



Un cambio de paradigma

Sistematización de experiencias

Valeria López López

Resumen:

El objetivo de este documento es exponer y sistematizar la experiencia en el diseño e implementación del proyecto de investigación y de desarrollo cultural "Mujer Barbuda. Las mujeres en el circo actual", proyecto que nace desde Anarama. Investigación y Gestión Cultural A.C. con el objetivo de generar una plataforma de visibilización y mapeo de problemáticas, para el desarrollo de herramientas, estrategias y trabajo en red de las mujeres en el campo de las artes circenses desde una perspectiva de género.

Diagnóstico

Los antecedentes sobre el circo lo sitúan desde que el hombre comienza a utilizar su cuerpo en situaciones extremas. Ejemplos sobre éstas manifestaciones los encontramos tanto en la antigua Grecia como en Roma, con las primeras acrobacias vinculadas a las olimpiadas, o a las peleas con animales llevadas a cabo en los coliseos. Así también, como lo refiere el investigador Julio Revollo (2010) "los antiguos mexicanos dejaron vestigios importantísimos de figuras e imágenes que hoy asociamos con el circo, como la estatuilla de "El acróbata" de los Olmecas del Preclásico Medio, 800 años a.C., o equilibristas de manos en los murales de Bonampak". Sin embargo, la modernidad en el circo se atribuye a Philip Astley que en 1768 instiga el circo ecuestre, además, de "aportar un espacio propicio para el espectáculo circense bajo el nombre de Royal Amphitheatre of Arts" (Revolledo, 2010), y cuando éste se constituye como finalidad en sí misma, a decir, de la empresa y espacio específico (de tipo arena) para el entretenimiento.

Siguiendo los hallazgos e investigaciones de Julio Revollo, en México, el circo moderno inicia su ascenso y popularidad en el siglo XIX, instigado por el inglés Philip Lailson quien anunció por primera vez el Real Circo Ecuestre en 1808, y más tarde, en 1841 surge el Circo Olímpico de José Soledad Aycardo, considerado por Julio Revollo como el primer empresario circense mexicano. El siglo XIX fue el siglo de oro del circo en México, como lo denomina Revollo, donde se destaca una historia rica y vasta de iniciativas y familias de circo. Sobre esa historia podríamos hacernos algunas preguntas:

¿En esa historia dónde están las mujeres?, ¿Qué papel desempeñaban?

Cabe mencionar que hasta el momento no se han encontrado referencias históricas sobre las mujeres en el circo, y si bien, la lucha política por los derechos y visibilización de las mujeres en la vida pública es relativamente reciente, es importante plantear estas preguntas.

Retomando aquellos años de oro del circo, la llegada del ferrocarril y el toldo o carpa (1) fueron factores importantes para explicar la expansión de dicho formato de espectáculo, denominado tradicional o clásico, que permitió su difusión al permitir trasladarlo de un sitio a otro con relativa facilidad, al mismo tiempo que pautó el modo de vida de la gente de circo y dio origen a su sello particular, que fue su estrecha relación con un modo de producción que podríamos denominar tradicional o familiar.

Este esquema de organización y el modo de vida de las personas de circo consistía en el aprendizaje de las técnicas y trucos circenses de generación en generación. Al no existir escuelas que posibilitaran una educación formal, y al estar inmersos en una lógica trashumante (propia de la itinerancia de las carpas), los padres transmiten el oficio a sus hijos, pues también de eso depende la subsistencia familiar.

Cada circo, conformado por una familia entera, contaba con su único y singular repertorio de actos (todos basados en la exaltación del riesgo y el asombro) que eran guardados como secreto familiar. El circo del siglo XIX se organizaba a manera de corporación, cada integrante de la familia representaba a la familia en su conjunto, y el conocimiento era un conocimiento que le pertenecía en su conjunto a esa corporación. El trabajo estaba dividido por tareas, uno podía tener conocimientos en diferentes esferas, pero se le asignaba una tarea a un acto específico y las jerarquías eran importantes. (Meza, 2017, pp. 38-39).

Nota: Los pies de página se encontrarán al final del documento

A decir, el circo clásico o empresa circense tradicional basa su arquitectura en vínculos de parentesco, de ahí que los propios artistas la denominan “la gran familia de circo” (Lasnibat, 2017). De esta manera, familias completas (2) viajan de un sitio a otro en busca del público y de la subsistencia, presentando un formato de espectáculo que consiste en “una serie de números en diferentes disciplinas de circo (aéreos, malabares, entrenamiento de animales, payasos...) presentados en una pista por un maestro de ceremonias con una estética llamativa (Salamero, p. 51).

