

# DE PASIONES, COMPROMISOS E INVESTIGACIONES DE LARGA DURACIÓN. POTENCIALIDADES Y LÍMITES EN UNA INVESTIGACIÓN COLABORATIVA CON ARTISTAS (CIRCENSES)<sup>1,2</sup>

PASSIONS, COMMITMENTS AND LONG-TERM REASERCHES.  
POTENTIALITIES AND LIMITS IN A COLLABORATIVE RESEARCH  
WITH (CIRCUS) ARTISTS

Julieta Infantino, Dra. en Antropología Social  
CONICET- FFyL, Universidad de Buenos Aires  
julietainfantino@gmail.com<sup>2</sup>

## RESUMEN

El propósito de este artículo es compartir algunas reflexiones provenientes de una extensa experiencia de investigación con artistas circenses en la ciudad de Buenos Aires, Argentina. Estas reflexiones podrían sintetizarse en la pregunta por los aportes de las ciencias sociales, y particularmente de la antropología, en la investigación *con* artistas. Me interesa repensar el rol del investigador desde una concepción de ciencia en la que el compromiso, la colaboración y la construcción colectiva del conocimiento potencien la investigación al tiempo que generen dilemas y dificultades. ¿Qué implicancias teórico-metodológicas conllevan los distintos roles que podemos ocupar a lo largo de un proceso de investigación de larga duración? ¿Qué herramientas podemos utilizar cuando investigamos en los mismos campos en los que participamos social y/o políticamente? ¿Cómo podemos acompañar los tiempos académicos y los de gestión, los tiempos de reflexión y los de acción?

<sup>1</sup> Este trabajo reúne una serie de reflexiones que fueron compartidas en distintos encuentros y congresos y que fueron sistematizadas en el artículo titulado "Working with circus artists. Reflections on a process of participatory research, collaboration and commitment", a publicarse en "*Conjunctions. Transdisciplinary Journal of Cultural Participation*" Universidad de Aarhus, Dinamarca. El actual trabajo se presenta como una versión traducida y ampliada del citado artículo. Centralmente, introduce algunas profundizaciones en torno a discusiones y debates del campo antropológico, así como nuevas aristas de reflexión.

<sup>2</sup> Artículo realizado en septiembre de 2017. Aprobado: diciembre 2017.

Palabras clave: investigación colaborativa, compromiso, artistas circenses, práctica profesional.

#### ABSTRACT

The purpose of this article is to share some reflections on the long research experience I had developed with circus artists in the city of Buenos Aires, Argentina. These reflections revolve around the question on the contributions of social sciences, particularly anthropology, through research practices conducted in collaboration with artists. I am interested in rethinking the role of the researcher by understanding science from a conception in which commitment, collaboration, and participatory knowledge building can potentiate research practices and, at the same time, create dilemmas and challenges. What are the theoretical-methodological implications of the roles we can play throughout a long lasting research process? Which are the tools we can use when conducting research on the fields we also participate in, socially and politically? How can we synchronise academic and reflection times with action times?

Keywords: collaborative research, commitment, circus artists, research practice.

#### INTRODUCCIÓN

Cuando me acerqué por primera vez al mundo del circo como investigadora fue en mis épocas de estudiante de antropología. Para mediados de la década de 1990 vivía y estudiaba en la ciudad de Buenos Aires, Argentina. Allí comencé a aprender algunas disciplinas circenses como malabares y acrobacias en uno de los muchos talleres de estos lenguajes que habían comenzado a desarrollarse en la ciudad en aquellos años. Si bien desempeñaba esta práctica a modo de *hobby*, para finales de la década ya había realizado algunos trabajos artísticos como alternativa de supervivencia en medio de una de las grandes crisis económicas que atravesaba el país en esa coyuntura<sup>3</sup>. Así, en 1999 migré estacionariamente a Europa para “probar suerte”, tal como lo hacían algunos artistas circenses callejeros y muchos jóvenes expulsados del país por la situación económica. Participé en una Convención de Malabarismo en *Grenoble*, Francia, y allí descubrí un espacio novedoso de producción y reproducción de estas artes y, cuando regresé a la Argentina, participé nuevamente de una convención, en este caso la 4° *Convención Argentina de Malabares, Circo y Espectáculos Callejeros*<sup>4</sup>. A

<sup>3</sup> Una de las líneas de mi investigación abordó el modo en que la resignificación y el crecimiento del arte circense durante los años 1990 se vinculó con el contexto de época neoliberal de reducción/ flexibilización laboral y crecimiento de la pobreza. En este contexto, para muchos jóvenes la posibilidad de “trabajar como artista” desde propuestas de arte callejero, significó una alternativa de vida que cuestionaba los ideales individualistas y consumistas de la época al tiempo que garantizaba la supervivencia económica. Para un análisis en detalle ver: Infantino 2011, 2014.

<sup>4</sup> Estos encuentros, que se han desarrollado anualmente desde 1996 hasta el presente, involucran un campamento de 4 a 6 días de duración al que asisten aproximadamente 1000 artistas circenses de

partir de esas experiencias y al constatar que esa formación cultural -tal como la conceptualicé tiempo después a partir de Raymond Williams (Williams 1982)- carecía de estudios sistemáticos, elegí comenzar a realizar trabajo de campo antropológico en torno a las prácticas artístico-juveniles de renovación de las artes circenses en Buenos Aires.

Dos meses atrás encontré los registros de aquella primera experiencia de campo de hace diecisiete años. Registros en papel, escritos a mano que no estaban en mi computadora y de los que había perdido noción. Revisando y hurgando, hallé el siguiente relato que repone el encuentro con un joven artista circense que había conocido un año antes en el antedicho encuentro de circo en Europa:

“Este chico me saludó y, al verme con la libreta de campo en mis manos, me preguntó si seguía trabajando en lo mismo. Le comenté que seguía reuniendo material y que en esta oportunidad tenía que entregar unas observaciones todas las semanas para una materia de metodología de la investigación. Me recomendó algunos libros de circo, intercambiamos en torno a otras temáticas y cuando la conversación se agotó, le pregunté cómo le había ido en su viaje por Europa, donde lo había conocido y de donde había regresado hacía unos meses...

P: Y... estuve recorriendo un montón de circos, haciendo más o menos lo que haces vos pero desde la pasión” (Fragmento de registro de campo, 2000).

El diario de campo continúa describiendo el enojo que había sentido como joven estudiante de antropología que además me sentía parte integrante, *nativa*, del universo que estaba comenzando a estudiar. Releyendo ese diario recordé cómo este episodio me incomodó, en tanto fui expresamente colocada en el lugar del *otro* como intelectual, pero además como intelectual *desapasionada*. Resulta interesante analizar retrospectivamente este registro de campo como disparador para reflexionar acerca de diversas tensiones que atraviesan el campo de la investigación: adentro/afuera- *nosotros/otros*, investigación/academia/racionalidad vs. arte/pasión/sentimiento, objetividad/subjetividad.

Influenciada por los conocimientos que había adquirido durante mi formación universitaria en antropología, cuando me acerqué al campo del arte circense en Buenos Aires desde aquella primera investigación, pensaba comparativamente en la *facilidad* que iba a tener en el acceso a dicho campo. No estaba trabajando a la manera de Bronislaw Malinowski<sup>5</sup>, con sujetos exóticos que vivían en el marco de patrones culturales totalmente distintos a los míos. Los jóvenes artistas con los que trabajaría no hablaban otra lengua, no debía realizar un viaje hacia algún territorio lejano para acceder a su encuentro. Asimismo, no sería imprescindible convivir durante un extenso período de

---

distintas partes del país y del mundo. La relevancia de estas reuniones ha sido analizada en otros artículos (Infantino, 2007; 2014), pero aquí cabe mencionar que estos encuentros se han convertido en un espacio central para la producción y reproducción de estas artes, donde la experimentación, el intercambio de conocimientos y saberes, así como el encuentro ha contribuido al desarrollo del movimiento de renovación del circo en el país.

