

# Retos metodológicos del etnofunambulismo

CHARLOTTE PESCAYRE\*

**F**rancesa de nacimiento, crecí en México y estudié ciencias sociales y artes del circo (en particular danza en cable tenso o alambrismo) en Europa. Pronto sentí la necesidad de asociar la investigación etnológica e histórica con la práctica de las artes del circo. Esta investigación se desarrolló en diferentes ejes: en 2006 elaboré una tesis de licenciatura en Antropología Social sobre los procesos de creación del humor en la Universidad Complutense de Madrid; en 2008 escribí una tesina sobre el equilibrio y el desequilibrio para obtener el diploma de Artista de Circo Contemporáneo. Regresé a México y participé en el festival de circo Rodará, celebrado en Puebla, con la compañía Otro Circo. En ese evento conocí a los Maromeros Zapotecos de Santa Teresa, Veracruz, quienes fueron invitados. Esas experiencias nutrieron mi decisión de entregarme al estudio de las prácticas acrobáticas mesoamericanas<sup>1</sup> en sus distintos aspectos. Durante la maestría estudié las formas del circo actual mexicano y algunas de sus raíces tanto prehispánicas como colonia-

\* Université Paris Ouest Nanterre la Défense, Universidad Nacional Autónoma de México (Estudios Mesoamericanos), Centre d'Études Mexicaines et Centraméricaines (Cemca), Consejo Nacional para la Ciencia y la Tecnología (Conacyt).

<sup>1</sup> Aquí me refiero al espacio mesoamericano y a prácticas tanto prehispánicas como contemporáneas.

les. Así, pude establecer una tipología de cuatro formas de circo: *a)* el circo clásico o “tradicional”, realizado bajo carpa y representado por las grandes familias de circo como los Atayde o los Vázquez; *b)* el circo social, cuyo objetivo es la reinserción social a través del circo, representado por Machincuepa, A. C.; *c)* el circo contemporáneo, que ha conocido un amplio desarrollo desde 2000 en México con compañías como Cirko de Mente o Circo Sentido, y *d)* el llamado “circo indígena o campesino”, representado por la maroma.

La maroma es una expresión espectacular, ritual y festiva practicada por artistas campesinos indígenas y mestizos en las regiones rurales del sur de México. El “espectáculo” incluye acróbatas, equilibristas, payasos, trapecistas y músicos, y se lleva a cabo durante las fiestas patronales de Oaxaca (Mixteca, Sierra Mixe, Costa Chica), Guerrero, Puebla y Veracruz (en la zona zapoteca que colinda con Oaxaca), así como en las fiestas del ritual agrícola en Guerrero. Aunque la maroma presente numerosas variaciones regionales, su estructura se puede resumir de la siguiente manera: en primera instancia, los maromeros van a la iglesia a encomendarse al santo patrón de la comunidad o del barrio y le piden protección antes de proceder al montaje del cuadro aéreo y de las tijeras<sup>2</sup> para la danza en cuerda o alambre con materiales previamente escogidos. Acompañados por la banda de viento, los maromeros recorren la comunidad para invitar a los habitantes a la función, la cual se compone de “números” de barra, honda o columpio, acrobacias de piso —denominadas “juegos de salón”—, trapecio, danza en cuerda o alambre, así como pantomimas y versos que corren a cargo de la figura del payaso. El espectáculo puede durar hasta cinco horas. Por lo general, quien inaugura la función es el payaso. Las escenas cómicas consisten en versos, “intermedios” y pantomimas. En el número de barras los maromeros dan vueltas alrededor de una barra fija, el acto puede realizarse solo o en pareja. La honda o columpio se amarra en ambas partes del cuadro y en ella se ejecutan acrobacias. El equilibrismo se lleva a cabo atravesando la cuerda o alambre por pequeños brincos, con ayuda de un balancín o vara para equilibrarse. El número final es el trapecio y se puede tratar de un solo trapecio o de varios, sobre los cuales se efectúan acrobacias colectivas.

<sup>2</sup> Estructura de madera o de metal en forma de X que permite sostener la cuerda o alambre en tensión.

En la actualidad realizo una investigación etnológica sobre la maroma frente a los procesos de patrimonialización en diferentes localidades de los estados de Oaxaca, Puebla, Veracruz y Guerrero. Este artículo es resultado de la postura como etnofunambulista que he adoptado en la producción del conocimiento sobre la maroma. La etnografía contemporánea exige considerar el aspecto metodológico y la relación etnográfica como un objeto de estudio en sí mismo.<sup>3</sup> El presente artículo es un ejercicio experimental en este sentido, por ello tomará la calidad de testimonio etnofunambulístico. En primera instancia, definiré el etnofunambulismo<sup>4</sup> y el papel del artista investigador en la etnografía. Explicaré cómo las experiencias artísticas constituyeron una herramienta real de acceso a los diferentes campos, proponiendo una etnografía multilocal. Por último, analizaré mi implicación en cada una de las situaciones etnográficas, así como en las conexiones entre ellas. A lo largo del texto, expondré los retos metodológicos del etnofunambulismo a través de algunos ejemplos etnográficos.

## El artista investigador y el etnofunambulismo

El estudio de mi propia práctica me llevó a conceptualizar mi quehacer, dándole el nombre de etnofunambulismo. *Etno* no porque se trate únicamente del estudio de las danzas de otras culturas, sino por el uso de la etnografía como método principal de investigación, y *funambulismo* (del latín *funis*, “cuerda”, y *ambulare*, “caminar”), por la danza en cuerda o alambre. El funambulismo abarca las diversas maneras de bailar en una cuerda o alambre: funámbulos, alambristas<sup>5</sup>

<sup>3</sup> En este sentido, véase la obra de Christian Ghasarian (ed.), *De l'ethnographie à l'anthropologie réflexive. Nouveaux terrains, nouvelles pratiques, nouveaux enjeux*, 2002.

<sup>4</sup> En publicaciones anteriores lo había nombrado etnoalambrismo, pero en ese caso sólo hubiera contemplado el alambrismo, que es una de las ramas del funambulismo. Decidí ampliarlo a etnofunambulismo, ya que permitía abarcar la diversidad de maneras de bailar en cuerdas o alambres.

<sup>5</sup> El alambrista es un artista que presenta un número compuesto por equilibrios, danzas, saltos y acrobacias sobre un alambre tensado a dos metros de altura. A diferencia del funámbulo, que trabaja en grandes alturas, el alambrista no usa balancín. Puede valerle de un abanico grande o una sombrilla truncada (Dominique Denis, *Dictionnaire du cirque*, 1997). En México, el maromero danza sobre una cuerda o alambre entre dos y tres metros de altura y usa balancín, la técnica es la de los maromeros europeos del siglo XVI al XVIII.

y maromeros.<sup>6</sup> El etnofunambulismo nace de la vinculación de dos campos de trabajo: la etnología y el funambulismo. Se trata de una propuesta que articula los espacios de difusión de espectáculos con los del trabajo de campo; además, busca un equilibrio entre la creación escénica y la reflexión transcultural respecto a las prácticas acrobáticas mesoamericanas. El etnofunambulismo opera en los campos de formación, creación, cooperación internacional e investigación en las artes acrobáticas. Como proceso intelectual y artístico, pretende ir más allá de la observación participante y de la participación observante,<sup>7</sup> pues el contexto de génesis nace de formaciones paralelas, es decir, no es el practicante quien se convierte en investigador ni el investigador quien aprende una práctica en el transcurso del trabajo de campo,<sup>8</sup> sino que ambas disciplinas se funden en una sola persona: el artista investigador (en este caso, etnofunambulista).

El etnofunambulismo se inserta en algunas ramas de la antropología, como las del arte, el ritual, el cuerpo y la danza. Además, posee afinidades con la etnoescenología, que se institucionalizó como disciplina en 1995 y se basa en el “estudio, en las diferentes culturas de las prácticas y comportamientos humanos espectaculares organizados”.<sup>9</sup> En el caso de la etnoescenología, si bien es deseable que el etnoescenólogo posea una experiencia de la práctica, tal no es indispensable. En el caso del etnofunambulismo, la investigación y la práctica se complementan de manera sincrónica. Por lo tanto, el investigador influye en la práctica que estudia y dicha práctica transforma al investigador en dos direcciones: en la construcción del conocimiento antropológico y en su manera de concebir su propia práctica artística. Dada su afinidad con la etnoescenología, cabe resaltar que la “escena” del etnofunambulismo se materializa en el delgado camino de la cuerda o alambre, prestando atención a contextos rituales, comunitarios y festivos en los cuales se realizan las

<sup>6</sup> ¿Y por qué no?, en un futuro a los *slackliners*, aunque este último se trate de un deporte y no de un arte.

