p. 26).

Con lo anterior, el trabajo de Lynette abre muchas puertas para poder entender y relacionarse con los materiales. Esto hace que entendamos el performance como el escenario-mundo que tenemos todos los seres humanos y en el cual acontecemos. Con esto propondría un trabajo desde la performatividad con el sonido como material, en búsqueda de una ecología sonora; con el objetivo de pensar y sentir el sonido *al lado de*<sup>2</sup> un discurso musical y semiótico.

## El sonar desde la improvisación guiada o la pauta de improvisación

Antes de iniciar quiero citar el párrafo que marcó esta investigación, el cual tomé del ensayo "... recordar, pensar, imaginar... Inicios de la improvisación libre en Colombia", escrito por el compositor colombiano Rodolfo Acosta:

En el año 1994 Ricardo Arias recibió una Beca de Creación del Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura) para la realización del proyecto Dúos Postales y Otras Correspondencias (DUPOC), "[...] de dúos de música improvisada, tanto en tiempo real como en tiempo diferido (por correo)". En este proyecto Arias grabó numerosas improvisaciones muy breves (apenas de un par de minutos, algo inusual en un campo en el cual el tiempo musical suele ser extenso) con diversos improvisadores, tanto locales como extranjeros. Entre los locales que recuerdo estuvimos Roberto García, Alejandro Gómez Upegui y yo. Entre los extranjeros recuerdo a Hans Tutschku, Wil Offermans, Nicolas Collins y Dror Feiler, 64 así como a varios de los antiguos

2 Este, *al lado de*, se entiende como la forma en que llevamos nuestra vida al lado de discursos que nos han construido (Hunter, 2019, p. 20). De esta manera, el pensar el sonido como material dentro de ecologías sonoras es una forma de estar al lado de los discursos hegemónicos que hemos construido alrededor del sonido.



colegas de Arias en Barcelona: Luis Boyra, Carlos Gómez, Gabriel Jakovkis y Miquel Jordà. Para los dúos locales, las grabaciones se realizaron *in situ* y en tiempo real; si acaso resultaba necesario, alguna edición mínima se haría, pero en principio las improvisaciones se realizaban sin planificación previa ni arreglos posteriores. Para los verdaderos dúos postales, Arias grabó improvisaciones solistas que luego envió a los colegas en diferentes países para que ellos trabajaran encima su propia improvisación; por ello constituían dúos "en tiempo [y espacio] diferido". (Acosta, 2014, p. 22)

El trabajo realizado por el maestro Arias, el cual narra Rodolfo en su ensayo, fue muy importante para la presente investigación, ya que este trabajo nació a inicios de la pandemia del COVID-19. La idea inicial era improvisar con pautas de improvisación, entendidas *como un conjunto de instrucciones flexibles que guían a un grupo de personas a interactuar entre ellas* (O'Connor 2019, p.110), pero por causa de la crisis sanitaria el proceso no se podía hacerse como se contemplaba. Las improvisaciones no se podían realizar en conjunto. Al leer el tra-

bajo de Rodolfo me enteré del proyecto DUPOC, el cual concordaba mucho con las teorías posteriores de Kevin O'Connor, pero con el atributo de ser pensadas para realizar por correspondencia.

Dejando de lado lo anterior, la idea de improvisar como metodología para buscar modos de relación viene del trabajo de la compositora Pauline Oliveros titulado "Sonic Meditation". En dicho escrito, la compositora expone diversas pautas escritas en inglés (no en partitura, como se podría intuir del trabajo de un músico) y se piensan para ser puestas en práctica en comunidades. Este trabajo, desarrollado en 1974, es la esencia de procesos como el de DUPOC, el de Kevin O'Connor, entre otros.

Esta idea de improvisación de Oliveros la tejo con el método de scores o pautas de improvisación que propone Kevin O'Connor para investigar la *fascia* (O'Connor, 2019). Con estos dos autores inicio la búsqueda por encontrar modos de relación con el sonido como material. Sin embargo, al ser por correspondencia, no iba a acercarme a un proceso similar como los que tienen las improvisaciones en tiempo real en un mismo espacio físico.

—|—

## Teach Yourself to Fly

*Any number of persons sit in a circle facing the center. Illuminate the space with dim blue light. Begin by simply observing your own breathing. Always be an observer. Gradually allow your breathing to become audible. Then gradually introduce your voice. Allow your vocal cords to vibrate in any mode which occurs naturally. Allow the intensity to increase very slowly. Continue as long as possible naturally, and until all others are quiet, always observing your own breath cycle.*

Imagen 1. I. Teach Yourself Fly (Oliveros, 1974) "Sonic Meditation".

En este orden, la idea de tomar el paisaje sonoro como fuente metodológica alternativa me permitió modificar mi planteamiento inicial. Con esto seguía en marcha la idea de improvisar, pero dentro de márgenes técnicos. Se iba a acotar unas pautas a modo de preguntas abiertas cuyas respuestas fueran grabaciones. Seguidamente, utilizaría un método similar al de Rubio y Sigal (2023), en donde el paisaje sonoro funciona como una guía o *score* para que los músicos puedan improvisar en el espacio (p. 49). En mi caso, la guía o *score* es el espacio que propicia el paisaje sonoro o la grabación.

Este método híbrido entre improvisación por correspondencia, pauta de improvisación y paisaje sonoro logró situar la presente investigación. La idea central era invitar a personas residentes en Colombia, pero por diversos motivos recurrí a mis compañeros de la universidad, algunos de ellos cursando posgrados fuera del país. Por esta razón, los participantes al proyecto se ubicaron en Bogotá (Colombia), Guasca (Colombia), Berna (Suiza), Providence (USA) y Frankfurt (Alemania).

## Proceso de grabación: ¿Cómo suena mi ciudad?

Al momento de compartir las correspondencias, después de un largo proceso, se determinó utilizar una pregunta de base como pauta: ¿cómo suena tu ciudad? De esta pregunta se desprenderían: ¿cómo sueno en mi ciudad?, y ¿cómo sueno? Con esto se quería dejar estas pautas abiertas, contrario a trabajos como los de Oliveros u O'Connor, ya que no se pretendía delimitar mucho la situación. Sólo se solicitó que se grabara un audio (no tan extenso), con unas cualidades de grabación específicas, para no afectar la resolución del sonido<sup>3</sup>. Para fines

prácticos se especificó que la forma o lo que grabaran era totalmente libre y que podían intervenir esos audios como quisieran, ya que también era parte de su respuesta. Se dejó abierta la posibilidad de grabar espacios de la ciudad y voces en diferentes idiomas, así como la opción de tocar instrumentos en una improvisación común. En general se dejaba la mayor libertad posible para no enmarcar mucho las respuestas.

Mientras esperaba estos audios realicé la escucha de diferentes obras de paisaje sonoro, en donde se habían hecho procesos de grabación similar como: *Kits Beach Soundwalk* (1989) de Westerkamp o *Bogotá paisaje sonoro* (2000) de Mauricio Bejarano, entre otras. En estas piezas hay una búsqueda característica por los sonidos y sus significados en los diferentes lugares donde fueron capturados. Sin lugar a duda, eso iba a ocurrir en algunas circunstancias en este proceso, con la diferencia de que, al no grabar los audios, como investigador no tendría el código para descifrar el significado de los sonidos que iba a escuchar.

Al recibir el primer audio, el que fue grabado en Guasca<sup>4</sup>, un pueblo cerca a Bogotá; vuelve el temor de no poder encontrar una relación con el material sino con la materialidad, ya que este audio sonaba como un paisaje sonoro más tradicional donde se especifica una relación entre la “naturaleza” (el campo) y la ciudad (el tráfico). Aun así, Andrés Pedraza, quien grabó el audio, me comentó que esta grabación no tenía cortes y que la hizo en su recorrido matutino por el pueblo. En este orden no había una pretensión por mostrar el paisaje sonoro ideal que se imaginaba del pueblo, sino la sonoridad que lo acompañaba todas las mañanas.

Algo muy similar ocurrió con el audio que me envió Julia-

<sup>3</sup> Se solicitaron grabaciones en .wav, con una resolución de 48k - 24 bits.

<sup>4</sup> Escuchar en «<https://on.soundcloud.com/w9fkdcHSVeKajRH58>»

na Santacruz desde Berna<sup>5</sup> (Suiza). Ella, sin decirme nada a diferencia de Andrés, plasmó un paisaje sonoro clásico, con cortes y edición, pero centrándose en sonidos de una ciudad nocturna. Su relación con el sonido en ese sentido también era de ubicación no sólo espacial sino temporal. Los diferentes espacios que grabó no se considerarían icónicos, como los que graba Bejarano en su ya citada *Bogotá paisaje sonoro*, sino más bien comunes. Ella graba un almacén, una parte de una canción que escucha en un bar, una persona vendiendo, y reitera constantemente el sonido de las tiendas de conveniencia (el sonido agudo de la máquina que lee el código de barras y la música de entrada o los sonidos de aviso que sirven para dar cuenta de la llegada de un cliente, entre otros sonidos). En este audio hay mucho significado en el sonido, algo que se podría nombrar como “memoria colectiva”, para comunidades que tengan este tipo de almacenes (Oxxo, 7-Eleven, entre muchos otros). Es claro que sí hay unas imágenes que se evocan, pero lo material del sonido sigue estando presente, sobre todo por la insistencia de la máquina que lee el código de barras y el sonido de las voces en diferentes idiomas. Hay algo más allá del significado de esos sonidos para Juliana, algo sensible que atraviesa su cuerpo y explícitamente nos pone a escuchar.

Por otro lado, las relaciones con los múltiples idiomas, que se entiende como natural en una ciudad europea, Rafael Florido lo explora en su audio. Él, desde Frankfurt<sup>6</sup>, no graba ni calles, ni personas hablando. Rafael se graba a sí mismo cantando diversas canciones en diferentes idiomas. No se queda mucho en una canción ni profundiza en un idioma. En este audio, que lo acompañó de un texto explicando qué había hecho, quería responder cómo siente su ciudad. Evidentemente, lleva el ejercicio un poco más allá del paisaje sonoro. No describe con el lenguaje (en los diferentes idiomas que canta) en ningún

momento ninguna asociación que signifique algo o que nos dé una certeza de lo que quiere “comunicar”. En general, plantea un ejercicio que no pretende responder, sino dar cuenta con el sonido de su sentir.

Con el audio de Jesús Buendía, grabado en Bogotá<sup>7</sup>, sucedió algo muy particular, ya que fue el único que juiciosamente respondió (verbalmente) ¿cómo suena Bogotá?, desde su subjetividad. El material en este audio tiene mucho más volumen, puesto que es “claro” que la ciudad capital de Colombia se entiende como ruidosa. En este ejercicio no pude seguir analizando el material sonoro en bruto porque estoy totalmente permeado por el significado del sonido que expone Jesús. Yo vivo en Bogotá y entiendo todo lo que dice y suena en el audio. Al estar aquí sí tengo el código para descifrar las diferentes relaciones que vamos nombrando en nuestra interacción con los diversos sonidos. Con esto no olvido que el sonido como material puede tener diversos procesos relacionales<sup>8</sup>.