<sup>5</sup> Malinowsky suele ser reivindicado como “padre fundador” de la metodología de trabajo de campo antropológico. Sus aportes para las décadas de 1920-1930 pueden ser ubicados como ejes fundacionales para la consolidación de la disciplina como ciencia.

tiempo para entender sus hábitos y costumbres para finalmente aprehender el “punto de vista del nativo” (Malinowsky 1986). Por el contrario, estaba trabajando con sujetos con los que me sentía par, en edad, gustos, formas de vida. Eran jóvenes de mi misma ciudad con los que suponía compartía ciertos códigos, ciertas experiencias y ciertas prácticas artísticas que, presumía, nos colocaban en un plano de lo común, en un *nosotros*.

Sin embargo, en esos primeros años de investigación, en el plano metodológico necesité desarrollar algunas estrategias para comprender mi lugar como intelectual externa a la formación cultural y, al mismo tiempo, para distanciarme en función de convertir eso que yo creía familiar en extraño o “exotizar lo cotidiano” (Da Matta 1999; Lins Ribeiro 2004)<sup>6</sup>. No obstante, el tiempo, involucramiento y compromiso para con un campo artístico como el del arte circense, históricamente deslegitimado en el país, me llevaron a desplegar, *junto* a los artistas, distintas estrategias para promocionar estas artes y lograr mejores condiciones de producción y reproducción de las mismas. Pensando retrospectivamente la trayectoria de investigación y específicamente la experiencia de investigación colaborativa y de *militancia* que analizaré en este trabajo, planteó ciertos riesgos/potencialidades en tanto, entre otras cosas, permitió cuestionar y poner en tensión la idea de distancia/objetividad como requisito para la producción de conocimiento. Esa distancia que se marcaba en la narrativa citada al principio entre un nosotros (artistas apasionados) y un otros (intelectuales) generó toda una línea de reflexión y de acción a partir de la cual, desde mis épocas de joven estudiante de antropología, fui desarrollando mi práctica profesional. Tal como intentaré analizar en este trabajo, el adentro y el afuera, la subjetividad/objetividad, la racionalidad/pasión se constituyeron como fronteras porosas, que se fueron modificando e interpenetrando desde una búsqueda (apasionada) de alternativas para cuestionar/repensar esas escisiones.

En definitiva, tal como sugiere Caldeira, “la posición de investigadores intentando ser extraños a su propia cultura es intrínsecamente ambigua” (Caldeira 2007:20). En mi caso, dicha ambigüedad se tornó en recurso para repensar la manera en la que me fui posicionando en el campo: no a través de la construcción de una alteridad fija, estable sino más bien, ambigua, cambiante y permeable; y en la cual fui desarrollando una forma de concebir la práctica profesional de la antropología como comprometida, involucrada, desde la que busco intervenir, construir, reformar, criticar y transformar; en definitiva, incidir como intelectual comprometida e influenciar los debates públicos (Caldeira 2007).

En este sentido, aquí propongo compartir reflexiones e interrogantes, dilemas, dificultades y también potencialidades de una experiencia de

<sup>6</sup> La antropología se ha asentado como disciplina científica sobre la base de la mirada hacia el “otro”, ese otro que en su inicio era distante, exótico, aislado y lejano, tanto geográfica como culturalmente. “Lo lejano” se convertía en la garantía del necesario distanciamiento para asegurar la “objetividad científica”. No obstante, hace ya décadas que la antropología cuestiona su marca de origen indagando en las relaciones de poder que atraviesan a una diversidad de “otros”, en muchos casos cercanos e inmersos en la propia sociedad. Entonces, con distintos nombres como “Antropología de lo cercano”, “Antropología en casa” (Ginsburg 2004; Ghasarian 2008), “Antropología del mundo contemporáneo” (Hidalgo 1998), el “objeto” de la disciplina dejó de ser exclusivamente ese “otro radical” y los antropólogos comenzamos a estudiar grupos y prácticas sociales insertas en nuestro “globalizado” mundo contemporáneo. Es aquí donde, como investigadores, nos encontramos ante el desafío de comprender esa *alteridad* ahora inserta en nuestra propia sociedad (Ginsburg 2004). En este sentido, diversos autores sugieren que es necesario realizar el proceso de extrañamiento desnaturalizando lo cotidiano para lograr un abordaje crítico.

investigación con un colectivo de artistas circenses. La misma comenzó con intercambios, asesorías y, luego, se convirtió en una “investigación colaborativa” (Rapaport 2007; Álvarez-Carenzo 2012) y en una instancia de acción política en disputa por el reconocimiento de estas artes, a la que intentaré analizar como una “antropología por demanda” (Segato 2013) o como una “investigación activista” (Hale 2006). Me interesa específicamente poner en debate las complejidades que conllevan estos modos de desarrollar la práctica profesional que involucran, entre otras: las diferencias entre los tiempos de la investigación y los de la acción; los intereses, en algunos casos disímiles, del investigador y de los sujetos con los que investigamos; las diferencias entre distintas formas de involucramiento en la producción de conocimiento -asesorías, consultorías, investigaciones colaborativas-; los roles cambiantes que vamos ocupando en el trabajo de campo -de especialista autorizada a asesora y a “militante”- y las distintas habilidades/dilemas que estos roles demandan y conllevan.

Organizaré este trabajo presentando, en primer lugar, algunos puntos de partida para abordar este tipo de experiencias de investigación. Luego presentaré ciertos datos que hacen al desarrollo del circo a nivel local para comprender la conformación de Circo Abierto, colectivo de artistas conformado en 2011 con el que desplegué la experiencia de trabajo que analizaré aquí. Finalmente, recorreré las distintas instancias de trabajo y roles que fui desarrollando junto a los artistas para analizar dificultades, tensiones y potencialidades. Mi propósito general en este trabajo se vincula con compartir experiencias que, ansío, funcionen como disparadores para repensar la práctica profesional y las potencialidades para el trabajo *con los otros* en pos de promover reconocimiento de saberes y prácticas negadas, subalternizadas.

## PUNTOS DE PARTIDA TEÓRICO-METODOLÓGICOS

El debate en relación al potencial que nuestras producciones pueden tener para los grupos sociales con los que trabajamos, caracterizó a la antropología al menos desde los años 1960/70. Si bien la preocupación por repensar la utilidad/aplicabilidad de la antropología, en oposición a su mero desarrollo teórico-académico, puede rastrearse hasta nuestros “ancestros académicos”<sup>7</sup> (Moya 2015), lo que caracterizó los replanteos de la antropología de estos años se vinculó tanto con la cuestión de repensar el rol social/compromiso de la ciencia como con algunos replanteos críticos en torno al origen colonial de la antropología y al lugar otorgado a las poblaciones indígenas en la misma. La *Declaración de Barbados* de 1971<sup>8</sup> suele ser referencia ineludible para criticar la investigación antropológica clásica con poblaciones indígenas y

---

<sup>7</sup> Marian Moya en la presentación de un dossier dedicado a la “Antropología aplicada” en la revista *Etnografías contemporáneas* (2015) señala que dicha forma de practicar la profesión “tuvo su lugar de privilegio y fue ejercida por los referentes más destacados de la disciplina, pero luego, por errores cometidos por esos mismos referentes, la antropología aplicada perdió su reconocimiento y quedó diluida y marginada de los espacios hegemónicos de la disciplina. En las clases de la universidad poco o nada nos relatan acerca de estos serios resbalones en los que incurrieron varios de nuestros ancestros académicos. Como en todas las familias, los grandes pecados quedan silenciados” (Moya 2015:13).

<sup>8</sup> “En la retórica entusiasta de esa época, la declaración denuncia políticas estatales y proyectos religiosos que no ‘buscan una ruptura radical con la situación social existente; a saber, la finalización de las relaciones coloniales... [y la] ruptura del sistema de clases de explotación humana y de dominación étnica’. Señalan que ‘la antropología... a menudo ha racionalizado y justificado en el lenguaje científico la dominación de algunas personas por otros’” (Hale 2006:99, mi traducción).

repensarla en torno a modelos colaborativos y activistas. No obstante, diversos autores señalan las ambivalencias de la producción antropológica posterior, principalmente aquella desarrollada en Estados Unidos (Hale 2006; Rappaport 2007; Segato 2013). La crítica está centrada en aquella

“antropología reflexiva propuesta por la perspectiva pos-moderna, es decir, la inmersión pasajera en el mundo del otro para retornar a nosotros mismos con extrañamiento antropológico a fin de vernos con mayor claridad” (Segato 2013:13).