Este modelo de entretenimiento tuvo una ruptura con la emergencia del nuevo circo. El nuevo circo es un movimiento que surgió en Francia (3), Inglaterra y Australia (4) en los años 60 y 70 inicialmente, según Joan Maria Minguet (2005), esta crisis fue producto de una serie de cuestionamientos como la explotación de los animales, la lógica del espectáculo como sucesión de números o rutinas que ponderaban la eficacia técnica en detrimento del significado y el contexto cultural, social y político.

Joan Maria Minguet apunta que la crisis del circo coincidió con los primeros signos de renovación del teatro, pues éste “deja de ser el templo de la palabra, la escena se libera, arguye la potencia de la visualidad y del gesto; más aún, el proscenio deja de enmarcar la representación, ahora la calle se convierte en nuevo lugar de acción, junto a otros espacios originales”.

Aunado a este proceso de cambio, en el cual convergen diferentes factores contextuales como: una puesta en crisis a la concepción del cuerpo en la escena, el fracaso de los metarrelatos y la experimentación con los límites disciplinarios de las artes, comienzan a surgir propuestas escénicas de circo nuevo de compañías independientes (5), escuelas y espacios de formación (mediante la oferta de talleres de técnicas de circo), y una interesante migración de espectáculos a la calle, algunos como manifiesto político del uso del espacio público, abriendo paso a un proceso de legitimación como campo artístico.

Así, la definición de circo contemporáneo o nuevo circo se sustenta en una práctica escénica circense que tiene como finalidad contar una historia, o bien, generar un mensaje o concepto mediante la conjunción y puesta en diálogo de diferentes lenguajes escénicos como la danza, el teatro físico, la música, recursos multimedia, entre otros, teniendo como medio de comunicación las diferentes técnicas circenses y el riesgo implícito en ellas. De esta manera, la diferencia estética sustancial frente al circo clásico es su propuesta representativa, más allá de la presentativa propia de la sucesión de actos del circo clásico.

En México, es hasta los años 90 que artistas provenientes de otras disciplinas, ya sea de las artes escénicas como el teatro y la danza, o bien el deporte (gimnasia, artes marciales, atletismo) comenzaron a desarrollar propuestas autodenominadas como circo contemporáneo o bien de artes circenses contemporáneas.

Si bien, no existe una historia oficial del circo nuevo, podemos rastrear algunas iniciativas de compañías como Humanicorp Teatro de Danza Aérea fundada en 1991 por Gerardo Hernández Nava cuya premisa artística consistió en “la fusión de diversos lenguajes escénicos como la danza clásica, la danza contemporánea, el teatro físico, las artes circenses, la gimnasia artística, la acrobacia y las artes marciales”. (6)

Posteriormente, surgen otros proyectos como Circo Raus (1992), Batz Circo Teatro (2001), Eros Ludens (2000-2001), Jitanjáfora, Comparsa la Bulla (2001), Escuadrón Jitomate Bola, Circo de Mente (2003), Circo Sentido, Circo Dragón (2005), Tránsito Cinco Artes Escénicas (2005), Cus Cus Circus (2005), Anima Inc. (2007), Les Cabaret Capricho (2007), FliP Circo Contemporáneo (2010), Zarawato Bus (2011), por nombrar algunos.

Su desarrollo está asociado, en gran medida, con la emergencia de nuevos espacios de formación, no formales, especializados en artes circenses (7), mismos que han promovido la fusión de las disciplinas propias de circo con las artes escénicas (teatro y danza) y el deporte, así como el intercambio de perspectivas

producto de la movilidad internacional de los artistas circenses que han migrado a otros países en búsqueda de opciones de formación, lo cual ha generado nuevos cuadros profesionales sin necesariamente pertenecer a una familia circense consanguínea que los una a él.

La transformación en las estéticas, propuestas escénicas y nuevas prácticas ha sentado las bases de un contexto donde se han creado compañías, centros de entrenamiento y educación circense no formal, festivales y proyectos de difusión de las artes circenses en las cuales podemos observar la fuerte presencia de mujeres que dirigen o co-dirigen estas iniciativas. Lo cual es altamente significativo puesto que el circo tradicional o clásico era impulsado en su mayoría por hombres empresarios. En el contexto tradicional que refiero, las mujeres tenían un papel limitado al escenario, ya sea como artistas o ejecutantes de actos "femeninos", o bien exhibidas como personajes raros "freaks", como es el caso de la mujer barbuda (Julia Pastrana, Annie Jones).