Para finalizar, el último audio llegó de Providence<sup>9</sup> (USA), y fue capturado por Andrés Bonilla. Este ejercicio fue el que más se alejó de un paisaje sonoro tradicional, incluso más que el de Rafael. En este audio Andrés graba una conversación en la sala de su casa en donde están diferentes personas de diversas nacionalidades. En algunos momentos hablan en inglés y en otros instantes en italiano. La verdadera relación con el sonido, en este ejer-

5 Escuchar en «<https://on.soundcloud.com/usEdAf56F8G4SNst8>»

6 Escuchar en «<https://on.soundcloud.com/pZDnUhgzxwz9jpjo7>»

7 Escuchar en «<https://on.soundcloud.com/D1G2MyJcq6PHSwvd9>»

8 El sonido de una moto pasando por la calle puede tener múltiples significados. Desde el sonido material es algo que nos atraviesa a todos los que vivimos en la ciudad. Aunque tenga distintas materialidades, ese sonido no se puede negar en el espacio, nos traspasa y nos toca de diversas maneras. Asociar entonces lo ruidoso con algo “malo” o “bueno” no sería la asociación que se busca en este sentido con el sonido. Este audio de Jesús me hizo dar cuenta de esas asociaciones morales que tenemos con el mismo sonido, las cuales, desde el sonido como material, se deben dejar de lado.

9 Escuchar en «<https://on.soundcloud.com/vR18wDWpJktuGHqz7>»

cicio, es de comunicarse y con esto compartir el espacio. Más allá de un significado o una razón, el estar sonando con otros nos hace compartir un espacio físico, nos deja atravesarnos unos a otros con estas ondas que viajan por el aire. Nos dejamos tocar sin tocarnos. Mismo efecto me sucedió con estas grabaciones, aunque no estaba en el espacio donde fueron grabadas, pude sentir con mis compañeros el sonido atravesando mi cuerpo, sin encontrar un significado a cada sonoridad que escuchaba, sino intentando sentir en mi cuerpo el sentir del otro por este material sonoro.

## Conclusiones

El sonido evoca imágenes entendiéndose desde la materialidad. Evidentemente, las relaciones previas que hemos tenido con diversas sonoridades en nuestra temporalidad nos construyen significados. El ejercicio que se realizó con las correspondencias notaba esta cercanía semiótica que la práctica del paisaje sonoro ha mostrado de diferentes maneras a lo largo de su ejecución como técnica. Sin lugar a duda construimos la materialidad del sonido alrededor de nuestro paso por este mundo. Esta materialidad a la vez nos construye como humanos alrededor del lenguaje y de la música. Damos un significado al sonido por medio del mismo sonido.

Como seres sonoros nos entendemos y compartimos por medio del sonido. Viajamos por el aire, como todo lo vivo, como el sonido. Vivimos en el planeta tierra, como todo lo que puede vivir en este mismo mundo. En este orden somos con el sonido y con la misma vida una sola relación, una ecología. El material sonoro hace parte de nosotros y nosotros hacemos parte de este, como podemos explicar dentro de los parámetros conceptuales que plantea Hunter alrededor de la ecología. Siguiendo esta lógica somos sonido, construimos todo lo vivo a través de

relaciones y conexiones inseparables.

Por último, es muy importante aclarar que esta investigación toma curso gracias a la apuesta sensible, al dejar sentir. Dicha acción y compromiso lleva a sentir el sonido que sale de los parlantes y a darse cuenta de que esas ondas atraviesan mi cuerpo. Con esto los ejercicios de mis compañeros, quienes estaban a kilómetros de distancia, no se sintieron ajenos. Soy con ellos en relación con el sonido, pues es algo que nos une como seres vivos en este mundo terrestre. En algún tiempo van a dejar de existir los registros de audio y los medios para reproducir el sonido que tenemos en la actualidad. Sin embargo, desde que nuestro mundo viva y emerja vida en él, el sonido como materia y material seguirá estando presente.

## Referencias

- Acosta, R. (2014). Recordar, pensar, imaginar. "Inicios de la improvisación libre en Colombia". En *Creación Improvisación*. Bogotá: Fondo de Publicaciones UD. «[https://www.academia.edu/8660978/\\_recordar\\_pensar\\_imaginar\\_Inicios\\_de\\_la\\_improvisaci%C3%B3n\\_libre\\_en\\_Colombia](https://www.academia.edu/8660978/_recordar_pensar_imaginar_Inicios_de_la_improvisaci%C3%B3n_libre_en_Colombia)»
- Hunter, L. (2021). *Entre Ensayos y performatividad: Los estudios del performance y la Política de la práctica*. María del Carmen Palau, Álvaro Hernández, Francisco Ramos, María Teresa García, Sonia Castillo Ballén (Trad.). Colección Doctoral, Doctorado en Estudios Artísticos, Universidad Distrital Francisco José de Caldas. «<http://biblioteca-repositorio.clacso.edu.ar:8080/bitstream/CLACSO/248212/1/Entre-ensayos-y-performatividad.pdf>»
- Hunter, L. (2019). Política afectiva en Las sillas de Álvaro Hernández. *Corpo-Grafías. Estudios críticos de y desde los cuerpos*, 6(6), pp.16-37. «<https://doi.org/10.14483/25909398.14225>»

- Ingold, T. (2013). Los Materiales contra la materialidad. *Anuario TAREA*, 7(11). Recuperado a partir de «<https://revistasacademicas.unsam.edu.ar/index.php/tarea/article/view/549>»
- Latour, B. (2019). *Dónde aterrizar*. España: Taurus. «[https://www.academia.edu/40320457/Donde\\_aterrizar\\_Bruno\\_Latour](https://www.academia.edu/40320457/Donde_aterrizar_Bruno_Latour)»
- O'Connor, K. (2019). La Pauta de Improvisación como Práctica: el Pautar como Método. *Corpo-Grafías. Estudios críticos de y desde los cuerpos*, 6(6), pp.108–121. «<https://doi.org/10.14483/25909398.14231>»
- Oliveros, P. (1974). *Meditaciones sónicas*. Baltimore, MD: Publicaciones de Smith. «<https://www.worldcat.org/es/title/sonic-meditations/oclc/9301552>»
- Rubio Vargas, P., & Sigal Sefchovich, J. R. (2023). Una reinterpretación tímbrica del espacio eco-acústico: Improvisación guiada a través del análisis del paisaje sonoro. *Revista Nodo*, 18(34). «<https://doi.org/10.54104/nodo.v17n34.1267>»
- Proy, G. (2002). Sound and sign. *Organised Sound*, 7(1), pp.15-19. «<https://www.cambridge.org/core/journals/organised-sound/article/abs/sound-and-sign/9E3EA-0B36A5DB3A3F0296ACFCCB40430#article>»
- Truax, B. (2001). *Acoustic communication*. Greenwood Publishing Group. «[https://www.academia.edu/1355526/Acoustic\\_Communication\\_2001](https://www.academia.edu/1355526/Acoustic_Communication_2001)»
- Villagómez Reséndiz, R. (2017). Materiales y artefactos como affordances. *Revista iberoamericana de ciencia tecnología y sociedad*, 12(34), pp.251-264. «<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6060830>»
- Westerkamp, H. (2002). Linking soundscape composition and acoustic ecology. *Organised Sound*, 7(1), pp.51-56. «<https://www.cambridge.org/core/journals/organised-sound/article/abs/linking-soundscape-composition-and-acoustic-ecology/FBE211836B584EB92E-960B10392E5A5B>»



# El cuerpo del docente y la construcción de salud colectiva en el ámbito universitario<sup>1</sup>

The Body of the Teacher and the Construction of Collective Health in the University Environment // O corpo do docente e a construção de saúde coletiva no âmbito universitário

## Jhon Freddy Santos Gómez<sup>2</sup>

Fundación Universitaria María Cano, Medellín (Colombia)

Jhonfsantos.77@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8261-6981>



## Angélica Patricia Peña Duanca<sup>3</sup>

Fundación Universitaria María Cano, Popayán (Colombia)

angelicapenaduanca@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5303-7400>

Fecha de recepción: 8 de julio de 2024

Fecha de aceptación: 10 de septiembre de 2024

Como citar: Santos, J., Peña, A. (2025) El cuerpo del docente y la construcción de salud colectiva en el ámbito universitario, *Corpo Grafías Estudios críticos de y desde los cuerpos*, 12(12), pp. 294-307.

DOI: <https://doi.org/10.14483/25909398.22459>

<sup>1</sup> **Artículo de investigación.** Algunas de las reflexiones de este estudio se compartieron en la conferencia “El cuerpo del docente y la construcción de salud colectiva, intersecciones con la innovación social” en el marco del XXVIII Congreso Nacional de Fisioterapia “El poder del movimiento: nuevas perspectivas para la fisioterapia” realizado en Colombia, en marzo de 2024.

Financiamiento: Investigación financiada por la Fundación Universitaria María Cano. Conflicto de intereses: Los autores declaran no tener conflictos de interés. Declaración de contribución: El autor 1 participó en la gestión del proyecto como investigador principal. Ambos autores participaron de la conceptualización de la investigación, el diseño metodológico, la curación de datos, el análisis de la información, así como la redacción del manuscrito. En conjunto, revisaron críticamente el artículo hasta la aprobación de la versión final para su publicación.

<sup>2</sup> Fisioterapeuta, MSc. en Salud Pública. Docente asistente e investigador en programa de Fisioterapia en Fundación Universitaria María Cano.

Líneas de investigación: salud mental colectiva, salud pública, promoción de la salud, inclusión social. <https://orcid.org/0000-0001-8261-6981>

<sup>3</sup> Fisioterapeuta, Mg. en Salud Mental Comunitaria. Docente auxiliar e investigadora en programa de Fisioterapia en Fundación Universitaria María Cano. Líneas de investigación: salud mental comunitaria, inclusión social. <https://orcid.org/0000-0002-5303-7400>

## Resumen

La salud colectiva emerge en el aula entrelazando cuerpos, significados, experiencias, así como formas de ser y habitar. Esta investigación analizó la experiencia docente en fisioterapia, a través del cuerpo vivido, y su contribución a la salud colectiva en el ámbito universitario. Con un enfoque cualitativo y un diseño hermenéutico, el estudio exploró las vivencias corporales de 14 docentes de un programa académico de Colombia. La recolección de datos se realizó mediante cartografía social, entrevistas semiestructuradas y observación no participante en las aulas. Los resultados revelaron categorías como “imaginarios sociales y prácticas docentes”, “capacidades y dinámicas institucionales” y “comprensiones en la formación en salud”, destacando que las historias, las experiencias corporales en el aula y la influencia del entorno en los cuerpos son aspectos clave para la salud colectiva. En conclusión, el cuerpo del docente refleja vivencias académicas y permite reflexionar sobre su rol en el aula y la producción social de su salud.

## Palabras clave

corporalidad, corporeidad, pedagogía, fisioterapia, salud colectiva.