<sup>7</sup> Bastien Soulé, “Observation participante ou participation observante? Usages et justifications de la notion de participation observante en sciences sociales”, *Recherches Qualitatives*, vol. 27, núm. 1, 2007, pp. 127-140.

<sup>8</sup> Véase el trabajo de Loïc Wacquant sobre el box (Loïc Wacquant, “Corps et âme [Notes ethnographiques d’un apprenti-boxeur]”, *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, vol. 80, 1989, pp. 33-67).

<sup>9</sup> Jean Marie Pradier, “Ethnoscénologie: la profondeur des émergences”, en Centre International D’ethnoscénologie y Internationale de *L’imaginaire* (eds.), *La scène et la terre: Questions d’ethnoscénologie*, 1996, p. 16. Las traducciones del francés son propias.

variantes de la danza en cuerda o alambre. El etnofunambulismo abarca la danza en cuerda o alambre y su diversidad a lo largo del tiempo y el espacio; el concepto incluye a maromeros europeos, americanos y asiáticos desde el siglo XVI hasta nuestros días, su evolución en funámbulos de grandes alturas —como Philippe Petit—, los alambristas del circo contemporáneo y todas las variantes de danza en cuerda o alambre.

El etnofunambulismo se inserta en la línea de la investigación creación, cuyo desarrollo es de sumo interés y se ha dado principalmente en espacios académicos de Quebec. Se empezó a nombrar “investigación/creación”, después “investigación-creación” y ahora “investigación creación”.<sup>10</sup> La investigación creación se puede definir como un “proceso de investigación establecido a partir de o a través de un proceso de creación fomentando en su surco la difusión de una producción artística y de un discurso de naturaleza teórica”.<sup>11</sup> Al ser una expresión reciente tanto en el ámbito académico como artístico, aún no existe un consenso en su definición. El mayor reto de la investigación creación es combinar una realización artística con una rigurosa reflexión teórica. Al tratarse de una interpenetración de la etnología y el funambulismo, que fomenta una dialéctica permanente entre la práctica y la investigación en un mismo sujeto productor de conocimiento, el etnofunambulismo no lleva ni barra (/), ni guion (-) entre etno y funambulismo.

La etnoescenología, la investigación creación y el etnofunambulismo ponen en jaque la exigencia de objetividad en las ciencias sociales. De acuerdo con Müller, “es la noción misma de objetividad que causa problemas [...] los datos etnográficos son producidos por la relación mutua del investigador y de los ‘sujetos’ y emergen de un ‘conocimiento situado’ y de ‘perspectivas parciales’”.<sup>12</sup> En efecto, en la etnografía, los mejores informantes se convierten en “compañeros epistémicos”,<sup>13</sup> como lo es para mí Lamberto Revilla, de quien hablaré ampliamente más adelante. Así, en el etnofunambulismo,

<sup>10</sup> Pierre Gosselin y Eric Le Coguiec, *La recherche création. Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, 2006, p. 1.

<sup>11</sup> Sophie Stévance y Serge Lacasse, *Les enjeux de la recherche-création en musique: institution, définition, formation*, 2013.

<sup>12</sup> Alain Müller, “Altérités et affinités ethnographiques: réflexions autour du proche, du lointain, du dedans et du dehors”, en *Sociologies. La recherche en actes, Rationalités, référentiels et cadres idéologiques*, 2015.

<sup>13</sup> *Idem.*

se trata de un proceso de *co-construcción* del conocimiento con los maromeros con quienes he entablado relaciones que superan la separación observante/observado y con quienes la relación etnográfica se ha profundizado y convertido en real amistad. Como artista investigadora y francomexicana, coincido nuevamente con que “la dicotomía *insider/outsider* no toma en cuenta la dimensión múltiple de las identidades”.<sup>14</sup> Un ejemplo concreto de la movilización simultánea de mis varias identidades fue la fundación de Transatlancirque.

Mi interés por tensar un alambre entre México y Francia se materializó en 2010 con la conformación de Transatlancirque, asociación que tiene por objetivo fomentar el intercambio intercultural entre Europa y América Latina, mediante la creación y la difusión de espectáculos en los que se entrecruzan artes como el circo, la danza, el teatro, la música, los audiovisuales y otras disciplinas. La compañía Transatlancirque, compuesta por artistas europeos y mexicanos, reúne tres universos en su primera creación *Cabaret Mosaïk*: la vida urbana de la Ciudad de México, la cultura indígena zapoteca de Santa Teresa Veracruz y el imaginario del circo de creación francés. A la porosidad entre estos mundos se añade un intercambio transdisciplinario en este proyecto experimental: maroma, payaso teatral, son jarocho y danza en alambre.<sup>15</sup>

Durante la difusión del espectáculo *Cabaret Mosaïk* (figura 1), en México y Francia entre 2011 y 2012, conocí a los Maromeros de Cuauhtinchan en el Festival Rodará, de Cholula. Ese encuentro me permitió establecer un punto de comparación con los Maromeros Zapotecos. En la gira por Francia (2012) conviví dos meses con Lamberto Revilla, maromero de Santa Teresa Veracruz, lo que constituyó una experiencia de “antropología revertida”, en la cual Lamberto convivió con mi familia y, por mi parte, pude profundizar tanto en la relación etnográfica con los santatereseños como en la experimentación artística en el seno de Transatlancirque. También fue en este momento que mi postura reflexiva cobró fuerza, analizando los posibles impactos de mis iniciativas artísticas en la maroma, así como la transformación de mi práctica artística, nutriéndola de las experiencias con los maromeros.

<sup>14</sup> *Idem*.

<sup>15</sup> Charlotte Pescayre, “La création transculturelle face à la standardisation du spectacle: le processus de création de Transatlancirque à Mexico”, *Essais, chroniques et témoignages*. (c) *Arteologie*, núm. 2, 2012.



Figura 1. t 15. Transatlancirque en el Zócalo de la Ciudad de México.  
Fotografía © Jocelyn Huerta Ferreira, 2011.

El etnofunambulismo nació de todas esas experiencias, que serán detalladas y analizadas en este artículo. Como fruto de una reflexión acerca del saber de una práctica a lo largo del tiempo y a través de los grupos sociales, el etnofunambulismo constituye una herramienta etnográfica de intercambio para compartir la sensación del gesto, del cuerpo en equilibrio que genera conocimiento etnológico. El alambre fungió como un vehículo hacia el objeto de estudio y a los diferentes campos etnográficos, permitiéndome aprehender regímenes de saber de comunidades que practican la maroma.

En el ámbito metodológico, el etnofunambulismo se inserta en una etnología de proximidad y una perspectiva de reflexividad, es decir, tiene la “capacidad de adoptar un doble punto de vista: hacer una actividad como sujeto de una experiencia y verse haciéndola como objeto de su propia mirada”.<sup>16</sup> En él se combinan formas de familiaridad y de extrañamiento con el trabajo de campo. La familiaridad radica en la disciplina, en compartir la experiencia sensible de subirse a una cuerda o cable y estar en equilibrio sobre él; por

<sup>16</sup> Alain Müller, *op. cit.*

otra parte, la diferencia radica, en lo personal, en mi condición de mujer y de extranjera (no sólo por mi parte francesa, sino como ajena a los grupos culturales mixes, mixtecos, zapotecos y nahuas que estudio). Los retos metodológicos son numerosos y se presentan a lo largo del proceso de producción del saber.