Esa redefinición de la etnografía como género literario/representación escrita de la interpretación cultural más que como proceso de investigación de campo (Rappaport 2007), si bien conllevó una importante renovación teórica en tanto “crítica cultural”, se alejó de aquel “mandato de la investigación activista”<sup>9</sup> que se encontraba en los gérmenes de las críticas a la justificación antropológica de la dominación colonial (Hale 2006; Álvarez- Carenzo 2012).

Sin embargo, en el contexto latinoamericano existe un recorrido propio en torno a la reflexión sobre la autoridad en la construcción del conocimiento, la legitimación desigual de saberes, la escisión entre investigación y acción (Achilli 2011), la “participación”, el “compromiso” y la construcción “colaborativa/participativa” en pos de generar conocimiento crítico que funcione como vehículo para la emancipación de los sectores subalternos y para la lucha por una sociedad menos desigual. En este sentido, es importante destacar que este tipo de propuestas no pueden ser pensadas como innovaciones recientes, sino más bien como productos de tradiciones intelectuales, sociales y, agregaría, artísticas de larga data (Facer y Enright 2016).

En Latinoamérica, desde los años sesenta, se desarrolló la denominada práctica de la “concientización”, cuya estrategia era retar a la política estatal, las instituciones elitistas y la estratificación social legitimadas por el conocimiento institucionalizado con el objetivo de propagar la causa de los sectores populares.

“Estemovimiento operó multidisciplinariamente, abarcando la pedagogía (Freire), la economía política (el marxismo), la religión (la Teología de la Liberación), el activismo (fuertemente arraigado en comunidades eclesiales de base constituidas por trabajadores urbanos, campesinos y estudiantes), la etnografía, el periodismo, la literatura y otras prácticas culturales” (Yúdice 2002:342).

Y tal como argumenta García Canclini, en este contexto diversos artistas -escritores, cineastas, cantantes- se acercaron a la cultura popular ya no como conjunto de tradiciones embalsamadas que representarían el “alma del pueblo”, al estilo romántico, sino como estrategia para esclarecer la condición de opresión del pueblo y luchar por transformarla (García Canclini 1988). Todo este movimiento dejó huellas en el continente latinoamericano, más allá de haber sido bruscamente cercenado por las diversas dictaduras sufridas a partir de los años setenta.

<sup>9</sup> Hale define la investigación activista como “un método mediante el cual afirmamos la alineación política con un grupo organizado de personas en lucha y permitimos el diálogo con ellas para dar forma a cada fase del proceso, desde la concepción del tema de investigación hasta la recolección de datos y la verificación y difusión de los resultados” (Hale 2006:97, mi traducción).

En el contexto contemporáneo y regresando al terreno de las ciencias sociales y en particular a la antropología, el llamado “giro decolonial” (Mignolo 2007; Castro-Gomez y Grosfoguel 2007) implicó diversas aristas ancladas en la crítica de la modernidad desde la perspectiva de la colonialidad. Una de estas líneas, enmarcadas en las tensiones saber/poder, se basó en las modalidades de producción de conocimiento (eurocéntricas, occidentales, positivistas) que habían caracterizado a la antropología como ciencia. Desde aquí el replanteo en la forma de producción de conocimiento podría ser sintetizado en estas preguntas propuestas por Arturo Escobar como presentación de “Prácticas otras de conocimiento(s). Entre crisis, entre guerras”:

“¿con quién, cómo y desde dónde pensamos? ¿Con qué propósitos? ¿Qué significa pensar con otros –con los activistas de los movimientos que producen sus propios conocimientos, con los subalternos, con los grupos sociales en resistencia– en vez de pensar solamente desde, y con, los cánones de las ciencias sociales, por críticas que éstas parezcan?” (Escobar 2015:9).

Con matices diversos y variados, estas propuestas abogan por una forma de construcción de conocimiento situado y políticamente comprometido. En dicha construcción se enfatiza la colaboración en cada instancia de la investigación, desde la conceptualización del proyecto al diseño de las estrategias teórico-metodológicas y, centralmente, durante la escritura y su difusión (Hale 2006; Rapaport 2007).

Ahora bien, tal como desarrollaré a continuación, no es mi idea presentar mi trayectoria de investigación como un trabajo colaborativo en todas sus etapas, sino más bien recorrer el proceso a lo largo del cual la investigación se fue convirtiendo en algo que podría analizar como una “antropología por demanda” en los términos propuestos por Rita Segato (2013). Desde esta concepción, la autora propone una práctica disciplinar al servicio de

“nuestro antiguo ‘objeto’ clásico [que] sea hoy el que nos interpele, nos diga quiénes somos y que espera de nosotros, y nos demande el uso de nuestra ‘caja de herramientas’ para responder sus preguntas y contribuir con su proyecto histórico” (Segato 2013:14).

Desde estas orientaciones teórico-metodológicas, propongo analizar el proceso de trabajo que vengo sosteniendo junto al colectivo de artistas Circo Abierto desde su conformación en 2011. Fundamentalmente presentaré una multiplicidad de dilemas que atravesé en la experiencia y ciertas potencialidades que serán insumo para repensar la práctica profesional.

## ARTES CIRCENSES EN BUENOS AIRES

### a- Historias de valoraciones y resignificaciones

Tal como argumenté en diversas producciones (Infantino 2014, 2016), el circo en la actualidad es una oferta cultural de gran importancia en la ciudad de Buenos Aires, que fue el foco de mi investigación y, con variantes relacionadas

con el tamaño y la historia de las ciudades y pueblos de las distintas provincias del país, una práctica artística que atraviesa una innegable reactivación ocupando cada vez más espacios en la escena cultural argentina.

Sin embargo, hace diecisiete años, cuando comencé a acercarme a los artistas circenses de la ciudad de Buenos Aires desde aquella primera investigación que presenté en la introducción de este trabajo, el contexto actual descripto era casi impensable. Y era casi impensable por diversos motivos, entre ellos, porque el circo en Argentina fue largamente concebido como un “arte menor”, un arte descalificado desde valoraciones hegemónicas de arte. Un arte que gozó de gran popularidad hasta mediados del siglo XX cuando comenzó a sufrir distintos embates, no solo a nivel local sino también internacional. La aparición y crecimiento de nuevas industrias culturales -centralmente le televisión-, pero también la modernización y crecimiento de las ciudades así como los consecuentes procesos de sedentarización que protagonizaron muchos referentes de este arte (Silva 2011) modificaron sus procesos de producción y reproducción. El circo como arte popular y oferta cultural que gozaba del privilegio de la exclusividad, llegando a los pueblos más recónditos del país, a partir de los años sesenta fue ingresando en un proceso de retracción que implicó la disminución de la cantidad de circos y el deterioro de las propuestas artísticas.

No obstante, ese arte despreciado, marginalizado y concebido como “popular” desde un sentido peyorativo, comenzó a ser recuperado y resignificado por diversos agentes a partir de la década de 1980. Entre ellos, se destacan jóvenes que no provenían de la tradición familiar de reproducción de estas artes<sup>10</sup> y que aprendieron las destrezas circenses en espacios de enseñanza e intercambio que se fueron multiplicando a partir de esos años. A lo largo de más de tres décadas el arte circense se fue reactivando en un proceso que analicé para la ciudad de Buenos Aires en función de tres períodos diferenciales: 1) los Antecedentes; 2) el Resurgimiento; 3) la Legitimación (Infantino 2014).

Los procesos de renovación, innovación y resignificación en las artes son interesantes instancias para analizar procesos de construcción de hegemonía (Williams 1982) y disputas al interior de dichos procesos. Justamente, el proceso de “legitimación” de las artes circenses en Argentina muestra las tensiones entre qué se legitima, quién tiene el poder para legitimar qué, y qué disputas se generan al interior de la formación cultural en tiempos de cambio.