## Abstract

Collective health emerges in the classroom by intertwining bodies, meanings, and experiences, as well as ways of being and inhabiting. This research analyzed the teaching experience in physiotherapy through lived bodily experiences and their contribution to collective health in the university context. The study, employing a qualitative approach and hermeneutic design, explored the bodily experiences of 14 teachers in an university program in Colombia. Data were collected through social cartography, semi-structured interviews, and non-participant observation in classrooms. The results revealed categories such as ‘social imaginaries

and teaching practices,’ ‘institutional capacities and dynamics,’ and ‘understandings in health education.’ These findings highlighted personal stories, bodily experiences in the classroom, and the influence of the environment on teachers’ bodies, all of which play a crucial role in the collective health. In conclusion, the teacher’s body reflects academic experiences, allowing for reflection on their role in the classroom and the social production of health.

## Keywords

corporality, corporeality, pedagogy, physiotherapy, collective health

## Resumo

A saúde coletiva emerge na sala de aula entrelaçando corpos, significados, experiências, bem como formas de ser e habitar. Esta pesquisa analisou a experiência docente em fisioterapia através do corpo vivido e sua contribuição para a saúde coletiva no âmbito universitário. O estudo, com foco qualitativo e design hermenêutico, explorou as vivências corporais de 14 professores de um programa acadêmico na Colômbia. A coleta de dados foi realizada por meio de cartografia social, entrevistas semiestructuradas e observação não participante nas salas de aula. Os resultados revelaram categorias como “imaginários sociais e práticas docentes”, “capacidades e dinâmicas institucionais” e “compreensões na formação em saúde”, destacando histórias, experiências corporais na sala de aula e a influência do ambiente nos corpos, sendo fundamental para a saúde coletiva. Em conclusão, o corpo do professor reflete vivências acadêmicas, permitindo refletir sobre seu papel na sala de aula e na produção social da saúde.

## Palavras-chave

Corporalidade, corporeidade, pedagogia, fisioterapia, saúde coletiva

## Introducción

En el campo de la Salud colectiva, se considera la vida como un proceso colectivo, histórico y contradictorio, en el que lo social se subordina a lo biológico. Así, vivir, enfermar, recuperarse y morir son producto de la forma en que la sociedad está organizada (Breihl, 2010). Este campo académico no escapa de dichos fenómenos. Al pertenecer tanto al sector de la salud como al de la educación, estas reflexiones adquieren una mayor profundidad (Rodríguez, & Betancurth-Loaiza, 2020).

En el ámbito universitario, la pregunta por la educación corporeizada permite aproximaciones a la salud, pues reconoce las subjetividades y prácticas vinculadas al relacionamiento con otros y el entorno, fundamentando así emociones y disposiciones corporales que migran a pedagogías sensibles (Castro et al., 2019; Planella, 2017). Asimismo, el reconocimiento del cuerpo del profesor como actor social trasciende los procesos de mediación de la enseñanza, promoviendo la formación encarnándola y transformándola desde la relación corporal con sus estudiantes, como un vínculo que le ata al mundo por medio de la experiencia de "quien ve y lo visto, entre quien toca y lo tocado, entre quien habla y lo hablado" (Gamboa, 2018, p. 383).

De esta manera, a través del cuerpo y el movimiento se expresan historias, valores y experiencias vividas por los sujetos, entendiendo que los procesos de salud de individuos y colectivos se configuran en la expresión del movimiento humano. Así, la vivencia del cuerpo es un elemento esencial en la representación de las realidades y los diferentes símbolos experimentados se enmarcan en la cotidianidad. El aula se convierte en un espacio clave para dicha emergencia y un dinamizador en las relaciones de poder que configuran en la educación un hito para el desarrollo humano. En este espacio, los do-

centes son actores cruciales (Baltazar, 2019; Rodríguez & Betancurth-Loaiza, 2020). Por todo lo anterior, siendo en la fisioterapia el movimiento corporal humano su objeto disciplinar, resulta clave trasladar dicho análisis a sus procesos de formación; así pues, el propósito de la presente investigación fue analizar la experiencia de la docencia en fisioterapia a través del cuerpo vivido y sus aportes en la construcción de la salud colectiva en el ámbito universitario.

## Método

La metodología se adoptó un enfoque cualitativo y un diseño hermenéutico (Martínez, 2006). En el estudio, participaron catorce docentes de una institución de educación superior en Colombia pertenecientes a dos sedes que desarrollan actividades de docencia directa en el programa de fisioterapia. Los participantes fueron seleccionados a partir de un muestreo por conveniencia. La recolección de la información se dio a partir de un taller interactivo de cartografía social. Adicionalmente, se realizaron 14 entrevistas semiestructuradas, las cuales se complementaron con la observación no participante en el aula de 14 sesiones de clase durante el primer semestre del año 2023.

## Análisis de la información

Posterior a las interacciones con los participantes, se transcribieron las grabaciones, las cuales fueron codificadas alfanuméricamente para salvaguardar la confidencialidad. Para el análisis de contenido, se identificaron las unidades de sentido y contexto, que se sintetizaron en una matriz. A continuación, se realizó una codificación a partir de la presencia, frecuencia, intensidad y contingencia de las unidades de análisis (Figura 1). Con

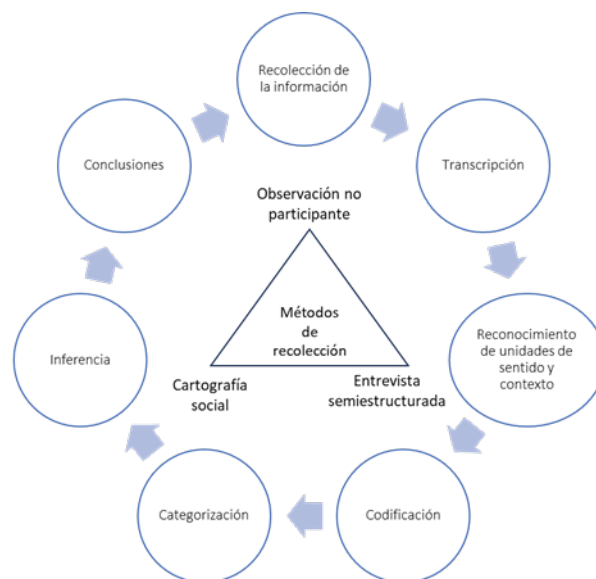


Figura 1. Estrategia metodológica

estos datos, se procedió a realizar la asociación de las categorías emergentes que dieron cuenta de la experiencia encarnada (Campos & Mújica, 2008).

## Consideraciones éticas

La investigación fue categorizada sin riesgo, ajustándose a los principios éticos y científicos de la resolución No. 008430 de 1993 del Ministerio de Salud y Protección Social de Colombia (Ministerio de Salud y Protección Social de Colombia, 1993), así como la Declaración de Helsinki en la que no se configuró intervención alguna de tipo experimental (Ministerio de Ciencia y Tecnología de Colombia, 2013). La participación de los actores en el estudio se realizó bajo consentimiento informado y

la condición de voluntad, respetando la autodeterminación, autonomía y privacidad de la información.

## Resultados

En términos generales, participaron siete hombres y nueve mujeres, quienes provenían de diversas áreas de experticia y formaciones en fisioterapia establecidas por la institución. La muestra resultó ser representativa, en términos cualitativos, de la planta docente de la institución.

Después de la triangulación de métodos y datos, emergieron 3 categorías principales denominadas: "Imaginarios sociales y prácticas en la docencia", "Capacidades y dinámicas institucionales", "Comprensiones en la for-

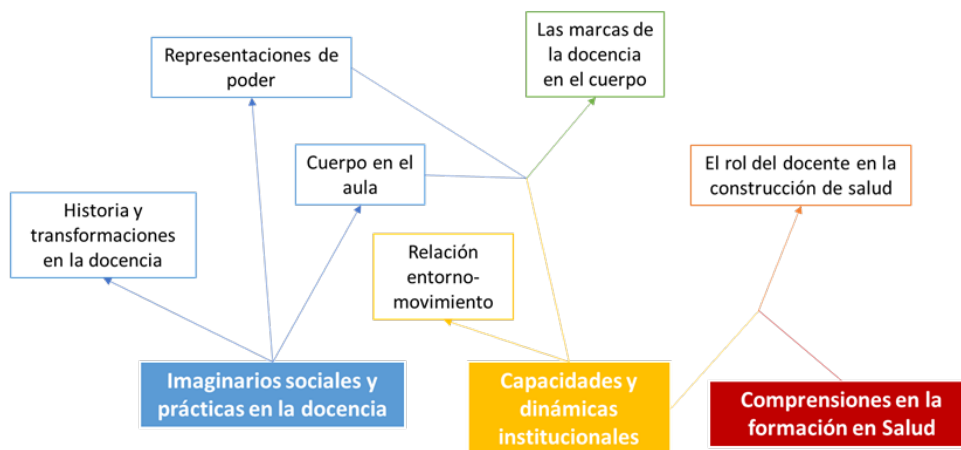


Figura 2. Red de categorías emergentes

mación en salud”, con sus respectivas subcategorías y vínculos entre ellas, dando forma a una red de datos. A continuación, se presenta el mapeo de categorías (Figura 2), posteriormente su análisis.

## 1. Comprensiones en la formación en salud

Las concepciones abarcan los conocimientos, los paradigmas, las experiencias, el nivel de formación y los referentes particulares que poseen los docentes, los cuales se hacen evidentes en la interacción. Estos actores se convierten en replicadores de postulados relacionados con la salud, la sociedad, el cuerpo el movimiento y las diferentes formas de “deber” ser de la sociedad. En esta categoría, se incluye el reconocimiento del rol profesional en la sociedad (Simarra-Obeso, & Cuartas-López,

2017). Frente a los significados de la salud colectiva, por un lado, los docentes ubican concepciones ligadas al bienestar colectivo desde la suma de condiciones individuales; por otro lado, aparecen esfuerzos para luchar contra las inequidades y la mejora de la calidad de vida de las personas inmersas en lo comunitario.

*"El cuerpo juega un papel muy importante... cuando estudian fisioterapia uno ve que pueden ser más difícil los logros psicomotrices en términos de habilidades en el desarrollo profesional para las personas que, de pronto, no están tan conectadas con su cuerpo, no hacen actividad física o no tienen ninguna vivencia que permita desarrollar esas habilidades corporales más allá de lo que aprendes simplemente en el aula; es decir, creo yo que para un fisioterapeuta es importante que su*



*cuerpo esté bien llevado, digamos en términos de salud, de capacidades físicas porque finalmente en el ejercicio profesional pues se requiere muchísimo." (P5M)*

Con respecto al cuerpo y su relación con la salud colectiva, se observa una inclinación hacia paradigmas biologicistas. Se reconoce que el bienestar parte de un cuerpo "sano", haciendo énfasis en la necesidad de las prácticas de autocuidado, en donde el movimiento es el eje central del mismo y la práctica de actividad física se convierte en un imperativo para ejercer la profesión. De igual manera, se destaca el cuerpo como medio de aprendizaje y la necesidad de la experiencia corporal para la garantía del aprendizaje.

## **2. Imaginarios sociales y prácticas en la docencia**

Los imaginarios sociales se constituyen como esquemas que sirven como herramientas para interpretar y conocer la realidad social ligada a condiciones sociohistóricas de los individuos y los colectivos (García, 2019). En esta categoría emergente, el docente es representado como una guía en el camino que acompaña el proceso de transcendencia del otro, este ejercicio es considerado como una la oportunidad de compartir el saber, estando en un continuo aprendizaje que le permite estar a la vanguardia respondiendo a diferentes retos constantemente, en comparación con el ejercicio profesional cotidiano.