Al dialogar con mis interlocutores, se presentan dificultades en la formulación de preguntas pertinentes y explícitas debido a los saberes implícitos que, como alambrista, tengo. Retomando las ideas de Faulkner y Becker,<sup>17</sup> se trata de lidiar con obstáculos, preconcepciones, situaciones embarazosas generadas por preguntar acerca de temas que el entrevistado sabe que ya conocemos, lo que desemboca en una exploración mutua y provoca que el saber tácito se explicita.<sup>18</sup> La cuestión del género en la recaudación de datos influye en muchos sentidos, pues es poco común encontrar a mujeres marome-ras. Así, el etnofunambulismo constituye una postura autorreflexiva que puede producir resultados. El propósito de este texto no es el de asentar las premisas de un manifiesto del etnofunambulismo, puesto que no se pretende institucionalizar como una nueva disciplina, sino el de exponer los retos metodológicos que enfrenta el artista investigador etnofunambulista en su quehacer etnográfico.

## Una etnografía multisituada

La etnografía multilocal o multisituada es una metodología que se basa en la multiplicación de los sitios de investigación y en la puesta en relación de diferentes campos. Se usa sobre todo con objetos de estudio que contienen dimensiones multilocales, circulatorias, transnacionales o reticulares, por ejemplo, los fenómenos de migración. Los pioneros en esta metodología son George E. Marcus<sup>19</sup> y Arjun Appadurai.<sup>20</sup> El primero la define como una “etnografía móvil que toma trayectorias inesperadas al seguir formaciones culturales

<sup>17</sup> Robert R. Faulkner y S. Becker Howard, “Studying Something You Are Part Of: The View From the Bandstand”, *Ethnologie Française*, vol. 38, 2008, pp. 15-21.

<sup>18</sup> *Idem*.

<sup>19</sup> George E. Marcus, “Ethnography in/ of the World System: The Emergence of Multisited Ethnography”, *Annual Review of Anthropology*, vol. 24, 1995, pp. 95-117.

<sup>20</sup> Arjun Appadurai, “Global Ethnoscapes. Notes and Queries for a Transnational Anthropology”, en Richard F. Fox (ed.), *Recapturing Anthropology. Working in the Present*, 1995 [1991], pp. 191-210.

a través y dentro de múltiples sitios de actividad que desestabilizan la distinción, por ejemplo, entre mundo de vida y sistema [...] distinción a partir de la cual se han concebido múltiples etnografías".<sup>21</sup> La etnografía multilocal parece responder a los retos de una etnografía en un contexto de globalización en el cual un estudio monográfico se revelaría insuficiente. Se adapta perfectamente al estudio de las prácticas artísticas itinerantes como la música, el teatro y, en el caso de mi objeto, la maroma mesoamericana. Siguiendo los principios metodológicos de Marcus, en el estudio de las prácticas artísticas resulta indispensable poder seguir a los artistas para generar una conexión etnográfica entre la práctica localizada y su desterritorialización, pues "la estrategia de seguir literalmente las conexiones, asociaciones y relaciones imputables se encuentra en el centro mismo del diseño de la investigación etnográfica multilocal".<sup>22</sup> En el caso de la etnografía de la maroma mesoamericana contemporánea, se añade a su aspecto multisituado la dimensión multilingüe. He ahí uno de los retos fundamentales del etnofunambulismo. Si bien en el marco de una tesis doctoral resultaría imposible dominar las lenguas mixe, mixteca, zapoteca y náhuatl, el conocimiento del lenguaje físico de danzar en una cuerda o alambre permite establecer una relación etnográfica *sui generis*.<sup>23</sup>

Al yuxtaponer las comunidades mixtecas, mixes, zapotecas y nahuas, resulta indispensable la dimensión comparativa en el estudio. Al ser móvil y multisituado, "cualquier etnografía de tal objeto tendrá una dimensión comparativa que le es constitutiva en la forma de yuxtaposición de fenómenos".<sup>24</sup> En el caso del etnofunambulismo, la autorrepresentación de la investigadora en la etnografía contemporánea refleja la necesidad de una reflexión ética y una reflexividad permanente. Siguiendo este proceso, y asumiendo que la co-construcción del conocimiento implica forzosamente la creación de verdades parciales y posicionales, el etnofunambulismo echa mano de la auto-etnografía para tratar de romper la frontera entre la etnografía y la autobiografía. Ahora bien, ¿cómo y quién delimita el campo multisituado? ¿Cómo gestionar los diferentes accesos a las localidades? Al

<sup>21</sup> George E. Marcus, *op. cit.*, p. 1.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 2.

<sup>23</sup> El aspecto del multilingüismo en la etnografía multilocal no será abordado en este artículo.

<sup>24</sup> George E. Marcus, *op. cit.*, p. 5.

tratarse de una etnografía multisituada e itinerante, tanto el investigador como sus interlocutores definen el campo etnográfico.

En la actualidad existen en el país más de 30 colectivos de maromeros concentrados en las regiones de Guerrero, Oaxaca (Mixteca, Costa y Mixe), Veracruz (en su colindancia con Oaxaca) y Puebla (Mixteca y Cuauhtinchán). La elección de los campos que conforman la etnografía multilocal de la maroma mesoamericana resultó tanto de las diferentes relaciones etnográficas establecidas en contextos comunitarios y extracomunitarios desde 2008, como de la necesidad de responder a la pregunta de investigación: ¿cómo se construye la maroma como patrimonio o “circo indígena”? , analizando procesos de patrimonialización, de artificación o de “cirquización”.<sup>25</sup> El acceso a cada una de las maromas se hizo en mi papel de artista, por invitación en todos los casos. Con la finalidad de poder realizar un estudio comparativo de los procesos de patrimonialización de la maroma mesoamericana, y tomando las relaciones etnográficas ya encaminadas, se eligieron las comunidades de El Jicaral (Oaxaca), Santa Teresa (Veracruz), San Miguel Amatitlán (Oaxaca), en particular la trayectoria de don Alfonso Jiménez, Santa María Tlahuitoltepec Mixe y Cuauhtinchán (Puebla).

Una etnografía multisituada conlleva una implicación múltiple de la etnofunambulista. En la creación de “inter-sitios”,<sup>26</sup> el artista-investigador genera situaciones etnográficas que se vuelven parte del objeto de estudio. Ferdinando Fava considera al antropólogo como un actor social interno al campo que realiza una labor de *role making*, es decir, “un esfuerzo de adoptar un papel preexistente o de recortar, literalmente ‘esculpir’ [...] otro *ad hoc*, es decir una postura de pertenencia reconocida por parte de todos los miembros del grupo implicados en el análisis”.<sup>27</sup> Partiendo de ese presupuesto, el ejercicio reflexivo de la etnofunambulista radica en primera instancia en la toma de conciencia del ser una mujer blanca que danza en un alambre, para la cual no existía un papel preexistente —y pocas posibilidades de “esculpir” uno.

<sup>25</sup> Charlotte Pescayre, “Traverser sur un fil. La maroma mexicaine contemporaine: patrimoine ou ‘cirque indigène’?”, *Terrain*, núm. 64, 2015, pp. 144-157.

<sup>26</sup> Juliette Sakoyan, “L’éthique multi-située et le chercheur comme acteur pluriel. Dilemmes relationnels d’une ethnographie des migrations sanitaires”, *Ethnographiques*, núm. 17, noviembre de 2008.

<sup>27</sup> Ferdinando Fava, *Qui suis-je pour mes interlocuteurs? L’anthropologue, le terrain et les liens émergents*, 2014, p. 37.

Fue a través de una investigación de largo aliento, multiplicando mi presencia en momentos importantes para las comunidades y sus maromeros, que fui construyendo con ellos mi papel. La construcción en el tiempo de una profunda relación etnográfica permite el entendimiento de lo que es el artista investigador para sus interlocutores, ya sea que el acceso se haya realizado a través de una experiencia artística o puramente etnográfica. El entendimiento y la construcción de la postura de pertenencia de la etnofunambulista las bases de una etnografía plural desde adentro: “Si llega a entender lo que es para las personas con las cuales interactúa, puede también lograr identificar los procesos que desea estudiar, y conocer un universo social desde el interior, de dentro”.<sup>28</sup>

Así, la relación etnográfica se revela como viva y recíproca con los otros. La reflexividad consiste en la toma de conciencia de sí mismo, pero también del lugar que los otros nos dan en una compleja red de relaciones. Detallar mi implicación como etnofunambulista en cada una de las localidades de la investigación resultaría fuera del objeto de este artículo. A continuación expondré situaciones que revelan distintas implicaciones en los procesos de patrimonialización, de artificación y de “cirquización” de la maroma.

*Santa Teresa, Veracruz*

Santa Teresa, Veracruz, es una comunidad zapoteca fundada en 1912. El colectivo de maromeros de la localidad se compone de hombres jóvenes de entre 14 y 26 años. Desde 2004 participan en la Cumbre Tajín en el proyecto de Laboratorio de Acrobacia Indígena, autonombrándose como “circo indígena”. Es el grupo de maromeros que más contacto ha tenido con circos como el Atayde o la compañía Otro Circo de la Ciudad de México. En 2008, durante el Festival Rodará, el contacto con los Maromeros Zapotecos se dio porque me faltaba material para instalar mi alambre y ellos se ofrecieron a ayudarme. En la cena, consideraron que las tortillas eran malas y uno de ellos me invitó a Santa Teresa a “probar las mejores tortillas del mundo”. Fue así que en el 2010 hice mi primera estancia de campo, acompañándolos después a una función del Laboratorio de Acrobacia

<sup>28</sup> *Ibidem*, pp. 57-58.

Indígena en el marco del Festival Barroquísimo, en Puebla. Meses después se fundó Transatlancirque...

### *Transatlancirque*

La creación del primer espectáculo de Transatlancirque tuvo lugar en la Ciudad de México en 2011. Se trató de una creación colectiva en la cual empezaron Solène Albores, Rodrigo Hernández, Francisco Arciniega, Rodrigo Machuca, Darina Robles, Lamberto Revilla y quien esto escribe. Los tres primeros artistas se salieron del proceso en el transcurso de la creación. Lamberto Revilla, maromero zapoteco<sup>29</sup> de Santa Teresa, Veracruz, se mudó a la Ciudad de México durante el proceso de creación, y consiguió trabajos complementarios en tiendas y bancos. Durante 2011, el espectáculo se difundió en festivales mexicanos como Rodará (Puebla), Ozomatli (Ciudad de México), Alianza Francesa de México, Ficho (Guadalajara), a la vez que se preparaba la salida a Europa.

Durante el proceso de creación, realicé entrevistas con Darina Robles y Lamberto Revilla, las cuales pude plasmar en mi tesis de maestría. Una de las mayores preocupaciones de Lamberto era la interacción que pudiera haber con maromeros franceses al dar talleres en Francia. Entrevistar a artistas colaboradores de mi misma compañía se convirtió en un reto metodológico más del etnofunambulismo. Otra experiencia previa fue nuestra participación en la Feria de Cuarto Viernes de Cuaresma de Tezoatlán de Segura y Luna (Mixteca, Oaxaca) en marzo de 2012, en la que convivimos con Rubén Luengas, director de Pasatono Orquesta, y que suscitó la idea de hacer algo juntos en un futuro.

En el mes de mayo de 2012, Darina Robles, Rodrigo Machuca, Lamberto Revilla y yo viajamos a Francia para presentar nuestro espectáculo en el CIAM de Toulouse en un contexto universitario. Trabajamos con Frédéric Maigne, quien nos ayudó a adaptar el espectáculo para un público francés. A pesar de la traducción y adaptación, los “chistes culturales” no funcionaron. Algunas secuencias creadas para provocar risa no tuvieron el resultado esperado y la

<sup>29</sup> A pesar de que Santa Teresa es una comunidad indígena zapoteca, la lengua se está perdiendo. Los jóvenes aún entienden la lengua, pero no la practican entre ellos y no se la transmiten a sus hijos. Recientemente se han impulsado iniciativas de revitalización de la lengua, por ejemplo, con la creación de un jardín de niños bilingüe.



Figura 2. Lamberto Revilla y Louis, Convención de alambristas, Bourg Saint Andéol (Francia). Fotografía © Charlotte Pescayre, 2012.

risa se provocó en escenas no previstas. Entre los espectadores, los que mostraron más empatía con el humor fueron los estudiantes mexicanos radicados en Toulouse que se encontraban en el público, probablemente porque se sintieron identificados con escenas de su país. De ahí fuimos al Festival Mirabilia en Fossano (Italia). Por normas administrativas de seguridad social europea, las cuales sólo permitían presentaciones artísticas por parte de europeos, no fue posible presentar nuestro espectáculo y la única opción fue la exposición de fotografías del proceso de creación y de la difusión previa que se había dado en México.

De regreso a Francia, estuvimos en la Convención Internacional de Alambristas en “La Cascade” en Bourg Saint Andéol. Durante la convención, Lamberto pudo convivir con alambristas y funámbulos franceses (figura 2), lo cual extendió nuestra experiencia de compartir saberes dancísticos en el alambre. Después de la experiencia, fuimos a mi casa familiar en el sur de Francia, donde Lamberto convivió con mi padre. Si la experiencia pareció haber sido un “fracaso artístico”, la experiencia de antropología dialógica resultó de sumo interés. Lamberto llevaba al principio del viaje una suerte de

diario de campo, que años después me compartió. Era la primera vez que él viajaba en avión y salía de México, su experiencia quedó plasmada, en particular el viaje de ida, el cual tuvo que hacer una escala en Londres.

Cabe destacar que entrar a Francia como un falso turista resultó muy complicado, teniendo que lidiar con la policía local de Toulouse.<sup>30</sup> A su regreso a Santa Teresa, Veracruz, compartió sus vivencias afirmándose como artista en el pueblo. En 2013 pudimos alcanzar la etapa de “relocalización de la tradición”,<sup>31</sup> presentando el espectáculo el Día de Muertos en Santa Teresa, Veracruz, donde fue muy apreciado. Como experiencia etnofunambulística, dicha presentación continuó abriéndome puertas en esa comunidad de Veracruz, permitiendo profundizar la relación etnográfica que ya había entablado con algunos habitantes y maromeros. Poco a poco, las experiencias con Transatlancirque me llevaron a conocer otras maromas y otras comunidades como las de la Mixteca, Cuautinchán y Santa María Tlahuitoltepec Mixe. (figura 3).

Dada la investigación de largo aliento con los maromeros de Santa Teresa, Veracruz, y las experiencias creativas de Transatlancirque—incluyendo a uno de ellos como artista—, se estableció una implicación particular tanto con la localidad como con la compañía de maromeros. Cuando conocí a Lamberto Revilla, él tenía 18 años, aún estudiaba en la preparatoria y era músico del grupo Montañez. Lamberto es maromero desde los once años de edad. En la actualidad tiene 26 años, está al frente de la tienda de abarrotes de su tío en Santa Teresa y sigue siendo maromero. Cabe destacar que ser maromero no es considerado una profesión, todos los maromeros ejercen otros oficios para vivir: campesino, albañil, mecánico, etcétera. Después de la experiencia en Francia, Lamberto Revilla trabajó como gerente en un banco en la zona conurbada de la Ciudad de México. Un año después, regresó a Santa Teresa a contar su experiencia, autoconsiderándose como un artista que había adquirido conocimientos de teatro. Lamberto es uno de los pocos maromeros que sigue

<sup>30</sup> Su regreso a México también fue problemático porque en el aeropuerto no creían que fuera mexicano, no ubicaban Santa Teresa en el mapa y le reclamaron ser un migrante centroamericano.

<sup>31</sup> La relocalización de la tradición consiste en restituir la tradición de la maroma a su lugar de origen después de los experimentos artísticos en los que se la involucró. Charlotte Pescayre, “La création transculturelle face à la standardisation...”, *op. cit.*



Figura 3. Transatlancirque en Santa Teresa Veracruz. Fotografía © Mario Revilla Vásquez, 2013.

practicando<sup>32</sup> en su pueblo, en las salidas de los maromeros a otras fiestas patronales, en eventos organizados por el gobierno, como los de la CDI, y en los esporádicos eventos que Transatlancirque tiene en el país (figura 3). A la fecha, es uno de los pocos individuos que ha evitado migrar a Estados Unidos, y pese a su talento especial como maromero, Lamberto Revilla no vive de la maroma. Cuando en 2013 presentamos el espectáculo en la comunidad, a diferencia de las demás funciones en las cuales yo inauguraba la función con un discurso, le di el micrófono para que él cumpliera ese papel. Presentar el espectáculo en Santa Teresa cerró un círculo en nuestra vida como compañía, cumpliendo con la lógica de la “relocalización de la tradición”.<sup>33</sup>

<sup>32</sup> En Santa Teresa los maromeros se retiran aproximadamente entre los 20 y los 25 años de edad, sea para migrar, estudiar o porque se casaron.

<sup>33</sup> Charlotte Pescayre, “La création transculturelle face à la standardisation...”, *op. cit.*

Cuauhtinchán es un pueblo de aproximadamente diez mil habitantes que se sitúa a pocos kilómetros de la ciudad de Puebla y fue fundado en el siglo XII. La compañía local de maromeros se compone de aproximadamente quince artistas, niños, jóvenes y adultos, incluyendo a las mujeres. La práctica de la maroma en Cuauhtinchán se remonta al año 1930 y su variante es de origen mixteco. Mi primer contacto con los maromeros de Cuauhtinchán fue en el marco del Festival Rodará, en la ciudad de Cholula, durante la edición del año 2011. Se trataba del primer año de reactivación de la maroma de dicha localidad después de una interrupción de varios años. A decir de mis informantes, la maroma se suspendió en 1989 por falta de maromeros y de recursos económicos para la adquisición de herramientas, vestuarios y materiales necesarios para llevar a cabo la representación. Volvimos a coincidir en el mismo festival en Atlixco el siguiente año.

En 2014 tuve una presentación del concierto-espectáculo “Maroma” con Pasatono Orquesta en la ciudad de Puebla, e invité a los representantes de la maroma de Cuauhtinchán a verme. Pudimos intercambiar palabras y experiencias, continuando nuestras conversaciones a través de Facebook. Así, en abril de 2015 fui invitada a la fiesta en honor al Señor de la Misericordia en el rancho “La Chingada”, de San Baltazar Torija. En enero de 2016 asistí a la fiesta patronal en honor al Divino Redentor, y a la misma fiesta de San Baltazar Torija en abril.

*Santa María Tlahuitoltepec Mixe*

Fui invitada a Santa María Tlahuitoltepec Mixe por un compañero de maestría que estaba haciendo su trabajo de campo y colaboraba con la Universidad Intercultural del Cempoaltépetl (UNICEM). Presentamos el espectáculo *Son Pa Xúchitl* de Transatlancirque (figura 4) en la fiesta de mayo de 2013. Antes de llegar, yo tenía conocimiento de que Tlahuitoltepec contaba con maromeros. Al realizar el montaje de nuestras estructuras, Roberto Pérez, responsable del colectivo de maromeros y trapeceistas “Comuneros del Viento”, se acercó a entablar un diálogo y a ayudarnos. Intercambiamos nuestros datos y nos volvimos a encontrar un mes después en Huajuapán de



Figura 4. Presentación de *Son Pa Xúchitl*, Santa María Tlahuitoltepec Mixe. Fotografía © Luis Balbuena Gómez, 2013.

León, durante el Encuentro de Maromeros. Posteriormente, se generó una relación de amistad con el hijo de Roberto, Javier, que actualmente es estudiante de Antropología en la ENAH. En 2014 y 2015 realicé estancias de campo durante la fiesta patronal de diciembre en Tlahuitoltepec.

#### *El Jicaral (Oaxaca)*

El Jicaral es un pueblo mixteco ubicado en la frontera entre Oaxaca y Guerrero; pertenece al municipio de Coicoyán de las Flores. El

acceso a la comunidad se realizó por intermediación de Ofelia Pineda, con quien nos pusimos en contacto a través de Facebook. Ofelia Pineda me había visto en el alambre en Tezoatlán de Segura y Luna en 2012 y en 2015. Ese mismo año decidí realizar una estancia en el pueblo, en el cual me recibió Sergio Pineda, hermano de Ofelia y miembro del grupo de música mixteca Yaandavi Kings. Posteriormente realicé otras dos estancias en las que pude vincularme con los maromeros de El Jicaral y realizar entrevistas en mixteco con algunos de ellos.

### *Don Alfonso Jiménez y la maroma mixteca de San Miguel Amatitlán*

Don Alfonso Jiménez es un payaso de San Miguel Amatitlán de cerca de 60 años de edad, quien aprendió el oficio de payaso maromero de su padre, Erasmo Jiménez, reconocido barrista y payaso del pueblo, quien se retiró hace pocos años por su avanzada edad. La historia de don Alfonso está plasmada en la investigación pionera sobre maroma mixteca de Luz María Robles Dávila.<sup>34</sup> Por mi parte, conocí a don Alfonso en el Encuentro de Maromeros, organizado en 2013 por la Unidad Regional de Culturas Populares de Huajuapán de León. Participó en el video “El maromero”, de Pasatono Orquesta y Eugenia León difundido por Canal 22 en 2008; en la película *¿Qué sueñan las cabras?*, de Jorge Prior, y en *La Tirisia*, de Jorge Pérez Solano. Su retrato está plasmado en las pinturas de José Luis García en el hotel La Maroma, de Huajuapán de León. Desde 2013 participa en el concierto-espectáculo *Maroma* de Pasatono Orquesta. Se puede decir que él es el único maromero que vive de la maroma. En el marco del concierto-espectáculo *Maroma* colaboré con don Alfonso. En noviembre de 2013 participamos en la grabación del video “Obertura maromera”<sup>35</sup> de Pasatono en Tezoatlán de Segura y Luna (figura 5).

La primera función de *Maroma*, en la que se unieron Pasatono Orquesta, la maroma de San Miguel Amatitlán y Transatlancirque, se realizó en septiembre de 2014 en el Centro Cultural San Pablo, Oaxaca. Le siguieron funciones en el Museo Nacional de los Ferro-

<sup>34</sup> Luz María Robles Dávila, *Versistas de la escena: la maroma campesina* [CD], 2008.

<sup>35</sup> Pasatono Orquesta, “Obertura maromera” [video musical], recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=J1sFmaUwYO0>, consultado el 10 de enero de 2017.



Figura 5. Charlotte Pescayre en la grabación de "Obertura maromera", de Pasatono Orquesta, Tezoatlán de Segura y Luna (Oaxaca). Fotografía © Guillermo Círigo Villagómez, 2013.

carriles, en Puebla, el Teatro de la Ciudad Esperanza Iris y el Centro Nacional de las Artes (figura 6). Dicho proyecto me permitió realizar una suerte de participación observante en escena y generar una verdadera relación de amistad con don Alfonso y su familia. Además, en enero de 2015 se realizó la grabación de la serie de la televisión francoalemana: *Arte "Quel Cirque!"* en Tezoatlán de Segura y Luna.

Mi implicación en *Maroma* fue como artista, pero también constituyó una experiencia de campo desde adentro. Escribiendo mi diario *a posteriori*, me percaté de que dicho proyecto generó un imaginario a nivel nacional de la maroma que se distanciaba por mucho de lo que es realmente la maroma en los pueblos. El proyecto contribuyó de alguna manera a una difusión y a una artificación de la maroma, convirtiéndola en un producto de consumo, sobre todo a través del disco compacto que lleva por título *Maroma*. Fue así que tomé la decisión de no continuar colaborando en dicho proyecto. A partir de ese momento, me fue posible proseguir con el trabajo etnográfico con la distancia necesaria.



Figura 6. Don Alfonso en *Maroma*, Centro Nacional de las Artes. Fotografía © Jocelyn Huerta Ferreira, 2015.