Por ello, un aspecto sobresaliente es que las mujeres que dirigen estos proyectos comparten una actividad doble puesto que además de ser creadoras escénicas, también se desempeñan como productoras, gestoras y promotoras culturales. Estas mujeres se enfrentan a un doble reto, el primero, tratar de impulsar una actividad artística que se encuentra en un proceso de legitimación y, en segundo lugar, realizar esta actividad desde su posición como mujeres en un campo (y contexto socio-cultural) que mantiene prácticas que siguen reproduciendo una división sexual del trabajo, que limita el tipo de actividades que pueden realizar las mujeres.

En este análisis, el desempeño de una doble función en el campo circense implica para las mujeres cumplir con distintas exigencias tales como entrenar, impartir clases, buscar presentaciones o contrataciones como artistas, al mismo tiempo en el que atienden la sostenibilidad, administración y procuración de fondos para sus proyectos, ya sean estos festivales, encuentros, centros de formación, etc.

Dicha realidad podría parecer una virtud o muestra del trabajo incansable. Sin embargo, la doble función podría estar obstaculizando su crecimiento artístico, puesto que su tiempo debe distribuirse en múltiples actividades para lograr la subsistencia en el campo profesional del circo actual: el trabajo creativo, la promoción y gestión cultural. Al respecto, Vincent Dubois, en su investigación sobre los perfiles y trayectorias profesionales de los gestores culturales en Francia, afirma que,

Cabe mencionar que la inversión de los hombres y las mujeres en estos trabajos (la gestión cultural) difiere: no pretenden los mismos cargos y las diferencias se observan, sobre todo, en términos de trabajos creativos frente a no creativos. Las mujeres son aún minoría entre los creadores artísticos. Así, la combinación de prácticas culturales más intensas en el caso de las mujeres y una mayor vocación y la existencia de una división del trabajo por géneros en la que la creación es un trabajo de hombres pueden explicar el gran número de mujeres que se dedican a la gestión cultural. Las mujeres son menos proclives a dedicarse a una profesión artística creativa y es más probable que la abandonen. La predominancia de las mujeres entre los que se dedican a la gestión cultural también se puede interpretar por lo tanto, como el resultado de su mayor tendencia a dejar de lado el trabajo creativo. (2016, p. 143)

Respecto de ésta afirmación se puede señalar que es posible observar una naturalización en la división sexual del trabajo, en tanto que se asocia la labor administrativa o de gestión como una cuestión femenina, en contraposición de la labor creativa vista como un asunto masculino. Por ello, la relevancia de estudiar algunos casos de mujeres que combinan ambas prácticas (8), esto es, que se desempeñan simultáneamente como directoras-gestoras e intérpretes (Mujeres Barbudas).

Por otro lado, podría existir otra forma de la división sexual del trabajo en la práctica circense en las pautas o distinción de técnicas o ciertas disciplinas asumidas

como masculinas o femeninas en un sentido completamente binario del género por una distinción corporal donde la fuerza-poder está asociado a lo masculino y la delicadeza-fragilidad a lo femenino. Los cuerpos de las mujeres en el circo son diferentes al estereotipo de los cuerpos de mujeres publicitadas en los medios, lo cual la idea de belleza a partir de la forma corporal, también se pone en crisis. Por esta razón, considero que la identidad de género en el circo debe examinarse a la luz de la centralidad del cuerpo en los procesos de creación de subjetividades.

Siguiendo a Mari Luz Esteban “la identidad de género es siempre una identidad corporal, que nos identificamos en relación al género DENTRO y a partir de una determinada corporeidad, desde una vivencia y una percepción determinada de nosotros/as mismos/as como seres carnales; una corporeidad que es además absolutamente dinámica” (2013, p.15), que tiene implicaciones en la formación del yo subjetivo. Aquí, el punto nodal es apuntar a un proceso de empoderamiento desde la conciencia de lo corporal, entendido como:

el proceso por el cual las mujeres llegan a ser conscientes de su situación de subordinación social, se organizan y movilizan para desafiarla y lograr ampliar la capacidad de elección y decisión, tanto en su ámbito personal como en el conjunto de la sociedad, desde la incorporación en su vida cotidiana de nuevas experiencias y prácticas. Se trataría de un proceso que se produce a la vez en distintos niveles: físico, psicológico, social y político, y que no está exento de contradicciones y conflictos. (Fernández, M.)