*"Es un modelo. Es una guía. Es una persona que escuchas. Es una persona que... te... abre la mente a un montón de posibilidades y cosas nuevas. Entonces, en esa conexión tan marcada, tan profunda, creo que las personas en la vida siempre van a recordar a alguno de sus docentes de cual-*

*quier ámbito, en-en ese, en esa experiencia pues claro que uno deja muchísima huella quiera o no quiera." (P5M)*

Los participantes identifican que la docencia está marcada por una serie de estereotipos ligados a la posición del saber, lo cual se traduce en características en su forma de vestir, hablar y relacionarse que le permiten ser "un modelo a seguir". Esto transforma sus modos, costumbres y prácticas en donde su vinculación con el campo de la salud se debe ser referente y promover la "salud al máximo". En esta misma línea, al ejercicio de la docencia se le atribuye la incapacidad de improvisación o error, lo cual le impulsa a asumir una imagen de seguridad, supremo conocimiento y solvencia económica, no solo con los estudiantes en el aula, sino también ante sus núcleos más cercanos. Además, sobre su quehacer reposa la responsabilidad por el aprendizaje y por las huellas que este deja en la vida personal de sus estudiantes, lo cual en ocasiones se percibe como un "carga", ya que debe mantener el prestigio y la credibilidad.

### **2.1. Historias y transformaciones en la docencia**

Las historias de vida se remiten a la narración profunda de experiencias en donde por medio del relato se revelan los acontecimientos que han sido importantes y que han generado impacto en la construcción de su subjetividad (Chárriez, 2012). Diversos elementos dotan de sentido los relatos de vida de los docentes, allí, el ejercicio de la docencia como punto de inflexión ha desencadenado retos y momentos únicos que les han mantenido en un aprendizaje constante.

Por otra parte, experiencias como el fallecimiento de los estudiantes, exposición a situaciones de acoso, la presencia de condiciones de salud o las situaciones deri-

vadas del estrés académico han permitido replantearse comportamientos como la rigidez, la presión ejercida sobre los estudiantes bajo el argumento del acercamiento al “mundo real” o como manifestaciones de autoridad, invitando a los docentes a buscar mayor flexibilidad y cambiar sus formas de acercamiento. No obstante, manifiestan no contar en ocasiones con los conocimientos para abordar dichas situaciones; por lo cual, ante las situaciones realizan la remisión a los programas institucionales, pero son críticos al reconocer que muchas veces dichas situaciones pasan desapercibidas.

*"Sí, una vivencia negativa fue... el suicidio de una niña que precisamente acababa de pasar práctica clínica y perdió práctica clínica. Ella había rotado conmigo y con otro profesor y después de esa pérdida la niña decidió suicidarse. Por supuesto, digamos esa fue la gota que rebasó su vaso, porque detrás ella tenía una cantidad de problemas que después salieron a la luz... esa fue una experiencia que marcó, bastante" (P2P)*

## **2.2. El cuerpo en el aula**

El cuerpo es el lugar donde se accede a el mundo. En él, confluyen y se condicionan las experiencias y situaciones vividas, en donde el movimiento se constituye en una fuente inagotable de experiencias origen de conocimientos y afectos que permiten la interacción con el mundo y se convierten un elemento fundamental en el proceso de formación, ya que a través de él se da el aprendizaje (Helguera, 2016).

El aula es entendida como un territorio en donde se evidencia el despliegue de cuerpo, en donde los estudiantes generan apropiación del él. En este espacio, también se encuentran elementos no cotidianos—como la presencia de extraños—los cuales generan reacciones

de incomodidad entre los estudiantes, ya que sienten que son continuamente evaluados y puestos a prueba. En ausencia del docente o en los momentos de pausa entre temas, se permite una disposición “relajada” o de descarga: “En un momento de la sesión la docente tuvo que salir del salón, apenas ella cruzó la puerta se modificó la disposición corporal, así como las interacciones entre estudiantes, se percibió el “despliegue” del cuerpo y las conversaciones espontáneas” (ONP4M).

Sumado a lo anterior, en el aula los participantes se definen a sí mismos como “cinéticos” y manifiestan que su cuerpo es el elemento principal para ejecutar la clase. Así pues, el salón de clase es el escenario y el cuerpo es el protagonista en donde el docente regula la interacción entre los actores permitiéndola, castigándola o prohibiéndola, además de ser el encargado de liderar los espacios y la disposición de los cuerpos en el aula.

## **2.3. Representaciones de poder**

En el contexto educativo, las cuestiones relativas al poder se constituyen como fenómeno social e intersubjetivo, que implica a los sujetos y abordándolos en sus múltiples relaciones y determinaciones, a partir de lo político, económico, cultural, etc. Así pues, el ejercicio del poder radica en conducir o guiar la posibilidad de conducta y disponer la posible consecuencia, con la intersubjetividad como el “telón de fondo” de cualquier acción social. Frente a lo anterior, es importante denotar la representación del concepto de poder desde el lenguaje, incluso antes de figurar como un objeto o expresarse en la potencia de un sujeto (Santillana, 2005).

*"Con la imposición de actos de disciplina, me refiero a tratar siempre de ser puntuales, de exigir puntualidad, lograr que los estudiantes por medio del ejemplo, por simple gestos o simples llama-*

*dos de atención, estén atentos... o sea, que no se vuelva una pelea eterna: "¡Muchachos, silencio!" porque los muchachos, cuando quieren molestar, molestan."* (P2P)

Las contribuciones en el marco de esta categoría se centraron en tres aspectos. El primero se refiere a "las reglas para ejercer el poder", donde se hace explícito el rol del docente en la configuración de las dinámicas al interior del aula. Esto incluye el uso del lenguaje—tanto verbal como corporal—el diseño de las actividades y medios evaluativos, la organización del espacio y los cuerpos—disposición corporal en el aula—así como la democratización en la toma de decisiones. El segundo aspecto, relacionado con el ejercicio de la autoridad, acentúa una verticalidad entre docente y estudiantes, ya sea por los imaginarios sociales sobre el rol, o mediante la imposición de actos de disciplina en el aula. En relación con el tercer aspecto, emergen formas de ejercer el poder desde la enseñanza basadas en la horizontalidad de las formas de relacionamiento, destacando prácticas preponderantes como la escucha y el diálogo en función del rescate del sujeto y su participación.

## 2.4. Marcas de la docencia en el cuerpo

Las marcas corporales "indican el registro carnal, sensible y emocional de afectación de la experiencia en el docente en un contexto y situación determinada" (Villalba, 2016, p.63). Esta categoría permite evidenciar las huellas que la interacción y los diferentes sucesos en el ámbito universitario inscriben en el cuerpo del docente como producto de la interacción vivida (Villalba, 2016). Se trata en últimas de un cuerpo que ha sido marcado por estudiantes, compañeros y el espacio en donde desarrolla su labor. Al respecto, se manifestaron sentimientos de satisfacción frente al logro de los objetivos de aprendizaje trazados con los estudiantes, así como

motivación frente a las retroalimentaciones positivas, las cuales son percibidas en el cuerpo como "descargas de adrenalina".

*"Desde el área o lo que yo enseño, puedo ligarlo a sensaciones en mi cuerpo, por ejemplo, que... se me paren los pelitos... que se sienta una descarga de adrenalina cuando se habla de un tema que me apasiona y que ellos definitivamente entienden o que también veo que les apasione... lo he sentido a través—de respuestas somatosensoriales diría yo—."* (P3M)

No obstante, "el desgaste", la "carga mental", la puesta excesiva de expectativas, las múltiples exigencias, les han comprometido en su esfera biopsicosocial. Todo lo anterior se ha manifestado en el padecimiento del síndrome de *burnout* y condiciones de salud ligadas al estrés crónico, siendo naturalizadas y consideradas como elementos del quehacer docente. Sobre esto, algunos manifestaron que la única manera de contrarrestar tales padecimientos es tomando posiciones que limiten su desgaste, renunciar a procesos y establecer horarios.

*"Dentro de lo que hay en el aula, en la cotidianidad—la carga laboral—la interacción con los estudiantes se traduce en estrés, dolor de espalda; se traduce en que me vuelvo más torpe, se me olviden las cosas... Particularmente sí somatizo muchas cosas que pasan dentro del aula... O sea, lidiar con que obviamente muchas veces las cosas dentro del aula no salen como uno quiere".* (CSM)

## 3. Capacidades y dinámicas institucionales

El concepto "capacidades institucionales" da cuenta del funcionamiento de las organizaciones y aporta elemen-

tos para el reconocimiento de los fenómenos que estas experimentan, considerando a sus actores, influencias, recursos e interdependencias. Esta comprensión ofrece una perspectiva más amplia sobre las instituciones, situando su cotidianidad, asuntos de interés y los mecanismos que establece para la toma de decisiones. Por otra parte, las dinámicas institucionales hacen referencia a las interacciones, roles y formas de operar del sistema. Cabe destacar que el análisis de esta categoría corresponde tanto al aparato organizacional y sus procesos, como al relacionamiento de sus actores (Rosas, 2019).

En esta categoría, las posibilidades de agenciamiento cursan entre asuntos estructurales cuyas representaciones pueden exceder a los sujetos, sus intenciones y prácticas, resaltando una forma de operar en las instituciones que condiciona diferentes procesos y se constituye en sí como una barrera frente a las posibilidades de transformación. De otro lado, se enuncian las capacidades en términos de recursos y provisionamiento de espacios para el cumplimiento de los fines misionales, en particular destacando la respuesta en torno de los fenómenos en salud, en las que se sitúa el bienestar estudiantil y su oferta de servicios como complemento a la vida universitaria; aquí destaca el alcance provisto en la identificación y activación de rutas, en las que el docente es más canalizador que beneficiario: “Siento que el ámbito universitario tiene muchas situaciones que a veces terminan como generando... pues no sé si enfermedad, si llamarlo enfermedad, pero sí generando como... dolores, sufrimientos en la comunidad” (P7M).

Por último, se enfatiza que las dinámicas en el ámbito universitario pueden reproducir dolores, sufrimiento y la enfermedad, siendo argumentado desde la crítica a las lógicas productivistas y la configuración tanto de espacios como de recursos, así como a las relaciones de

poder, toma de decisiones y capacidad de concertación entre actores.

### **3.1. El rol del docente en la construcción de salud**

La construcción de la salud en los diferentes territorios debe comprender la diversidad de formas de ser, existir y encarnar la vida; requiere repensar el entorno y las poblaciones más que en la instrumentalidad, en el marco de procesos sociohistóricos y proyectos de liberación de los actores sociales (Molina, 2018). De esta manera, en términos de los procesos de enseñanza/aprendizaje, la configuración del rol docente contextualiza y particulariza acciones que tengan como foco el encuentro entre sujetos con biografías y contextos históricos, políticos y culturales particulares (Águila & López, 2019). La salud, en este contexto, es interpelada en la construcción colectiva de sentires, así como en la discreción de las relaciones de poder, la configuración de oportunidades para el ejercicio de los derechos en conjunto con reivindicaciones para transformar los territorios (Rodríguez & Betancurth-Loaiza, 2020; Meinardi, 2021). Por lo anterior, la producción y dinamización de saberes puede constituirse como un camino hacia la organización comunitaria en salud, la construcción colectiva de los espacios y apuestas por “des-enfermar las identidades, des-localizar los espacios de cuidado y facilitar la organización de propuestas” que fundamenten la vida y participación social (Fernández & Serra, 2020, p.35).