En noviembre de 2015 tuve la oportunidad de interactuar con don Alfonso Jiménez en un contexto diferente: el de la 36<sup>a</sup> Muestra Nacional de Teatro en Aguascalientes, compartiendo una mesa de diálogo con él y otros profesionistas del teatro mexicano. La inclusión de una función de maroma en un evento de teatro de semejante envergadura, para la cual *Maroma* abrió camino, es reveladora de una creciente artificación de la maroma a nivel nacional.<sup>36</sup>

Después del Encuentro de Maromeros de 2013, mantuve contacto con los responsables de la Unidad Regional de Culturas Populares de Huajuapán de León. En octubre de 2014 planearon un encuentro

<sup>36</sup> Durante la muestra, don Alfonso interactuó con agentes del mundo del teatro que se movilizaron para su causa, abriendo un proyecto en internet a través de Fondeadora. La información del proyecto fue recuperado de: <https://fondeadora.mx/projects/una-cerca-para-la-maroma>.

en San Miguel Amatitlán, pueblo de donde es originario don Alfonso Jiménez. Mi participación radicó en que llevara a cabo un taller de intercambio de conocimientos de danza en cuerda o alambre y se le encomendó a Rodrigo Machuca hacer un taller de composición de versos. En el taller de danza en cuerda participaron las compañías de Santa Rosa Caxtlahuaca y Santa Catarina Noltepec (ambas del municipio de Juxtlahuaca) y en el de composición de versos, las de San Miguel Amatitlán y San Martín Zacatepec. Al día siguiente realizamos funciones de las distintas compañías junto con “Son Pa Xúchitl”, de Transatlancirque.<sup>37</sup> Es importante mencionar que hicimos énfasis con la noción de *intercambio de conocimientos*, pues existen preconcepciones respecto a la pertinencia de los talleres para la salvaguardia de lo que es considerado patrimonio cultural en México, las cuales dictan que los talleres contribuyen a mejorar las técnicas, en este caso de los maromeros, aprendiendo elementos ajenos a su tradición. Contraria a eso, mi propuesta fue la de adaptar mis conocimientos a la tradición maromera para que sus practicantes los pudieran proyectar dentro de su mismo quehacer maromero. Un ejemplo es el de dar media vuelta en la cuerda con la vara de equilibrio. Durante la creación de Transatlancirque habíamos logrado que Lamberto realizara ese truco y les transmití el procedimiento a los maromeros mixtecos.

En diciembre de 2015, aprovechando mi relación con la compañía de maromeros Comuneros del Viento de Santa María Tlahuilottepec Mixe y con la maroma de San Miguel Amatitlán, la Unidad Regional de Culturas Populares de Huajuapán me ofreció la dirección escénica de una “magna función de maroma” en el marco del Encuentro Estatal de Culturas Populares “El Arte en el Imaginario Popular”, en la que participé también como artista con Transatlancirque. A pesar de las dificultades técnicas y del corto tiempo del que disponíamos, logramos presentar una maroma diversa con maromeros que no estaban acostumbrados a ese tipo de colaboraciones, junto con una banda de viento oaxaqueña. La iniciativa gubernamental propició una situación etnográfica en la cual se vincularon varios campos de mi investigación en un proyecto de colaboración artística. Además de las diferentes localidades que abarca mi inves-

<sup>37</sup> Conaculta-Huajuapán, “Talleres para maromeros de la mixteca 2014” [video-reportaje], recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=zZPxa27wpts>, consultado el 10 de enero de 2017.

tigación, la relación con los miembros de la Unidad Regional de Culturas Populares de Huajuapán de León han contribuido a un mejor entendimiento de los procesos de patrimonialización de la maroma mixteca.<sup>38</sup>

La elección de las diferentes localidades y las personas cuya trayectoria y trama he estado siguiendo se hizo con base en mi problemática de investigación, a saber: ¿cómo se construye la maroma como patrimonio o como “circo indígena”? Las experiencias de acceso me han llevado a elegir la región mixteca con dos ejemplos: San Miguel Amatitlán —representado por don Alfonso Jiménez y su familia— y El Jicaral —por su dimensión ritual. Además, se eligieron las comunidades de Cuauhtinchán, Santa Teresa, Veracruz, y Santa María Tlahuitoltepec por las diferentes dinámicas de patrimonialización íntima o ritual y de “cirquización”. Recientemente, al haber tenido contacto con el pueblo de Acatlán, Guerrero, la investigación ha exigido tomar en cuenta la maroma guerrerense. La etnografía abarca diferentes culturas en estados de la república que cuentan con sus propias políticas culturales vinculadas a diversos partidos políticos. Además de la investigación de campo, al tratarse de una relación etnográfica principalmente con jóvenes, se han insertado las conversaciones en las redes sociales de Facebook y Whatsapp en el material etnográfico estudiado, permitiendo un contacto permanente con los actores maromeros de la investigación.

La etnografía multilocal de la maroma permite la articulación de las escalas micro y macro partiendo de situaciones microsociales. Así, el campo ya no sólo se considera como una identidad espacial, sino que se trata de una singularidad temática y del presente de la maroma. El objeto de estudio en sí es la maroma, quienes la crean, la recrean y la practican. Se trata de una práctica que es diferente de un contexto local a otro e interdependiente entre las regiones: por ello busca analizar la localización/translocalización de las maromas y las redes que constituyen sus actores sociales. Se podría decir que paulatinamente he producido mi propio objeto de estudio en la génesis de situaciones etnográficas y de experiencias de etnofunambulismo. A través de la puesta en relación de los diferentes campos

<sup>38</sup> Para ahondar en la problemática de la iniciativa de patrimonialización de la maroma mixteca, véase Charlotte Pescayre, “L'équilibriste rituel mexicain face à la démesure”, en *Memorias del Congreso de la Asociación Francesa de Etnología y Antropología* (en prensa).

unidos por la práctica de la maroma, y a pesar de la discontinuidad geográfica, cultural y social, han emergido resultados.

## Los impactos del etnofunambulismo

Resultaría apresurado establecer un análisis exhaustivo de los impactos del etnofunambulismo, pero trataré de plantear tres efectos identificados que merecerán ser reevaluados a futuro.

En el marco de la creación del espectáculo *Cabaret Mosaik*, en 2011, Lamberto Revilla encarnó al personaje de Chimil, un “maromero-brujo” que vestía la piel de un jaguar y enseñó la maroma en Santa Teresa Veracruz en la década de 1920.<sup>39</sup> El espectáculo de Transatlancirque se presentó en 2011 en el Zócalo de la ciudad de México, en Xochimilco, en Cholula, Guadalajara y en 2012 en Tezoatlan de Segura Oaxaca y en Toulouse Francia. En 2013, el festival Cumbre Tajín, en el cual los maromeros veracruzanos se presentan como “circo indígena”, reprodujo el vestuario, a decir de los maromeros, a través de una diseñadora, y todos los maromeros se presentaron vestidos de jaguares. Aunque parece ser que el festival ha carecido de presupuesto en los últimos años para invitar a los maromeros, los trajes de jaguar pertenecen al festival.<sup>40</sup> Por eso en 2015 el representante de los maromeros compró tela para reproducir de nuevo los trajes de todos y unas máscaras, las cuales contribuí a pintar en la comunidad. A pesar de que podría resultar evidente que, si existiera una propiedad intelectual sobre el vestuario de Chimil, tal beneficiaría sin duda alguna al pueblo de Santa Teresa, el uso de la representación del Chimil en un espacio como Cumbre Tajín nos ha llevado a reflexionar sobre la propiedad intelectual en las comunidades indígenas. Tratar ese tema nos desviaría del propósito del presente artículo, pero el ejemplo de los vestuarios de tipo Chimil retomados por Cumbre Tajín, aunado al propuesto por la diseñado-

<sup>39</sup> Para mayores detalles sobre la historia del Chimil en Santa Teresa y en el marco de Transatlancirque, veáanse de Charlotte Pescayre, “Du rite au spectacle: transformations des pratiques acrobatiques mexicaines de l’époque préhispanique à nos jours”, tesis de maestría en Estudios sobre las Américas, 2012; “La création transculturelle face à la standardisation...”, *op. cit.*, y Charlotte Pescayre, “Traverser sur un fil...”, *op. cit.*

<sup>40</sup> En una entrevista con Chloé Campero (responsable del LAI) realizada el 20 de febrero de 2017, aseguró que ahora que no se dio continuidad al proyecto, regalará los trajes a los maromeros en el transcurso de este año.

ra, así como el delicado tema del plagio de la blusa de Tlahuitoltepec Mixe por la diseñadora Isabel Marant y la tienda francesa Antik Batik en junio de 2015, entre otros, revelan la necesidad de generar leyes que puedan proteger el derecho a la propiedad intelectual colectiva de las comunidades indígenas en México y en otras partes del mundo.

El caso de Santa Teresa, Veracruz, es particular, pues así como se ha hablado de sociedades “etnologizadas”<sup>41</sup> en las cuales la presencia permanente de extranjeros modifica el comportamiento de los informantes, que proporcionan discursos esperados por el etnólogo —como podría ser la imagen de una fidelidad a las tradiciones—, se podría hablar de Santa Teresa como de una sociedad “cirquizada” debido a la presencia de agentes del circo clásico y contemporáneo desde 2007. Por lo tanto, así como las *sociedades etnologizadas* cada vez son más objeto de una antropología autóctona, existe una creciente reflexividad de los maromeros sobre su práctica, como lo han demostrado Mario Revilla, Roberto Pérez y Celestino Téllez, representantes de las maromas de Santa Teresa, Tlahuitoltepec y Cuauh-tinchán, respectivamente.

El quehacer como artista investigadora ha tenido efectos visibles e invisibles en las diferentes maromas. Los colectivos de maromeros que han estado familiarizados con iniciativas de patrimonialización han encontrado en mí una manera de entender el discurso patrimonial exterior y, en ocasiones, se lo han apropiado. Mi postura múltiple les ha permitido conocer un contrapunto respecto a los discursos tanto de antropólogos, promotores culturales del gobierno, profesionistas del circo y directores de festivales. Al conocer a colectivos de maromeros de diferentes culturas tuve la oportunidad de proponer al Centro Regional para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de América Latina un proyecto llamado “Correspondencias Maromeras”. El objetivo del proyecto es la salvaguarda de la maroma en su contexto comunitario, fomentando el intercambio entre las diferentes compañías mixes, mixtecas, nahuas y zapotecas, culminando en un Encuentro Nacional de Maromeros. Esta iniciativa me posiciona de alguna manera como una mediadora o articuladora de realidades maromeras distintas.<sup>42</sup>

<sup>41</sup> Anne Doquet, *Les masques dogon*, 1999.

<sup>42</sup> El proyecto “Correspondencias maromeras” fue ganador de los fondos concursables del Crespial. Se llevará a cabo en las comunidades de Santa Teresa (Veracruz), San Miguel Amatitán (Oaxaca), Santa María Tlahuitoltepec Mixe (Oaxaca) y Cuautinchán (Puebla); véase Crespial, “Fondos concursables de proyectos para la salvaguardia del PCI 2016. Resultados

Otro impacto de las experiencias etnofunambulísticas ha sido mi presencia como mujer alambrista. Al ser mujer y no usar vara para equilibrarme, una persona de edad me preguntó si lo que yo hacía era por práctica o si sabía magia.<sup>43</sup> Niñas y ancianas se han entusiasmado al verme en el alambre. En el Jicaral es mucha la curiosidad por verme bailar en el alambre, pero la regla es que yo no tengo permitido subirme a la cuerda de los maromeros, tengo que llevar la mía. Es sabido que en algunas comunidades las mujeres no pueden acercarse al cuadro de la maroma, pues eso puede constituir un peligro ritual para el equilibrista en acción. Aunque se haya impuesto como regla en El Jicaral, nunca me había subido a la cuerda de los maromeros en sus fiestas patronales sino hasta octubre de 2016, ello por respeto a la dimensión ritual de la maroma. En el marco de un reciente proyecto para ahondar en la antropología de las técnicas y hacer un documental en Santa Teresa, Veracruz, realizando la maroma como era antes —de la modernización de las estructuras y de la “cirquización”—, los maromeros consiguieron un vestuario tradicional del pueblo, me trenzaron el cabello con listones de colores y me subieron con ellos al cable tenso (figura 7). A lo largo de los preparativos de la maroma, que fueron grabados para el documental, el especialista ritual incluyó rezar por mí y puso una vela en la iglesia para que me pudiera beneficiar de la misma protección que los maromeros.

A lo largo de la investigación he desempeñado el papel de artista, investigadora, responsable de Transatlancirque, docente, directora escénica, fotógrafa, entre otros. Mi implicación camaleónica ha constituido un reto tanto para mí como para mis interlocutores. Acerca del antropólogo como camaleón, David Berliner<sup>44</sup> explica diferentes procesos de indigenización de un *outsider*, enfatizando la dimensión emocional de la etnografía, que consiste en tratar de sentir las emociones vividas por los interlocutores del antropólogo. Este proceso, que propicia el salir de uno mismo, nos convierte en seres pluriculturales capaces de mantener una cisión entre diferentes mun-

---

finales”, recuperado de: <http://www.crespial.org/es/Content2/index/0076/CR/0/fondos-concursables-de-proyectos-para-la-salvaguardia-del-pci-2016>; véase también [correspondenciasma.wixsite.com/maromeras](http://correspondenciasma.wixsite.com/maromeras).

<sup>43</sup> Acerca de la maroma y la magia, véase Charlotte Pescayre, “L’équilibriste rituel mexicain...”, *op. cit.*

<sup>44</sup> David Berliner, “Le désir de participation ou comment jouer à être un autre”, *L’Homme*, vol. 2, núm. 206, 2013, pp. 151-170.



Figura 7. Lambert Revilla y Charlotte Pescayre en la maroma, Santa Teresa, Veracruz. Fotografía © Willy Revilla Vásquez, 2016.

dos. Siendo francomexicana, y habiendo vivido “choques culturales” desde temprana edad, se podría decir que el trabajo de cisión entre los mundos que plantea Berliner se dio de manera intuitiva.

A nivel metodológico, ha resultado de gran ayuda contar con el apoyo de un tercero, en ocasiones mi esposo y en ocasiones una fotógrafa, quienes han registrado las diversas intervenciones artísticas. La etnografía multilocal de la maroma se ha transformado en “rizomática”, con múltiples principios de conexión y heterogeneidad. Así mismo, el material etnográfico es ecléctico: fotos, videos, archivos, entrevistas, *chats*, diario de campo, periódicos, documentos históricos, códices, vestigios arqueológicos.

Mi experiencia como etnofunambulista revela la pluralidad identitaria del investigador en campo<sup>45</sup> y la multiplicidad de relaciones etnográficas posibles. La investigación de campo emerge como un proceso relacional y mi implicación ha necesitado una toma de conciencia de los impactos que ha tenido mi trabajo tanto en los diferentes campos como en las prácticas maromeras. A la inversa, mi

<sup>45</sup> Juliette Sakoyan, *op. cit.*

quehacer artístico se ha visto transformado por completo. Convivir con maromeros ha transformado mi sistema de creencias y he ritualizado mi práctica artística con profundas convicciones acerca de ella. Por ejemplo, los maromeros me han enseñado a prepararme para subir al cable y a protegerme contra el posible mal de ojo a que se expone uno al equilibrarse en el alambre; en este sentido, la experiencia etnofunambulística confirma que “el campo nos transforma. Eso significa que los otros nos transforman si sabemos escucharlos y si reflexionamos de manera descentrada con respecto a uno mismo sobre lo que vemos y sobre lo que escuchamos”.<sup>46</sup>

## Conclusiones

En el presente artículo se expusieron los retos metodológicos del etnofunambulismo a través de la interpenetración de la investigación y la práctica artística en una etnografía multilocal de la maroma mesoamericana. La parte invisible y los efectos a largo plazo del etnofunambulismo quedan por analizarse. La toma de conciencia y la postura del artista investigador en la relación etnográfica productora de conocimiento antropológico debe considerarse como una parte central del objeto de estudio. A lo largo de la investigación, he procurado que la producción de conocimiento antropológico sea “con, para y por”<sup>47</sup> los maromeros, considerando a algunos de los “informantes” como coautores de mi producción. A la pregunta: ¿es posible ser artista investigador?, las conclusiones dictan que es factible, pero se trata de momentos diferentes en el proceso de la investigación en el cual la distancia y el análisis póstumo se vuelven indispensables.

La creación artística experimental, como es el caso de Transatlantic-cirque, no se piensa en términos de productos acabados, sino que hace énfasis en el proceso creativo. Entre los posibles impactos del etnofunambulismo figuran el interés de niñas y mujeres por la maroma, la curiosidad de un grupo de maromeros por conocer el trabajo

<sup>46</sup> Maurice Godelier, “Briser le miroir du soi”, en Christian Ghasarian (dir.), *De l'ethnographie à l'anthropologie réflexive. Nouveaux terrains, nouvelles pratiques, nouveaux enjeux*, 2002, p. 7.

<sup>47</sup> Natacha Gagné, “Le savoir comme enjeu de pouvoir. L'ethnologue critiqué par les autochtones”, en A. Bensa y D. Fassin (eds.), *Les politiques de l'enquête. Épreuves ethnographiques*, 2008, pp. 19-40.

de otros, el fomento a las ganas de crear y transmitir el conocimiento maromero a futuras generaciones, el valorar el quehacer local. En el caso de Santa Teresa, la comunidad es consciente de cuestiones como la trascendencia de la revitalización de la lengua zapoteca, que se está perdiendo, y de que la maroma es la más importante de sus danzas; ellos luchan por mantener viva la maroma y formar un grupo de niños maromeros, y, ¿por qué no?, que incluya niñas. Sin embargo, visibilizar la maroma o los procesos de creación que la involucran a nivel nacional, latinoamericano o internacional conlleva riesgos. Si bien su difusión contribuye a la continuidad de la maroma y a su transmisión en las comunidades, los ojos del neoliberalismo depredador son omnipresentes y pueden generar fenómenos de turistificación, folklorizar y espectacularizar la maroma. El etnofunambulismo se construye con una perspectiva crítica de los procesos de patrimonialización, cirquización o artificación de la maroma, y los proyectos resultantes de la investigación, como son por ejemplo “Correspondencias Maromeras” o el documental *La maroma a la antigua* en Santa Teresa, pugnan por la continuidad de la maroma en su contexto comunitario y festivo. En última instancia, quienes deciden son los maromeros y sus comunidades, quienes han sabido mantener un equilibrio entre la transmisión local y la visibilización exterior: “Un país o un individuo pueden morir de dos maneras: ahogado, o en una corriente de aire; amurallado o extremadamente abierto. Conviene alternar encontrando el ritmo correcto”.<sup>48</sup>

## Bibliografía

- Appadurai, Arjun, “Global Ethnoscapes. Notes and Queries for a Transnational Anthropology”, en Richard F. Fox (ed.), *Recapturing Anthropology. Working in the Present*, Santa Fe, University of Washington Press, 1995 [1991], pp. 191-210.
- Berliner, David, “Le désir de participation ou comment jouer à être un autre”, *L’Homme*, vol. 2, núm. 206, 2013, pp. 151-170.
- Crespial, “Fondos concursables de proyectos para la salvaguardia del PCI 2016. Resultados finales”, recuperado de: <http://www.crespial.org/es/Content2/index/0076/CR/0/fondos-concursables-de-proyectos-para-la-salvaguardia-del-pci-2016>, consultado el 10 de enero de 2017.

<sup>48</sup> Régis Debray, *Éloge des frontières*, 2010, p. 91.

- Debray, Régis, *Éloge des frontières*, París, Gallimard, 2010.
- Denis, Dominique, *Dictionnaire du cirque*, París, Association Arts des 2 Mondes, 1997.
- Doquet, Anne, *Les masques dogon*, París, Karthala, 1999.
- Faulkner, Robert R., y S. Becker Howard, "Studying Something You Are Part Of: The View From the Bandstand", *Ethnologie Française*, vol. 38, 2008, pp. 15-21, recuperado de: [www.cairn.info/revue-ethnologie-francaise-2008-1-page-15.htm](http://www.cairn.info/revue-ethnologie-francaise-2008-1-page-15.htm).
- Fava, Ferdinando, *Qui suis-je pour mes interlocuteurs? L'anthropologue, le terrain et les liens émergents*, París, l'Harmattan, 2014.
- Gagné, Natacha, "Le savoir comme enjeu de pouvoir. L'ethnologue critiqué par les autochtones", en A. Bensa y D. Fassin (eds.), *Les politiques de l'enquête. Épreuves ethnographiques*, París, La Découverte, 2008, pp. 19-40.
- Ghasarian, Christian (ed.), *De l'ethnographie à l'anthropologie réflexive. Nouveaux terrains, nouvelles pratiques, nouveaux enjeux*, París, Armand Colin, 2002.
- Godelier, Maurice, "Briser le miroir du soi", en Christian Ghasarian (dir.), *De l'ethnographie à l'anthropologie réflexive. Nouveaux terrains, nouvelles pratiques, nouveaux enjeux*, París, Armand Colin, 2002, pp. 193-212.
- Gosselin, Pierre y Eric Le Coguiec, *La recherche création. Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, Québec, Presses de l'Université de Québec, 2006.
- Marcus, George E., "Ethnography in/of the World System: The Emergence of Multisited Ethnography", *Annual Review of Anthropology*, vol. 24, 1995, pp. 95-117.
- Müller, Alain, "Altérités et affinités ethnographiques: réflexions autour du proche, du lointain, du dedans et du dehors", en *Sociologies. La recherche en actes, Rationalités, référentiels et cadres idéologiques*, 23 de febrero de 2015, recuperado de: <http://sociologies.revues.org/4906> consultado el 13 de enero de 2017.
- Pasatono Orquesta, "Obertura maromera" [video musical], recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=J1sFmaUwY00>, consultado el 10 de enero de 2017.
- Pescayre, Charlotte, "La création transculturelle face à la standardisation du spectacle: le processus de création de Transatlancirque à Mexico", *Essais, Chroniques et Témoignages*. (c) *Arteologie*, núm. 2, 2012, recuperado de: <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article98>.
- \_\_\_\_\_, "Du rite au spectacle: transformations des pratiques acrobatiques mexicaines de l'époque préhispanique à nos jours", tesis de maestría en Estudios sobre las Américas, codirigida por Patrick Lesbre y Claudine Vassas, Université Toulouse II Le Mirail, IPEAT, 2012.

- \_\_\_\_\_, "Traverser sur un fil. La maroma mexicaine contemporaine: patrimoine ou 'cirque indigène'? ", *Terrain*, núm. 64, 2015, pp. 144-157, recuperado de: <http://terrain.revues.org/15731>.
- \_\_\_\_\_, "L'équilibriste rituel mexicain face à la démesure", en *Memorias del Congreso de la Asociación Francesa de Etnología y Antropología* (en prensa).
- \_\_\_\_\_, "Patrimonio y funambulismo: maroma mixteca y jultagi coreano", México, CRIM-UNAM (en prensa).
- Pradier, Jean Marie, "Ethnoscénologie : la profondeur des émergences", en Centre International D'ethnoscénologie y Internationale de *L'imaginaire* (eds.), *La scène et la terre: Questions d'ethnoscénologie*, París, Maison des Cultures du Monde, 1996.
- Robles Dávila, Luz María, *Versistas de la escena: la maroma campesina* [CD], México, CITRU-Conaculta, 2008.
- Sakoyan, Juliette, "L'éthique multi-située et le chercheur comme acteur pluriel. Dilemmes relationnels d'une ethnographie des migrations sanitaires", *Ethnographiques*, núm. 17, noviembre de 2008, recuperado de: <http://www.ethnographiques.org/2008/Sakoyan>, consultado el 25 de abril de 2016.
- Soulé, Bastien, "Observation participante ou participation observante? Usages et justifications de la notion de participation observante en sciences sociales", *Recherches Qualitatives*, vol. 27, núm. 1, 2007, pp. 127-140, recuperado de: <http://www.recherche-qualitative.qc.ca/numero27%281%29/soule.pdf>, consultado el 2 de marzo de 2011.
- Stévance, Sophie, "À la recherche de la recherche-crédation: la création d'une interdiscipline universitaire", *Intersections: Canadian Journal of Music / Intersections: Revue Canadienne de Musique*, vol. 33, núm. 1, 2012, pp. 3-9, recuperado de: <http://id.erudit.org/iderudit/1025552ar>.
- \_\_\_\_\_, y Serge Lacasse, *Les enjeux de la recherche-crédation en musique: institution, définition, formation*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2013.
- Wacquant, Loïc J. D., "Corps et âme [Notes ethnographiques d'un apprenti-boxeur]", *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, vol. 80 (L'espace des sports, 2), noviembre de 1989, pp. 33-67; recuperado de: doi: 10.3406/arss.1989.2914, consultado el 31 de mayo de 2017.