#### b- Surgimiento de Circo Abierto

La conformación de Circo Abierto debe ser vista necesariamente como un proceso inserto en las tensiones generadas en el antedicho proceso de legitimación. Circo Abierto es un colectivo de artistas que se conformó en junio del 2011 como consecuencia de una acción de reclamo ante el funcionamiento de un programa de política oficial destinado al fomento del arte circense

<sup>10</sup> El circo a lo largo de su historia ha sido un arte profundamente endogámico. Las destrezas y técnicas del circo se traspasaban de padres a hijos y se convertían en “secretos” guardados dentro de esas familias extensas que conformaban la empresa familiar circense. Este fenómeno guarda relación con el carácter trashumante de esta modalidad artística y con un modo de producción familiar. No obstante, por diversos motivos que exceden este trabajo, a partir de los años ochenta en Argentina pero también a nivel internacional, se desarrollaron distintas experiencias de apertura de la enseñanza por fuera de la “familia circense”, que implicó procesos de formalización e institucionalización novedosos. Para profundizar ver: Bortoleto, Barragán y Silva 2016.

dependiente del Ministerio de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires. Analicé en distintos trabajos (Infantino 2011, 2014, 2015a, 2015b) las tensiones que se desencadenaron cuando el Estado local decidió involucrarse en la promoción del arte circense, arte que se encontraba en amplia expansión desde los años ochenta, pero que no había contado con políticas oficiales integrales y de larga duración que lo atendiera. Los motivos de estas tensiones son múltiples y atraviesan variados planos que no podremos desarrollar aquí. Baste destacar que el involucramiento estatal desencadenó interesantes debates en torno a qué estilos artísticos promovería la política pública –innovadores/tradicionales; locales/internacionales- y qué concepciones de política cultural manejaría, que en términos de García Canclini (1987) podríamos pensar como de difusionismo cultural a través de la realización de un mega-evento internacional anual (Festival Internacional de Circo) o de democracia participativa en tanto promoción continua del arte circense local con participación de sus protagonistas.

Una vez finalizado el III Festival Internacional de Circo Buenos Aires Polo Circo en 2011, una considerable cantidad de artistas circenses de la ciudad, disconformes con el modo en que se estaba gestionando la política oficial, se unió por la necesidad de debatir, repensarse como colectivo y organizarse para defender, difundir y mejorar el arte circense.

Precisamente cuando los artistas con los que venía trabajando comenzaron a encontrar modificaciones, en principio favorables, que parecían promover el reconocimiento de sus prácticas artísticas, se hizo más evidente que los distintos agentes involucrados en el campo cultural con el que estaba trabajando, manejaban cuotas diferenciales de poder para imponer intereses y perspectivas. El lanzamiento de iniciativas de políticas públicas que comenzaron a ser criticadas y resistidas por los propios protagonistas de estas artes a los que supuestamente estaban destinadas, reubicó mi compromiso con el campo y me llevó a repensar el rol de la investigación antropológica y el *para qué* de la producción de conocimiento.

## POTENCIALIDADES Y DILEMAS EN LA EXPERIENCIA DE INVESTIGACIÓN

### a. Tiempos académicos vs. tiempos de gestión

Hasta 2011, cuando se conformó Circo Abierto, había desarrollado distintas estrategias de trabajo junto a los artistas que intentaban trascender o cuestionar ciertas dicotomías como las que mencionaba al inicio de este trabajo. Podría pensar que cierta *curiosidad apasionada* me llevó a querer conocer cada vez más de ese arte circense del que me fui *sintiendo parte*, ya no como artista sino como investigadora comprometida con la puesta en valor de dichas artes. Por consiguiente, durante esos años había colaborado con la formación cultural circense desde el armado conjunto de proyectos para difundir y fomentar las artes circenses, desde el dictado de conferencias divulgando los resultados de mi investigación académica o desde la coordinación de foros de debate sobre diversos aspectos del quehacer artístico, entre otras actividades.

Ahora bien, dichas actividades comúnmente denominadas como extensión, divulgación y/o asesoría estaban principalmente delimitadas por mis exigencias académicas: durante el año 2011 debía finalizar la escritura de

mi tesis doctoral.<sup>11</sup> Esta situación me llevó a reflexionar sobre la gran dificultad de acompañar los tiempos académicos con mi participación y compromiso en el campo artístico. El tiempo prolongado de reflexión y profundización teórica que requiere la producción antropológica, por momentos se tornaba incompatible con las “urgencias” del campo.

Justamente, esto se agudizó a partir de mediados de 2011 cuando se conformó Circo Abierto. Luego de años de falta de organización colectiva en el campo artístico circense local, 500 artistas circenses -principalmente de la ciudad de Buenos Aires- firmaron un petitorio en el que se denunciaba el mal funcionamiento del programa de política pública. Más allá de la situación particular que me parecía interesante y me provocaba grandes expectativas, la misma se presentaba como un dilema. Había escrito y analizado en varias oportunidades que una gran falencia de la formación artística circense local era su falta de organización colectiva, que redundaba en una escasa o nula participación de colectivos de artistas en la demanda de instancias de promoción de las prácticas artísticas. Cuando finalmente había una reacción colectiva y propositiva por parte de los artistas para demandar al Estado una política participativa que contemple sus necesidades, yo, como investigadora comprometida con el campo y su promoción, me encontraba en la mitad del proceso de escritura de mi tesis doctoral.

La única opción válida para solucionar este dilema (personal, ético-político, intelectual y académico) fue acercarme a Circo Abierto, el colectivo de artistas que había promovido la organización colectiva. En un principio, me acerqué sin una definición muy clara más que la de comunicar mi empatía con el reclamo y compartir lo que estaba escribiendo así como plantear la necesidad de registrar lo que estaba sucediendo a partir de la conformación del colectivo. Ofrecí también algunas de mis destrezas como investigadora; centralmente, mi capacidad de escritura y mis conocimientos en materia teórica sobre políticas culturales y artes populares. Durante esos meses en 2011 mi participación fue intermitente en un ida y vuelta vertiginoso entre la escritura final de la tesis y la dinámica que iba tomando la organización del colectivo Circo Abierto<sup>12</sup>.

La tensión entre los tiempos de la acción y los de la reflexión crítica académica podría ser tema de un ensayo particular. Involucra y se entrecruza asimismo con las críticas epistemológicas y ontológicas a la posición dominante de unas formas de saber -objetivo, racional, positivista, realizado por “los que saben”, o sea los académicos- sobre otras -subjetivo, basado en la práctica, no sistematizado/caótico, realizado por “los que hacen”-. Mario Roitter en un interesante análisis, “Prácticas intelectuales académicas y extra-académicas en el campo del Arte y la Transformación social”, resalta el hecho de que, al darse por sentado que el saber se construye y se constituye como tal dentro de los ámbitos académicos, “su generación, circulación y distribución se legitima si y sólo si es producida por investigadores que realizan su trabajo dentro de las fronteras de la academia” (Roitter 2009:5). Sin embargo, siguiendo a Daniel Mato (2002) propone pensar las “prácticas intelectuales” trascendiendo

<sup>11</sup> La investigación doctoral había sido desarrollada con una beca de Doctorado del CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas), por lo cual había un plazo estrictamente estipulado para la finalización de la misma.

<sup>12</sup> Cabe mencionar que en el capítulo final de mi tesis analicé el lanzamiento de la política pública Buenos Aires Polo Circo y los debates y disputas que desató. Por consiguiente, la conformación de Circo Abierto terminó siendo un cierre del proceso histórico de resurgimiento y legitimación del arte circense en la ciudad y de las disputas de sentido que dicho proceso conllevó.

y disputando esta jerarquización. En los sindicatos, en las escuelas, en los movimientos sociales, en las artes, en el sector público, en los hospitales, se produce conocimiento. Siguiendo el planteo de los autores se argumenta que los conocimientos producidos en estos espacios son prácticas intelectuales aunque no sean siempre significadas como tales. De este modo,

“los actores que se desenvuelven dentro de organizaciones sociales acreditan sólo un saber práctico o ‘no sistematizado’, dando lugar así a una particular división del trabajo, no ya entre trabajo intelectual y trabajo manual, sino entre dos tipos de trabajo intelectual: uno canónicamente consagrado y el otro deslegitimado, propio de los *practitioners* y/o de los profesionales dedicados al arte transformador” (Roitter 2009:5).