*"Es el recordar que muchas veces tuve personas frente a mí que quizás en primera instancia yo las notaba muy reacias, como muy apáticas, y el poder descubrir que detrás de esa persona que mostraba esa cara fuerte había corazones que estaban sufriendo y quizás pensando en no vivir... Yo siento que eso es lo que más me ha impactado,*

*el tener la oportunidad de ver más allá de un cerebro que viene a aprender a un ser humano que traía una herida."* (P5P)

La configuración del rol del docente en la construcción de salud tuvo varios matices. En primer lugar, alojó las subjetividades e historias de vida en el aula para generar o reproducir determinadas maneras de afrontar la cotidianidad. En segundo lugar, se entendió la trascendencia del rol frente a la configuración del proyecto de sociedad, siendo la educación una herramienta emancipadora con capacidad de transformación social. En último lugar, se evidenció una cierta tensión del rol en términos de la coherencia e impacto del discurso con la práctica, particularmente, desde la vivencia del cuerpo y la salud, porque el imaginario social “ancla” hacia formas de ser y actuar conforme el objeto de conocimiento y, a su vez, genera demandas sociales.

"Soy una convencida de que la educación es la mejor herramienta para liberarse y para transformar positivamente cualquier contexto, cualquiera... Uno transforma desde el individuo, porque sabe que va a salir a ser radar, radar en familia, radar en contexto, radar finalmente a nivel social." (P3P)

### **3.2. Relación entorno-movimiento**

La salud como proceso de creación constante y producción subjetiva se desarrolla en los lugares habitados, su comprensión desde una perspectiva territorial permite el análisis de entornos físicos, sociales y actitudinales en los que se tejen procesos de apropiación para la vida y el bienestar (Molina, 2018). En el caso del aula, la expresión del movimiento o su ausencia gira en función de condiciones y características locativas, imaginarios sobre un “estatus académico formal”, modelos acade-

micistas con formas de relacionamiento que sitúan al estudiante exclusivamente como receptor de la información—como un sujeto pasivo—, recursos pedagógicos-didácticos limitados, así como la atomización de los aprendizajes desvinculados de la vivencia corporal (Learreta & Ruano, 2021).

*"Me parecería muy diferente o algo menos agresivo con el cuerpo si fuera como en otras circunstancias, ¿cierto? Como si ellos también pudieran pararse, moverse por el espacio, hablar, pues, como que ese rol del estudiante pudiera ser como más libre, más tranquilo, porque la verdad si me parece y siempre me ha parecido como que, las clases así, eh, las cátedras, son un poquito agresivas para el cuerpo."* (P7M)

Frente a la relación entorno-movimiento resaltan tres elementos. Primero, la producción social de la salud emerge, considerando las dimensiones físicas, sociales y actitudinales de los sujetos, cuando se hable de las posibilidades para el movimiento en el marco de los procesos de enseñanza-aprendizaje, así como de su conjunción. Segundo, dicho movimiento se puede ver afectado de acuerdo con los medios y mediaciones para que los sujetos se asuman libremente en el espacio, en el que el rol del estudiante debe trascender de lo pasivo. Tercero, la producción social de la salud emerge desde la existencia de posibilidades para la emergencia y producción de formas de relacionamiento que hagan frente a esas disposiciones instituidas.

### **Discusión**

La complejidad de los procesos sociales, culturales, científicos y políticos de la época repercuten en diferentes niveles sobre la vida de los sujetos y sus procesos en salud, generando retos particulares. Es allí cuando la



salud colectiva procura comprender las formas en que la sociedad identifica sus necesidades y fenómenos en salud, busca su explicación y se organiza para afrontarlos. Así, se destacan intervenciones en diferentes planos, contemplando tanto la acción del Estado, como el compromiso de la sociedad para la configuración de territorios y poblaciones saludables (Muñoz, 2009).

Ahora bien, la comprensión de los procesos en salud colectiva en el escenario educativo implican, entre otros, el análisis de las experiencias subjetivas, las relaciones entre actores y las configuraciones territoriales bajo la luz de procesos históricos centrados en las relaciones sociales que impactan a los sujetos y colectivos, su visión del cuerpo y en las que su movimiento corporal. Más allá de ser receptáculo de las condiciones de vida es el lugar en el que los significados se inscriben, se construyen y reconfiguran (Molina-Achury, 2013). Es una interfaz entre el individuo y la sociedad, la expresión de una subjetividad que se encarna y, a su vez, refleja una relación de cuerpo-sujeto-cultura (Arévalo & Hidalgo, 2015).

El cuerpo en su carácter ontológico es mundo y habita al mundo, desde su experiencia en el mundo y expresión, funciona en clave de su individualidad, así como para exponerse en la comunidad; permite impregnar y redibujar sus experiencias para el encuentro del sentido del sí mismo y su comprensión en el mundo (Ferrada-Sullivan, 2019); reorganiza a su vez la estructura de nuevos pensamientos y experiencias, así como los modos de vida, siendo subsumidos en el proceso salud-enfermedad-cuidado (Breihl, 2010). Por su parte, visto como territorio, el cuerpo es en sí mismo un espacio que está en el mundo bajo expresiones de “resistencia” y resignificación. De esta manera, el vínculo entre el cuerpo y otras escalas genera una potente dialéctica entre nuestra existencia y las relaciones que la unen a los territo-

rios que habitamos (Britos-Castro & Zurbriggen, 2022).

Asumir el cuerpo y el movimiento corporal humano como expresión de los sujetos en un marco social permite entender su expresión dinámica y dialéctica en dimensiones objetivas, subjetivas e intersubjetivas propias de la naturaleza humana, permitiendo abordar a su vez la corporalidad y corporeidad (Escribano, 2003). En este caso, desde el escenario educativo, dentro de los procesos de conciencia de sí y de los otros como base para la construcción de autonomía, se promueve el desarrollo humano integral, la construcción de identidades y el fortalecimiento de la vivencia en contextos sociales, espaciales, económicos, culturales y políticos dados desde esa relación dialéctica entre cuerpo-mente, lo biológico-social, el sujeto-sociedad (Molina-Achury, 2002).

## Conclusiones

El cuerpo vivido encarna el mundo académico, pues es producto de la interacción entre los diferentes actores que se encuentran inmersos en el ámbito universitario. Este deja huellas que invitan al docente a transformar su subjetividad y dar paso nuevas construcciones mediadas por las experiencias previas y su historia de vida. En este caso, existen vivencias con gran satisfacción y reconocimiento que dotan de sentido la labor, pero que también favorecen la adopción de formas que atentan contra la salud individual y colectiva, instaurando imaginarios normalizados sobre el ejercicio docente, movilizados en múltiples ocasiones por las capacidades y dinámicas institucionales.

Por su parte, la configuración del rol docente y la salud se ve interpelada en tanto dialoga con las capacidades y potencialidades de los sujetos frente al desarrollo humano, así como la configuración de sus territorios co-

tidianos, lo cual refuerza la producción y dinamización de saberes para la organización comunitaria en salud. Finalmente, las experiencias corporales con el entorno físico, social y actitudinal, en el que se dinamizan los procesos educativos, generan posibilidades de participación y apropiación para recrear formas propias y resistencias desde el cotidiano; en esencia, se habla de la configuración de subjetividades e intersubjetividades en la consecución de sus propósitos vitales.

## Referencias

Águila, C; López, J. (2019). Cuerpo, corporeidad y educación: una mirada reflexiva desde la Educación Física. *Retos*, 35, 413-421. <https://doi.org/10.47197/retos.v0i35.62035>

Arévalo, A. & Hidalgo, F. (2015). Corporeidades docentes: un abordaje para aproximarse a la subjetividad del profesorado del sistema escolar chileno”, *Revista Corpografías: Estudios críticos de y desde los cuerpos*, 2(2) pp. 162-179. <https://doi.org/10.14483/cp.v2i2.11162>

Baltazar, M. C. (2019). Expressão Corporal: educação somática e política. *Repertório*, 1(32). <https://doi.org/10.9771/r.v1i32.26583>

Bang, C. (2014). Estrategias comunitarias en promoción de salud mental: Construyendo una trama conceptual para el abordaje de problemáticas psicosociales complejas. *Psicoperspectivas. Individuo y Sociedad*, 13(2). <https://doi.org/10.5027/psicoperspectivas-vol13-issue2-fulltext-399>

Breihl, J. (2010). La epidemiología crítica: una nueva forma de mirar la salud en el espacio urbano. *Rev. Salud Colectiva*, 6(1):83-101. <https://doi.org/10.18294/sc.2010.359>

Britos-Castro, A. & Zurbriggen, S. (2022). Narrar(nos) desde el cuerpo territorio. Nuevos apuntes para un pensamiento situado y metodologías en contexto. *Ánfora*, 29(52), 43-70. <https://doi.org/10.30854/anf.v29.n52.2022.848>

Campos, M. M., & Mújica, L. A. (2008). El análisis de contenido: una forma de abordaje metodológico. *Laurus*; 14(27), 129-144. <https://www.redalyc.org/pdf/761/76111892008.pdf>

Castro, J., Ciodaro, M., & Duran-Salvadó, N. Prácticas de re-existencia. (2019). Pedagogías corporales en la docencia universitaria”. *Revista Mexicana de investigación educativa*, 24(80), 223-245. [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1405-66662019000100223&lng=es&tlng=es](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-66662019000100223&lng=es&tlng=es)

Chárriez Cordero, M. (2012). Historias de vida: Una metodología de investigación cualitativa. *Revista Griot*, 5(1), 50–67. <https://revistas.upr.edu/index.php/griot/article/view/1775>

Escribano, M. (2003). Un proyecto para una escuela con cuerpo y en movimiento”. *Ágora para la Educación Física y el Deporte*, 4, 91-110. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2524862>

Ferrada-Sullivan, J. (2019). Sobre la noción de cuerpo en Maurice Merleau-Ponty. *Cinta de Moebio*, (65), 159-166. <https://dx.doi.org/10.4067/s0717-554x2019000200159>

Gamboa, L. V. (2018). El cuerpo y el Otro en Merleau-Ponty y Lévinas. *Revista de Filosofía Aurora*, 30(50). <http://dx.doi.org/10.7213/1980-5934.30.050.AO02>