Pienso que es necesario analizar las prácticas de género en el circo al ser este un campo desde donde se producen modificaciones significativas en las prácticas e identidades, pero donde también es posible observar representaciones y prácticas desiguales para las mujeres, construidas a partir de la corporalidad, dado que el cuerpo real (la materialidad) es objeto y sujeto de representación/performatividad social, misma que se encuentra atravesada por prejuicios, roles social y políticamente instituidos como naturales, y desde donde se configura la diferencia y memoria de los cuerpos.

No está por demás enfatizar, que la dimensión corporal es elemental en el análisis del circo, dado que además de ser herramienta de trabajo, es objeto de creación, y, paradójicamente, también de escrutinio público, al ser subjetivo y objetivo a la vez. Señala Bryan Turner, que “el cuerpo en la sociedad capitalista es el lugar de la desigualdad social, pero también del empoderamiento” (Citado en Esteban, 2013, p. 52).

Una de las vetas de este proyecto es visibilizar los desafíos específicos de las mujeres en el circo, dar cuenta, a través de la acción de poner nombre a lo que hago/hacemos, ya que muchas de ellas no se asumen como productoras, promotoras y/o gestoras culturales, sino que son actividades que han incorporado o realizan sin que necesariamente se asuma una identidad frente a ese trabajo, y por consecuencia no se autoreconoce (ni de forma pública, ni privada) un valor económico y reconocimiento social sobre ese trabajo.

La importancia de hacer público/a una actividad “privada” es analizada a la luz de que “todo intento organizado de transformar el género o la sexualidad es un cuestionamiento público de la vida privada y por lo tanto el estudio crítico del género entraña un problema de lo público y lo privado en su propia práctica” (Warner, 2012, p. 29). Sobre esta provocación podemos retomar la división sexual del trabajo, misma que también tenía un lugar de realización, donde el espacio doméstico (privado) era un espacio de realización de las mujeres, al contrario de los hombres cuyo espacio de realización y toma de decisiones estaba asignado al espacio público.

El trabajo público, por ejemplo, se sobreentiende que es para ser productivo, forma una identidad vocacional y brinda realización a los hombres en cuanto individuos; a labor privada se entiende como la reproducción general de la sociedad, que carece de la distinción vocacional de un oficio o una profesión, y que exhibe el desinterés de las mujeres. Esta diferencia de género en las vocaciones persiste, con su desigual cartografía de lo público y lo privado, aunque el ingreso de las mujeres en los oficios y profesiones la ha debilitado un poco. (Warner, 2012, pp. 37-38).

Quizá, y no es más que una hipótesis adyacente, que la gestión y promoción cultural sea entendida como una extensión funcional de la administración y el cuidado del hogar, y que por ello no sea vista y reconocida públicamente como una profesión-vocación, sino que se realiza de manera “desinteresada” para la sostenibilidad de la “familia artística”.

Es por ello que Mujer Barbuda es también un estandar-te vehiculado a través de una imagen que propone la ruptura de los dualismos, pero también supone el reconocimiento de la diferencia corporal, al mismo tiempo que incorpora en su definición la dualidad profesional y vocacional de la mujer circense intérprete, gestora y promotora cultural. Y por otro lado, el logotipo recupera una imagen que nace del primer conversatorio donde Renata Pinal, mujer circense aerealista, muestra su brazo como signo de orgullo de su fuerza corporal producto de su actividad profesional. Estas dos imágenes, la del nombre del proyecto y la del logo proponen en sí mismas una reflexión.



Diseño e implementación del proyecto: sistematizar la experiencia desde la gestión y la investigación.

El diagnóstico ha sido un proceso en sí mismo, primero, parte de la experiencia personal como productora y gestora cultural en el campo de las artes circenses, donde mediante la observación se presentó como un aspecto singular el hecho de que una cantidad significativa de mujeres sean directoras de proyectos de circo actual, de dicha observación surgió la hipótesis de que había un cambio o transformación del rol de las mujeres en el circo en el paso del circo tradicional al contemporáneo. Siguiendo esta conjetura se diseñó el proyecto, con el objetivo de visibilizar y fortalecer a través de herramientas y estrategias de gestión el trabajo de las mujeres en el circo.