Podríamos por supuesto mencionar también la deslegitimación de saberes en términos de un saber occidental canonizado como “el saber” frente a otros saberes deslegitimados, que desde aquel “giro decolonial” que mencioné con anterioridad y desde los estudios subalternos, postcoloniales o las producciones del feminismo crítico tanto se han cuestionado.

No podremos desarrollar aquí estas diversas aristas, aunque cabe mencionar que muchas de las acciones que fui desarrollando *con* los artistas intentaron, no sin conflicto, cuestionar y trascender estas representaciones hegemónicas acerca de quién tiene el saber, identificando tipos de saberes diferenciales, fortalezas y debilidades entre los artistas y los académicos. Analizaré algunas de estas cuestiones a continuación.

#### b. Del acompañamiento/asesoría a la investigación colaborativa

En un principio, Circo Abierto funcionó a través de relaciones cara a cara en los ámbitos de circulación de las artes circenses en la ciudad de Buenos Aires y mediante una cadena de correos electrónicos a partir de los cuales se fue contactando a distintos artistas, alumnos y productores relacionados con las artes circenses en la ciudad y en el país. Más adelante, realizaron un blog en el que anunciaban las reuniones abiertas a todo artista que se interesara en participar. Allí se publicaba y hacía circular el temario, la fecha y horario de las reuniones así como la síntesis de lo allí ocurrido.

A partir de estas reuniones semanales de tipo asambleario los artistas participantes se propusieron generar acciones para lograr el reconocimiento y la promoción de las prácticas artísticas circenses en la ciudad y en el país. En este proceso, una de las primeras cuestiones que se pusieron en evidencia fue el gran desconocimiento que los propios artistas tenían acerca de la comunidad circense en Buenos Aires y Argentina. Por consiguiente, surgió la necesidad de confeccionar un *Censo Nacional de Circo*. En este caso, los artistas me convocaron como “especialista” y así colaboré con el diseño del censo, que comenzó a implementarse en noviembre de 2011. En algunas reuniones en las que estuve presente se plantearon lineamientos para las preguntas pero luego los artistas fueron confeccionando el cuestionario, identificando qué querían conocer, qué querían preguntar, cómo querían divulgar el censo, qué estrategias tomarían para lograr que la mayor cantidad de artistas lo conteste. Finalmente yo revisé la versión final para asesorar en términos formales para que los datos luego pudieran ser procesados.

Cabe aclarar que este asesoramiento implicó un gran desafío personal y una negociación con los artistas. En mi carrera antropológica había tenido materias metodológicas orientadas al trabajo de campo, en donde la observación participante es el eje, al que se le suma la instancia de diálogo y entrevista. Pero solo había tenido una materia de métodos cuantitativos en la que había sido formada en cómo comprender datos censales más que cómo confeccionar un censo. Aquí nuevamente el tiempo se enfrentó contra las urgencias del campo. No había tiempo para realizar un curso ni siquiera acelerado de formalidades estadísticas censales. Por consiguiente, evalué los temas/contenidos preguntados tratando de chequear que no se escaparan cosas que querían ser preguntadas. Asimismo, tuve que comunicar a los artistas mi incapacidad para trabajar con este tipo de demanda y la necesidad de convocar a un sociólogo o a alguien que sepa de estadísticas censales.

El censo finalmente se realizó a través de una plataforma web y fue aplicado bajo la modalidad online. Participaron en su diseño técnicos que funcionaron como asesores y se llevó a cabo entre noviembre de 2011 y noviembre de 2012. Durante ese año se divulgó desde las relaciones de proximidad así como desde una campaña en las redes sociales. El censo fue respondido por 1950 personas. Estuvo orientado a estudiantes, artistas, docentes, directores y/o coordinadores de escuelas y espacios de circo, y a cualquier persona ligada a la actividad circense<sup>13</sup>. El censo fue un instrumento que sirvió para divulgar los propósitos de Circo Abierto y como puente para pensar y dimensionar acciones futuras. Así se fueron conformando en los años subsiguientes los ejes en los que Circo Abierto viene trabajando, en torno a la profesionalización artística y pedagógica, el intercambio y consolidación de una comunidad artística que pueda expresar sus demandas y un plano político/legislativo que pretende lograr el reconocimiento de la actividad circense en todo el país.

Circo Abierto fue definiendo colectivamente estos ejes y las acciones posibles, y se fueron generando comisiones de trabajo con encargados de las mismas. En este proceso de definición de los ejes de trabajo del colectivo fui participando desde las sugerencias y/o asumiendo distintas tareas y roles junto a los artistas. En algunos años mi participación fue más intermitente, en otros fue más periódica. En algunos casos funcioné como asesora trabajando vía mail, en otros acompañé colaborando y discutiendo. En ciertos ejes puse al servicio de los artistas mis destrezas de escritura, en otros, simplemente aprendí de los artistas. En este proceso fui tratando de diferenciar los objetivos de investigación (o sea, qué era lo que desde mis marcos teóricos quería conocer y analizar) de los propósitos y acciones que se iban acordando al interior del colectivo. Sintetizo en el siguiente cuadro estos distintos roles y acciones.

---

<sup>13</sup> Los resultados pueden consultarse online en el blog de Circo Abierto: [www.circoabierto.blogspot.com.ar](http://www.circoabierto.blogspot.com.ar) (consultado el 20 de noviembre de 2013).

ARTISTAS E INVESTIGADORA DEFINICIÓN DE OBJETIVOS	DISEÑO DE ACCIONES	ROL DE LA INVESTIGADORA
Conocer la constitución de la comunidad circenses nacional. Características y necesidades	Censo nacional circense	Asesoramiento/elaboración conjunta de preguntas Posibilidades y limitaciones
Promover y difundir el arte circense y a los artistas locales	Festivales	Registro, acompañamiento, aprendizaje
Necesidades y demandas: falta de espacios de formación pedagógica y de debate	Jornadas de formación y reflexión	Diseño conjunto, definición de objetivos, elección de invitados, exposición individual, moderación y/o coordinación.
Institucionalización	Asociación civil	Acompañamiento en la formulación de objetivos y propósitos
Disputa política por reconocimiento	Ley nacional de Circo	Escritura conjunta de fundamentos

Uno de los propósitos más ambiciosos de Circo Abierto es en el plano político/legislativo. Con el objetivo de disputar el reconocimiento de la actividad artística y la condición de trabajadores de la cultura de los artistas circenses, en 2012 comenzó a pensarse en la posibilidad de formular y demandar una Ley Nacional de Circo que promoviera a las artes circenses a través de la creación de un Instituto Nacional de Circo<sup>14</sup>.

Fue en este eje en el que encontré y fui generando *con* los artistas un espacio para realizar algo que se fue convirtiendo en una *investigación colaborativa*, entendida como un trabajo conjunto en el que los objetivos y caminos que fuimos tomando fueron definidos colectivamente. El proceso de investigación y escritura colectiva de los fundamentos y artículos de la ley se realizó entre 2012 y 2015. En este proceso trabajé con tres artistas dentro de la comisión de trabajo legislativo, en discusiones que implicaron debates acerca de líneas de escritura y de acción. Luego, esos productos parciales que iban conformando el documento de los “Fundamentos de la Ley” fueron presentados en asambleas y encuentros, sujetos a críticas y reelaborados.

Una de las críticas más interesantes en relación a los primeros borradores de los fundamentos de la ley fue su falta de representatividad a nivel nacional. Según los referentes artísticos de distintas regiones del país con los que se debatieron estos fundamentos, los mismos estaban escritos desde una visión muy centrada en las particularidades de la ciudad de Buenos Aires, capital del país y foco de mi investigación durante más de quince años, y lugar de residencia de la mayor parte de referentes activos de Circo Abierto. En este sentido, para

<sup>14</sup> En Argentina durante los últimos años se han desarrollado procesos de demanda protagonizados por diversos colectivos artísticos en función de lograr visibilidad, espacio, reconocimiento y/o recursos para el desarrollo de sus prácticas. Artistas independientes y trabajadores culturales referentes de diversos lenguajes han demandado y/o continúan reclamando instrumentos legislativos -leyes de promoción, creación de programas públicos, declaratorias patrimoniales, etc.- que contemplen las particularidades de sus prácticas artísticas y las necesidades para garantizar la producción y reproducción de las mismas. Una de las primeras leyes sancionadas en este camino ha sido la Ley Nacional de la Música, gestada por músicos independientes y sancionada en el año 2012.

muchos de los artistas que no habían participado activamente en el proceso de discusión y redacción, estos fundamentos no representaban las necesidades y especificidades diferenciales de las distintas provincias de Argentina<sup>15</sup>.