- García, G. (2019). Aproximaciones al concepto de imaginario social. *Civilizar Ciencias Sociales y Humanas*, 19(37), 31-42. <https://doi.org/10.22518/usergioa/jour/ccsh/2019.2/a08>
- Helguera, A. (2016). *El cuerpo y el movimiento en las aulas de Educación Infantil*. Universidad de Cantabria. <http://hdl.handle.net/10902/8608>
- Learreta, B. & Ruano, K. (2021). El cuerpo entra en la clase: Presencia del movimiento en las aulas para mejorar el aprendizaje. En *Educación Hoy Estudios, Volumen 171*. Narcea Ediciones
- Martínez, M. (2006). *Ciencia y arte en la metodología cualitativa*. Trillas Editorial. México.
- Meinardi, E. (2021). Educación en salud colectiva: un diálogo de saberes. *Revista de Educación en Biología*, 24(1). <https://doi.org/10.59524/2344-9225.v24.n1.31971>
- Ministerio de Salud y Protección Social. (1993). Resolución no. 008430 de 1993 [internet]: <https://www.min-salud.gov.co/sites/rid/lists/bibliotecadigital/ride/de/dij/resolucion-8430-de-1993.pdf>
- Ministerio de Ciencia y Tecnología de Colombia. (2013). Declaración de Helsinki [internet]. [https://minciencias.gov.co/sites/default/files/ckeditor\\_files/6.pdf](https://minciencias.gov.co/sites/default/files/ckeditor_files/6.pdf)
- Molina-Achury, N. (2002). La enseñanza de la Fisioterapia para el mundo del trabajo". En Molina N, Landinez
- N, Prieto A. *Fisioterapia en la Universidad Nacional de Colombia: Saberes y prácticas*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Molina-Achury, N. (2013). Reflexiones para el abordaje de la salud, el cuerpo y el movimiento corporal en la escuela. *Rev. Fac. Med*, 61, 469-476. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=576363536017>
- Molina, A. (2018). Território, espaços e saúde: re-dimensionar o espaço em saúde pública. *Cad. Saúde Pública*, 34(1), e00075117. <https://doi.org/10.1590/0102-311X00075117>
- Muñoz, N. (2009). Reflexiones sobre el cuidado de sí como categoría de análisis en salud. *Salud Colectiva*, 5(3), 391-401. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=73111844007>
- Planella, J. (2017). Pedagogías sensibles. Sabores y saberes del cuerpo y la educación. Edicions Universitat Barcelona.
- Rodríguez, Nelly J., & Betancurth-Loaiza, Diana P. (2020). El educador de la salud en la salud pública. *Revista de Salud Pública*, 22(5). <https://doi.org/10.15446/rsap.v22n5.87075>
- Rosas, A. (2019). Capacidad Institucional: Revisión del concepto y ejes de análisis. *Documentos y aportes en administración pública y gestión estatal: DAAPGE*, 19(32), 81-107.
- Santillana-Andraca, Arturo. (2005). El poder y sus expresiones. *Andamios*, 1(2), 227-239. [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1870](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870)
- Simarra Obeso, R., & Cuartas López, L. del C. (2017). Consideraciones sobre el concepto de concepciones y sus implicaciones en el proceso de enseñanza". *Hexágono Pedagógico*, 8(1), 198–216. <https://doi.org/10.22519/2145888X.1081>

Villalba, R. (2015). *Corporrelatos del Yo docente: un inventario de experiencias contenidas en el cuerpo*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas. <http://hdl.handle.net/11349/4765>

# CORPO GRAFÍAS

Estudios críticos de y desde los cuerpos

## Guía para los Autores

### I. DEL CARÁCTER Y LOS OBJETIVOS DE LA REVISTA:

A partir del año 2014, la revista *Corpo-grafías* se constituye en un medio de circulación y socialización de estudios críticos sobre y desde los cuerpos, las sensibilidades y las performatividades, producidos por comunidades especializadas en los campos plurales de las artes, las culturas y las ciencias sociales, humanas y pedagógicas. Desde una perspectiva crítica y relacional, la revista facilita procesos de producción y reconocimiento colectivo de reflexiones, discursos, prácticas, poéticas y prosaicas que tratan la condición política de la existencia, con miras a la consolidación de redes académicas en el ámbito nacional e internacional, cuyos resultados de investigación y creación contribuyan a modos más equilibrados del con-vivir. La revista *Corpo-grafías* publica artículos inéditos resultado de la actividad investigativa, académica y creativa nacional e internacional de las comunidades del campo de las artes, con una periodicidad anual.

### II. DE LAS SECCIONES QUE COMPONEN LA REVISTA:

**Editorial.** Es escrita por el/la editor/a, editores/as invitados/as o por uno o varios miembros del comité editorial, del comité científico o del comité de Línea de Investigación.

**Sección central.** Está constituida por los artículos que, desde perspectivas inter y transdisciplinarias, abordan ejes temáticos de interés relacionados con el campo de indagación de la revista: los cuerpos, las sensibilidades y las performatividades. Dichos artículos se organizan coherentemente según énfasis temáticos en cada número, a partir de los géneros de: artículo

de investigación artística, cultural, social, científica o tecnológica; artículo de reflexión; artículo de revisión; artículo corto; reporte de caso; revisión de tema; carta al editor; traducción autorizada; documento de reflexión no derivado de investigación; reseña bibliográfica, entre otros.

**Sección gráfica transversal.** Esta sección publica procesos de creación gráfica y visual de autores/as cuyos ejes temáticos creativos contribuyan a enriquecer significados y significaciones de los artículos que constituyen la revista en cada número específico.

### III. DE LOS TIPOS DE DOCUMENTOS ACEPTADOS:

Los artículos seleccionados deben ser inéditos y estar vinculados a procesos de investigación o investigación-creación, terminados o en curso; en consecuencia, deben poseer coherencia conceptual y profundidad en el tratamiento de un campo de indagación y claridad metodológica. Formalmente, los artículos deben estar escritos en un estilo claro, ágil y estructurado, según el género que caracterice al autor/a y al texto.

### IV. DE LOS ÉNFASIS TEMÁTICOS Y LA CONVOCATORIA PARA PRESENTAR ARTÍCULOS:

*Corpo-grafías* es una revista cuya estructura está sujeta a los énfasis temáticos emergentes en cada número, alrededor del campo general de indagación sobre los cuerpos, las sensibilidades y las performatividades, y abiertos a las contingencias históricas y contextuales que acompaña la publicación de cada número. Para tal fin, las convocatorias anuales se publican con la suficiente anticipación, con corte a 15 de agosto del año correspondiente. El número anual de la revista se publica durante el primer semestre del año subsiguiente al cierre de la convocatoria. Podrán presentarse los siguientes tipos de artículos:

**Artículo de investigación artística, cultural, social, científica o tecnológica.** Presenta de manera detallada los resultados originales de proyectos de investigación. La estructura textual generalmente utilizada consta de cuatro partes: introducción, metodología, resultados y conclusiones.

**Artículo de reflexión.** Expone los resultados de una investigación y/o creación desde una perspectiva analítica, interpretativa o crítica de autor/a, acerca de un tema específico y recurriendo a fuentes originales.



**Artículo de revisión.** Documento resultado de una investigación en el que se analizan, sistematizan e integran los resultados de las investigaciones publicadas o no publicadas, acerca de un campo del arte, la cultura, la ciencia o la tecnología, y que busca dar cuenta de los avances y las tendencias de desarrollo. Se caracteriza por presentar una cuidadosa revisión bibliográfica de por lo menos 50 referencias.

**Artículo corto.** Documento breve que presenta resultados originales, preliminares o parciales, de una investigación artística, cultural, social, científica o tecnológica, que por lo general requieren de una pronta difusión.

**Reporte de caso.** Documento que presenta los resultados de un estudio sobre una situación particular, con el fin de dar a conocer las experiencias metodológicas, rutas de indagación e instrumentos aplicados en un caso específico. Incluye una revisión sistemática y comentada de la literatura sobre casos análogos.

**Revisión de tema.** Documento resultado de la revisión crítica de la literatura sobre un tema en particular.

**Carta al editor.** Posiciones críticas, analíticas o interpretativas ante los documentos publicados en la revista que, a juicio del comité editorial, constituyen un aporte importante a la discusión del tema por parte de la comunidad académica de referencia.

**Traducción.** Traducciones de textos clásicos o de actualidad, transcripciones de documentos históricos y/o de interés particular, en el campo temático de la revista.

**Documento de reflexión no derivado de investigación.**

**Reseña bibliográfica.** Se trata de un trabajo objetivo, sin comentarios ni opiniones personales, acerca del texto reseñado.

**Otras manifestaciones.** Producciones de estéticas artísticas, cotidianas y populares en relación con los énfasis y ejes temáticos de cada número.

## V. DE LA FORMA DE PRESENTACIÓN DE LOS MANUSCRITOS:

Se recomienda presentar el manuscrito en formato Word o en un programa compatible; sin embargo, para aquellos que utilicen editores de texto de software libre, como Open Office, se aceptan estos formatos. Siempre los aportes vendrán en página tamaño carta, márgenes

superior e inferior de 2,5 cm y laterales de 3 cm, fuente Times New Roman de 12 puntos, interlineado de 1/5 y justificado. La extensión de los artículos no debe superar el límite de 7.000 palabras, incluyendo el título, el subtítulo, los resúmenes, las palabras claves, las notas de pie de página, la lista de referencias bibliográficas y los anexos. Los manuscritos que no se ajusten a las características descritas serán devueltos y el autor tendrá un plazo de quince (15) días para presentarlo de nuevo.

### A. Elementos de los artículos:

Además del contenido central, los artículos deben tener los siguientes elementos:

- Título, que resuma en forma clara la idea principal del texto.
- Tipo de artículo (investigación, reflexión, revisión, etc., de acuerdo con el listado de tipos de artículos aceptados).
- Nombres de autor/es/as, relacionados de acuerdo con las normas de citación.
- Vinculación institucional del autor/es/as, dirección postal, teléfonos y correos electrónicos (para todos los autores/as). Perfil biográfico y profesional del autor/es/as, con una extensión máxima de 150 palabras c/u.
- Resumen breve, suficientemente explicativo, sobre el contenido del artículo. No debe exceder las 150 palabras. Se sugiere incluir los siguientes componentes: pregunta o problema central, marco o perspectiva teórica, metodología, principales hallazgos, conclusiones y direcciones futuras de investigación.
- Palabras clave: mínimo tres y máximo de seis, ordenadas alfabéticamente, en español, inglés y portugués.
- Resumen en español, inglés y portugués.
- Lista completa de las referencias bibliográficas citadas en el texto.

El artículo solamente puede contener adicionalmente los siguientes elementos:

- Agradecimientos e información sobre la naturaleza del manuscrito.
- Referencias numeradas de gráficas, tablas, cuadros o imágenes.

- Títulos y pies de gráficas, tablas, cuadros o imágenes.
- Bibliografía adicional.

#### B. Presentación de material adicional:

Los gráficos y las tablas se insertan en el texto, debidamente numerados según su orden de presentación. Cada uno debe tener un título breve que indique claramente su contenido. La revista exige el envío, por separado, de los archivos originales de cuadros, gráficos o diagramas en Excel, Word, PowerPoint o cualquier otro programa. Las fotografías de obras de arte deben contener la ficha técnica y los créditos del fotógrafo y de la fuente correspondiente. En el caso de fotografías, planos, dibujos, imágenes o capturas de pantalla, deben ser enviados en formato vectorial (tif, .cdr, .eps, .svg, entre otros), con una resolución mínima de 300 dpi (puntos por pulgada). Todas las tablas, gráficas, cuadros o imágenes que se incluyan en los artículos deben ser autoexplicativos, claros y pertinentes. En caso de no ser un trabajo original del autor, es su responsabilidad obtener los permisos que se requieran para su publicación.