En ese proceso y atendiendo a este diagnóstico, se realizó una primer investigación documental sobre la historia de las mujeres en el circo, después de eso se propuso realizar un primer conversatorio en el marco de la Semana de las Juventudes de la Ciudad de México en 2017, que llevó por nombre “Pensar la barba” al que fueron convocadas cinco mujeres circenses con distintos perfiles, artistas, productoras, directoras de compañías y espacios de formación, y donde las preguntas que incitaron al diálogo fueron:

¿Encuentran una poética femenina en los proyectos que dirigen?, ¿De qué manera armonizan las actividades de su profesión como artistas, el proyecto que desarrollan como gestoras culturales y su vida personal?, ¿Consideran que el circo y el rol que desempeñan las ha empoderado?, ¿Qué papel juega su imagen y género, qué consideraciones positivas y negativas han encontrado al ser mujeres en el circo?,

Respuestas de las que emergió la segunda fase de investigación-diagnóstico que se presentó al inicio de este documento. Después del conversatorio se publicaron los resultados de la aplicación al PECDA, siendo este proyecto seleccionado para recibir un estímulo para la producción de los video-testimonios y el Encuentro, lo que implicó re-pensar el proyecto y re-orientar el sentido de las acciones o intervenciones. Posteriormente, se articularon ejes 4 temáticos prioritarios pensados desde el eje transversal de las relaciones de género.

a) Trayectorias profesionales: *al existir una ruptura con la formación familiar basada en la transmisión de generación en generación, los trayectos profesionales sientan las bases para pensar los modos y espacios de producción de los discursos circenses, que reproduce o podría reproducir distinciones de género.*

b) Cuerpo y riesgo: *Al ser el cuerpo y el riesgo el elemento constitutivo del lenguaje circense analizar las pautas y espacios de distinción de género.*

c) Gestión cultural y promoción del circo: *Situar el espacio de incidencia de las mujeres en el circo a través de entender la estructura interna de los proyectos que encabezan, y las decisiones que pueden tomar en función del desarrollo del campo circense.*

d) Políticas culturales para el circo: *problematizar de qué manera las instituciones públicas promueven, incentivan y reconocen las artes circenses desde una perspectiva de género.*

Dichos temas articularon el diseño de las intervenciones, desde las que se establecen 3 etapas del proyecto:

Primera etapa: Creadoras y Promotoras del Circo Actual en México

Se realizó un proyecto audiovisual que consiste en una serie de 6 video-entrevistas con el objetivo de visibilizar, reconocer y difundir el trabajo de mujeres cuya trayectoria entretiene un doble rol: de creadoras escénicas, gestoras culturales y promotoras del circo en México, mediante entrevistas a profundidad, se preguntó sobre las dificultades, retos y perspectivas a las que se han enfrentado, a partir de un cuestionario abierto organizado por los 4 ejes temáticos. La serie audiovisual quiere dar cuenta de procesos y trayectos que nos permitan contar otras historias, reconocer nuevos personajes femeninos en el espacio público, y situar en el tiempo y espacio las narrativas instituyentes del presente del circo. Estas 6 entrevistas se difundieron a través de redes sociales y fue la antesala para comenzar a plantear en la comunidad circense preguntas previo al Encuentro.

Serie Creadoras y Promotoras del Circo Actual en México: <https://vimeo.com/album/5322681>



Segunda etapa:

1er. Encuentro Mujer Barbuda. Las mujeres en el circo actual “El género en el circo y sus prácticas corporales”

Se desarrolló un primer encuentro del 13 al 25 de agosto del 2018 en la Ciudad de México para explorar, mapear e incidir en las principales problemáticas que enfrentan las mujeres en el circo, mediante brindar herramientas y generar un proceso creativo colaborativo para el cambio de percepción y generación de redes, a través de tres acciones específicas: un laboratorio de creación circense, un seminario y mapeo para la gestión y promoción del circo, y una jornada de conversatorios.

Estas tres acciones se articularon temáticamente bajo el concepto del género en el circo y sus prácticas corporales, y fueron pensadas para desarrollarse a partir de distintas metodologías de trabajo como el mapeo corporal colectivo (9) (cartografías corporales), que posibilitaron crear diagnósticos sobre la situación de las mujeres en el circo actual desde la experiencia subjetiva del ser creadora escénica y promotora cultural, al mismo tiempo que se producían experiencias basadas en la sororidad, en la compartición de saberes y herramientas, desde el trabajo y reconocimiento del propio cuerpo pensado desde el género.

Esto a través de una forma de trabajo que iba del reconocimiento de la individualidad, ya sea a través de presentaciones personales, donde la escucha a la otra fue la consigna, para luego pasar a un proceso de síntesis colectiva. En el caso del laboratorio, se finalizó con una muestra escénica abierta al público con una charla final; en el seminario se produjo una cartografía colectiva que anotara las recurrencias sobre distintos temas: debilidades, fortalezas, estereotipos, riesgos, deseos y alternativas.

Por otro lado, en los conversatorios se abordaron 3 mesas: 1) Pensar la imagen del cuerpo femenino en la poética del circo, 2) Cuerpo, riesgo y género en el circo: aproximaciones desde las ciencias sociales, donde el objetivo fue conjuntar a mujeres que trabajan en otras áreas del circo como el diseño de vestuario, la producción audiovisual y el trabajo académico, y 3) Creadoras y promotoras del Circo Actual en México: entre la gestión y el escenario, consistió en una mesa con las protagonistas de la serie documental para generar un punto de encuentro, y que asimismo, el público pudiese hacer preguntas sobre las entrevistas difundidas a través de redes sociales.

Video memoria del Encuentro: <https://vimeo.com/291407488>



Tercera etapa: “Pensar la barba. Condiciones de producción del circo actual en México desde una perspectiva de género”

Pensar la barba es un proyecto de investigación híbrido que problematiza las condiciones de producción del circo actual en México mediante una serie de instrumentos (encuestas) y el procesamiento de la información recabada en la primera y segunda etapa, donde convergen las entrevistas abiertas, cuestionarios en el proceso de las convocatorias a las actividades del encuentro y posteriores al mismo, los diferentes registros audiovisuales de los procesos de creación (laboratorio) y durante los mapeos corporales que se desarrollaron en el seminario. Asimismo, se está trabajando en un análisis de las políticas culturales para el circo y la representación de las mujeres en dicho campo.

Como correlato a este proceso de investigación se producirá una memoria de la experiencia mediante la conjunción de las huellas que dejó el encuentro como fotografías, relatos, imágenes y cartografías como una forma de hacer presente las ausencias, y que dé sentido, a la presentación de información cuantitativa.

Conclusiones preliminares

Uno de los hallazgos consistentes con el diagnóstico es que la multiplicidad de roles, además de producir una situación de precariedad, obstaculiza su desarrollo creativo, que se agudiza frente dos problemas: los escasos programas públicos de apoyo a las artes circenses y la falta de programas de profesionalización accesibles, tanto en el campo de la formación circense como en el de la gestión cultural aplicada al circo. Sin embargo, un tema a destacar es que muchos casos de éxito de los proyectos que emprenden ha dependido de que existe una base comunitaria que colabora comprometidamente en el desarrollo de los proyectos, aún cuando en muchos casos no se ha tenido acceso a apoyos públicos.

También se presentaron nuevos hallazgos, puesto que no solo se detectaron problemáticas asociadas al campo profesional circense, sino que surgieron problemas y riesgos que van más allá de la práctica escénica como el: acoso, discriminación, cosificación y sexualización del cuerpo femenino, y presiones sociales relacionadas al género como la maternidad, que se pueden extrapolar a la situación general que vivimos cotidianamente las mujeres como parte de nuestra situación estructural.



Pensando el género desde los Objetivos de Desarrollo Sostenible de la agenda 2030 de la UNESCO, el objetivo 5 que refiere a la igualdad entre los géneros y empoderamiento a mujeres y niñas, considera cinco acciones estratégicas, que al menos en 3 acciones es concordante con las acciones desplegadas en el proyecto Mujer Barbuda, como:

- Estudiar formas de discriminación contra las mujeres, en este sentido uno de los ejes de la investigación se ubica en dilucidar esos pequeños espacios de diferencia que produce discriminación y esa, en específico refiere a tratar de ubicar si existen igualdad de oportunidades para mujeres y hombres en el campo circense desde diferentes espacios como: el entrenamiento, el acceso a apoyos públicos, la división sexual del trabajo, la toma de decisiones y el acceso a espacios de decisión públicos en los órganos o comités que deciden becas y estímulos.

- Activar acciones culturales para el logro de la igualdad de género. En este sentido el proyecto se propone abrir la discusión para la problematización como un primer paso para el cambio en la percepción de los agentes desde lo individual y lo micro (desde el espacio de injerencia y desarrollo de sus proyectos) hasta lograr estrategias de incidencia.

- Favorecer instrumentos de emprendimientos creativos que atiendan la desigualdad de género en el acceso al financiamiento y a los recursos del sector cultural. Sobre este punto el seminario tiene como premisa el trabajo sobre herramientas y estrategias de gestión como un mecanismo para la profesionalización y la difusión de las distintas posibilidades de financiamiento público, no obstante tendrían que evaluarse los mecanismos o formas de intervención del estado y conocer si sus criterios de asignación de recursos tienen un enfoque de género.

Por último, considero de suma importancia el papel que juegan los procesos de investigación y sistematización de información en proyectos cuyo objetivo es detonar el desarrollo cultural en comunidades específicas puesto que nos permite producir una práctica consciente y responsable, al mismo tiempo que

nos permite dilucidar el camino como metodología, la experiencia subjetiva y el impacto a corto y largo plazo con miras a su replicabilidad.



Referencias

Dubois, V. *¿Quiénes son los gestores artísticos? Una investigación sociológica sobre el caso francés (2016)* en C. DeVereaux (ed.), *Arts and Cultural Management. Sense and Sensibilities in the State of the Field*, Routledge (con Victor Lepaux), en prensa. Documento disponible en:

<http://atalayagestioncultural.es/capitulo/que-son-los-gestores-artisticos>

Esteban, M., *Antropología del cuerpo. Género, itinerarios corporales, identidad y cambio*, (2013) Barcelona, Editions Bellaterra.

Entrevista a <https://www.educaweb.com/noticia/2005/03/16/circo-posmoderno-358/>

Lasnibat, M. *Circo tradicional en Chile. Forma de vida e imagen del arte*, (2017) *Revista Culturales*, Instituto de Investigaciones culturales. Museo Universidad Autónoma de Baja California. Edición Digital vol. 1, núm. 1 enero-junio de 2017. https://issuu.com/revista-culturales/docs/c25_2017__vf_

La ciudad socialista. El circo soviético (2014) <https://laciudadsocialista.wordpress.com/2014/06/26/el-circo-sovietico/>

Risler, J. y Ares P. *Manual de mapeo colectivo: Recursos cartográficos críticos para procesos territoriales de creación colaborativa*, (2015), Buenos Aires, Tinta Limón, Segunda edición agosto. Disponible en: <http://www.iconoclasistas.net/mapeo-colectivo/>

Revolledo, J. *La historia mínima del circo en México* (2010). Disponible en: <http://www.circonteudo.com/la-historia-minima-del-circo-en-mexico/>

Salamero, E. *Devenir artiste de cirque aujourd'hui: espace des écoles et socialisation professionnelle* (2009), Tesis de doctorado de la Universidad de Toulouse.

Warner, M. *Público, públicos y contrapúblicos*, (2012), México, Fondo de Cultura Económica.



(1) Los hermanos ingleses George y John Sanger fueron los primeros que hicieron uso de los toldos o carpas de lona. En México el Circo Rea fue el primero que las utilizó en 1891, pero no fue hasta el siglo XX que todos los circos las emplearon.

(2) "La unión entre una hija (o hijo) con alguien de condición no circense pone en riesgo la herencia familiar y la misma continuidad de la tradición de familia ligada al circo tradicional" (Lasnibat, 2017, p. 66).

(3) En el caso de Francia, los asuntos relacionados al circo a nivel del reconocimiento institucional del Estado se dieron en la transferencia del Ministerio de Agricultura al Ministerio de Cultura en 1979 y acciones posteriores en pos de su reivindicación y revalorización como un arte. "Continúa la revitalización con la designación temporal de un Circo Nacional Alexis Grüss en 1982, la creación del Centro Nacional de Artes de Circo (CNAC) en Châlons-en-Champagne en 1985 que alberga la Escuela Nacional Superior de Artes del Circo (ENSAC) como danza o artes visuales, y finalmente, de la Asociación Nacional para el Desarrollo de las Artes del Circo que transmite la asociaciones anteriores. La formación de la elite circasiana es, por lo tanto, una preocupación estado estacionario, como lo demuestra el apoyo financiero del Ministerio de Cultura 52 otorgado a este sector. El NACC refuerza ciertos enfoques del "nuevo circo" conocer la importación de la puesta en escena, enriquecida, como el circo estatal soviético, por otros préstamos: danza y deporte, como el fundamento del "circo contemporáneo" En 1988, se creó la Federación Nacional de Escuelas de Circo gracias a la acción combinada de los fundadores de las escuelas de ocio y los incentivos estatales. Contribuirá fuertemente a la estructuración del espacio escolar, a través de la implementación de acreditaciones racionalizadas progresivamente de acuerdo con estándares comunes a los del Estado y mediante el establecimiento de diplomas, ya que recibe, en 1998, una Carta de Calidad para los Ministerios de Cultura y Juventud y Deportes. La Asociación Para-Ministerial de Horslesmurs, inicialmente dedicada a apoyar las artes de calle, también alberga las "artes del circo" de 1994 a 1995" en Salamero (2007) pp. 52-53.