Este conflicto se enmarcaba en históricas tensiones que trascienden el caso de las artes y que han caracterizado las dinámicas de pujas entre el centralismo de Buenos Aires como ciudad capital vs. las provincias, desde los momentos fundacionales de la Nación Argentina en el siglo XIX. Así, el señalamiento de la replicación del centralismo porteño en la redacción de los fundamentos de la ley nos llevó a diseñar y consensuar estrategias para lograr datos más representativos a nivel nacional. Diseñamos entonces un cuestionario por provincia que solicitamos fuera respondido por algún referente local que pudiera comunicar las demandas de cada provincia. En los casos de provincias con presencia de diversas localidades con colectivos artísticos circenses o con escuelas, el cuestionario fue respondido por más de un referente. La información arrojada por este cuestionario fue insumo para reelaborar los fundamentos hacia una visión más federal que incluyera las diferencias y desigualdades entre ciudades centrales y ciudades marginalizadas.



Folleto de difusión de la Ley Nacional de Circo

<sup>15</sup> Cabe destacar la escasez y/o inexistencia de investigaciones y bibliografía que estudie el desarrollo del circo contemporáneo en Argentina. Si bien en los últimos años, además de mis propias investigaciones, comenzaron a aparecer algunas investigaciones locales que dan cuenta de especificidades, los estudios circenses siguen siendo un campo de estudios vacante.

Por otra parte, la labor colaborativa de escritura y definición de demandas a formular en la ley, implicó también una elaboración colectiva de categorías a través de las cuales cartografiar y definir las diversas formas en las que se desarrollan las prácticas artísticas circenses en el país. Aquí aparecieron importantes tensiones en torno a cuestiones de autoridad y legitimidad en la reproducción del campo artístico. ¿Quiénes son los “verdaderos”/”auténticos” artistas circenses? ¿Los que vienen reproduciendo una historia familiar de generaciones de artistas, los artistas que hace más de treinta años vienen renovando y resignificando estas artes, los que enseñan en escuelas, los que gestionan festivales y encuentros en las distintas provincias del país, los que utilizan estas artes como instrumento de intervención social?

El análisis y la discusión acerca de estas tensiones -que implican también disputas por reconocimiento simbólico y recursos materiales-, resultaron de utilidad para evidenciar las diferentes necesidades/demandas que se presentan en todas las maneras en las que se desarrollan las artes circenses en la arena contemporánea: espectáculos circenses de calle, espectáculos circenses de sala, circos tradicionales (de carpa/de familia), circo contemporáneo, circo social, compañías y artistas de circo independientes, escuela y espacios de circo públicos y privados, espacios de circo no convencionales, festivales, encuentros, convenciones, congresos, foros de circo, entre otros. Asimismo, implicó la definición de acuerdos (políticos) al interior de Circo Abierto que implicaron la necesidad de generar consensos amplios para incorporar a la mayor cantidad de actores sociales en defensa de la ley.

Los fundamentos de la ley fueron finalizados durante 2015 y se recurrió al asesoramiento de especialistas en cuestiones técnico-legales para formular los artículos en un formato adecuado. Para fines de ese año y en vísperas de la asunción de un nuevo gobierno nacional, se decidió realizar un acto de presentación de la ley frente al Congreso de la Nación Argentina en pos de visibilizar a la comunidad circense y su reclamo. La ley fue así anunciada en un acto artístico que agrupó a más de 500 artistas y referentes del campo circense.



Folleto convocatoria “Festival por la Ley de Circo” y fotografía del Festival realizado en las afueras del Congreso de la Nación Argentina, 15 de diciembre de 2015.

c. De investigadora colaborativa a activista

Si bien la experiencia de trabajo e investigación colaborativa redactada hasta aquí implicó potencialidades, aprendizajes y complejidades, para comienzos de 2016 comenzaron a desarrollarse una serie de eventos que implicaron nuevas demandas y nuevos roles a asumir. En la trayectoria hasta aquí relatada me había “comprometido” e implicado claramente con la posibilidad de promover instrumentos de reconocimiento y promoción de las artes circenses a través de distintas acciones, entre ellas la redacción de la ley. Sin embargo, cuando llegó el momento de promover canales para presentar formalmente la ley a través del contacto con diputados y/o senadores nacionales, se me empezó a solicitar no solo una presencia más comprometida sino un posicionamiento desde adentro, como parte, como militante.

Retomando entonces las preguntas de antropólogos que abogan, tal como reseñábamos con anterioridad, por una antropología comprometida, participativa, activista, a demanda: ¿se puede ser antropóloga y militante al mismo tiempo? ¿Cómo se manejan las oposiciones entre el adentro/afuera, entre hacer y pensar? ¿Cómo nos comprometemos y con qué nos comprometemos? ¿Cómo significamos el compromiso y el ser parte?

En un trabajo fundamental para repensar el proceso de investigación que analicé hasta aquí, Kim Narayan propone problematizar críticamente la noción de Antropología “Nativa”:

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

Así ejemplifica la inconsistencia de la dicotomización entre nativo/no nativo en vínculo con la multiplicidad de adscripciones identitarias que nos caracterizan y que manipulamos, dependiendo el caso, tanto antropólogos como nativos. Esto sirvió para repensar, en mi caso, el modo en que tanto artistas como investigadora venimos manipulando, no sin ambigüedades y complejidades, mi condición de *insider/outsider*. Por momentos soy interpelada -y me siento- como una “de las nuestras”, como miembro del colectivo Circo Abierto o como militante/ideóloga de la ley. En otros momentos, por ejemplo frente a diputados, asesores o responsables políticos, instancias donde a ambas partes nos conviene como estrategia política, soy presentada como “la investigadora académica de Conicet que escribió un libro sobre nosotros” (Fragmento de diario de campo, junio 2016). En otros casos, como cuando debatimos especificidades del quehacer artístico, expresamente soy interpelada y asumo mi posición de *outsider*. Sin embargo, tal como lo discute Rappaport (2007) para el caso de los colaboradores indígenas de larga duración, por momentos soy más “fanática” de los cirqueros que los propios cirqueros, aunque aun así, nunca dejo de ser

representada y sentirme ambiguamente como el *otro* o parte diferencial del *nosotros*.

Por consiguiente, considero que la relación entre el adentro y el afuera debe ser vista más como tensión dinámica, cambiante y ambigua. En definitiva, en esta trayectoria de diecisiete años de compromiso con el campo circense, y específicamente, en el trabajo colaborativo/activista que compartí en este artículo, me fui convirtiendo en una parte “distinta” del nosotros. Esa frontera porosa que fui atravesando a lo largo de este proceso me llevó a comprender que lo que fui construyendo, *junto* a los artistas, fue un “adentro como proceso, en oposición al adentro como condición” (Rapaport 2007:224), idea a través de la cual Rapaport -basada en los argumentos de Brubaker y Cooper (2000)- sugiere cuestionar la esencialización del concepto de “identidad”. En definitiva, ese adentro/nosotros particular que fui construyendo, permite apartarse de una visión homogénea y estática de la identidad, abordándola no como esencia sino como proceso estratégico, múltiple, posicional (Hall 1996; Brubaker-Cooper 2000). Tal como sugiere Rapaport,

“adentro y afuera fueron así no solo herramientas analíticas, sino también el espacio mismo en el que fuimos forzados a posicionarnos y reposicionarnos continuamente como investigadores” (Rapaport 2007:219).

Ahora bien, en dicho proceso de identificación y construcción colectiva de un rol particular al interior del nosotros, mi posicionamiento nunca fue neutral<sup>16</sup>. Siempre estuvo caracterizada por un compromiso rotundo para el fomento de las artes circenses, en función de luchar por mejores condiciones para su reproducción y para la vida artística-laboral de sus protagonistas. En este sentido, considero interesante seguir repensando cómo significamos el “compromiso”. Porque en definitiva no nos comprometemos con todo lo que sucede en el mundo que estamos investigando; nos comprometemos con algunas cuestiones que, entre otras cosas, hacen a nuestro posicionamiento político-ideológico y a nuestra forma de pensar, en este caso, al arte, al derecho de todos a protagonizarlo y a su potencialidad política y emancipadora.