**C. Referencias:** El sistema de referenciación seguirá las normas internacionales del Manual de estilo de la American Psychological Association (APA), cuyos elementos generales presentamos a continuación.

**1. Citas en el texto:** Las citas dentro del texto se referencian indicando autor/es/as, fecha de publicación y página/s del original citado, de modo que el lector localice la fuente de información en la lista de referencias ubicada al final del artículo orden alfabético. Se deben tener en cuenta para ello las siguientes peculiaridades:

##### a. Cita en el texto de obra de un autor(a):

1. Mandoky (2006) planteó el concepto de estesis...
2. En un estudio reciente sobre el concepto de estesis se planteó (Mandoky, 2006)...
3. En 2006, Mandoky comparó el concepto de estesis con el de estética...

Cuando el apellido del autor/a forma parte de la redacción (ejemplo 1), se incluye solamente el año de la publicación entre paréntesis. En el ejemplo 2, el apellido y la fecha de publicación no forman parte de la redacción

del texto, por consiguiente ambos elementos se incluyen entre paréntesis, separados por una coma. Ejemplo 3, cuando la fecha y el apellido forman parte de la oración, no llevan paréntesis.

##### b. Cita en el texto de obra de varios autores/as:

1. Cuando un trabajo tiene dos autores/as, se deben citar ambos cada vez que la referencia ocurre en el texto.
2. Cuando un trabajo tiene tres, cuatro o cinco autores/as, se los cita a todos la primera vez que se da la referencia en el texto. En citas posteriores, solo se cita el/ la primero/a autor/a, seguido de la expresión "*et al.*" y el año de publicación. Primera vez cita en el texto: Mignolo, Marcos y Maldonado (2007) abordaron el problema de la colonialidad del ser... Siguiendo cita en el texto: Mignolo et al. (2007) concluyeron que...
3. Cuando una obra ha sido escrita por seis o más autores/as, se citan solamente el apellido del/la primer/a autor/a, seguido por la expresión "*et al.*" y el año de publicación, desde la primera vez que aparece en el texto. En la lista de referencias, sin embargo, se reportan todos los apellidos.
4. Cuando se citan dos o más obras escritas por diferentes autores/as en una misma referencia, se escriben los apellidos y sus respectivos años de publicación, separados por punto y coma dentro de un mismo paréntesis. Varios investigadores (Muñoz, 1978; Walsh, 1986; Salcedo, 2004) concluyeron que...

##### c. Citas secundarias:

Cuando la cita corresponde a un autor citado por otro, se da el nombre del autor y la referencia de quien lo cita, así:

En efecto, un personaje cultivado y refinado como Humbert en Lolita, según su creador, puede llegar a ser "un miserable vano y cruel que se da la maña de parecer conmovedor" (Nabokov, citado en Rorty, 1991: 176).

##### 2. La lista biográfica:

Las obras que aparecen en las referencias bibliográficas deben coincidir con las que originaron las citas que aparecen en el texto y se utilizaron para llevar a cabo la investigación y preparación del trabajo. Los siguientes elementos se aplican en la preparación de fichas bibliográficas:

- La lista bibliográfica se titulará "Referencias".
- Al estar codificadas, todas las referencias bibliográficas deben ser explícitas al final del texto, ordenadas alfabéticamente por autor/a o editor/a, seguido de sus nombres de pila.

- Los títulos de libros se escriben en letras cursivas, así como el nombre de las revistas. Los capítulos de libros y artículos de revista van en letras redondas, sin comillas.

Burke, Edmund (2001). *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo bello y lo sublime*. Madrid: Tecnos.

Citro, Silvia; P. Aschieri y Y. Mennelli (2011). El multiculturalismo en los cuerpos y las paradojas de la desigualdad poscolonial. *Boletín de Antropología*, 25 (42), pp. 103-128.

Heidegger, Martin (1994). *Construir, habitar, pensar*. En Conferencias y artículos. Barcelona: Serbal.

#### a. Múltiples referencias del/la mismo/a autor/a o grupo de autores/as:

Se ordenan cronológicamente por año de publicación. Si este es el mismo, se diferencian y ordenan con las letras a, b, c, después del año. No se repite el nombre del/la autor/a o autores/as:

Baudelaire, Charles (1995a). *El pintor de la vida moderna*. Murcia: Librería Yerba. 158

\_\_\_\_ (1995b). *Mi corazón al desnudo*. Madrid: Visor.

\_\_\_\_ (1998). *Las flores del mal*. Madrid: Cátedra.

#### b. Apellidos compuestos:

Se ordenan según el prefijo, que también debe figurar en la cita.

De Castro, Josué (1965). *Ensayos sobre el subdesarrollo*. Buenos Aires: Siglo Veinte.

#### c. Autor/a institucional:

Se ordena de acuerdo con la primera palabra significativa del nombre. Por ejemplo:

Unicef (Fondo de las Naciones Unidas para la Infancia), se ordena por la "U". Así mismo, si posee acrónimo o sigla, debe darse su nombre completo.

Unicef - Fondo de las Naciones Unidas para la infancia (2004). *Igualdad con dignidad: hacia nuevas formas de actuación con la niñez indígena en América Latina*. Ciudad de Panamá: Unicef.

#### d. Referencias con dos o más autores/as:

Mockus, Antanas y Jimmy Corzo (2003). *Cumplir para convivir*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Bobbio, Norberto; Nicola Matteucci y Gianfranco Pasquino (1998). *Diccionario de política*. México: Siglo XXI.

#### e. Referencias a libros en otros idiomas:

Cuando se cita una obra editada en una lengua extranjera, se conserva el idioma original en nombre del/la autor/a, título y editorial; los demás datos se consignan en español. Si existe una edición en español, se puede complementar la referencia.

Attali, Jacques (2002). *Les Juifs, le monde et l'argent. Histoire économique du peuple juif*. París: Fayard [Los judíos, el mundo y el dinero: historia económica del pueblo judío. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2005].

#### f. Artículos publicados en compilaciones:

Castro-Gómez, Santiago (1993). *Ciencias sociales, violencia epistémica y el problema de la "invención del otro"*. En Edgardo Lander (comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales, perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: Clacso.

Laclau, Ernesto (2003). *Identidad y hegemonía: el rol de la universalidad en la constitución de lógicas políticas*.

En Judith Butler, Ernesto Laclau y Slavoj Žižek, *Contingencia, hegemonía, universalidad*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

#### g. Artículos publicados en periódicos:

García Villegas, Mauricio (2007). *La invención de la nacionalidad*. *El Tiempo*, 15 de mayo.

#### h. Artículos publicados en periódicos sin especificación del autor:

*El Espectador* (2006). *Una etnia de guerreros urbanos*. 13 y 19 de agosto.

#### i. Artículos publicados en revistas:

Rosenn, Keith (1985). *Brazil's Legal Culture: The Jeito Revisited*. *Florida International Law Journal*, I (1).

#### j. Materiales discográficos:

Orishas (2005). *El kilo* (CD). Madrid: EMI.

#### k. Fuentes electrónicas:

OEI - Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura (2002). *Informe del Sistema Nacional de Cultura, Colombia*. En línea: <http://www.oei.es/cultura2/Colombia/02.htm>

Los artículos impresos deben ser enviados a la Unidad de Investigación de la Facultad de Artes ASAB, carrera 13 No. 14-69, Bogotá, D.C. Teléfono 282-8220, ext. 105, o en medio digital por correo electrónico a la dirección: [revista-corpografias@correo.udistrital.edu.co](mailto:revista-corpografias@correo.udistrital.edu.co).

#### VI. DE LOS CRITERIOS Y PROCEDIMIENTOS DE EVALUACIÓN DE LOS ARTÍCULOS:

Todos los artículos serán sometidos a un proceso de arbitraje anónimo, a cargo de evaluadores nacionales o internacionales, quienes podrán formular sugerencias al autor. Las observaciones de los evaluadores y las del comité editorial de la revista deberán ser tenidas en cuenta por el autor, con el fin de realizar los ajustes requeridos. El comité editorial define la publicación de los artículos aprobados en el número correspondiente. El autor de un artículo puede sugerir dos posibles pares evaluadores; sin embargo, la decisión de designar o no a uno de ellos corresponde al comité editorial, que se reserva el derecho de introducir las modificaciones formales necesarias para adaptar el texto a las normas de la publicación. No se devolverán los originales ni se considerarán artículos incompletos o que no cumplan con las normas aquí establecidas.

#### VII. DE LAS POLÍTICAS DE ACCESO DE LA PUBLICACIÓN:

Corpo-grafías es una publicación académica de Acceso Abierto que apoya de manera decidida el libre intercambio de conocimientos para la investigación y la educación, mediante la autorización expresa de la reproducción, distribución y comunicación pública sin costo de los artículos que publica. Sin embargo, para el uso comercial, se exige la autorización expresa del editor. Con el fin de cumplir este objetivo, los artículos que se remitan para ser publicados en Corpo-grafías deberán cumplir con los siguientes parámetros:

- El autor otorgará a la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, a través de su Facultad de Artes ASAB, una licencia automática y limitada para la publicación en la revista Corpo-grafías y para incluir el artículo en índices y sistemas de búsqueda.
- El autor manifestará su consentimiento para que el artículo, al ser publicado en Corpo-grafías, sea registrado con la licencia Creative Commons "Atribución-No Comercial-SinDerivadas 2.5 de Colombia". Para leer el texto completo de la licencia, puede visitar <http://creati->

[vecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/co/](http://vecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/co/) o enviar una carta a Creative Commons, 171 Second Street, Suite 300, San Francisco, California 94105, EE.UU.



#### VIII. DE LA ACEPTACIÓN DE LAS CONDICIONES POR PARTE DE LOS AUTORES/AS:

El envío del artículo implica la aceptación de las condiciones expresadas en este documento.



## Author Guide

### I. OF THE CHARACTER AND OBJECTIVES OF THE JOURNAL

CORPOGRAFÍAS publishes unpublished articles in several languages, resulting from the research, academic and creative activity of the communities in the field of Art and other disciplines related to the study of the body in the national and international contexts, as a way of social intervention through the circulation of knowledge, know-how and artistic and cultural practices. CORPOGRAFÍAS is a publication that has an annual periodicity.

### II. OF THE SECTIONS THAT MAKE UP THE MAGAZINE

**Editorial:** It is written by the editor, by a guest, by one or more members of the Editorial Committee or the Scientific Committee of the magazine.

**Central Section:** Formed by articles that address issues surrounding Artistic Studies.

**Emerging expressions:** It is a space for young researchers and writers.

**Other textualities:** In this section are presented in a non-permanent way, the following types of items: short article, case report, letters to the editor, translation, reflection article not derived from research, book reviews and others.

**Visual Thinking:** relevant proposals from artists that are consistent with the issues of the magazine.

### III. TYPES OF DOCUMENTS ACCEPTED

Selected articles should be linked to ongoing or completed research. For this reason, they should exhibit conceptual coherence, depth in the treatment of a subject and be written in a clear, agile and structured style according to the nature of the text. It is understood that the articles presented by the authors are unpublished. CORPOGRAFÍAS, as a creative research journal in the field of Artistic Studies, performs its process of reviewing and publishing articles at no cost to the author. Any author, regardless of their nationality, can send their articles (see the typology of articles at the bottom) through the OJS system, to start the evaluation process. When this evaluation process is finished and in case of being approved (description of the evaluation at the bottom), the article will be published at no cost to the author.

### IV. OF THE PUBLIC CALL TO SUBMIT ARTICLES

CORPOGRAFÍAS has a permanent open call and makes three cuts during the year to select the approved articles for each issue. The following types of articles may be submitted:

**Artistic, scientific or technological research article.** It presents, in detail, the original results of research or research-creation projects. The generally used structure consists of four important aspects: introduction, methodology, results and conclusions.

**Reflection article.** It presents research or research-creation results from an analytical, interpretative or critical perspective of the author, on a specific topic, and resorting to original sources.

**Revision article.** It's a text resulting from research where the results of published or unpublished research are analyzed, systematized and integrated into art, artistic studies, science or technology, in order to account for advancements and developing trends. It is characterized by presenting a careful bibliographical review of at least 50 references.



Short article. A brief text presenting original preliminary or partial results of artistic, scientific or technological research, which usually require an early dissemination.

Case report. A text presenting the results of a study on a particular situation in order to make known the technical and methodological experiences considered in a specific case. It includes an annotated systematic review of the literature on similar cases.

Subject review. A text resulting from the critical review of the literature on a particular topic.

Letters to the editor. Critical, analytical or interpretative positions on the documents published in the journal, which in the opinion of the Editorial Committee constitute an important contribution to the discussion of the topic by the scientific community of reference.

Editorial. A text with insights on the thematic domain of the journal, written by the editor, a member of the Editorial Committee or a guest researcher.

Translation. Translations of classic or topical texts, transcripts of historical documents or of particular interest in the domain of publication of the journal.

Reflection article not derived from research or creation.

Book review. This is an objective work without personal comments or opinions about the text reviewed.

Other manifestations. Productions of artistic, everyday and popular aesthetics in relation to the emphasis and thematic axes of each issue.

## V. OF THE WAY OF SUBMITTING THE MANUSCRIPTS

It is essential to keep in mind that a manuscript that does not conform to these characteristics will be returned and the author will have a period of fifteen (15) days to submit it again. The manuscript must be presented in a file compatible with Word, formatted for a letter-sized page (21.59 cm x 27.54 cm), with moderate character margins, Times New Roman font size 12 points, single space, without spacing between paragraphs and with justification.

Articles should not exceed 7,000 words, including title, subheadings, abstract, keywords, footnotes, list of references and attachments.

## A. Items of the articles

In addition to the core content, articles should have the following elements:

- Title, clearly summarizing the main idea of the text.
- Type of article (research, reflection, revision, etc., according to the list of accepted articles)
- Name(s) of the author(s) of the work, normalized according to citation form.
- Institutional Link, postal address, phone and e-mails (for all authors).
- Institutional Link of the author(s); postal address, telephone numbers and e-mails (for all authors).
- Abstract, brief but sufficiently explicit on the content of the article. The abstract should not exceed 150 words. It is suggested to include the central question or problem, the theoretical framework or perspective, methodology, main findings, conclusions and future directions of research.
- Keywords: a minimum of three and maximum of six, arranged alphabetically.
- English abstract.
- Keywords in English.
- References, presented in a comprehensive list.
- In addition to those listed above, the article may only contain the following elements:
- Acknowledgments and information on the nature of the manuscript.
- Numbered references of graphs, tables, charts or images.
- Titles and captions for graphs, tables, charts or images.

## B. Presentation of additional material

The graphs and tables are inserted in the text, duly numbered according to their order of presentation. Each one must have a brief title that clearly indicates its content. The journal requires the separate delivery of the original files of charts, graphs or diagrams in Excel, Word, PowerPoint or any other program; photographs

of works of art must contain the technical file and the credits of the corresponding photographer and source. In the case of photographs, blueprints, drawings, images or screenshots, the file must be sent in vector format (TIF, CDR, EPS, SVG or others) with a minimum resolution of 300 dpi (dots per inch). All tables, graphs, charts or images that are included in the articles must be self-explanatory, clear and relevant. In case they are not the original work of the author, it is their responsibility to obtain the permits that are required for publication.

### C. References

At the end of the work, a list must be included that follows the international standards of the update to the sixth edition of the American Psychological Association (APA) Style Manual.

## VI. WHERE TO SEND THE ARTICLES

The articles can be sent in printed form to the Office of the Doctoral Project in Artistic Studies, Faculty of Arts ASAB, Carrera 13 No. 14-69, Bogotá. DC (telephone 3239300 Ext. 6641-6624); in digital format by email: [revis-tacorpografias@gmail.com](mailto:revis-tacorpografias@gmail.com) or subscribing as an author on the website of the magazine.

The originals will not be returned nor incomplete articles or those that do not fulfill the norms established here will be considered.

## VII. OF THE CRITERIA AND EVALUATION PROCEDURES OF THE ARTICLES

All articles will be submitted to an anonymous arbitration process, carried out by national or foreign evaluators who will be able to make suggestions to the author. The observations of the reviewers and those of the Editorial Committee of the journal should be taken into account by the author in order to make the necessary adjustments. The Editorial Committee decides the publication of the approved articles in the corresponding number. The author of an article may suggest two possible evaluation pairs; however, the decision whether or not to

appoint one of them falls to the Editorial Committee. The Editorial Committee reserves the right to introduce the formal changes necessary to adapt the text to publication standards.

## VIII. OF THE PUBLICATION'S ACCESS POLICY

CORPOGRAFIAS is an academic publication, inspired by the ideas of Open Access and by the express authorization of reproduction, distribution and public communication without cost of all articles published; it strongly supports the free exchange of knowledge for research and education. However, for the commercial use of the site where the magazines are housed, of their elements or those of the articles, the express authorization of the publisher is required.

In order to meet this objective, articles submitted for publication in CORPOGRAFIAS must comply with the following parameters:

- The author will grant to the Francisco José de Caldas District University, through its ASAB Arts Faculty, an automatic and limited license for publication in the CORPOGRAFIAS journal, and to include the article in indexes and search systems.
- The author will express her consent for the article, when published in CORPOGRAFIAS, to be licensed under the Creative Commons, Attribution-Non Commercial-No derivatives 4.0 International license. (To read the full text of the license, you can visit <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/> or send

an application letter to Creative Commons, 171 Second Street, Suite 300, San Francisco, California 94105, USA). The previous license guarantees the author the recognition of the credits for her work and authorship. CORPOGRAFIAS does not alter, transform or generate a work from the article. In addition, CORPOGRAFIAS guarantees the authors that it will not use their article for commercial purposes.

## IX. NOTICE OF COPYRIGHT / A

The journal is licensed under a Creative Commons Attribution-Noncommercial-No Derivative Works 4.0. International. See: <<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>>

## X. POLICY ON PLAGIARISM

CORPOGRAFÍAS presents guidelines on good practices for scientific publication as a framework for the development and implementation of its own policies and ethics system in publishing. The Editors of CORPOGRAFÍAS select the reviewers under guidelines of impartiality and professionalism, so that fair evaluations can be assured, and they guarantee the authors that the appropriate reviewers are selected for reviews of their works, and readers can rely on the peer review process.

The Editors of CORPOGRAFÍAS are aware of the work required for making firm decisions and creating solid publishing processes designed to manage their interests and foster an efficient and sustainable publication system that will benefit academic institutions, publishers, journals, authors, funders of research and readers. Good practices in scientific publishing do not develop spontaneously but are consciously established and actively promoted.

### Responsibilities of the authors of the works

All the authors that are reflected in the work must have contributed actively therein. CORPOGRAFÍAS provides the authors with clear instructions explaining the concepts of academic authorship, specifying that the contributions should be distinct. The editors of CORPOGRAFÍAS ask for a declaration from the authors that they fulfill the criteria of the magazine in relation to the authorship. In case of a conflict in the authorship of a published work, the Editors of CORPOGRAFÍAS will contact the author who claims its authorship to establish the veracity of the case. If the Editors consider it appropriate, tempo-

rary access will be closed to the article in question, until a final decision is made.

The documents to be published, should not have been published before

CORPOGRAFÍAS will consider only those works that have not been published before in another publishing house and in any format. In this sense, it is considered that the scientific literature can be biased by a redundant publication, with important consequences.

CORPOGRAFÍAS asks from the authors a statement that the work submitted, especially in its essential content, has not been published before, and is not being considered for publication in other magazines.

The Editors of CORPOGRAFÍAS have the right to demand an original work and question the authors about whether opinion articles (e.g., editorials, letters, non-systematic reviews) have been published before.

Promote the integrity of research

Research misconduct

If the Editors of CORPOGRAFÍAS suspect misconduct in research carried out on a work (for example, data generation, falsification or plagiarism), they will consult the authors of the work on the procedure developed for the research and they should provide whatever information is requested.

Peer review can sometimes detect evidence of research misconduct, in which case reviewers will raise their doubts and, if confirmed, they will be considered as serious misconduct (e.g., data manufacturing, counterfeiting, manipulation of inappropriate images or plagiarism). However, in any case, the authors have the right to respond to these allegations and to show that the research has been carried out with diligence and speed.

The protection of the rights of research participants / subjects

The Editors of CORPOGRAFIAS work to create publishing policies that promote ethical practices and responsible research. Guarantees will be sought that the studies have been approved by the relevant agencies. If the research has been done with data obtained from people, the resulting works must be accompanied by a declaration of their consent. The Editors reserve the right to reject the work if there is any doubt as to whether proper procedures have been followed.

Respect for cultures and heritage

The Editors of CORPOGRAFIAS express their sensitivity when it comes to publishing images of objects that could have cultural significance or involve a crime.

Inform readers about research and publication of misconduct

Editors will warn readers if ethical violations have occurred. In these cases, CORPOGRAFIAS will publish the appropriate corrections when these errors can affect the interpretation of the data and the information, whatever the cause of the error. Similarly, CORPOGRAFIAS will publish a rectification statement if it has been proven that the work may be fraudulent, or if the Editors have well-founded suspicions that the research was developed under misconduct. In this case, the journal will publish the correction as an errata or a rectification that will include the words "Errata" or "Rectification", which will appear published in a numbered page and in the index of contents of the journal. The rectification will allow the reader to identify and understand the correction in the context of the errors made, or it will explain why the article was corrected, or the Editor's concerns about the content of the article, and it will be linked electronically with the original electronic publication.

## XI. PRIVACY STATEMENT

The names and e-mail addresses entered in this journal will be used exclusively for the purposes established herein and will not be provided to third parties or for other purposes.



## XII. OF THE ACCEPTANCE OF CONDITIONS BY THE AUTHORS

The sending of the article implies the acceptance of the conditions expressed in this document.