(4) El australiano Circus Oz(1977), los franceses Que-Cir-Que o el Cirque Archaos, el alemán Circus Gosh, el propio Soleil en Canadá, el Circ Cric en la apuesta por un espectáculo total que no se fundamente en una mera sucesión de números; la aparición, pues, de un finísimo hilo argumental; la exclusión de los animales; el rechazo al más difícil todavía como la mera exhibición de habilidades; la interculturalidad; pero, por encima de todos, el rasgo distintivo de esa nueva concepción tal vez sea el carácter ecléctico de sus espectáculos.

(5) El Cirque du Soleil, consorcio que según Alejandro Saldaña factura más de mil millones de dólares por año nace en los albores de los años ochenta en Quebec como una compañía callejera integrada por payasos y malabaristas, quien también explica el nacimiento de la firma por diversas condiciones históricas y políticas vinculadas a la autonomía de la provincia de Quebec, que dio pie a una necesidad sentida de inventarse en el plano cultural (Saldaña, 2010, p.379), otro hecho que ubica este autor fue la creación en 1981 de la École Nationale de Cirque, primer eslabón en la profesionalización a través de la formación escolar.

(6) Cfr. <https://mx.linkedin.com/in/gerardo-hern%C3%A1ndez-ava-4886bb29>

(7) En México actualmente existen dos programas académicos con reconocimiento oficial por parte de la Secretaría de Educación Pública es la Licenciatura en Artes Escénicas y Circenses Contemporáneas fundada en el año 2007, y es impartida por la Universidad Mesoamericana (campus Puebla Sur) y es de carácter privado. Desde el ámbito institucional, de carácter público, existen proyectos como es el Programa Internacional de Formación en Artes del Circo y de la Calle PIFACC, del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes en la Ciudad de México, a través del Centro Nacional de las Artes, que a partir del año 2003 ha hecho un trabajo importante a nivel institucional como espacio de formación conceptual, técnica y artística en torno a las artes del circo, además de fomentar la experimentación, la reflexión y la investigación como base para la búsqueda de nuevos esquemas de creación, difusión y producción, esto a través de cursos, conferencias y la programación de espectáculos circenses en sus instalaciones. Desde la sociedad civil, la compañía Circo de Mente A.C. en 2012 creó el Diplomado de Artes Circenses Contemporáneas financiada por el Estado a través del Programa de apoyo a Grupos Artísticos Profesionales de Artes Escénicas "México en Escena" del FONCA, que después de 4 generaciones egresadas, logra la validación oficial ante la SEP, a través de la Ollin Yoliztli Centro Cultural dependiente de la Secretaría de Cultura de la Ciudad de México. Sin embargo, en la Clasificación mexicana de programas de estudio por campos de formación académica 2011 (Educación superior y media superior) no se encuentra al circo como campo de formación académica.

(8) Renata Pinal co-directora de Circo Zephyr S.C., Julia Sánchez Aja co-directora del Centro para la Difusión de las Artes del Circo A.C., Charlotte Pescayre investigadora etnofunambulista (como se autodenomina) directora del primer Encuentro Nacional de Maromeros, Jessica González co-directora de Tránsito Cinco S.C., Paola Avilés co-directora del proyecto Circología, Circonvención Mexicana y Cracovia 32 y Andrea Christiansen directora del Festival Internacional de la Risa.

(9) Propuesta consolidada por un grupo denominado los Iconoclasistas formado por Julia Risler y Pablo Ares en mayo desde 2006 que ha trabajado la metodología del mapeo colectivo que consiste en "un proceso de creación que que subvierte el lugar de enunciación para desafiar los relatos dominantes, a partir de saberes y experiencias cotidianas de los participantes, sobre variados soportes visuales y llevando a cabo ejercicios performáticos se visibiliza el territorio, identificando problemáticas, reflexionando sobre conexiones con otras temáticas y proponiendo alternativas liberadoras" (Risler J. y Ares P. 2013, p. 7). Con la finalidad de generar un espacio de investigación colectiva que pone en el centro la subjetividad de los agentes participantes para la construcción de narrativas sobre la percepción de su rol en el mundo y la manera en la que éste puede generar alternativas de transformación.