Asimismo, otro aspecto para tener en cuenta en este proceso de identificación y de construcción colectiva de mi lugar como parte de ese nosotros, se vincula con el lapso prolongado de tiempo en el que vengo desarrollando mi investigación. Aquí resulta sugerente nuevamente la reflexión que plantea Narayan quien propone reflexionar en torno a la posibilidad de acceder al conocimiento y al plus del paso del tiempo en ese camino, retomando una narrativa de un investigador, que aun sin ser “nativo” es invitado a convertirse en parte del nosotros: “Hoy estas aprendiendo de nosotros, pero para entendernos, te vas a tener que hacer viejo con nosotros” (Narayan 1993:678, mi traducción). Dicha invitación, plantea la autora, debe ser necesariamente comprendida en el marco del compromiso, la permanencia y la perseverancia en el trabajo de campo de larga duración, por lo que termina preguntándose:

---

<sup>16</sup> Cabe destacar que la no neutralidad también ubica al investigador en espacios vedados, a los que no se tiene acceso. La formación cultural circense actual no es homogénea. Existen tensiones, posicionamientos ideológicos, políticos y artísticos diferenciales que la atraviesan. Y muchas veces la ubicación de un lado o del otro al interior de la formación cultural implica potencialidades, aperturas pero también límites, que son necesarios contemplar en la reflexión teórico-metodológica.

“¿No es cierto que los antropólogos que participan activamente en el trabajo de campo a largo plazo merecen el respeto de sus colegas profesionales como *insiders* parciales que a lo largo del tiempo han pasado a ser biculturales?” (Narayan 1993:678, mi traducción).

En este sentido, considero que el proceso que analicé en este trabajo, en el que me convertí en una parte diferencial del nosotros, fue producto de una convergencia afortunada de intereses, sujetos y coyuntura. Esa correlación de intereses nos unió a intelectuales y artistas en un contexto político particular, en el que se asentó un proceso de consolidación de demandas representadas por sujetos que decidieron actuar colectivamente en pos de reclamar reconocimiento y derechos. Dicho proceso involucró un compromiso de largo plazo que no todos los antropólogos pueden desarrollar, tal como señala Rappaport para el caso que analiza (Rappaport 2007). Por lo cual, si bien destaco las potencialidades de este tipo de trabajo colaborativo y la investigación comprometida de largo plazo, también cabe reconocer su complejidad, sobre todo en tiempos en los que las exigencias medibles de impacto de la ciencia en torno a su productividad -frecuentemente medida en cantidad de *papers*- complejiza las posibilidades de desarrollo de este tipo de experiencias.

## REFLEXIONES FINALES

Comencé este trabajo analizando un relato de campo que pretendió ser un disparador para reflexionar acerca de diversas tensiones que atraviesa el campo de la investigación antropológica: adentro/afuera, nosotros/otros; investigación/academia/racionalidad vs arte/pasión/sentimiento; objetividad/subjetividad. La intención a lo largo de este trabajo fue compartir cómo en el trayecto mismo de investigación esas tensiones se fueron presentando y qué estrategias fui elaborando para enfrentarlas. A través de este análisis retrospectivo intenté poner en evidencia cómo muchas veces estos mundos que se presentan como antitéticos se cruzan, y qué dilemas y potencialidades se derivan de esos cruces.

Por una parte, intenté cuestionar la desigualdad en la valoración de unas prácticas intelectuales sobre las otras. De hecho, en el proceso colaborativo de formulación del proyecto de Ley Nacional Circense se evidenció cómo los artistas poseen los saberes necesarios -provenientes de sus prácticas artísticas e intelectuales reflexivas- para diseñar una ley representativa de sus demandas e intereses. Pero frecuentemente, este tipo de saberes no suelen ser incluidos en la formulación de políticas o leyes que atañen al desarrollo de las prácticas que pretenden legislar. Así, haciendo usos estratégicos de la sobrevaloración del saber académico, analicé cómo fuimos utilizando dicha valoración desigual para luchar por una ley inclusiva.

Por otra parte, mi trayectoria de compromiso, en muchos casos movida por el sentimiento/pasión permitió poner en duda la separación radical entre prácticas artísticas y académicas. A lo largo de estos años de investigación en el mundo de las artes del circo, escuché de muchos artistas que una de las cosas que más les gustaba de ser artistas circenses era que siempre había algo más para tratar de lograr en las diferentes disciplinas circenses -malabarear con más elementos, hacer un truco más complejo, equilibrarse a más altura-. “El

circos te lleva a romper límites, a cruzar fronteras, a imaginar lo imposible”, en palabras de un artista. En cierta medida, esta característica del arte circense se ha asemejado a mi tarea como investigadora académica. En mi trayectoria, la curiosidad, el deseo y la pasión siempre me movieron a querer conocer más acerca del mundo de los artistas circenses con los que trabajé. Y el compromiso para favorecer el desarrollo de un arte que aún en condiciones de mayor legitimación continúa a la sombra de otras artes, se consolidó como un espacio para continuar desarrollando dicha tarea. No obstante, ello implicó diversas complejidades, sobre todo en torno a distinguir objetivos diferenciales de trabajo entre el activismo y la academia.

La posibilidad de pensar de modo retrospectivo mi recorrido de investigación me fue llevando a reflexionar sobre el rol que ocupé desde la estudiante de antropología interesada en registrar y analizar las prácticas de jóvenes artistas circenses, a la investigadora que podía aportar sus conocimientos, escribir historias, asesorar a los grupos en la búsqueda de mejores condiciones de producción y reproducción de las prácticas y “militar” un instrumento legal que las garantice. La persistencia del interés en el análisis de las prácticas artísticas estudiadas y el compromiso establecido con los protagonistas de estas artes, me llevaron a sostener un proceso de investigación extenso. Podría argumentarse que a lo largo de dicho proceso fui moviéndome entre realizar una antropología “sobre”, “para” y “con” los sujetos con los que trabajé (Slavsky 2007). El “sobre” definiría a la antropología clásica en tanto acceder y describir el universo cultural del otro; el “para” puede implicar o bien una posición de defensa de derechos o la realización de trabajos a solicitud de los sujetos con los que trabajamos, poniendo al servicio de los mismos “nuestra caja de herramientas” antropológicas (Segato 2013); el “con” implicaría propuestas de investigaciones colaborativas/activistas como las que definimos en este trabajo (Hale 2006; Rappaport 2007). Retomando entonces la pregunta que realiza una de las antropólogas citadas: “¿Se puede trabajar sobre, con y para simultáneamente?” (Slavsky 2007:235).

En mi trayecto, estas instancias se fueron sucediendo en el tiempo. En un principio, se desarrollaban en instancias casi independientes. Observaba, escribía, investigaba desde mis propios objetivos e intereses y colaboraba con los artistas en proyectos puntuales “para” lograr mejores condiciones para el desarrollo de estas artes. No obstante, en los últimos años y, específicamente en la experiencia analizada aquí, sobre/con/para se fueron entrelazando en una práctica profesional que se propuso generar conocimiento de manera colaborativa para incidir en la formulación de legislación y políticas inclusivas y participativas que incorporasen las necesidades y demandas de los propios protagonistas.

Tal como propuse al principio de este trabajo, intenté compartir esta experiencia de investigación y colaboración como disparador para reflexionar acerca de las potencialidades del trabajo *con* “los otros” en pos de promover reconocimiento de saberes y prácticas negadas, subalternizadas. Cuando me acerqué a investigar sobre el arte circense en Argentina, el mismo carecía de estudios sistemáticos y hasta de intelectuales interesados en indagar en sus especificidades. Era un arte que había permanecido en los márgenes de las valoraciones hegemónicas de arte y de las temáticas valoradas por las academias. Esa condición me llevó a desplegar una tarea sostenida en torno a registrar, analizar, historizar y promover la valoración de estas artes. En este punto coincido con Rita Segato (2013) cuando plantea que la elección

de nuestros temas, preguntas de investigación y marcos teóricos nunca son neutrales, sino plenamente políticos. En este sentido, mi posición política siempre estuvo vinculada a visibilizar/poner en valor prácticas marginalizadas, desnaturalizar estereotipos que consolidan dichos procesos de desvalorización y luchar por la ampliación de derechos, aun de los derechos culturales que continúan siendo considerados derechos de segunda. Y es en este sentido donde me siento convocada por una antropología interpelada, demandada y al mismo tiempo contenciosa, litigante, en tanto “la escena de alteridad que estudiamos se encuentra en clave de contienda, y es ineludible hacerse cargo de ello” (Segato 2013:15).

Y así me encuentro después de diecisiete años, luchando junto a los artistas por mejores condiciones para el desarrollo de las Artes del Circo. El circo como expresión popular, como parte integrante del patrimonio cultural nacional merece ser reconocido para garantizar su pleno desarrollo junto con condiciones artísticas y laborales decentes para sus protagonistas.

## BIBLIOGRAFÍA

Achilli, E. (2011). “Antropología e investigación acción participativa. Reflexiones desde algunas prácticas”. *X Congreso Argentino de Antropología Social*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Álvarez, M. I y Carenzo, S. (2012). ‘Ellos son los compañeros del Conicet’: el vínculo con organizaciones sociales como desafío etnográfico. *Publicar, X* (XII), 9-33.

Bortoleto, M. A., Ontañón Barragán, T. y Silva, E. (Orgs.) (2016). *Circo: Horizontes educativos*. São Paulo: Editora Autores Associados.

Brubaker, R. y Cooper, F. (2000). Beyond “Identity”. *Theory and Society*, 29, 1-47.

Caldeira, T. (2007). *Ciudad de muros*. Barcelona: Gedisa.

Castro Gómez, S., y Grosfoguel, R. (2007). Prólogo. Giro decolonial, teoría crítica y pensamiento heterárquico. En S. Castro Gómez y R. Grosfoguel (eds.), *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica y más allá del capitalismo global*. (pp. 9-23). Bogotá: Siglo del Hombre Editores.

Da Matta, R. (2004). El oficio del etnólogo o como tener “Anthropological Blues”. En M. Boivin y A. Rosato (comp.), *Constructores de Otridad* (pp. 172-178). Buenos Aires: Antropofagia.

Escobar, A. (2015). Presentación. En VV.AA., *Prácticas otras de conocimiento(s). Entre crisis, entre guerras* (pp. 9-11). San Cristóbal de las Casas, Chiapas: Retos.

Facer, K. y Enright, B. (2016). There’s no such thing as ‘co-production’: the many faces of collaborative research. En Facer, K. y Enright, B (eds.), *Creating Living Knowledge: The Connected Communities Programme, community university relationships and the participatory turn in the production of knowledge*. (pp. 82-103). Bristol: University of Bristol/AHRC.

García Canclini, N. (1987). Introducción. Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano. En N. García Canclini (comp.), *Políticas Culturales en América Latina*. (pp. 13-61). México: Grijalbo.

García Canclini, N. (1988). ¿Reconstruir lo popular? En *Revista de Investigaciones Folklóricas*, 3, 7- 21.

Ghasarian, C. (2008). *De la etnografía a la antropología reflexiva: nuevos*

*campos, nuevas prácticas, nuevas apuestas.* Buenos Aires: Ediciones del Sol.

Ginsburg, F. (2004). Cuando los nativos son nuestros vecinos. En M. Boivin y A. Rosato (comp.), *Constructores de Otredad* (pp. 246-259). Buenos Aires: Antropofagia.

Hale, C. R. (2006). Activist Research vs. Cultural Critique: Indigenous Land Rights and the Contradictions of Politically Engaged Anthropology. *Cultural Anthropology*, 21 (1), 96-120.

Hall, S. (1996). Introducción: ¿Quién necesita la "identidad"? En S. Hall y P. Du Gay (eds.), *Questions of cultural identity* (pp. 1-17). Londres: Sage Publications. Traducción de Natalia Fortuny.

Hidalgo, C. (1998). Antropología del mundo contemporáneo. El surgimiento de la antropología de la ciencia. *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología XXII-XXIII*, 71-81.

Infantino, J. (2007). Convención Argentina de Malabares, Circo y Espectáculos Callejeros: Performance Cultural, Tradicionalización e Identidad. En C. Crespo, F. Losada y A. Martín (eds.), *Patrimonio, Políticas culturales y participación ciudadana* (pp. 177-197). Buenos Aires: Antropofagia.

Infantino, J. (2011). Trabajar como artista. Estrategias, prácticas y representaciones del trabajo artístico entre jóvenes artistas circenses. *Cuadernos de Antropología Social*, 34, 141-163.

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

Infantino, J. (2015a). Procesos de organización colectiva y disputa política en el arte circense en la ciudad de Buenos Aires. En C. Crespo, H. Morel y M. Ondelj (comp.), *La política cultural en debate. Diversidad, performance y patrimonio cultural* (pp. 135-165). Buenos Aires: Ediciones Ciccus.

Infantino, J. (2015b). Circo y Política Cultural en Buenos Aires. *Revista del Museo de Antropología*, 8 (1), 157-170.

Infantino, J. (2016). Disputes over Senses of the Popular in the Circus Arts in the City of Buenos Aires, Argentina. En E. González Castillo, J. Pantaleón y N. Carton de Grammont (eds.), *Politics, culture and economy in popular practices in the Americas* (pp. 57-82). New York: Peter Lang.

Lins Ribeiro, G. (2004). Descotidianizar. Extrañamiento y conciencia-práctica, un ensayo sobre la perspectiva antropológica. En M. Boivin y A. Rosato (comps.), *Constructores de otredad* (pp. 194-198). Buenos Aires: Antropofagia.

Malinowski, B. (1986). *Los argonautas del pacífico occidental*. Barcelona: Planeta Agostini.

Mato, D. (2002). *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas sobre cultura y poder*. Caracas: CLACSO. Recuperado de: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros>.

Mignolo, W. (2007). El pensamiento decolonial: desprendimiento y apertura. Un manifiesto. En S. Castro Gómez y R. Grosfoguel (eds.), *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica y más allá del capitalismo global* (pp. 25-46). Bogotá: Siglo del Hombre Editores.

Moya, M. (2015). Presentación. Antropología aplicada: del recurso utilitario al compromiso para la transformación. *Etnografías contemporáneas*, 1 (1), 13-24.

Narayan, K. (1993). How Native Is a "Native" Anthropologist? *American Anthropologist, New Series*, 95 (3), 671-686.

Rappaport, J. (2007). Más allá de la escritura: la epistemología de la

etnografía en colaboración. *Revista Colombiana de Antropología*, 43, 197-229.

Roitter, M. (2009). Prácticas intelectuales académicas y extra-académicas sobre arte transformador: algunas certezas y ciertos dilemas. *Nuevos Documentos CEDES*, 66. Recuperado de: <https://foroarteysalud.files.wordpress.com/2009/08/articulo-mario-roiter-artetransformador.pdf>

Scheper-Hughes, N. (2002). *La muerte sin llanto*. Barcelona: Ariel.

Segato, R. (2013). *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos. Y una antropología por demanda*. Buenos Aires: Prometeo.

Silva, E. (2011). O novo está em outro lugar. Em *SESC Palco Giratório* (pp. 12-21). Rio de Janeiro: Rede Sesc de Difusão e Intercâmbio das Artes Cênicas.

Slavsky, L. (2007). Memoria y patrimonio indígena. Hacia una política de autogestión cultural mapuche en Río Negro. En C. Crespo, F. Losada y A. Martín (eds.), *Patrimonio, Políticas culturales y participación ciudadana* (pp. 233-248). Buenos Aires: Antropofagia.

Williams, R. (1982). *Cultura. Sociología de la comunicación y el arte*. Buenos Aires: Paidós.

Yúdice, G. (2002). Contrapunteo estadounidense/latinoamericano de los estudios culturales. En D. Mato (comp.), *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder* (pp.339-352). Caracas: CLACSO. Recuperado de: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros>