



UNIVERSIDAD AUTONOMA METROPOLITANA IZTAPALAPA

DIVISION DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGÍA

LICENCIATURA EN ANTROPOLOGÍA SOCIAL

“Cuerpos en riesgo. Consciencia desde el cuerpo y el mundo flexible del circo contemporáneo en la Ciudad de México”

Trabajo terminal

que para acreditar las unidades de enseñanza aprendizaje de

Trabajo de Investigación Etnográfica y Análisis Explicativo III o Análisis Interpretativo III

y obtener el título de

LICENCIADA EN ANTROPOLOGÍA SOCIAL

presenta

Valeria Meza Valdez

Matrícula No. 2133050336

Comité de Investigación:

Director: Dr. Federico Besserer Alatorre

Asesores: Dr. Rodrigo Díaz Cruz

Dra. Elsa Muñiz García

México, Ciudad de México. Diciembre 2017

Índice

Introducción

Capítulo 1

De la verticalidad a la flexibilidad: circo clásico y circo contemporáneo en la Ciudad de México

Capítulo 2

Mi entrenamiento: la construcción del cuerpo extra-cotidiano

Capítulo 3

Distensión: la flexibilidad como lógica cultural dominante

Capítulo 4

Fractura múltiple: fragilidad y consciencia desde el cuerpo

Capítulo 5

Lila: lesión social, memoria y narrativas desde el cuerpo

Conclusiones

Agradecimientos

Este trabajo no hubiera sido posible sin la guía e incuantificable ayuda por parte de mi asesor Federico. Su atención y dedicación han sido *extra-cotidianas* y extraordinarias, a pesar de que él diga que simplemente es “su trabajo”. No puedo expresarte con palabras mi gratitud, Federico.

Federico logró que construyéramos un muy prolífico equipo en el seminario de investigación, donde cada uno de nosotros contribuíamos desde nuestras propias trincheras a los trabajos de todos. Gracias a Rafa, Ale, Gerry, Jona y Gaby.

Gracias al profesor Rodrigo, por entregar todo de sí en cada una de sus significativas clases y por acompañar mi proceso de la tesis. Sin duda sus lecciones han influido en gran medida en mi manera de ver las cosas. De hecho, la materia de “Ritual, performance y poder” que tomé en mi quinto trimestre hizo que me resolviera a dedicarme al circo contemporáneo, y que decidiera hacer mi tesis acerca de circo. Gracias a la profesora Elsa, por sus reveladores comentarios y lectura a mi trabajo, nadie más me pudo haber señalado lo que usted. Ha sido un honor escuchar a quienes son de los más reconocidos académicos respecto a performance y cuerpo, temas que aún en estas fechas siguen abriendo novedosas líneas de investigación en México.

Quiero agradecer a mi madre, Carmen y mi padre, Arturo, así como a mi tía Maru, por hacerme lo que soy ahora. Por ser siempre mi ejemplo a seguir y de quienes aprendo tanto del mundo y de mí misma. Gracias por apoyarme siempre en mis sueños guajiros. Papi, gracias por haberme hecho una minuciosa revisión.

Gracias a los hermanos, Aurelio y Jimena, por ser mis compañeros en este viaje llamado vida. Jimena gracias por ser mi gemelita. También a Diego y Elena, los primos adoptados y a Diana la tercer gemela, gracias por siempre estar aunque no estén.

Gracias a Susana Ramos por sus oportunos comentarios, y por supuesto gracias a todos mis profesores, compañeros y amigos cirqueros. "La tesis" no existiría sin ustedes, no puedo enumerarlos uno por uno porque son demasiados, pero todos los que han sido mis maestros alguna vez, así fuera una clase, o una conversación, aprendo tanto de cada uno de ustedes. Me siento muy afortunada de entrenar con gente tan talentosa. Simplemente quiero hacer una mención especial a Jessica González, quien fue la que me abrió los ojos y las puertas al circo hace 4 años. Ella forjó las bases de lo que pienso y siento hoy acerca del circo y su potencialidad. Gracias por ser tan bondadosa y tan generosa, gracias siempre, Jess.

Introducción

*El cuerpo es una gran razón, una pluralidad dotada de un único
sentido, una guerra y una paz, un rebaño y un pastor.
Instrumento de tu cuerpo es también tu pequeña razón, a la que llamas
«espíritu», un pequeño instrumento y un pequeño juguete de tu gran
razón.
Dices “yo” y estás orgulloso de esa palabra. Pero esa cosa más grande
aún, en la que tú no quieres creer, - tu cuerpo y su gran razón: ésta
no dice yo, pero hace yo.*

Nietzsche, “Así habló Zaratustra”.

*Faltaban cuatro números para que yo saliera a escena y mis manos me
estaban sudando tanto que decidí ponerme un poco de magnesia para que
se fueran secando. Cada vez que me presento sí o sí me dan ganas de
orinar, desde que dan tercera llamada hasta los aplausos finales. Ésta era
la primera vez que me iba a presentar en la Karpa de Mente, en una de las
varietés que organizan cada mes, pero el problema era que ensayé mi
número -de aro aéreo- dos veces ese mismo día en la mañana porque
confundí las fechas y creí que me presentaba una semana después. Pero
decidí que no iba a tener mayor problema porque era un número que ya
había presentado por lo menos dos veces antes y no hago nada muy difícil
o arriesgado. De cualquier manera había decidido no usar altura porque
ninguno de mis amigos podía riggerearme, además de que yo llevaba mi
propio aro que estaba sin forrar, y eso hace que las manos suden mucho
más. En definitiva no quería ser “la chica que se mató la primera vez que
se presentó en la Karpa”.*

*Pensaba todo esto mientras faltaban tres números para el mío y me ponía
otra capa de magnesia. Durante todo ese tiempo estiré todo lo que se me*

ocurrió, para presumir la flex pero también para tranquilizarme y concentrarme. Las piernas, los hombros, el cuello, las muñecas, la segunda, el split, mi plegado, mi ladito, mi otro ladito, los dedos, el abdomen, la espalda. Le dediqué más tiempo al split porque aunque me recuperé por completo de mi lesión, tarda más en calentarse, y a la espalda, que me duele siempre y por bajarle un poco al entrenamiento y pasar más tiempo sentada escribiendo la tesis ahora me duele más. Alrededor todos los que se iban a presentar estiraban y calentaban también. Yo tenía puesto mi suéter gigante porque en la Karpa siempre hace muchísimo frío en la noche. Un amigo estaba en la misma colchoneta que yo estirando también mientras nos dábamos ánimos mutuamente. Cuando faltaban dos números para el mío, de la nada se calmaron mis nervios. Pensaba en lo bonita que es la canción que había elegido y las ganas que tenía de bailarla frente a la gente. Como era día de muertos quería algo que más bien sugiriera el tema, y me pareció perfecta. Me senté en posición de loto y seguí moviendo mi cuello en círculos, tenía miedo de que la contractura enorme que tengo me doliera más después de la función o al día siguiente.

...Y entonces seguía yo. Me paré, me quité mi suéter y abrí la cortina para entrar. La luz me daba directamente de frente, y el público era una masa homogénea negra al frente del escenario. Comenzó la música y caminé hasta el frente, donde dejé un paliacate azul con mi magnesias, por si el aro sin forrar me causaba problemas, y una flor de cempasúchil como pretexto. Tomé mi aro y comencé a pendulearme mientras la voz de Mercedes comenzaba, "Por la blanda arena que lame el mar, su pequeña huella no vuelve más..." y entonces entré como en un trance con mi aro y la canción. No había nada más, sólo mi aro y yo frente a toda la gente que nos veía. Ni siquiera sentí el momento en el que me hice esa quemada enorme en la axila que me dolió en la ducha de la mañana siguiente. Mientras giraba en el aro me sentía completamente en paz y parecía como si mi cuerpo se moviera por sí mismo, yo me estaba moviendo pero sin pensar en lo que

hacía y sólo fluía con la canción. Quizás era la primera vez que lo sentía, la primera vez que no pensaba en la figura o movimiento que seguía y sólo lo hacía y lo sentía de verdad, y lo disfrutaba de verdad. El encontrarme cegada por las luces y sentirme flotando, volando como en la nada oscura hacía que este sentimiento de sentirme omnipresente creciera, como si yo misma fuera todo y nada. Disfrutaba cada giro, cada roce del aro contra mi piel. Y no había nada más, en esos minutos no existía nada más, sólo mi aro y yo.

El circo es un lugar privilegiado para comprender la magnitud de la exigencia de la *flexibilidad* del mundo contemporáneo en nuestra actual sociedad de riesgo. Vivimos una situación de inestabilidad e incertidumbre, una permanente sensación de riesgo latente, que si bien ha existido en determinados sectores sociales, no era una condición que se viviera en todo momento desde cada ámbito de la sociedad, como sucede ahora. En el circo se entreveran varios tipos de riesgos, por ello es un espacio etnográfico privilegiado. Por un lado hablamos del riesgo físico, el poner la vida en peligro en escena que siempre ha sido característico del circo. Por otro lado, la condición de precariedad laboral de los artistas escénicos en la actualidad conlleva un riesgo económico y social muy claro.

Dado que yo misma soy parte del grupo que me propuse investigar, me planteé desde el principio ver el circo *desde* el mismo circo, para encontrar qué podía enseñarnos acerca de la sociedad. Ver, de ser así, cuáles eran las condiciones o posibilidades de resistir y ser contra-hegemónico en este contexto de riesgo.

Debido a la amplitud de motivaciones e intenciones que tiene la gente que practica circo, decidí acotar mi trabajo a únicamente la gente que enfoca su entrenamiento y formación en escuelas y espacios de circo establecidos (que se han abierto hace

no más de 7 años) con el propósito específico de convertirse en artistas profesionales. Parte de los entrevistados ya son artistas circenses profesionales que de hecho ya tienen varios años de experiencia en la escena circense de la Ciudad de México, algunos son profesores de estas mismas escuelas o espacios de circo. El trabajo se encuadra además en la Ciudad de México donde están las escuelas que menciono, los grupos que trabajan cotidianamente, donde se hacen los montajes que describo, y donde viven las personas que entrevisté, así como yo misma.

Me enfoco en un sólo estilo de circo, el circo contemporáneo, ya que cada uno de los tres estilos de circo tiene lugares específicos de entrenamiento y recursos escénicos particulares. En el circo contemporáneo de alguna manera se privilegia el discurso, lo que se quiere decir, transmitir, a través del despliegue de habilidades extra-cotidianas, además de que los artistas cada vez son más conscientes de que para lograr esto es necesario formarse en otras disciplinas complementarias como danza y teatro, permeándose de los recursos escénicos que utiliza el ya consolidado circo contemporáneo o Europeo¹. En el circo clásico mexicano aún domina la formación y entrenamiento dentro de familias de circo, o con conexiones sociales cercanas. El circo callejero se aprende y se entrena en la calle.

Es por ello que en el primer capítulo, *De la verticalidad a la flexibilidad: circo clásico y circo contemporáneo en la Ciudad de México*, a través de un muy sintético recorrido histórico del circo en México, haré una breve caracterización de lo que considero los tres estilos principales de circo en nuestra capital: circo nuevo

¹ En Francia y países aledaños prefieren llamarlo *circo actual*, ya que el circo contemporáneo poco a poco se ha ido solidificando de alguna manera, como si se tuviera que seguir un conjunto de elementos a manera de lista para hacer circo contemporáneo. Es parte de la discusión que tienen algunos artistas mexicanos en el primer capítulo, aunque nosotros mismos tengamos un desarrollo diferente al de Europa. Es lo que intentaré dilucidar también en ese capítulo.

o contemporáneo, clásico o tradicional y callejero. Mi propósito es demostrar cómo las particularidades estéticas y organizativas de cada estilo son resultado de su historia y procederé a enfocarme en el desarrollo histórico y social concretamente del circo contemporáneo en nuestra ciudad, proceso que data de menos de 30 años. En esta misma línea, vemos que el circo tiene una relación tensa con la sociedad de la que surge. Por un lado se construye dentro de la lógica cultural y a partir de condiciones materiales específicas de esa sociedad, por lo que es posible ver en el surgimiento del circo clásico y el circo contemporáneo los cambios en las concepciones del cuerpo, en los dispositivos de poder y en la construcción de subjetividades. El circo siempre ha sido al mismo tiempo un lugar marginal y excepcional (o de posibilidades) en la sociedad y en su imaginario. Por un lado, desde sus inicios el circo clásico no era considerado un arte (o en dado caso se le consideraba un arte menor por muchos), y el circo contemporáneo en la actualidad sigue luchando por conseguir esa legitimidad. Por el otro lado, el circo siempre ha sido el lugar excepcional y de lo posible, donde lo imposible se vuelve posible.

Es por esta dualidad que me parece que podemos seguir a Michel Foucault y pensar en el circo como un una “heterotopía” (o “un espacio otro” como él también lo llama). Las heterotopías, según Foucault, son espacios reales, “absolutamente otros” que todos los emplazamientos de los que hablan y los cuales refleja (1967). Considero que el circo puede ser considerado una heterotopía, porque es un espacio donde al mismo tiempo que se “refleja” la sociedad de la que surge (ya que está construido sobre relaciones sociales existentes en un momento determinado en una sociedad determinada), es un “espacio otro” porque ahí se expresan una gran cantidad de situaciones excepcionales o sobresalientes de la sociedad contemporánea. De ahí, que el circo (en tanto que heterotopía) es un lugar privilegiado para hacer una etnografía de la sociedad contemporánea. Es un lugar de riesgo y posibilidades, donde se expresan y reflejan las posibilidades reales de la “sociedad de riesgo” en la que vivimos. Metodológicamente en ese gran “espacio otro” que es el circo contemporáneo podemos encontrar unidades

analíticas diferenciadas a las que podríamos llamar “arenas”. Quiero usar la polisemia del concepto de “arena” para referirme al mismo tiempo a los espacios sociales donde se prepara y ejecuta la actuación circense, y a la calidad que estos tienen de escenarios de los dramas sociales de la sociedad contemporánea (en un sentido que nos recuerda al concepto según lo usa Turner (1974)).

En este trabajo seguiré primero, a través de mi propia experiencia la trayectoria cotidiana de una persona que articula una serie de arenas sociales en la ciudad de México para mostrar los distintos contextos que son articulados por los actores sociales involucrados en la actividad circense. La importancia de esta estrategia es mostrar la diversidad de contextos y de elementos que intervienen en la construcción de los cuerpos que actúan en condiciones de riesgo, y que no se trata de una arena única en donde suceden procesos de reproducción de acciones homogéneas e inescapables que llevan a la corporalización y subjetivización dominante en una forma única e inescapable. La construcción de la corporeidad sucede en el marco de una diversidad de arenas, que se yuxtaponen, y donde las prácticas corporales construyen articulaciones desiguales y contradictorias del riesgo.

En los capítulos siguientes me concentraré en tres montajes a los que estudiaré independientemente como arenas de riesgo. En cada uno de estos capítulos me concentraré en un elemento específico para explicar la manera en que las prácticas corporales circenses generan “conciencia desde el cuerpo” no solamente en el marco del *performance* del circo, sino de la performatividad social. Destacan en esta narrativa corporal contra-hegemónica la comprensión de que frente a la demanda hegemónica de flexibilidad en un contexto de riesgo, la praxis cotidiana deja lesiones que se transforman en una memoria que, como el dolor, nos alerta y protege frente a la desenfrenada exigencia de flexibilidad y a la trasgresión de límites que llevan a la ruptura del sujeto en sociedad.

Así el circo, como una heterotopía donde se hace palpable el lugar central que ocupa el riesgo en la sociedad contemporánea, aparece como un lugar de posibilidad para romper con las fuerzas estructurales que empujan a los sujetos en sociedad hacia la flexibilidad (y eventualmente hasta la ruptura); y por ello también el circo resulta un espacio privilegiado para comprender que en las prácticas corporales no solamente se reproducen las fórmulas de sujeción hegemónica, sino que en ellas también (con base en experiencias como las lesiones y el dolor), se forjan elementos de conciencia desde el cuerpo que pueden tener un carácter disidente y contra-hegemónico para transformarse en motores del cambio.

Dije anteriormente que el circo es un lugar etnográfico privilegiado, sin embargo no voy a analizar un espacio en concreto, ni un circo en particular. Parto de tres montajes de circo contemporáneo para arrancar mis análisis respecto a un tópico general de análisis, apoyándome en entrevistas realizadas a artistas de circo contemporáneo y en mi propia experiencia. Al analizar *Distensión*, *Fractura Múltiple* y *Lila*, lo que me interesa es centrarme en los procesos de construcción de los montajes de circo, y estos estudios de caso no son un análisis de sus “significados” una vez montados. Podría decir más bien, que el tema abordado en cada montaje me hace cuestionarme de dónde surgió el tema, es decir, qué sucedía en la vida cotidiana de los artistas que se refleja en el montaje. La tensión y la distensión de la vida diaria, las lesiones y la relación con el propio cuerpo, la memoria, las mujeres y las experiencias particulares de “ser” mujeres, son, de manera muy esquemática, los temas que tocan estos tres montajes. Esto da pie a mis propias reflexiones teóricas de la realidad, a partir de sus propios problemas y reflexiones acerca de ésta. Cada montaje corresponde así a un capítulo.

Decidí hacerlo desde la “autoetnografía” (Chang, 2008), porque sigo el estudio de “otros como yo”.

Compartiendo la idea de Csordas, “the body is the existential ground of culture and self” (1994), a lo largo de esta tesis quiero tomar el cuerpo como punto de partida metodológico, más que como objeto de estudio (Csordas, 1990, 1994). Es así, que parte de mi etnografía es un esfuerzo por comprender las dinámicas que se dan en el circo desde mi propia experiencia. Mi cuerpo constituirá, además de punto de partida metodológico, una “herramienta metodológica” para comprender el mundo de manera analítica.

Siguiendo a Merleau-Ponty, “[...] es el cuerpo el que “comprende” en la adquisición de la habitud. Esta fórmula podrá parecer absurda si comprender es subsumir un dato sensible bajo una idea y si el cuerpo es un objeto. Pero precisamente el fenómeno de la habitud nos invita a manipular de nuevo nuestra noción de ‘comprender’ y nuestra noción de cuerpo. Comprender es experimentar la concordancia entre aquello que intentamos y lo que viene dado, entre la intención y la efectuación –y el cuerpo es nuestro anclaje en un mundo” (Merleau-Ponty como se cita en Citro, 2006: 10).

De igual manera durante todo mi trabajo se encuentra de manera implícita el análisis desde los estudios del performance. El concepto de performance (Schechner, 2013; Taylor, 2011; Díaz Cruz 2008) juega siempre un doble sentido, es a la vez estructura y agencia, estructura y anti-estructura. La práctica corporal de la estructura implica una re-producción de la estructura, una re-actuación desde el propio cuerpo.

En el teatro tradicional existe un libreto, en ocasiones muy estricto. Sin embargo, cada actor que interpreta a Hamlet, por ejemplo, va a construir un personaje de Hamlet a partir de su propia corporalidad, del tono de su voz, sus facciones corporales, etc. así como sus propias experiencias en el mundo. Va a construir un Hamlet que solamente él podría haber construido e interpretado. Es así que cada re-interpretación de Hamlet tiene infinitas variaciones. Incluso cada función donde

este actor interprete a Hamlet, va a ser diferente a las anteriores. Todo *performance* realizado con el cuerpo es re-actuado, siempre va a ser diferente al “original”². Esto sucede tanto en el teatro, como en la estructura social y la vida cotidiana. Es ahí donde podemos resistir. Es en la re-actuación de la estructura que se va modificando poco a poco ésta misma. La estructura determina gran parte de nuestro comportamiento, pero seguimos teniendo, a pesar de todo, un pequeño margen desde donde podemos actuar, re-actuar y des-actuar, un espacio para construir desde la práctica.

Quizás, de la misma manera que a partir del teatro tradicional se utilizan metáforas para hablar de la sociedad moderna (Turner, 1974), el teatro posmoderno y sus recursos escénicos o el mismo arte del *performance* permiten analizar otras formaciones culturales y sociedades contemporáneas (Schechner, 2013; Taylor, 2011). De igual manera sucede con el circo clásico y el circo contemporáneo.

Lo que me interesa al analizarlos tres montajes es averiguar qué dicen acerca de las prácticas de los sujetos. De las conductas y acciones “reales” de los sujetos con agencia que desde sus prácticas probablemente reproducen la estructura, de igual manera que la desafían. De igual manera en sus montajes, los artistas de circo contemporáneo reflejan su sociedad pero desde una visión crítica. Nos están señalando lo que les inquieta de sus propias experiencias en el mundo, lo que podría ser diferente, de esta manera imaginándonos otras posibilidades.

De acuerdo con Díaz Cruz, “Más que preguntar qué representa, ejemplifica o refleja una obra de arte o un ritual, un cortejo fúnebre, un juego o la inhumación de

²Para Schechner, toda conducta es una conducta restaurada, (Schechner en Taylor (ed.), 2011 y Schechner, 2013). El antropólogo Víctor Turner y el director y teórico de teatro Richard Schechner mantuvieron una productiva colaboración académica para explorar la relación entre antropología y teatro. *From Ritual to Theatre* (1982) y *The Anthropology of Performance* (1986) de Turner y *Between Theatre and Anthropology* (1985) de Schechner son algunos ejemplos.

un héroe, debemos elucidar qué cosas hacen, qué efectos tienen, qué transformaciones posibilitan, qué otredad instauran en las realidades políticas” (Díaz Cruz como se cita en W. Johnson, 2014).

La literatura académica relacionada al circo es escasa en México, aunque cada vez más existen trabajos de tesis desde diferentes áreas como arquitectura, comunicación, psicología y desde la antropología. Algunos trabajos recientes desde la antropología son la tesis de maestría de Mitl Maqueda, *Cuerpos que habiten la risa: una mirada antropológica del payaso teatral como figura de resistencia en la Ciudad de México. El caso de Comparsa la Bulla* (2016), la tesis de licenciatura de Andrea Torres *El arte del asombro, reportaje de circo contemporáneo* (2013), o el trabajo doctoral que se encuentra en redacción de Gabriela Piña en Antropología Social que aborda la cuestión de género en el circo. El circo contemporáneo es una disciplina joven en México, con un desarrollo de alrededor de 30 años, como tal, ha sido notada y puesta en relieve su importancia en el mundo por jóvenes. De ahí que los primeros trabajos de relevancia académica vengan de estudiantes de licenciatura y posgrado. Mi trabajo contribuye junto con todos estos a una mejor comprensión del circo y colocar el circo como tema de discusión académica.

Si bien el método etnográfico forzosamente implica el “poner el cuerpo” en el campo y en las reflexiones académicas³, en mi trabajo abordo el circo desde la autoetnografía utilizando *explícitamente* mi cuerpo y mis propias experiencias en el circo como herramienta metodológica.

En mi trabajo es el cuerpo el que habla, el cuerpo el que piensa. Mi propia corposubjetividad senti-pensante. Establezco desde ahora un punto que se irá

³ En realidad cualquier tipo de producción de conocimiento. Ver (Adriana Guzmán 2009; 2010 y Citro 2010; 2012).

aclarando (espero) a lo largo de mi trabajo: concibo al cuerpo como un ente único, la división mente/cuerpo es puramente analítica, de manera que cuando me refiera al *cuerpo*, no me estoy refiriendo a la condición orgánica de nuestra materialidad, sino a nuestra totalidad como seres-en-el-mundo. Es esta mi intención, no dudo que en ciertos momentos seré traicionada por mi propia impetuosidad intelectual sometiendo mi propia corporalidad a las reflexiones académicas. Comenzando por el hecho de que tuve que dejar de lado parte de mi entrenamiento para dedicarle más tiempo a este trabajo.

Es así que una de mis preocupaciones como miembro del gremio circense mexicano, es intentar posicionar el circo en el mundo. Intentar conectar las prácticas de gente extra-cotidiana con el mundo cotidiano y la estructura social, así como dotarle a otros cuerpos circenses (además del mío) la condición de teóricos del cuerpo y del circo. Es por eso que verán, especialmente en el capítulo cuatro, la producción de teoría desde cuerpos circenses que teorizan su propia realidad. Quizás en parte esta decisión que tomé⁴ tiene que ver con el hecho de que todos mis entrevistados son artistas con muchísima más experiencia escénica que yo, varios de ellos profesores míos o colegas de los que aprendo mucho. Considero que son ellos los que me enseñan al mí y al mundo lo que es el cuerpo y el circo.

En el segundo capítulo, *Mi entrenamiento: la construcción del cuerpo extra-cotidiano*, realizo una descripción etnográfica de una semana de mi propio entrenamiento. En cada uno de los días se alcanzan a ver conceptos que se dan como hechos o naturales y que serán abordados en los capítulos subsiguientes con mayor profundidad.

⁴ O decisión que se tomó “a sí misma”.

En el tercer capítulo, *“Distensión”: la flexibilidad como lógica cultural dominante*, relato las condiciones materiales de la organización social del gremio de circo contemporáneo actualmente. Nuestra sociedad, la “sociedad de riesgo” (Beck, 1998) atraviesa una condición de inestabilidad que antes no se vivía. No hay nada fijo, nada seguro ni establecido o institucionalizado, por lo que los individuos de la sociedad del riesgo deben contar con características como la flexibilidad que les permitan adaptarse y sobrellevar el riesgo. De esta manera la flexibilidad constituye uno de los principales valores del capitalismo contemporáneo. Podría decirse incluso que la flexibilidad, como sinónimo de adaptabilidad, originalidad, creatividad, incluso docilidad y maleabilidad, es la lógica cultural dominante.

La inestabilidad y la flexibilidad laboral llevan en primer lugar a que los artistas se formen principalmente de manera autodidacta. Dicha formación se sustenta a sí misma gracias a una red donde se intercambia y circula permanentemente el conocimiento circense. En esta red de conocimiento participan algunos agentes considerados profesionales o con mayor conocimiento como el profesor o el médico, y de igual manera el mismo individuo cambia constantemente de rol profesor-alumno, pero la red de conocimiento tiene el propósito final de brindarle al individuo conocimiento acerca de su disciplina (disciplina artística ya sea aéreo, malabarismo, equilibrismo, etc.), su cuerpo y sobre sí mismo. Más que eso; las herramientas para seguir conociéndose y cuidando de sí. De igual manera esta condición de inestabilidad y flexibilidad hacen de este conocimiento práctico- que no tienen ninguna otra validez y reconocimiento más que el otorgado por la propia experiencia de cada intérprete y cada profesor- un campo fértil para la libertad creativa. Al no existir una sola manera “válida” de hacer las cosas, se propicia la exploración del propio movimiento desde los niveles técnicos más básicos.

Sin embargo y en segundo lugar, esta inestabilidad laboral repercute en la creación escénica, la cual, sin contar con recursos suficientes, limita la investigación, exploración y la producción de propuestas. Los artistas deben

asegurar primero su subsistencia material consiguiendo empleo principalmente como profesores o en eventos privados, los cuales nunca significan una entrada económica fija. Si bien esta vida itinerante es parte de la naturaleza del trabajo de un artista, la producción y calidad de la creación escénica en México es resultado de la inexistencia de empleos estables y bien remunerados para artistas escénicos. Son pocas las compañías fijas, las cuales suelen serlo porque constan de un núcleo de un par de personas que son las que gestionan los proyectos. Por esto mismo los proyectos cambian constantemente de elenco, quienes a la vez tienen que estar en constante búsqueda de otros proyectos y la próxima presentación de un montaje es incierta. Así se conforma un nuevo tipo de organización del gremio circense.

De manera que en la formación de artistas de circo contemporáneo en México, insertándose en esta misma lógica de flexibilidad, el entrenamiento forma parte de un *dispositivo de la corporalidad* (Muñiz, 2014) que forma cuerpos capaces de afrontar el riesgo que viven tanto en el entrenamiento de circo, como fuera de él. Que asuman la responsabilidad de su cuidado y formación, y de brindarse a sí mismos las herramientas para hacer todo esto. Hablamos no sólo del riesgo físico y herramientas corporales, sino que aplica de igual manera para el riesgo social y herramientas sociales.

Con esto podríamos decir que los artistas de circo contemporáneo reproducen la estructura social del riesgo⁵ no sólo en su entrenamiento físico, sino en la manera misma en la que está organizado su entrenamiento y su trabajo. La flexibilidad primero es concebida como docilidad y maleabilidad, el sujeto “deja manipularse” adaptándose a las condiciones que se le impongan. Por otro lado, esta inestabilidad potencialmente puede llegar a ser un espacio de “libertad” de

⁵ Si bien, por supuesto que los grupos de artistas en general, en otras épocas viven y han vivido en situaciones de precariedad e inestabilidad por la misma naturaleza creativa de este tipo de “auto-empleos”.

formación y creación, refiriéndonos a la flexibilidad como originalidad y capacidad de imaginar nuevas posibilidades. El entrenamiento es dispositivo de control y a la vez muestra la potencialidad del cambio dentro de la estructura.

Emily Martin (1994) hace un interesante análisis acerca del “entrenamiento” en la literatura y marketing empresarial en la gerencia de las grandes empresas y corporaciones estadounidenses. Es aquí donde quiero hacer una separación y precisión. En primer lugar, es el campo político-económico que utiliza conceptos de la danza y otras disciplinas corporales para hablar del nuevo orden económico. Con conceptos como *entrenamiento*, *flexibilidad*, *agilidad* y demás, el orden socio-económico retoma conceptos que parten desde el cuerpo.

En este capítulo encontré que si bien las *prácticas corporales* (Muñiz, 2014) de circo forman parte del dispositivo de la corporalidad que busca construir sujetos específicos, es dentro de las mismas prácticas que se encuentra el potencial cambio de la estructura, en el sentido en que las prácticas mismas de circo se encuentran aún fuera de la estructura. Al ser marginales, pueden escabullirse de la institucionalidad. Si bien aumentan sus riesgos, aumenta una aparente libertad de hacer las cosas. De igual manera, la percepción de los cuerpos que tienen los artistas circenses parece desafiar al mismo dispositivo de la corporalidad hegemónica.

De manera que mientras en este capítulo analizo el entrenamiento como parte del dispositivo de la corporalidad, en el siguiente capítulo me interesa seguir analizando el entrenamiento pero *desde* el cuerpo y lo que podemos aprender de esto.

En la primera parte del capítulo cuatro, *“Fractura múltiple”: fragilidad y consciencia desde el cuerpo*, hago un recuento muy superficial acerca de algunos tipos de lesiones y sus causas. Analizar las lesiones de inmediato saca a relucir el

complejo concepto de “la consciencia”, la cual nos permite ver al circo como una práctica que altera directamente la corposubjetividad del individuo.

Tomar el concepto de *consciencia* nos permite analizar parte del conocimiento producido por cuerpos circenses. Este es un conocimiento que se produce desde el cuerpo por lo que cuando se intenta traducir en palabras, el lenguaje y las explicaciones pasan por los sentimientos, intuiciones, instintos. La noción de *conciencia* que manejan los artistas de circo, se basa en la razón del cuerpo, que no significa que sólo el cuerpo “orgánico” hable, sino que el cuerpo esté presente y actúe como un todo, concibiendo al cuerpo como un ente único que en la realidad es indivisible entre mente y cuerpo.

La construcción de la corporalidad circense es contra-hegemónica por este simple hecho de desafiar la distinción cartesiana en sus prácticas corporales y el concepto de “consciencia” es clave por ello, al demostrar estoy desafiar el dispositivo de la corporalidad.

La mayoría de las acepciones de conciencia en los diccionarios oficiales (sino es que todas) hacen referencia a la conciencia como un fenómeno de la mente o “LA razón”. Sin embargo, el término de conciencia que utilizan los artistas de circo, si bien también abarca algunos de estas definiciones, hacen hincapié en que se construye desde la práctica corporal. Utilizo más bien el concepto de *consciencia desde el cuerpo* para intentar abarcar todas las definiciones que los artistas de circo hacen de la conciencia: consciencia corporal, consciencia del cuerpo y consciencia del exterior.

Decidí no utilizar el concepto de *consciencia corporal* porque ya se le dan usos específicos y más bien lo uso como parte de un concepto más abstracto. Si bien en un primer momento podría pensarse que la conjugación de palabras “conciencia desde el cuerpo” podrían desembocar en una perpetuación de la

división mente cuerpo, como de una consciencia (mental) de lo que sucede con el cuerpo-objeto.

Cualquier falla durante el entrenamiento o *performance* que desemboca en lesión, es despejada hasta la “falta” o la “pérdida” de conciencia (no en el sentido de “perder el conocimiento” al desmayarse). De igual manera, las lesiones traen consigo la visión del miedo y del riesgo, también íntimamente ligados a la consciencia. Por un lado el riesgo se percibe tan sólo una posibilidad, no una condena, que es controlada a partir de las propias habilidades del artista. Por otro lado, uno no debe de “perderle el respeto” a lo que se está haciendo, porque el riesgo, la posibilidad de perder la vida es completamente real, y por más bueno que sea uno, un accidente grave se asume como que va a suceder eventualmente. De manera que los accidentes o lesiones graves pueden llegar a naturalizarse. Sin embargo, como discuto en la segunda parte del capítulo, el proceso de recuperación de estas lesiones conlleva un proceso de reflexión muy profundo donde el individuo atraviesa un tipo de situación liminoide, y a través de la cual se pueden trastocar los preceptos de lo que consideraba establecido. Es este proceso un proceso de aprendizaje intenso y de cambio. Ya decía Csordas (1994), que en la tradición occidental el cuerpo siempre ha sido percibido como un error, mientras que nosotros vemos y queremos que el cuerpo sea visto como aprendizaje y el cuerpo como fuente de conocimiento.

Al término de la primera parte de este tercer capítulo utilizo el concepto de *cuerpo alterado* para unir diversas posturas acerca del cuerpo, las lesiones y el entrenamiento en el circo. El cuerpo alterado es un cuerpo que ha sido sometido a modificaciones (alteraciones) corporales producto de sus prácticas corporales no-cotidianas. Es un cuerpo que para poder realizar actividades extra-cotidianas se le altera, se le saca de su zona de confort y reacciona ante la alteración del balance en busca del equilibrio perdido.

Usando el concepto del *cuerpo alterado* para el análisis del circo veo múltiples visiones y percepciones del cuerpo que se interrelacionan, se atraviesan y que incluso se contradicen, pero que actúan siempre de manera articulada. Por un lado, cuando el cuerpo se somete al entrenamiento podríamos decir que de manera general lo que se busca es modificar el propio cuerpo, moldearlo, mecanizarlo, tecnificarlo. Esta visión superficial del entrenamiento responde a una visión del cuerpo máquina. En esta misma línea, este tratamiento del cuerpo puede ser analizado como si percibiéramos nuestro cuerpo como algo externo a nosotros, como si nuestro cuerpo fuera nuestro alter ego, porque al final es el propio cuerpo el que es nuestro obstáculo para conseguir lo que deseamos (Le Breton, 2002; 1999).

Sin embargo, este mismo cuerpo al que se busca modificar con la técnica, al ponerlo en riesgo y alterarlo, es un cuerpo del que se espera reaccione de manera instintiva, de alguna manera “sin pensar” frente al peligro durante el entrenamiento.

Vemos que en el entrenamiento se articulan múltiples percepciones y concepciones del cuerpo en el plano del conocimiento práctico. El circo es una práctica *trans-corporal* (Besserer, 2007) porque articula varias concepciones del cuerpo: la visión mecánica del cuerpo, la visión del cuerpo alter ego, pero también, como analizamos a partir del concepto de “consciencia”, la visión de una corposubjetividad que no divide ni fragmenta la persona en su conjunto. La visión de un cuerpo que actúa de manera sinestésica (Merleau-Ponty 1945), con todos los sentidos al mismo tiempo sin división, la división se da con propósitos analíticos y de manera posterior para poder traducir en palabras nuestra existencia.

Sin embargo todas estas visiones se articulan con una lógica cultural que exige flexibilidad y el manejo del riesgo, pero la lesión nos recuerda lo que el sistema de

acumulación flexible de la sociedad de riesgo demanda de los individuos sin anticipar que hay un límite en la flexibilidad de los individuos, y que cuando éstos los traspasan, la ductilidad se transforma en ruptura. El quiebre es inevitable, y las lesiones resultantes las llevamos como una memoria corporal de las contiendas que libramos en el marco de una lógica cultural que impulsa la flexibilidad para sobrellevar el riesgo estructural, pero que paradójicamente no anticipa ni reconoce el riesgo de la fractura, la posibilidad de los quiebres y depresiones, tanto personales como estructurales.

La segunda parte del capítulo analiza el momento después de la falla en la conciencia, el momento del quiebre, a partir de los relatos de tres artistas diferentes de sus accidentes y parte de sus experiencias más significativas en el proceso de recuperación. Digo “más significativos” porque cuando hice las entrevistas aún no tenía claro que una parte importante de mi tesis la dedicaría a analizar este proceso de recuperación, de manera que lo que me relataron no fue a partir de preguntas guiadas, me refirieron lo que quisieron, lo que consideraron importante y lo que para ellos fue revelador.

Al inicio del capítulo abordamos las concepciones de dolor y miedo así como de riesgo de los artistas, cómo son nociones que forman parte de la práctica de circo y como tal, hasta cierto punto, van a “normalizarse”, ya sea como advertencia o como aliados. Sin embargo, la experiencia del dolor en el instante en el que se produce una lesión grave, es un dolor que desemboca todo un proceso diferente.

El dolor de la fractura no duele sólo por el hueso roto. Se rompieron planes, construcciones del mundo, de sí mismo y eso también duele. El cuerpo pasa a ser algo completamente extraño para el individuo. Algo tan familiar, se vuelve de pronto desconocido. El herido comienza entonces un proceso de liminalidad porque simplemente ya no es lo que era después del dolor y la lesión, la herida

abierta. Ya no es lo que era pero aún no es lo que será después de la recuperación.

Es por eso que en los tres relatos vemos que la descripción peculiar del dolor no abarca muchas palabras. En primer lugar porque ese tipo de dolor es indescriptible con palabras. Sólo perdura la memoria del dolor. En segundo lugar, porque lo que va a pasar a ser el centro de las reflexiones de los individuos es el proceso significativo de recuperación de ese dolor y esa fractura.

El proceso de recuperación de la lesión nos permite continuar analizando las alteraciones de la corposubjetividad circense. Es en este momento de recuperación de una lesión grave o significativa de alguna manera para el artista, que experimenta un proceso de reflexión muy intenso que le lleva a repensarse a sí mismo y sus prácticas corporales cotidianas y las extra-cotidianas⁶.

Es importante este proceso porque genera un conocimiento desde el cuerpo. No es sólo un conocimiento a partir del cuerpo, sino desde el cuerpo. Quizás simplemente la producción de conocimiento es inherente al cuerpo. No es un conocimiento que “se deposita” en el cuerpo, sino que emana del cuerpo mismo.

El cuerpo como fuente de conocimiento ha estado presente por supuesto en toda la historia de la danza y diversas disciplinas corporales. Si bien en ocasiones este conocimiento puede ser sometido a las visiones hegemónicas del mundo, a la par se ha construido una especie de conocimiento subalterno que no siempre corresponde a las visiones hegemónicas del cuerpo occidental.

⁶En este capítulo relato la distinción entre ambas. Si bien las prácticas circenses constituirán eventualmente parte de la cotidianidad del artista de circo, las prácticas extra-cotidianas que constituyen el circo son extra-cotidianas porque implican una “atención” especial. Precisamente la noción de “conciencia” permanente frente a lo que se está haciendo me hizo pensar en esta distinción. Quizás son instantes donde la frontera del *flow* y la experiencia son es difícil de percibir, aunque seguramente ahí se encuentra.

Uno podría pensar que el capitalismo necesita de las crisis para sobrevivir y que de la misma manera las lesiones perpetúan la estructura, como las pequeñas lesiones que son más bien pequeñas distensiones dentro de la estructura. Sin embargo, el punto de quiebre es la marca de las fallas del sistema. Es el momento de la crisis el momento del potencial cambio. Precisamente en este proceso de reflexividad, en un estado liminoide donde la corposubjetividad ya dejó de ser lo que era, pero aún no es lo que será, se da un campo de fertilidad con potencialidades infinitas. Como lo expresa Rodrigo Díaz Cruz, “El cuerpo es siempre un campo de posibilidades”.

Pero mientras que el cuerpo humano aprende a partir de los errores, el campo económico no admite errores. Si te quiebras, pierdes tu utilidad y eres relegado al margen de la sociedad. Es por ello que es necesario seguir pensando la estructura a partir del cuerpo, y no al revés. O no sólo. Primero, pensar que las lesiones no son necesarias o inevitables, y en segundo lugar, que es posible recuperarse, aprender y cambiar a partir de una lesión. Desde el margen de la estructura, desde los cuerpos quebrados, es más fácil ver las fallas, criticarlas y proponer posibilidades de cambio.

El dolor social y la memoria social son también motores de cambio. En el capítulo cinco, “*Lila*”: *dolor, memoria y narrativas desde el cuerpo*, parto del relato de mi experiencia como miembro del elenco en el montaje de *Lila* para tratar cómo una lesión social produce discursos y prácticas contra-hegemónicas. De igual manera, con este montaje también podemos apreciar cómo se está construyendo en la CDMX un lenguaje estético de circo que parte de las experiencias más personales de los intérpretes y se reflejan en el montaje final.

Ahora que el circo contemporáneo retoma elementos teatrales y dancísticos de manera explícita y con el propósito de guiar el montaje en su conjunto, se supone

que en este tipo de circo particular la narrativa es lo importante, el propósito de entrenar y construir un cuerpo extra-cotidiano se supone que es para transmitir una narrativa. A pesar de las condiciones de inestabilidad del circo en la ciudad de México, existen varios proyectos interesados y cada día son más, que buscan constituirse como compañía y/o en configurar un lenguaje escénico para circo.

Aunque el circo siempre tuvo este mensaje de transgresión social, lo que me interesa abordar en este capítulo es el mensaje de reflexión o crítica que suelen incorporar los montajes de circo contemporáneo como parte del argumento central del montaje en su conjunto y partiendo desde las experiencias más íntimas de los artistas.

El proceso del montaje partió de una lesión social, de los siete feminicidios diarios en el país. Aunque la primera propuesta fue simplemente hablar de “la mujer” mexicana, hablar de la mujer implicaba forzosamente hablar de experiencias de dolor por el simple hecho de ser mujeres. En cuanto comenzamos a hacer lluvias de ideas el proceso de *Lila* partió desde la reflexión de experiencias muy personales de cada una de las integrantes, experiencias y pensamientos que culminaban en dolor, dolor ocasionado por experiencias atravesadas por nuestro género, dolor ante los feminicidios que vemos reflejados en nosotras y que encontramos causas de estas muertes desde que de pequeñas nos decían que debíamos de ser delicadas e indefensas. Ser delicada e indefensa no es una característica de mujeres de circo.

Podríamos pensar que el circo reproduce la estructura binaria de género. Con vestuarios asignados, o pautas estilísticas masculinas o femeninas que deben seguirse, sobre todo en el circo clásico. Sin embargo, si el circo lo reproduce es tan sólo porque los integrantes del gremio circense forman parte de una sociedad machista. Durante las clases, por ejemplo, si a los hombres les ponen 20 repeticiones, a las mujeres 15. Los hombres con menos capacidad de desarrollar

fuerza rápidamente son más juzgados, y las mujeres con mayor facilidad de desarrollar fuerza son más admiradas. Los hombres con propensión a ser flexibles de igual manera son admirados. Pero los entrenadores son conscientes y lo dicen muchos de manera explícita, que no es que “naturalmente” hombres y mujeres sean así, sino que por la manera en la que somos criados hombres y mujeres, se nos alienta a la práctica de ciertos deportes o disciplinas que van formando ciertos tipos de cuerpos. Por ello considero que los cuerpos circenses desafían de igual manera esta binariedad. Los cuerpos de las mujeres suelen ser cuerpos musculosos, capaces de soportar grandes cargas de dolor y esfuerzo físico. A los cuerpos de los hombres se les exige de igual manera flexibilidad, característica que podría ser considerada como femenina. Los cuerpos circenses, masculinos o femeninos, más bien se enfocan en desarrollar las cualidades que su práctica extra-cotidiana les exige.

El arte es un proceso de reflexión, parte constitutiva de la recuperación de la lesión. Y creo que por sus particularidades estilísticas, el circo contemporáneo tiene la potencialidad de llegar a lugares muy profundos emocionalmente. En el caso de *Lila*, las habilidades físicas de cada mujer en escena ya transmitía un mensaje por sí mismo, en ese contexto las habilidades circenses del elenco decían que las mujeres son valientes, que son fuertes, a la vez que pueden ser delicadas, si es que así lo desean.

Por un lado la lógica de flexibilidad que domina el discurso del artista, de innovar, de explorar, de no quedarse en lo establecido, traspasar fronteras entre disciplinas artísticas, y alientan la proliferación de propuestas escénicas, son lo que ahora permean la construcción del lenguaje de circo en México. Por otro lado, es por esta misma lógica que al artista se le exige que sea completamente su responsabilidad formarse, montar proyectos y buscar lugares para presentarlo. Todo con sus propios medios. El costo de producción del arte es transferido a los

propios artistas. Sin embargo, el arte es una función esencial de la sociedad, por lo que la sociedad es la que debería retribuirles a los artistas.

Y es que en el contexto de un capitalismo que empuja hacia la flexibilidad, el cuerpo es una fuente de conocimiento desde donde se viven las lesiones que perduran como memoria y aprendizaje de los límites de la ductilidad en una sociedad que transfiere a los sujetos los riesgos asociados a las condiciones estructurales en las que se vive. Son estas lesiones, algunas aún abiertas, otras convertidas en cicatrices, memorias que nos permiten imaginar la posibilidad de un mundo diferente.

Lo que busco con esta tesis es primero, poner en la línea de discusión teórica al circo contemporáneo, intentar posicionar sus procesos de constitución como gremio en México inmersos en el capitalismo contemporáneo. En segundo lugar, exponer cómo el cuerpo es productor de conocimiento y de teoría, que como tales, pueden ser contra-hegemónicos. El circo produce corporalidades contra-hegemónicas porque desarrollan una concepción del cuerpo como ente único, sin divisiones cartesianas.

En tercer lugar, puedo ver a través de mi trabajo que el arte no es “inútil”. El arte es inútil para las corporalidades que se rigen por la división mente/cuerpo, donde lo único válido es la objetividad y productividad material. Si nos concebimos como unidad, las experiencias estéticas que desencadenan las artes son fundamentales para la constitución de cada uno de nosotros como individuos miembros de una comunidad. Y más aún, las experiencias que desencadena la práctica de disciplinas corporales artísticas, de igual manera son esenciales para construir una visión del mundo integral.

Las artes escénicas, artes vivas como les llaman algunos, como todo el arte cumple una función social importante. Sin la capacidad de expresión artística los humanos no seríamos nada. Y son los artistas de los que comprenden y utilizan

las reacciones más instintivas y viscerales para crear, conjuntándolas con la maestría técnica que tardan años o toda su vida en conseguir. Vemos plasmados en sus obras nuestros propios sueños, anhelos y deseos. Y sin embargo, el coste de esto que debería mantenerlo la sociedad en su conjunto, les es relegado a los mismos artistas.

A partir de las reflexiones de las lesiones físicas y sociales, a partir de lo que refleja cada montaje que abordé, *Distensión*, *Fractura múltiple*, *Lila*, puedo ver las potencialidades de lo que puede suceder si escuchamos a nuestro cuerpo, si nos escuchamos a nosotros mismos. Las reflexiones de estos tres montajes que abordo a continuación, son las reflexiones desde el cuerpo, con el cuerpo y del cuerpo de los artistas.

Capítulo 1. De la verticalidad a la flexibilidad: circo clásico y circo contemporáneo en la Ciudad de México

“El circo es el arte del asombro”

Federico Serrano.

“Circus is raw, that’s why I compare it with a child.”

En México, la historia del circo se encuentra muy invisibilizada, al ser considerado en el imaginario colectivo un arte popular, poco refinado y decadente. Hay pocos registros del desarrollo de este género; Julio Revolledo es de los pocos historiadores que se ha tomado la tarea de registrar la historia del circo tradicional en México⁷. Y aunque estudios desde diferentes disciplinas académicas van en aumento, casi todo se sabe “a voces” dentro del aún pequeño gremio circense mexicano.

Haré una breve diferenciación de lo que considero tres estilos principales de circo (circo nuevo o contemporáneo, clásico o tradicional y callejero) en la Ciudad de México para enfocarme en el desarrollo histórico y social concretamente del circo contemporáneo en nuestra ciudad. De igual manera, como el circo refleja la sociedad de la que surge, ya que se construye dentro de la lógica cultural y condiciones materiales específicas de esa sociedad, es posible ver en el surgimiento del circo clásico y el circo contemporáneo los cambios en las concepciones del cuerpo e incluso de persona y los dispositivos de poder operantes.

⁷ Véanse de este autor, *La fabulosa historia del circo en México (2004)*, *El siglo de oro del circo en México (2010)* o sus múltiples artículos.

En mis entrevistas y conversaciones con artistas de circo contemporáneo, he encontrado que a muchos les parece que seguir haciendo distinciones es la razón por la que el gremio circense se encuentra tan dividido. Pero yo considero que es importante hacer estas definiciones entre estilos porque cada uno tiene una historia particular, que aunque bien son historias paralelas y confluyen en diversos puntos, sus desarrollos “independientes” tienen resultados escénicos diferentes. El entender cómo se fueron desplegando las corrientes estilísticas nos ayuda a reconocer y aceptar las diferencias sin juzgar. No sólo eso, el circo “contemporáneo” en México voltea al circo actual de Europa u otros países como referentes, en ocasiones olvidando que sus condiciones históricas, materiales y culturales son completamente distintas.

Orígenes del circo

De acuerdo con Julio Revolledo (s.f.) las disciplinas que hoy catalogamos como “circenses” pueden rastrearse hasta casi 2500 años antes del nacimiento de Cristo, mientras que en el mundo cada pueblo desarrolló sus propios elementos acrobáticos y de movimiento. Los primeros registros que se tienen de actos que hoy consideramos circenses son por ejemplo algunos vestigios de pinturas con figuras acrobáticas circenses en Cnosos, en la Isla de Creta 2400 años a.C., malabares e ilusionismo entre los Egipcios 2200 a.C., la presencia de funambulistas en la Grecia Antigua, números de equilibrio en Egipto y China 2000 años a.C. y siglos después en Roma (Revolledo, s.f.: 1).

Federico Serrano afirma que en México existen danzas rituales con elementos acrobáticos de gran complejidad que existen desde la época prehispánica:

“En México, mucho antes de la llegada de los españoles, se presentaban actos cómicos y acrobáticos, de los cuales dan testimonio numerosos códices, murales y estatuillas, como la de El *Acróbata*, encontrada en el entierro 154 de Tlatilco (1200-800 a.C.), en el Estado de México, expuesta en el Museo Nacional de Antropología. El ejemplo más conocido de acrobacia

religiosa, vivo hasta nuestros días, es el de los voladores de Papantla” (Serrano, s.f.:1).

Encontramos además equilibristas de manos en los murales de Bonampak, asimismo desarrollaron formas rituales y de entretenimiento similares a las que se efectuaron en otros lugares del mundo: hombres que saltaban en zancos en San Pedro Zaachila, Oaxaca; grupos de acróbatas en Tixtla, Guerrero, y en la Mixteca Baja de Puebla; individuos que jugaban palos con sus pies (antipodistas) en Yucatán. Un grupo de truhanes (bufones) y antipodistas fueron parte de los tesoros que Hernán Cortés llevó a Europa y presentó ante el Papa Clemente VII. Seguramente se trató de los primeros ejecutantes circenses que exportó México en su historia (Revolledo, s.f.). Entre las aportaciones del México prehispánico para el circo mundial, está el *xocuahpatollin*, manifestación ritual indígena hoy conocida como antipodismo, y la hamaca india, hoy conocida como Onda.

Podríamos decir que la historia del circo tiene múltiples historias, cada acto circense en cada país, región, tiene su propia historia detrás, por lo que intentar elaborar una única historia del circo sería si no absurdo, completamente reduccionista y simplista.

Dokucirco, Centro Mexicano de Documentación Circense “Hermanos Codona”, es un proyecto iniciativa de Circo De Mente que cuenta con el apoyo del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA). Sus investigadores han propuesto una clasificación que pretende ser eminentemente descriptiva de las artes circenses, sus géneros y subgéneros⁸.

⁸ Véase: <http://www.dokucirco.org/disciplinas-del-circo>



Sin embargo, la conformación del concepto del circo clásico como lo conocemos hoy en día, con una carpa, animales y una serie de números de diferentes disciplinas unidas por un presentador y amenizadas con actos cómicos, sí podríamos atribuirlo a un individuo específico.

Alrededor de 1768 en Inglaterra, Philip Astley, un militar retirado que tenía una escuela de equitación, decidió realizar funciones con sus alumnos en los veranos. Astley descubrió la medida perfecta para una pista circular de circo, 42 pies de diámetro, la cual brindaba la estabilidad perfecta para realizar complicadas acrobacias montando los caballos.

Para entretener a la audiencia entre números, incluyó diferentes artistas itinerantes que se presentaban en ferias y *garden pleasures* de Londres y los boulevards de París⁹ como malabaristas, equilibristas, contorsionistas, bufones, etc. Estos artistas recuperaban la estética grotesca de los carnavales medievales¹⁰. De acuerdo con Bajtín (2003), en los carnavales medievales que solían durar meses, la gente se liberaba del sometimiento de las duras reglas de la inamovible jerarquización social y religión medievales. En el carnaval todo estaba permitido: la inversión social era la regla, la visión contraria a la oficial era la única válida, era el mundo al revés, la exacerbación del juego y del placer. Es lo que denomina grotesco, a través de la broma y de burlarse de todo y nada a la vez, a través de la exacerbación del cuerpo simplemente poniendo en evidencia el cuerpo.

⁹ *The first circus*, artículo de presentación a la página del Victoria and Albert Museum The world's leading museum of art and design: <http://www.vam.ac.uk/content/articles/t/the-first-circus/>

¹⁰ Esta idea la comparte Julieta Infantino, véase: Infantino, (2010) "Prácticas, representaciones y discursos de corporalidad: La ambigüedad en los cuerpos circenses". *Runa*, 31(1), 2010, p. 49-65.

Este ambiente festivo se convirtió en la manifestación de la cultura popular medieval, la cual permeó en artistas que desarrollaban actos de las más diferentes naturalezas y disciplinas, pero con pequeñas similitudes: la exageración del cuerpo, la burla del todo, desafiando las normas de belleza y de lo correcto. Este tipo de artistas además eran considerados entretenimiento burdo y que ni siquiera contaban con un lugar fijo para sus espectáculos.

“Durante los siglos anteriores los artistas de circo estaban en las calles, en las plazoletas, en un patio de vecindad, en un corral, en la trashumancia. Surgieron los bufones, juglares, acróbatas, funambulistas, saltimbanquis, volatineros, maromeros, graciosos, prestidigitadores, músicos, titiriteros, autómatas y amaestradores de animales” (Revolledo, s. f.: 3-4).

Todos estos diferentes artistas confluyeron en el nuevo espectáculo de Astley y encontraron refugio en este nuevo concepto de entretenimiento porque tenían algo en común: trascendían los límites de lo posible, de lo ordinario, y lo hacían con una estética particular. Con el tiempo se fue definiendo con mayor claridad la estética del circo clásico y la manera de hacer circo. De igual manera continuó integrando a sus espectáculos cualquier acto que cumpliera con la transgresión de la naturaleza a través del riesgo que implica atravesar los límites de lo normado, lo correcto, lo considerado posible. Atravesaba así mismo límites geográficos integrando artistas y disciplinas de todo el mundo, dada la condición nómada de las carpas de circo. Incluso límites temporales, siendo que cada disciplina que fue conformando el circo clásico tuvo sus orígenes en diferentes épocas de la humanidad.

Circo clásico en México

Con la conquista comenzaron a llegar a la Nueva España funambulistas, maromeros, volantines, etc., y se comenzaron a difundir diferentes disciplinas de todo el mundo creándose una manifestación particular de circo en la Nueva España desde antes de la llegada del circo de Astley. Se tiene registro de un

documento que data de 1634, el cual relata un milagro de la Virgen de San Juan de los Lagos, quien en 1623 regresa a la vida a una niña que se dedicaba a la vida circense (Revolledo, s.f.).

En patios de vecindad de la colonia se presentaban ya espectáculos de maroma, con algún funambulista, un acróbata o “saltador”, la exhibición de un animal exótico y la presentación de un “gracioso” (Revolledo, s.f.). Los maromeros perduran hasta nuestros días. Según Pescayre (2016), la maroma es una expresión espectacular, ritual y festiva practicada por artistas campesinos indígenas y mestizos en las regiones rurales del sur de México.¹¹

Los primeros circos con el concepto desarrollado por Astley comenzaron a llegar a México alrededor de 1790. El padre del circo mexicano, según Revolledo, Philip Laison llegó con su *Real Circo Ecuestre* en 1808. En 1841 surge el *Circo Olímpico* de José Soledad Aycardo, considerado el primer empresario circense mexicano. Circos extranjeros continuaban llegando a México y para 1872 los hermanos Orrín de Inglaterra se percatan de la fertilidad del suelo mexicano para comenzar su emporio de circo, con el tiempo considerado uno de los mejores circos del mundo en el siglo XX. En 1891 construyeron un circo estable en la *Plazuela Villamil*, donde hoy se encuentra el *Teatro Blanquita*.

De acuerdo con Revolledo, el siglo de oro del circo mexicano fue de 1864 a 1910, período en el que se formaron circos que perduraron años y le dieron fama internacional, de los cuales algunos aún permanecen, como el *Circo Atayde*. A partir de la segunda década del siglo XIX comienzan a surgir las primeras familias de circo mexicanas. En el siglo XX surgieron familias que llevan tres y cuatro

¹¹Charlotte Pescayre es una reconocida estudiosa del tema con una larga trayectoria de investigación de grupos de maromeros, quienes esperan organizar para el 2018 el primer Encuentro Nacional de Maromeros.

generaciones de circo, la familia Fuentes Gasca creció en *Circo Unión*, una alianza de 20 circos independientes, conformando una empresa transnacional llamada *Espectaculares Hermanos Fuentes Gasca*. El *Circo Suarez* lleva años en Latinoamérica, los *Hermanos Vásquez* en Estados Unidos y el *Atayde* conserva su posición como el circo mexicano más importante desde el regreso de su gira de 20 años por Latinoamérica en 1946.

“Muchas empresas convienen en que el circo continúa siendo un buen negocio en México, pero experimentan severos inconvenientes porque no han tenido la capacidad para evolucionar hacia verdaderas industrias de la diversión y se han quedado en los esquemas de consorcios familiares, con dificultades de administración y estancamiento tecnológico en sus ofertas escénicas. Se estima que existen más de 400 circos, en su gran mayoría pequeños, de estructura familiar que transitan bajo carpa por toda la geografía mexicana. Algunos poseen equipos modernos, pero la calidad de sus espectáculos deja mucho que desear” (Revolledo, s.f.: 13).

De acuerdo con datos de la Unión Nacional de Empresarios y Artistas de Circo, existen actualmente por lo menos 500 circos en el país y 80 familias que se dedican al arte circense¹².

Para Revolledo, “el pueblo mexicano de mayor poder adquisitivo” tiene como referencia del circo más bien a empresas extranjeras como los *Ringling Brothers* (quienes este año anunciaron su clausura, una de las empresas de circo tradicional más grandes del mundo), *Cirque du Soleil*, y compañías de circo contemporáneo como *Circo Eos* o *Cirque Eloize*, formato que se encuentra en ascenso. El historiador afirma que muchos artistas latinoamericanos de circo han migrado a México tras la desaparición de las empresas de circo tradicionales en sus países. De igual manera gente formada en escuelas de circo, principalmente

¹² Reportaje: El nuevo circo, estilos únicos. Sale el circo de la carpa familiar a las aulas. Periódico *La Jornada*, 2014.p5. <http://www.jornada.unam.mx/2014/12/22/cultura/a05n1cul>

proveniente de Cuba, entra a los circos mexicanos, quienes ahora contratan los números,

“...el problema más serio que enfrenta el medio se encuentra en la formación artística. Las familias tradicionales reprodujeron formas artísticas intactas heredadas de sus ancestros por lo que encuentran trabas en la creación de nuevas propuestas escénicas. Al ser autodidactas y no tener una formación artística multidisciplinaria, no existe de fondo capacidad innovadora que les permita competir desde un punto de vista de arte circense contemporáneo [...] ¿dónde se forman los nuevos artistas nacionales si las nuevas generaciones de las familias tradicionales están interesadas en contratar lo que produce el mundo? La necesidad de crear espacios para el aprendizaje de las artes del circo es un tema latente, estudios indican que cada vez hay más jóvenes que no provienen del sector tradicional que desean incorporarse a este mundo artístico” (*Revolledo, s.f.: 13-14*).

Algunos de estos jóvenes son los protagonistas de los siguientes capítulos.

Circo y modernidad: la importancia de la estructura, las contradicciones dentro.

El circo clásico o circo tradicional le da la mayor importancia al virtuosismo técnico y basa sus espectáculos en la exaltación del riesgo; suelen acompañarlos con música y vestuarios estridentes. Consta de una serie de números de distintos artistas y distintas disciplinas (sin relación dramatúrgica), cada uno anunciado por el presentador, quien cumple la función de maestro de ceremonias. Entre algunos números, suele haber una intervención cómica guiada por uno o varios payasos o comediantes a manera de relajar a la gente de la tensión provocada por la exposición prolongada al riesgo y como distracción mientras se prepara el equipo para el siguiente número. Hasta el 2013, año en que se prohibió la utilización de animales en los circos¹³, éstos solían ser una característica fundamental de los circos clásicos mexicanos. El concepto estético del circo clásico está permeado de la lógica cultural moderna. No es extraño entonces que el siglo dorado del circo

¹³Enfaticaremos en este dilema más adelante.

clásico mexicano coincida con el porfiriato y la imperiosa necesidad del Estado mexicano de “traer” o “divulgar” la modernidad al país.

Y es que el circo del siglo XIX dejaba ver una concepción de cuerpo que parecía concordar con los ideales del progreso que se quería lograr en el país: la perfección técnica y el triunfo del hombre sobre la naturaleza.

La naturaleza se simboliza en los animales que son sometidos para el entretenimiento, pero los artistas de circo tradicional también han dominado “a su propia naturaleza”, a su propio cuerpo. De manera que otros valores de la modernidad son perceptibles en el circo tradicional, tal como el dominio y control de exactitud milimétrica de la técnica. Es difícil observar tal maestría de movimientos en el circo clásico y no remitirnos a la perfección de una máquina.

Los integrantes del circo clásico en general son miembros de una familia de circo, de manera que inician su formación a muy temprana edad y la sistematización de su entrenamiento tiene como resultado que desarrollen una técnica impecable. La técnica del circo clásico es la que permite que la gente termine con la boca abierta en cada número. La maestría de la técnica es tal, que pueden “jugar” con la gente, con accidentes. Son significativos los números en los que, por ejemplo, se finge un accidente que podría ser mortal con el fin de aumentar la exaltación del público.¹⁴ La técnica del circo contemporáneo, la maestría de los movimientos del cuerpo, permite que todo se lleve al extremo. El cuerpo del circo clásico es un cuerpo máquina que controla cada movimiento para llevar el juego de la vida y la muerte al límite.

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

¹⁴ Por supuesto no son todos los números.

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. De esa manera se organizaba la sociedad moderna.

Y sin embargo dice Federico Serrano que “El circo es el arte del asombro”. Este cuerpo máquina se constituía como tal con el propósito de asombrar a la gente, de jugar y convertir hasta al más reacio adulto en un niño. Cuando surge el concepto del circo clásico, al mismo tiempo que reforzaba los ideales modernos, desafiaba los cánones de la modernidad. De acuerdo con Julieta Infantino:

“En pleno auge de la modernidad, con el ascenso de la burguesía y con la preponderancia de un canon estético clásico, de una búsqueda de perfección y belleza, de seriedad y decencia, de valor utilitario y racional, aparece el circo incluyendo dentro de un mismo espectáculo cuerpos que disputan el ideal modernista desde una estética grotesca: cuerpos de dimensiones inhumanas sobre zancos, enanos, freaks, mujeres barbudas, narices prominentes, sonrisas exageradas. Sin embargo, el arte circense desde su surgimiento como espectáculo moderno presentará una clara ambigüedad en la conjunción entre esos cuerpos –que disputan el ideal moderno, exacerban el placer y exageran lo que se sale de las normas y los límites impuestos por la racionalidad– y la instauración del riesgo como núcleo del arte circense. Es decir, el riesgo del vuelo de los cuerpos, de la domesticación de animales salvajes, de sobrepasar los límites que impone la naturaleza se relaciona con la concepción moderna del hombre separado de la naturaleza y capaz de doblegarla. Hablamos entonces de cuerpos circenses ambiguos, en el sentido de conjugar una tradición que estaría en las antípodas del ideal moderno y ese mismo ideal moderno cuestionado. Además, una de las características centrales que marcan la especificidad del circo es la manera en que este arte, a través de las destrezas corporales, apunta a asombrar y maravillar al espectador. El propósito estaría en la posibilidad de que el espectador sienta emocionalmente el placer generado por el riesgo corporal. Justamente aquello que la modernidad fue arrinconando, aquello que el hombre moderno tendría que controlar: las pasiones, el goce, el asombro y la imaginación” (2010: 54).

Por un lado el circo clásico reproduce el esquema cartesiano del cuerpo y la mente, con la supresión del cuerpo por la mente para la producción, la lógica cultural moderna. Por otro lado, el circo siempre ha sido el goce, el placer, precisamente lo que la mente debe supuestamente suprimir: la carne. La exaltación de esta condición humana es más bien paradigmática de una lógica cultural “posmoderna”, donde parece ser más clara la relevancia de los sentimientos y las experiencias estéticas para la producción y el consumo. El cuerpo ambiguo por un lado se separa de la razón para la mecanización de los movimientos, ejecutados de manera automática por los artistas pero para generar una reacción automática, irracional, explosiva, que es el placer.

Ver cuerpos desafiar los límites de lo posible y poner sus vidas en peligro y vencerlo, el carisma irreverente de los payasos, los animales que acatan órdenes como si fueran humanos, todo esto incita a la imaginación, a formar parte del juego del circo y gritar y llorar y temblar y exclamar. El circo clásico llega hasta lo más profundo de nuestra humanidad, viendo cuerpos desafiar la muerte de manera excepcional, generándonos un sentimiento de incredulidad, siendo testigos de ver lo imposible, volverse realidad.

En el circo clásico no era raro que familias enteras fallecieran en la ejecución de su número, lo que el mínimo error podía ocasionar. En el circo clásico los aerialistas vuelan a 10 o 15 metros de altura con una sonrisa en la cara, los malabaristas parecen tener cuatro manos y los reflejos de una araña, las contorsionistas dejan de parecer humanos, deben ser de otro planeta. Lo “freak”, lo monstruoso, son hibridaciones que socaban lo estable.

En la tradición del circo clásico, el circo era transgresor simplemente porque no se ajustaba a los cánones de belleza establecidos (Infantino, 2010), porque era considerado un espectáculo “para las masas”, y en efecto, el circo fue de los pocos divertimientos a los que tenían acceso las clases populares de nuestro país.

Pero fue precisamente este carácter el que convirtió al circo mexicano en uno de los mejores circos y más reconocidos en el mundo durante el siglo pasado.

En una presentación de la revista de *Dokucirko*, Federico Serrano, cuestionaba por qué al circo clásico se le exige que se modifique, que se transforme, mientras que en Bellas Artes se siguen bailando coreografías de hace cien años, ¿Por qué al ballet no se le dice nada? Pues precisamente me parece que es por la validez que se le da al ballet como símbolo de distinción (Bourdieu, 1998), mientras que el circo siempre tuvo un aura imaginaria de marginalidad que con el tiempo convirtió en real a la pobreza de algunos circos, lo que conduce, por ejemplo, a la reforma que prohíbe el uso de los animales.

El circo se transformó porque la sociedad cambió y la relación con la naturaleza se transformó. Pasamos de admirar la dominación y sometimiento de la naturaleza a la necesidad de vivir en convivencia con ella. Los movimientos ecologistas y pro-veganismo tienen causas muy complejas pero se traducen en esta nueva relación. De igual manera, al reconocer a los animales como seres vivos igual que nosotros, prácticas como la tauromaquia resultan brutales, inhumanas. A pesar de que muchos se refugien en “la cultura” alegando que “siempre ha sido así”, olvidan que precisamente la cultura se transforma.

Sin embargo, cuando se propuso la reforma para prohibir a los animales de los circos, aunque muchos compararon a los domadores con toreros, nunca se hizo una propuesta real de prohibir las corridas de toros en México. Se atacó directamente al circo porque es un sector vulnerable y que siempre fue considerado marginal. A diferencia de la tauromaquia: algunos aseguran que matar seres vivos mientras miles de ojos observan es todo un arte.

El debate de la prohibición de animales en los circos es un tema muy complejo pero que por supuesto ni si quiera se discutió apropiadamente y que desafortunadamente no es el propósito de mi tesis. Simplemente quiero decir, que

si bien como principio estoy en desacuerdo con la privación de la libertad de los animales -la demanda que justificaba la reforma- dicha reforma tan sólo fue propaganda para un Partido que aunque se llame “Verde” poco le importa la naturaleza. Como mencioné anteriormente, se atacó al sector más vulnerable que encontraron. Si bien es cierto que muchos circos (los que no son grandes empresas, como el *Atayde*) se encontraban y se encuentran en condiciones de escasez económica, es porque es un sector que nunca ha sido considerado por las instituciones culturales del país. Si los animales no tenían qué comer, los artistas tampoco. Se alegaba que los domadores maltrataban físicamente a los animales, pero por supuesto que no se hicieron nunca las averiguaciones apropiadas, basadas en un cliché de películas. Los domadores tienen una relación con sus animales tan íntima como para confiarles su vida. Basta decir que la reforma estuvo muy mal lograda, prohibirlos de tajo sin otra opción que venderlos a donde pudieran, tan sólo consiguió la muerte de más del 80% de los animales¹⁵ en todo el país después de que se les sacaron de los circos. Los propietarios de los animales mantuvieron todo lo que pudieron a sus animales, muchos intentaron venderlos a zoológicos y pocos tuvieron éxito. Para retirar a los animales de los circos de manera progresiva hacía falta mucha humanidad e inteligencia.

El mundo cambió: Circo contemporáneo

El poner la vida en riesgo siempre ha sido característico del circo, pero me parece que el concepto que unifica a todas las disciplinas del circo y estilos de hacer

¹⁵Diversos reportajes periodísticos dan cuenta del suceso. Véase:

1. http://www.milenio.com/estados/Murio_80_por_ciento_de_animales_de_circo-Semarnat_animales_de_circo-animales_de_circo_0_781721843.html
2. <https://www.sdpnoticias.com/columnas/2014/06/11/animales-moriran-si-gdf-promulga-reforma-a-espectaculos-circenses>
3. <http://www.mvsnoticias.com/#!/noticias/ley-que-prohibe-animales-en-circos-deja-a-4-mil-especimenes-en-peligro-prd-161>

circo, es la transgresión de los límites. Malabaristas, ilusionistas y payasos, no es que propiamente estén poniendo su vida en riesgo en escena. Y en el llamado circo nuevo las carpas de 15 metros dan lugar a teatros con máximo 6 o 7 metros de altura utilizables en escena, donde en realidad el riesgo pasa a un segundo plano frente a la posibilidad de creación dramática. Pero lo que todos hacen en el circo es traspasar los límites de lo considerado posiblemente humano, los límites entre disciplinas artísticas, los límites fronterizos, los límites personales.

El *circo contemporáneo* es un movimiento que surgió en Francia, Inglaterra y Australia inicialmente, en un contexto de movilizaciones y revoluciones sociales, de los años 60 y 70. Algunos artistas de circo clásico y de otras artes se manifestaban en contra de la “fossilización” del circo (Rafat, s.f.). Es decir, no estaban en contra del concepto del circo, sino en que los números no se transformaran nunca o tuvieran cambios mínimos y sentían que la audiencia contemporánea estaba dejando de relacionarse con el espectáculo. Para estos artistas el circo necesitaba lo mismo que la sociedad: innovación y revolución.

De acuerdo con Tania Cervantes (marzo de 2015), el circo contemporáneo surge con el nombre “circo nuevo” en Francia. Los elementos que permitieron su nacimiento brotaron en el movimiento del 68 francés, y fueron el resultado de una lucha por la libertad de expresión. Los artistas se cuestionaron sobre las condiciones de creación, difusión y recepción de sus producciones. Irrumpieron en primer lugar en la calle, retomando las tradiciones vinculadas a las formas populares y festivas de hacer espectáculo. Es con evolución y al paso de los años que este fenómeno se denominaría circo contemporáneo o nuevo circo.

Esta gente comenzó a utilizar las artes del circo y mezclarlas con otras disciplinas escénicas, la danza y el teatro, principalmente, para añadirle un mensaje social a los montajes. El circo contemporáneo tiene sus raíces en los movimientos de contra-cultura de los 60 y 70. Estas fechas vieron el desarrollo de los movimientos

de liberación de las mujeres, derechos de los homosexuales, movimientos por la paz, antirracistas, ecologistas, y movimientos que desafiaban a la sociedad consumista y capitalista. En las artes en general había revoluciones internas, había experimentaciones entre fronteras artísticas. Desde el teatro las nuevas propuestas invitaban a los espectadores a participar en lugar de sólo observar y al igual que los *happenings* y *performances* en las calles buscaban perturbar lo cotidiano poniendo el cuerpo humano al límite con mensajes políticos explícitos o implícitos.

Las disciplinas de circo resultaron una herramienta de exploración escénica más para el diálogo. Pero al mismo tiempo, desde el mismo gremio de circo se cuestionaban las mismas cosas que se cuestionaban acerca de la sociedad: las grandes corporaciones de circo que cada vez menos alcanzaban a conectar con la gente, preocupándose más por vender boletos que dejar una experiencia real en la gente. Algunos comenzaban a explorar con formatos alternativos, buscando una nueva definición para el circo. Movimientos similares comenzaron a surgir en los 60 y 70 en diferentes países de Europa así como en Estados Unidos y Australia, los cuales eventualmente encontrarían cobijo bajo el nombre de circo nuevo y circo contemporáneo.

La primera diferenciación estilística entre el circo clásico y el contemporáneo es que la atención no se enfoca en las destrezas corporales y el riesgo, sino que las utiliza sólo como un medio, de manera que profundiza más en la caracterización de personajes o en una historia que se cuenta a través de la unión dramática de números de diversas disciplinas circenses y otras artes escénicas. Mientras en el circo clásico hay una sola manera de hacer las cosas, las pautas de la música, el vestuario; hasta el comportamiento y desenvolvimiento de escena, son uno. En el circo contemporáneo, todo esto se reduce a lo que quiere expresar el artista y cómo quiere hacerlo.

Quizás esta podría ser otra diferencia entre el estilo tradicional y el contemporáneo. En la época en la que surge el circo clásico, los meta-relatos eran lo que sostenían a la sociedad, el mundo era de una sola manera y todo tenía una explicación sólida. En la época en la que surge el circo nuevo, brotaban por todas partes infinidad de perspectivas, de relatos, de ver el mundo, de ser.

Este estilo de circo refleja una sociedad diferente, y, como veremos más adelante, una sociedad más controlada y fuerzas disciplinarias más sutiles y por lo tanto más efectivas. La estabilidad y permanencia dieron paso a la innovación constante, las tareas claramente distribuidas y jerarquizadas dieron paso a artistas multidisciplinarios que conjugan activamente en el escenario todo el conocimiento que poseen, para crear algo que sólo a ese artista, dada su historia y formación personal y muy particular, se le hubiera podido ocurrir. Si en el mundo del arte en general las fronteras comenzaban a conjugarse y “desaparecer”, el circo no fue la excepción.

En el circo contemporáneo no basta ser el mejor en una sola disciplina. El malabar se conjuga con la danza, el aéreo necesita de la contorsión, ¿y es contorsión, equilibrista o acrobacia, o capoeira y danza con gimnasia artística? A final el circo desde sus orígenes se formó a partir de la conjugación de disciplinas de diversos orígenes. Y aunque los integrantes de familias de circo suelen tener conocimientos en más de una disciplina, es en el circo contemporáneo donde se alienta activamente la mezcla entre las mismas disciplinas de circo y con otras artes escénicas.

Como dice Revollo, uno de los mayores problemas de los artistas de circo tradicional mexicano es que no tienen una formación multidisciplinaria, lo cual dificulta la competencia en el nuevo mercado abierto con el formato “contemporáneo” del circo. A él le preocupa de igual manera la formación de artistas que no vienen de familias, los cuales son cada vez más numerosos. El

proyecto de la Licenciatura en Artes Circenses que él encabeza es un ejemplo de esta preocupación.

Y en el circo contemporáneo la creatividad es fundamental, y como se aprecia más la originalidad que la destreza, mientras más herramientas es más fácil explotar la originalidad, de manera que los mismos artistas deben saber varias disciplinas al menos de manera básica, además de su especialidad. Sin embargo, no por ello la técnica se deja de lado, y en realidad es gracias a la constante exploración que se perfeccionan, se des-componen e inventan nuevas técnicas, nuevos aparatos, nuevas disciplinas todo el tiempo, a diferencia de los números del circo tradicional que permanecían inamovibles por años, encapsulados como receta familiar.

Los cuerpos ya no se encuentran respaldados por una institución, una corporación, o en este caso específico, por una familia; ahora se conforman compañías y los individuos deben aprender todas las cualidades que les permitan sobrevivir en un ambiente tan competitivo de una sociedad mediatizada al extremo que cada vez es más difícil de entretener y de satisfacer. Sin embargo los individuos ahora establecen redes, y las estructuras familiares dan paso a relaciones complejas de amistad, compañerismo y relaciones laborales.

Incluso las empresas de circo tradicional cada vez menos están compuestas por familias de circo. Actualmente es más común que contraten números de artistas de diferentes procedencias del mundo. Es por eso que artistas formados fuera de la carpa de la Ciudad de México a través de talleres en las nuevas pequeñas escuelas de circo, pueden ser contratados para temporadas en el Atayde. Es por ello que la principal preocupación de Revollo es precisamente la falta de formación del gremio circense mexicano en general.

Entre las diferencias que señala Tania Cervantes (marzo 2015) en su ponencia acerca de la historia del circo contemporáneo en México, ella mencionaba que de

las familias se dio paso a las compañías de circo. Quizás en Europa o Australia este proceso se dio con mayor claridad, pero en México prácticamente las familias de circo se volvieron empresas y la formación de compañías de circo apenas va empezando. Es difícil que existan dado el apoyo nulo del Estado. Mientras que en Francia el Estado subsidia compañías que se encuentran de gira durante años, en la Ciudad de México los artistas de circo que se van formando deben financiar sus propios proyectos. Existen espacios de entrenamiento donde en ocasiones surgen proyectos, por lo que en general no se trabaja por compañías, sino por proyectos. En éstos, suele confluir gente de determinados espacios de entrenamiento, puesto que es desde ahí que se tejen las relaciones sociales.

El circo, tanto clásico como contemporáneo, enfrenta una nueva situación de inestabilidad social y un tipo diferente de riesgo. Actualmente, las fronteras entre circo clásico y circo contemporáneo en realidad se conjugan y mezclan de las más diversas maneras. Sin embargo en México, en el momento de desarrollo del circo en el que estamos me parece relevante hacer una distinción clara entre ambos estilos de circo, por el simple hecho de que tienen historias y desarrollos completamente diferentes e independientes en nuestro país, si bien por supuesto entrelazados. Pero estas historias, tienen diferentes resultados escénicos.

“Circo contemporáneo” en México

Mientras que en Europa, Australia y Asia empezaron a fundarse escuelas de circo (algunas de ellas, con un enfoque más “contemporáneo” están cumpliendo 40 años), las que existen desde hace más tiempo suelen conservar un estilo más “tradicional”. La más antigua es la escuela de circo de Rusia, que se fundó en 1932. Las primeras escuelas fueron las que obtuvieron el conocimiento de circo de la carpa de manera institucional. Según Revollo, Francia tiene alrededor de 800 escuelas de circo, Rusia más de mil y China más de tres mil centros educativos circenses (Revollo, s.f.).

En nuestro país, el conocimiento de circo permaneció dentro de la carpa algunas décadas más, y el desarrollo del llamado circo contemporáneo ha tenido su propio proceso muy particular. Como menciona Tania Cervantes, para los años 80 ya existía gente en México que no pertenecía a una familia de circo, interesada en incursionarse en el mundo circense:

“En este momento no tengo un punto de partida concreto, pero ya en los 80's se dio el fenómeno del semáforo que surgió por una problemática social, es innegable que el artista es el reflejo de la sociedad como escribe Brecht. Después de esto hubo grupos de teatro de calle, el más famoso fue “Cornisa 20”, esto lo menciono sólo para llegar al punto que había gente con experiencia y deseos de nuevas expresiones artísticas que se acercaron a las artes del circo de una manera empírica y algunos posteriormente encontraron a maestros que llegaron a México en los 90” (Cervantes, marzo 2015).

Podría ser que el circo callejero sea de las primeras expresiones de circo fuera de la carpa en México, y surge para muchos en la Ciudad de México como un medio de sustento económico. Aún ahora, para muchos jóvenes, el “semaforear” es parte de su sustento económico, a pesar de que ciertas figuras con trayectoria dentro del circo consideren que esta práctica “desprofesionaliza” el circo.

En estos años algunas compañías de danza comenzaron a explorar con otros tipos de movimiento e incorporaron elementos como danza aérea, principalmente de danza en suspensión (con arneses) a sus entrenamientos y montajes, como *HumaniCorp* y *Bajo Luz*.

“En danza vino a México una compañía de danza en suspensión que influyó en Juan Manuel Ramos y Gerardo Hernández de *HumaniCorp*, pioneros de este estilo en México. Esta compañía francesa escogió a dos bailarinas, una de ellas era Gerildi Bösh quien posteriormente participaría en el montaje *El Funámbulo* de *Circo Raus* bajo la dirección de Israel Cortés y asesoría de Anatoli Lokatchchouk. Sin embargo fue hasta 1999 con la obra *Erótica de Fin de Circo* que *Circo Raus* alcanza una mayor proyección. Durante esta puesta en escena Israel Cortés se puso en contacto con Eduardo Barajas para que se encargara de la producción y llamó a Mihail Shatin para entrenar a los artistas. Al final Eduardo Barajas y Mihail Shatin junto con Gerardo Garza Formaron *Batz Circo -Teatro* en donde confluyeron bailarines y actores. Esta compañía se convirtió en uno de los semilleros del circo contemporáneo” (Cervantes, 2015).

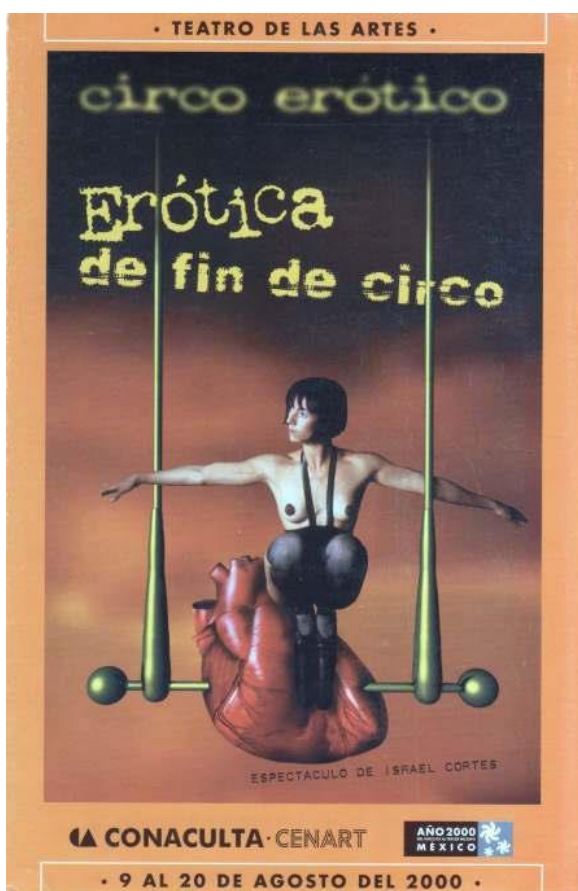


Imagen 1. Afiche de *Erótica de fin de circo*

Circo Raus se formó en 1992, y de acuerdo con el director Israel Cortés, *Erótica de fin de circo* era un concepto de “circo de cámara” que conjuntaba elementos circenses con teatro y danza, una obra que fue un parteaguas en el circo contemporáneo de México, ya que permitió que estudiantes de danza y teatro principalmente conocieran un nuevo concepto de creación escénica. Pero precisamente fue hasta la fundación de *Batz Circo-Teatro* que el circo contemporáneo comenzó a instituirse como tal en nuestro país, en concreto en la capital.

De acuerdo con Mihail Shatin conocido por todos como *Misha*:

“...todo empezó con la obra *Erótica de fin de circo*; Israel Cortés me invitó a participar como asesor circense y para entrenar al elenco. No eran

acróbatas, venían de diferentes disciplinas, algunos eran actores, otros hacían performance, de ahí surgió esa unión de ciertas artes circenses en teatro” (como se cita en Torres, 2013:17).

Israel contactó de igual manera a Eduardo Barajas para que se encargara de la producción de la obra, y continuaron trabajando en algunos proyectos hasta que Eduardo decidió formar su propio proyecto con *Misha* y Gerardo Garza, quien vendría con el nombre de *Batz Circo-Teatro* para la compañía. *Batz* significa “monos” en maya, y los primates de la selva yucateca suelen ingerir frutas fermentadas por el calor, embriagándose y haciendo marometas y piruetas¹⁶.

Eduardo Barajas, gestor y productor, fundador del foro/bar *La última carcajada de la cumbancha* (LUCC) se dedicaba, entre muchas otras cosas, a organizar espectáculos grandes para eventos de empresas privadas. En 1992 abrió el *Foro Ideal* en San Ángel, donde Barajas tuvo sus primeros acercamientos al circo. Asegura que fue en 1999 que buscando nuevas herramientas escénicas a partir del performance encontró disciplinas circenses como el aéreo y la posibilidad de incluir acróbatas o gimnastas en escena.

Después de *Erótica de fin de circo*, Eduardo y *Misha*, junto con Gerardo Garza, a finales de los 90 decidieron incorporar elementos circenses que ya comenzaban a hacerse más visibles con el entonces naciente *Cirque du Soleil*, en los espectáculos para eventos privados para los que les contrataban. Es así que *Batz* surgió como una compañía de entretenimiento privado.

Mihail Shatin, de origen ruso egresado de la Escuela Estatal de Circo de Moscú y fundador de la Academia de Artes de Acción en México, se dedica a realizar *stunts* como doble de acción y se encarga de todos los elementos de riesgo y acción en la filmación de películas. *Misha* se encargó de darles un poco de entrenamiento

¹⁶ Entrevista a Eduardo Barajas, 2017.

aéreo y acrobático a los bailarines que contrataban por proyecto y Batz se convirtió así en un lugar donde este tipo de gente iba a aprender estos nuevos elementos.

“[...] Yo quise formalizar el tema de la educación porque llegaban chavitos a entrenarse en circo y tomaban 6 clases; ya no regresaban y luego los veíamos haciendo amarres, y los veíamos...era como “wey, te vas a caer”. Veíamos que la gente quería hacer cosas, pero no tenían ni la fuerza, no tenían entrenamiento, la escuela, una técnica formal. O llegaba una bailarina, no podía hacer 40 abdominales y ya quería hacer muchas cosas arriba. Creo que Batz trascendió porque lo tomábamos muy en serio, el entrenamiento era en serio, y había procesos de aprendizaje. La prioridad era la seguridad, nunca tuvimos accidentes y eso que trabajamos a veces con mucha altura. En el arte hay como una población flotante que trabaja por proyectos. Entonces contratábamos, los capacitábamos para lo que iban a hacer, se llevaban parte de un entrenamiento, que después explotaban como si supieran, como si estuvieran preparados. Decidí que había que formalizar la educación en el circo” (Entrevista con Eduardo Barajas, 2017).

Sin embargo, algunos artistas después de un par de meses de estar participando en el proyecto de Batz, decidían impartir clases con lo “poco” que sabían. Eduardo y Misha se percataron de lo peligroso que esto resultaba, ya que esa gente no alcanzaba aún a comprender el riesgo de practicar sin colchón y colgarse de cualquier superficie sin altura apropiada, sin conocimiento en amarres o qué superficies pueden soportar qué cantidad de peso, etc. Vieron que de alguna manera era su responsabilidad transmitir en su cabalidad esos conocimientos, de manera que en el 2000 hicieron audiciones para seleccionar un elenco fijo para la compañía, de manera que estos artistas fueran formados de manera más profunda.

“Entré al circo cuando entré a Batz. Me enteré que había una compañía que estaba buscando bailarines porque iba a hacer un espectáculo nuevo [...] Era danza, un poco de teatro, acrobacia, o sea cosas que yo no conocía. Y ahí me quedé, porque digamos que la compañía me contrató. Hice una audición y me quedé [...] Yo cuando entré a esta compañía ya era un equipo formado porque en ese año se había estrenado una obra que se llama “Erótica de fin de Circo”, de Israel Cortés, y ahí habían metido un número de

trapecio. Cuando yo entré ya había un rigger que sabía [...] ya había como toda esta infraestructura [...] Entrenábamos en La scala, en un restaurant en la Ollín Yolitzli, [...] para que pudiéramos empezar a formar una compañía que era “Batz Circo-Teatro”. Entonces daban danza, teatro, acrobacia, [...] creo que primero se hizo muy comercial [...] En ese tiempo estaba mucho como el “boom” de las telas y teníamos muchos eventos” (Entrevista con Verónica Cardona, 2016).

Eduardo se contactó con la Escuela Nacional de Circo de Cuba, hizo un convenio en el que *Batz* les proveería periódicamente de material que Cuba no podía conseguir por el embargo, como eslingas, mosquetones, etc., y ellos iban cada cierto tiempo a evaluar el desempeño de sus artistas.

Se incorporó Abel Hernández, subdirector de esta escuela como entrenador de *Batz*. Comenzaron a entrenar primero en el proyecto de restaurante que tenía detenido la *Ollín Yolitzli, La Scala*, que tenía 10 metros de altura, óptimo para los entrenamientos. Después consiguieron espacios para continuar los entrenamientos en la Villa Olímpica. Por coincidencias de la vida¹⁷ Eduardo y un compañero suyo se encontraron con un artista de circo chino prófugo, Lee, quien junto con otro compañero, Ye, también se unieron a *Batz*.

Fue así que se hizo posible que los integrantes de la primera generación de *Batz*, quienes eran todos egresados de escuelas de teatro o danza, se formaran de manera integral también en circo, con clases no sólo de danza y expresión corporal, sino también de aéreos, malabar, acrobacia, etc., con profesores de tres escuelas y tradiciones educativas diferentes: la rusa, la cubana y la china. Los entrenadores de *Batz* eran egresados de escuelas de circo de otros países, *Misha*

¹⁷ En uno de sus tantos viajes para saltar en paracaídas, conocieron a Lee, quien por primera vez se iba a lanzar sólo. Cuando Lee se lanzó Eduardo y su amigo fueron testigos de cómo perdía el control de sí ya que habían saltado casi inmediatamente después de él, de manera que pudieron acercársele para abrirle el paracaídas y de esta manera, salvarle la vida.

y Daniel, originarios de Rusia, Abel Hernández y Aileen, cubanos, Lee y Ye de China.

“[...] mucha gente se vio privilegiada porque aprendieron en el tema de malabares, de cosas aéreas [...], cosas que nadie hacía, entonces la compañía se enriqueció mucho, a funcionar mejor, los egresados tenían más información.” (Entrevista con Eduardo Barajas, 2017).

Sin duda la influencia de entrenadores y profesores provenientes de escuelas de circo en otros países han sido vitales para el desarrollo del circo en México, específicamente en la Ciudad de México. En su ponencia en el CENART, Tania Cervantes hizo un pequeño listado de los principales o más conocidos:

“Anatoli Lokatchouk: Ha influenciado fuertemente al Clown que se hace en México y sus alumnos se han encargado de crear un fuerte gremio.

Mihail Shatin: Su influencia principal es en los montajes, la seguridad y el rigging en México.

Danil: Influenció a gente que hacía Zancos con propuestas teatrales; su importancia radica en que las personas que se acercaron a él posteriormente comenzaron a buscar otras técnicas de circo.

Vladimir Lisovsky: Profesor de mano a mano, trapecio y equilibrio; su principal aporte ha sido dar continuidad al entrenamiento en estas técnicas.

Los cubanos Ismael, Daniel Pérez, Eliot, Osmani y Daniel, Abel y Aileen y Carmen Dalys: Han sido profesores de diversas técnicas entre las que destacan mástil y contorsión.

Karlos Kahman: Entrenó al “Dúo Ross” en diversas técnicas de circo” (Cervantes, marzo 2015).

Otra referencia importante del circo en México es Lola Castelli, aerealista y contorsionista argentina que reside en México desde hace varios años. Precisamente, en México, aunque los artistas de circo se forman de manera autodidacta, también han tomado clases con determinados profesores, de manera que podemos rastrear las influencias en las técnicas y movimientos que han desarrollado de manera individual. Aunque no hay una sistematización formal del conocimiento, de alguna manera el conocimiento se va reproduciendo de manera coherente tanto en el propio entrenamiento personal de los artistas -el cual

intercambian cuando entrenan junto con amigos o colegas- como en las clases que imparten.

Continuando con la entrevista con Eduardo Barajas:

“Sobre todo Misha algo que trajo a México de una manera como más formal fue la técnica de rigger. Ahí aprendió Silvestre, todos los rigger de esa generación que son los maestros de todos los rigger de ahora. Fue en realidad de ahí de donde surge todo. Después ya como que pasa esa euforia de inicio y hacemos Batz ya como una compañía [...] Entonces Batz crece ahí y empieza como a amarrarse con proyectos con Televisa, con proyectos ya grandes, somos como la primera compañía formal digamos de circo contemporáneo. Entonces hacíamos proyectos como más conceptuales, no era tanto como la función de circo.

Ahí había algo que yo racionalicé muy bien, que no era importante el virtuosismo circense, era importante el uso de ese virtuosismo para comunicar. Como una herramienta escénica, no como pasa en el circo tradicional, que wow lanzas 25 pelotas y las cachas con la nariz...pero eso al final yo consideraba que no era tan lo importante. Al final lo que considerábamos un poco como principio un poco de la compañía, era que ese virtuosismo técnico, entrenamiento, te diera una herramienta más depurada de artes escénicas, que pudieras interpretar y expresar y comunicar de una manera más refinada, más sutil, más inusual, personajes o cosas así. El circo era utilizado de una manera distinta, no de que “miren, ese wey carga 500 kilos con la cabeza”, que es lo que pasa mucho en el circo. O da 300 vueltas mortales en el trapecio a 200 metros de altura. Ese tema yo lo obviaba, pues no, no es lo que nos interesa, más bien lo que se necesita es que el circo se integre de alguna manera más en el discurso.” (Entrevista con Eduardo Barajas, 2017).

Después de Batz

A su vez existieron compañías como *Jitanjáfora*, dirigida por Anatolli Lokachtchouk, y *Ángeles de la Calle*, encabezada por Tonatiuh Morales¹⁸, ésta última aún activa. El éxito de *Batz* recayó en haber sido la primera fuente “de ese tipo de expresión; no dudo que había manifestaciones de performance por todos

¹⁸ Quien fuera el primer mexicano en ser aceptado en la Escuela Nacional de Circo de Quebec.

lados, pero tan institucionalizados o tan estructurados no”, afirma Shatin (Torres, 2013 p.18). Como menciona Andrea Torres, Batz “se convirtió en el semillero de formación de la generación de artistas que actualmente encabezan proyectos de circo contemporáneo en México” (Torres, 2013: 17-18).

De Batz surgieron artistas que continúan su labor en el circo y formaron las compañías que aún permanecen.

“En aquel entonces, cuando estábamos en Batz, de la primera generación de Batz, cuando salimos de ahí, cada quien o varios hicimos grupos; entonces de ahí surgieron dos grupos grandes: uno que todavía existe, Cirko de Mente y el otro era Circo Sentido. Yo estaba en Circo Sentido, yo era uno de los directores. Después de Batz, los que tenían todo el peso de circo contemporáneo eran Cirko de Mente, Circo Sentido y HumaniCorp. Ya las demás son otras compañías, no quiero decirlas “pequeñitas” pero sin tanta potencia como lo habíamos logrado esas tres compañías” (Entrevista con Silvestre Mejía, 2016).



Imagen 2. Integrantes de Batz (Tomada de la página de Facebook BATZ CIRCO teatro)



Imagen 3

En el 2003 Andrea Peláez y Leonardo Constantini fundaron la compañía *Cirko de Mente*. En el 2011 fundaron la *Karpa de Mente*, escuela y sede para su compañía, y desde entonces sus obras incluyen *La familia Rosso* (2012), *Recorriendo distancias* (2013), *Nao* (2013), *Arizona* (2013), *Volver* (2014) y *Punto de bifurcación* (2015). Actualmente se encuentra en uno de los jardines del deportivo CEFORMA de Fuentes

Brotantes, donde tienen instaladas dos carpas, una pequeña, que es un domo, y otra más grande, a la que se le han instalado butacas a manera de estructura de teatro isabelino, dentro de una carpa. *La Karpa de Cirko de Mente* es un foro cultural, cada semana se presentan varietés o espectáculos de diferentes compañías, colectivos, unipersonales o dúos nacionales o internacionales.

Karen Bernal fundó el colectivo *Circo Sentido* con Silvestre Mejía, Jorge Díaz, Yuri, Martín Solchaga, entre otros. Estos artistas tenían toda la energía para seguir formándose como artistas de escénicos y de circo, así como propagar la técnica circense. De manera que comenzaron a organizar encuentros y festivales de circo que fueron parte importante de la formación de artistas.

“Hicimos algo que era muy rico en aquel entonces que era Encuentro Internacional Bajo la Carpa... eso lo hacíamos en los lugares que tuviéramos. Por ejemplo, como era un evento anual, tú invitabas a un artista circense, extranjeros, a que vinieran a México a dar cursos durante todo un mes. Y hasta ahora nadie lo ha vuelto a hacer. Nadie ha querido repetir la chamba, porque era una chambota, tener aquí a los profesores todo un mes, dando curso de lunes a viernes. Lo llegamos a dar en una casa de cultura en la Condesa, en la casa Jaime Sabines, en la Karpa de Mente se llegó a dar,

entonces este festival se hizo durante 8 años, más o menos, anual. El último que se hizo se hizo en el CNA, que fue una mala fecha porque los trabajadores entraban en huelga y hubo muchos problemas. Pero eso fue lo que le dio más nombre a Circo Sentido, el hacer este festival, que pues cumplía con lo que queríamos ¿no? En aquel entonces pues era gente muy, muy verde, muy de la nada que no teníamos conocimiento de circo. Trayendo a estos invitados creció mucho el nivel de mucha gente, ¿no? Porque también no era un curso de una semana, era todo un mes, porque también tratábamos de meterles cosas de técnica a los chavitos que solo querían hacer acrobacia, que solo querían hacer aéreo, que obviamente la mayoría de la gente ni sabe cómo entrar a escena, entonces se les obligaba a que tenían que tomar el taller de clown, el taller de teatro, de dramaturgia. Y gustaba, gustaba mucho. Entonces ahí estuvimos haciendo el festival, eventos privados, montaje. Hasta que desafortunadamente Circo Sentido desapareció” (Entrevista con Silvestre Mejía, 2016).

Con el tiempo surgieron otras convenciones y festivales como medio de propagación del circo, pero ninguno tan grande como el *Encuentro Bajo la carpa*, que tuvo su última edición en el 2011. En el 2005 surgió la primera *Circonvención Mexicana*, organizada principalmente por “La Pao” Avilés (quien también lleva el espacio de *Cracovia 32*), pero suspendieron actividades en el 2015.

Tránsito Cinco llevó a cabo *Escenarios Suspendidos. Encuentro internacional de teatro, circo y escena*, aquí en la Ciudad de México en 2015 y 2016, logrando traer artistas de España, Portugal, Francia, Bélgica, Perú, Argentina, Guadalajara, entre otros lugares. La primera edición se llevó a cabo en el *Teatro Isabela Corona* y en el CCU Tlatelolco, mientras que su segunda edición tuvo como sede los diferentes teatros del *Centro Cultural del Bosque* y *Cracovia 32*. La tercera edición del festival se está planeando para finales del 2018.



Imagen 4

Actualmente hay festivales de circo en muchos estados de la república. A pesar de que suelen ser pequeños, quizás el *FiCHO*, *Festival Internacional de Circo y Chow* de Guadalajara es de los festivales más grandes del país. Este año su tercera edición bianual se llevará a cabo durante quince días llenos de talleres, funciones y demás. Guadalajara se ha ido posicionando como el lugar de referencia en cuanto a exploración escénica circense y colaboración artística, quitándole desde hace algunos años este lugar a la Ciudad de México.

Después de la disolución de *Circo Sentido*, Silvestre Mejía en 2010 funda *FlipCirco* y en 2011 abre las puertas de la *Casa de Artes y Circo Contemporáneo*, en el centro de Coyoacán. Apodada *La fábrica*, en este espacio se imparten talleres permanentes de diversas disciplinas circenses y artísticas, principalmente acrobacia aérea, pero también acrobacia, malabares, ballet, yoga y danza contemporánea. Así como intensivos de clown, parado de manos, teatro físico, creación de números, etc. También es ocasionalmente foro cultural. Entre el



Imagen 5

repertorio de la compañía *FlipCirco*, compuesta por profesores de *La fábrica* y alumnos más avanzados está *Cabaret Tóxico* (2017), *La fábrica*, *La estación* y *Hotel*.

Jorge Díaz, quién también era miembro de *Circo Sentido*, fundó *Tránsito Cinco Artes Escénicas* junto con Jessica González. Aunque en sus inicios eran un grupo de teatro, cada vez más se fueron acercando a las disciplinas de circo como herramienta escénica. Sus montajes son *Instrucciones para llorar*, *Viajeros sin doble fondo en la maleta*, *Recortes del destino*, *Olor a lluvia*, *Biografía pintada de*

un circo, *Cirkunia* (2014), *La manzana* (2015), *Las Alas del Delirio* (2016), y *Nopal Dream* (2016).

Por su parte Karen Bernal se mudó a Mérida y desde ahí dirige y gestiona diversos proyectos escénicos. Otros artistas que formaron parte de *Batz* y que aún continúan en el mundo del circo son artistas como Verónica Cardona y Armando Pérez, aerialistas y hoy profesores de la *Casa de Artes*, Carlos Rivas y su actual *Gym de Car*, todo el grupo de riggers que se encarga de grandes producciones comerciales de grupos como Ocesa y eventos privados: Fernando Barrios, “el Chulo”, “el Bicho”, etc.

Los ex-*Batz* se convirtieron en los profesores de la generación de artistas que siguió, y con la inauguración de espacios de entrenamiento como *La fábrica* o *La Karpa* o el espacio donde entrena *Tránsito Cinco*, la generación más reciente ha tenido la posibilidad de adentrarse a las artes del circo sin haber tenido que pasar primero por una escuela de teatro, danza o gimnasia.

“[...]los artistas utilizaban los recursos que tenían, los bailarines buscaban espacios en casas de cultura y funciones en teatros, los gimnastas en deportivos y poco a poco se fueron haciendo de sus propios lugares de entrenamiento; algunos compraron carpas como el Submarino Morado y la bien conocida Karpa De Mente, otros casas de arte como Espacio Abierto, Casa de Artes y Circo Contemporáneo, Circo Zephyr, Cracovia y otros más cercanos a gimnasios como el espacio de Charly.” (Conferencia de Tania Cervantes, marzo 2015)

Se han abierto otros espacios de circo, como *Circo Zephyr*, dirigida por Renata Pinal, quien se entrenó durante varios años en *Helios*, que también fue de los primeros espacios de circo, éste dedicado primordialmente al aéreo.

La *Karpa de Mente* además de ser escuela con un diplomado de dos años con aspiraciones a conseguir certificación para constituirse como licenciatura, sigue siendo de los foros culturales más activos con funciones cada semana. También se encuentra la base del *Nautilus*, la biblioteca errante de circo a cargo de Andrea

Torres. Andrea, maestra en historia del arte y mejor conocida como *Cometa*, lleva además *Dokucirko*, la primera revista electrónica dedicada a las artes circenses que lleva ya su tercera edición, junto con Rodrigo Hernández, reconocido artista circense, miembro de *Dúo Cardio*¹⁹. Otro proyecto interesado en documentar el proceso del circo en México, así como fomentar la gestión y la discusión teórica del mismo es *Circo en Red*, encabezado por Valeria López, gestora y productora de circo.

Un Teatro presentó recientemente su ciclo *Circo a las 2 los domingos*; en *Cracovia* 32 siguen presentándose los viernes “a la gorra” diferentes artistas y grupos de circo contemporáneo, junto con la Karpa de Mente constantemente vienen colectivos y compañías de todo el mundo con propuestas de circo actual.

Al final, el desarrollo del circo contemporáneo en México se ha dado a través de redes de conocimiento. Se dan instantes donde confluyen diferentes artistas, y ahí se configura un pensamiento en común, se comparte y se difunde el conocimiento. Puede ser en un proyecto, en un festival, en una clase. También podemos rastrear las influencias de los artistas a través de los profesores con los que ha tomado clases, e incluso compañeros con los que ha tomado clases.

Circo callejero

Pero el circo no sólo se transmitió con talleres y seminarios formales, mucha gente transmitía el conocimiento en la calle, conformando lo que hoy se conoce como circo callejero. Para algunos miembros del estilo “contemporáneo”, el circo callejero suele ser el más “sucio”, en el sentido en el que la gente que intercambia el conocimiento en la calle no suelen tener una formación institucional técnica de

¹⁹ Quienes en el 2016 ganaron el reconocimiento “Coup de coeur du festival” por su número de *Percha* en el *37ème Festival Mondial du Cirque du Demain*, uno de los festivales más importantes y más grandes del mundo.

danza o teatro que les brinden esas nociones de “línea” o “limpieza” de las que se jactan bailarines o artistas escénicos con años de experiencia. Aunque esto no significa que no haya artistas que lo hayan desarrollado por su cuenta. En realidad el origen de los actuales artistas de circo contemporáneo profesionales con más años haciendo circo, eran actores y bailarines que comenzaban a reunirse en parques para hacer calistenia²⁰ y colgar las telas en los árboles, etc. Pero esta era gente que ya traía una escuela y una disciplina que con el tiempo han logrado establecer espacios de circo, como vimos unos párrafos más arriba.

Me parece que el circo callejero es el estilo de circo más complejo o por lo menos difícil de analizar, ya que la variedad de gente que lo realiza es muy amplia. Hay gente que no necesariamente desempeña el circo como una opción profesional, o sí, y suelen presentarse en fiestas infantiles o pequeños eventos de ese tipo; puede ser gente que lo hace en paralelo con sus demás actividades.

Hay algunos que activamente integran en su discurso el llevar el arte a la calle, de acercarse a la gente o acercar el arte al público, o hay individuos que sólo malabarean en el semáforo a manera de obtener una entrada económica.

“La variedad es increíble, hay gente que lo hace por necesidad, por gusto, gente cirquera, gente que no lo es. Hay malabaristas que no son malabaristas, sólo hacen malabar. El semáforo es algo que no te va a dejar morir de hambre, que siempre va a estar ahí para darte” (Entrevista con Juan Pablo Góngora, 2016).

Pero en general podemos considerarlo como un estilo ya que como precisamente esto sucede en la calle, es un formato muy particular de formación y de posibilidades escénicas. Lo más común es encontrar la manipulación de objetos en todas sus manifestaciones: malabar con pelotas, clavas, hula hoops, yoyo

²⁰ Serie de ejercicios físicos con el propio peso corporal, practicado comúnmente aunque no únicamente (por lo menos en la Ciudad de México) en las barras de los parques públicos.

chino, sombreros, fuego, cuchillos y un largo etcétera, así como el monociclo y diferentes manifestaciones de *clown* y “payasada”. Todas estas son disciplinas que pueden aprenderse y presentarse en la calle fácilmente. Es decir, como no es un lugar establecido, no se cuenta con el material necesario para realizar acrobacias de alta dificultad, en un principio. Por ejemplo, no se enseña *mano a mano* en la calle.

“[...] en la calle, en un formato de calle es raro que tú te puedas entrenar un mano a mano y puedas hacer una rueda de calle con un mano a mano porque no estuviste en un espacio acondicionado para hacerlo y con seguridad y demás. Pero y por eso se recurren a otras "props" como fuego, break dance, y aun así está siendo inclusivo con otras artes y otras técnicas que son las características que el formato del escenario nos da, la calle nos da un tipo de herramientas, un pódium nos da otras, el tener anclajes aéreos nos da otras, o sea yo creo que sigue siendo circo contemporáneo, depende de cómo uses el término” (Entrevista con Juan Pablo Góngora, 2016).

Como un estilo de circo más, incorpora otros elementos escénicos, como parkour, quizás break dance o hip hop, disciplinas urbanas de alta complejidad acrobática y practicadas en la calle con un mínimo de seguridad (en cuanto a colchonetas, lonja etc.). De igual manera, en parques y puentes es común ver telas colgadas, con suerte con alguna delgada colchoneta.

En México yo no estoy tan segura de qué tantos artistas se dediquen a la calle en un primer lugar por elección propia, y no sé hasta qué punto simplemente para muchos no les es posible pagar por clases, ya que suele conllevar un elevado costo. Quizás muchos en realidad no piensan pagar por su formación porque va en contra de sus ideales, de manera que *elijen* formarse en la calle. En fin, todo lo que digo acerca del circo callejero en realidad son suposiciones completamente viciadas por mi posición como “aprendiz” de circo en escuelas y espacios establecidos.

Redes de circulación de conocimiento del circo nuevo

En la Ciudad de México el circo contemporáneo desde sus inicios se desarrolló de manera “independiente” a la del circo clásico. Las ideas de circo contemporáneo llegaron de otros países, empezaron a gestarse en artistas de otras disciplinas, como danza y teatro. Pero precisamente el circo no era considerado como un arte, y si los apoyos estatales para el circo clásico eran prácticamente nulos al no ser considerado “arte” (y ya en las artes escénicas en general siempre han sido pocos), no se podía esperar que se le brindara mucho apoyo a un movimiento que surgía “de la nada”, sin elementos que validara de manera institucional la creación de circo contemporáneo. Por esto, la gente al principio iba aprendiendo circo como podía, donde podía, de quién podía. Había mucha desorganización y peligro, ya que las medidas de seguridad que muchos tomaban eran no las más adecuadas porque la información era insuficiente.

Pero se empezó a sistematizar la formación de circo primero dentro de las compañías que existían, como *Batz*, y como había artistas de teatro y danza que se habían formado en instituciones educativas, conocían los medios para organizar festivales, por ejemplo, y comenzar a establecer vínculos y a hacerse presentes con instituciones culturales. *Batz* estableció vínculos con la *Ollín Yolitzli*, iniciaron la escuela para su compañía ahí. El *Encuentro Bajo la Carpa* comenzó a realizarse con el apoyo de CENART y para el 2004 ya se discutía seriamente la posibilidad de una escuela nacional de circo ahí mismo en las instalaciones del CENART, proyecto que no se llevó a cabo y que dejó tan sólo un *Programa Internacional de Formación de Artes del Circo y de la Calle* (PIFACC) que realiza talleres periódicos y conferencias.

Desde que se formaron las primeras compañías, ya que como no existía gente más preparada en ese momento, más que los ocasionales profesores invitados cubanos, europeos, etc., internet siempre fungió como otro maestro importante. La

gente veía movimientos y trucos de internet que hacían artistas de escuelas de circo del extranjero y que subían videos a sus redes sociales. No sólo trucos, sino fragmentos e incluso obras completas de puestas en escena de circo contemporáneo. Hasta la fecha internet sigue siendo un referente de lo que la gente hace en otras partes del mundo, así como un material didáctico fundamental. Uno no tenía ni tiene que esperar a que llegara de invitado algún artista europeo o canadiense; uno puede seguir sus trucos, su técnica, sus ideas, por internet.

Poco a poco artistas de esa primera generación de circo contemporáneo mexicano comenzaron a establecer espacios de entrenamiento, que comienzan a fungir como escuelas de circo, prácticamente sin ningún tipo de apoyo estatal, de manera que los talleres impartidos no tienen validez oficial. Al principio muchos de los artistas de circo que ya se estaban formando estaban acostumbrados a los talleres gratuitos o de bajo costo que se impartían en festivales, de manera que algunos se resistían a pagar por su formación. Como ellos ya tenían algunas bases, muchos siguieron entrenando por su cuenta. Sin embargo, al fijar talleres permanentes, tanto alumnos como profesores iban sistematizando y profundizando su conocimiento.

No había (ni hay) una sola manera para transmitir el conocimiento; cada artista enseña desarrollando sus propias técnicas y didácticas específicas para enseñar a sus alumnos de acuerdo a las clases que él mismo tomó con determinados profesores, o por lo aprendido en diversos talleres y seminarios.

Si el profesor es egresado de danza, quizás orienta la transmisión de lo que conoce de circo con algunos referentes didácticos de danza. Si el profesor fue alumno durante cierto periodo de tiempo de un artista en particular, muy probablemente utilizará muchos de los recursos de su profesor para enseñar. Es decir, armar la parte de calentamiento y acondicionamiento físico, así como decidir

qué figuras o amarres o movimientos enseñar primero. Depende mucho del profesor el que sus alumnos desarrollen más o menos, con qué intensidad y qué velocidad la fuerza, la flexibilidad, la técnica, la limpieza. Son pocos los que incluyen la parte de la expresión en las clases de técnica; cada vez más hay intensivos de elaboración de un acto o número o de exploración para encontrar esta parte.

De la tradición familiar a escuelas y universidades

“La influencia de nuevas corrientes de arte circense llegadas de Europa y Canadá ha permitido que desde el año 2005 se haya reconocido al circo dentro de las expresiones de arte escénico [...] No están consolidadas propiamente las compañías del llamado circo nuevo en nuestro país (a la manera de las de Francia con apoyo gubernamental y que hagan gira permanente durante todo el año), aunque algunos actos y grupos independientes así como compañías han surgido como propuestas de estudiantes de danza y teatro que están empezando a pisar los terrenos del arte circense. Han surgido también algunos formadores incipientes” (Revolledo, s.f.).

En realidad, la técnica ha subido de nivel muy rápidamente gracias a la apertura de las escuelas. Ya que implicó darle un carácter más permanente a las compañías establecidas al ser una entrada económica “fija”, y aunque ninguna escuela cuenta con un lugar propio y en cualquier momento pueden ser desalojados por sus arrendadores teniendo que buscar otro espacio, como le ha sucedido a Circo Zephyr, Helios y la Karpa de Mente, esta relativa estabilidad económica facilita la exploración y la gestación de proyectos.

La primera “escuela” de circo abrió en la Ciudad de México hace 8 años. El resto rondan los 5 años. Las escuelas de circo de la Ciudad de México son privadas y no existe algo así como un plan de estudios, sino que se componen de talleres sueltos de diversas disciplinas asociadas al circo (como es el formato generalizado de muchas escuelas de danza, centros deportivos, etc.). Incluso Cirko de Mente

opera de esta manera, paralelo al diplomado de dos años que se encuentra buscando la certificación de la SEP.

Abrir las escuelas también significó abrir el conocimiento de circo a otro tipo de gente, a quienes no necesariamente les interesa profesionalizarse en el circo, sino que le interesan los aéreos, acrobacia, malabar, de manera recreativa, como hobby o como práctica deportiva. De igual manera, las escuelas permiten que gente de cada vez menor edad se adentre a las artes circenses. Ya hay talleres para niños de casi cualquier disciplina, y por ejemplo ya hay gente que empezó a los 13 o 14 años con clases y talleres continuos y que para los 17 o 18 años tienen el suficiente nivel de desempeño técnico y escénico como para ser aceptados en una Escuela de circo en Europa o Canadá²¹.

Las escuelas de circo que existen en la Ciudad de México no tienen ningún tipo de reconocimiento de validez oficial. En todo el país sólo existe la Licenciatura en Artes Circenses que imparte la Universidad Mesoamericana de Puebla, dirigida por el historiador y sexta generación de circo de la familia Suárez, Julio Revolledo.

Muchos no escogen la opción de la Mesoamericana porque maneja un estilo de circo tradicional y ellos buscan otro estilo, además de que es una licenciatura privada. Sin embargo, algunos de sus egresados son reconocidos en festivales de todo el mundo, impulsados por el propio Revolledo quien busca rescatar con sus alumnos ciertas disciplinas circenses que ya casi no se hacen, como lo es la percha o el capilar; este último por ejemplo ha comenzado a resurgir en Guadalajara cada vez más.

²¹ Las escuelas de circo en Europa, Canadá, Australia, etc. son escuelas nacionales que cuentan con validez educativa reconocida por el Estado, contando algunas de ellas con más de 40 años desde su fundación.

El diplomado de Cirko de Mente ha resultado una buena opción, ya sea para quienes no tenían conocimiento previo de circo o para quienes querían sistematizar su formación. Otros consideran que esto lo pueden hacer de la misma manera con talleres externos y autoformación; es más, les puede resultar posible buscar profesores y clases específicas que les interesen y mezclar sus horarios con otras actividades.

En realidad, la gente que se profesionaliza en el circo mezcla su formación con clases en escuelas, entrenamiento libre de manera autodidáctica, clases en centros no especializados en circo²², o el intercambio de saberes con otros compañeros y amigos del gremio. Los que deciden dedicarse al circo por completo como opción profesional, se dan cuenta de que necesitan más de una clase de una disciplina para avanzar, y aunque en general se tiene una especialidad (uno es aerealista, malabarista, clown, etc.), rápidamente integran a su formación clases de otras disciplinas que les ayuden a entender de otras maneras su cuerpo y a complementarlo con su disciplina y/o su aparato.

Algunos consideran que no hay nadie más *ñoño* con su cuerpo que un cirquero, que se la pasan entrenando. Y es que todos los cirqueros son autodidactas, entonces es más difícil avanzar, por lo que deben dedicarle más tiempo. Al no existir una escuela con un plan de formación sistematizado e integral, los artistas de circo se encuentran de manera permanente en formación. Además, en general hay una gran conciencia respecto a que uno siempre puede perfeccionar, que siempre falta algo por aprender.

²² Estos son casas de cultura, centros culturales, deportivos o recreativos, escuelas de danza, pequeños estudios, etc.

Cambios en la percepción de la persona en artistas escénicos

En el circo contemporáneo, el riesgo y el truco siguen siendo importantes, los artistas que sobresalen en México o de verdad tienen una calidad técnica inigualable, siguiendo la estética del asombro y el riesgo explotados al máximo, o son artistas que se enfocan en la expresividad escénica y el contenido y le dan un propósito al truco, más allá del truco por el truco. Esto puede ser, usando el truco, el riesgo y la técnica para transmitir una historia, por ejemplo. Aunque el propósito para muchos es conseguir utilizar ambos recursos en escena, es una tarea titánica en nuestro país.

En la Ciudad de México los proyectos más importantes se encuentran explorando con el teatro, muchos de los directores de compañías vienen de formación teatral en escuelas. Jorge Díaz afirma que no existen compañías de circo, por lo menos en la Ciudad de México. Jorge se refiere al formato de las compañías que tienen un elenco fijo con un sueldo fijo. Las que se hacen llamar “compañías” de circo contemporáneo son en realidad espacios de entrenamiento circense y escuelas. En ellas confluyen los profesores, quienes se mantienen en activo y en ocasiones se juntan para realizar proyectos. A veces compañeros de entrenamiento deciden iniciar un proyecto, a veces en conjunto con profesores. En general, mantienen el nombre de “compañía” porque cuentan con un núcleo de un par de personas que mantienen la dirección y gestión de los proyectos. Por ejemplo, la compañía *FlipCirco*, con su sede en la *Casa de Artes y Circo Contemporáneo* formada por profesores de esta escuela, en ocasiones alumnos avanzados y gente externa que contratan para algún proyecto en particular, continuamente se presentan en eventos privados y shows de ese estilo. Silvestre Mejía es el director de la escuela y de la compañía.

Cirko de Mente, con su sede en la *Karpa de Mente*, contrata gente por proyecto. Leonardo Constantini y Andrea Peláez son los directores de la escuela y de la compañía.

Tránsito Cinco no cuenta con su propia escuela y el núcleo son Jorge Díaz, director artístico y Jessica Gonzales, directora general. Ambos imparten clases y talleres en CASU, CENART, y en otros espacios. Este formato de las nuevas compañías lo explicaré con mayor profundidad en el siguiente capítulo.

Pero lo que más se ha popularizado es el formato de la *varieté*, que son números uno tras otro sin una relación dramática entre ellos en ocasiones amenizados por una entrada cómica (como es el circo clásico, pero este formato se llama *varieté*). Pero aún en este formato, el lenguaje de movimiento de los números ha adquirido otro sentido que el del circo clásico; los movimientos se acercan más a la danza, no es un salto triple por que sí y para que la gente aplauda. Hay algo más en la ejecución, la música no es tan excéntrica como la del clásico, y permite darle variaciones a la intención del movimiento.

La gente también se ha formado con videos, gracias al internet. Plataformas como *YouTube* fueron primordiales para el aprendizaje de muchos artistas, quienes solían descifrar los movimientos y trucos que veían en los videos de artistas del consolidado circo contemporáneo europeo, “sacando” trucos que nadie tenía aquí en México. Actualmente *Instagram*, *Pinterest* y *Facebook* son otras redes sociales donde se sigue propagando el conocimiento circense.

Los artistas mexicanos de la primera generación de circo nuevo mexicano eran bailarines y actores principalmente, por lo que tenían un bagaje que les permitió pensar y comenzar a construir la técnica de circo de otra manera. Tomando al circo contemporáneo que se desarrollaba en otros países como referencia, observaron cómo incluso un solo número de circo, de manera similar a la danza o

al teatro, puede transmitir una historia y otros sentimientos además de asombro y admiración.

Por ejemplo, Jessica Gonzales, co-directora y productora de Tránsito Cinco, habla de Karen Bernal, Marlene Solano, Verónica Cardona:

“...era muy emocional arriba del aro, entonces eso hacía que se viera hermosa. Es fluida, es como si la vieras bailar arriba [...]a mí también me gusta ver a Verito Cardona, es súper limpia, jamás le vas a ver una chuecura jamás[...] Marlene también es muy entregada como Karen, es muy emocional, quizá a veces no hace cosas muy técnicas pero sí la ves quebrándose en dos emocionalmente arriba y dices “wow” [...]Desde mi punto de vista, al final, ¿qué es lo que puedes hacer con el espectador?, dejarle algo. Y creo que sí hay que ser muy conscientes de qué es lo que tengo y qué es lo que no tengo. Si no nací en el circo, difícilmente voy a poder ser espectacular, entonces ¿cuál es mi espectacularidad? Va como hacia allá, creo” (Entrevista con Jessica González, 2016).

Creo que quizás la visión del cuerpo del circo clásico era la de un cuerpo máquina, un cuerpo que responde a las ordenes de la mente, un cuerpo que debe ser mecanizado, automatizado, perfeccionado. Me parece que la visión del cuerpo que se puede ver de manera recurrente en diferentes montajes de circo nuevo, es una visión de un cuerpo integral, de un ser integral, de una corposubjetividad que pone en escena precisamente eso que le hace único, a través del cuerpo, con el cuerpo, siendo su cuerpo.

“Creo que el circo tradicional juega muy bien sus cartas. Es como alguien que juega muy bien el póker. Sabe que tiene sus trucos y sabe cómo explotar sus trucos [...] (Jess hace referencia a un numero de cable tenso que vio en el Atayde hace algunos años, donde estaban hasta arriba de la carpa, y los ejecutantes hacían como se fueran a caer. Se enteró después que lo hacía cada función) [...] eso es. Tienen una maestría en sus trucos que ya saben jugarlos con el espectador. Y siempre haciendo gala de la espectacularidad y del riesgo.

Y en el circo contemporáneo, es muy complicado decirlo pues, pero creo que ya está muy desvirtuado, ya ahora se puede decir que cualquier cosa es circo contemporáneo también. Pero creo que la diferencia que hay en realidad, es que usa otras disciplinas alrededor. No es que el circo tradicional

no lo haga porque sí lo hace, pues de hecho del clown, o sea hay como una manera, una presencia y demás. Pero generalmente sí involucran más físicamente que el truco. O sea o se mete mucho en lo de la danza contemporánea, no, y ves un número muy etéreo, muy contemporáneo en ese sentido. O lo ves involucrado un poco más explícitamente con el clown, o te puede contar una historia o incluso he visto gente que hace música al mismo tiempo que hace circo. En algunos lugares creo que ya el buen nivel, es cuando el artista sabe hacer un poco de todo [...] Un poco es como un artista completo y complejo en ese sentido [...] ves otro tipo de virtuosismo, más o menos” (Entrevista con Jessica González, 2016).

Este cambio en la visión del cuerpo, que no es explícita sino que simplemente se traduce en escena, se vive en escena, responde a un cambio en la lógica cultural de la sociedad. Y los mismos artistas lo saben, de acuerdo con Jessica:

“Pero en realidad creo que ya vivimos en una era en la que las fronteras están súper difusas, y ya no hay una cosa pura. Y en realidad el problema creo es que te tienes que adaptar al lugar en donde estás. El mundo cambia, y si tu quieres vivir siendo de una manera, no es que no pueda ser, pero tiene que tener algo que siga tocando a la humanidad de alguna manera [...] creo que ese es el problema del circo tradicional, creo que está en crisis y si no aprende a sobrellevarlo, desaparecerá” (Entrevista con Jessica González, 2016).

Como en México la gente que se incursiona en el circo fuera de la carpa no lo hace desde niños, evidentemente no tienen la técnica que el circo clásico y la formación desde infantes puede lograr. Pero con la apertura de las escuelas la técnica del circo contemporáneo ha aumentado de nivel en pocos años. Con el tiempo todos estos artistas han explorado con las artes circenses y otras disciplinas, explorando entre la técnica circense y su potencialidad escénica, la capacidad de decir algo.

Conclusiones

El circo clásico tiene una tradición de siglos en México, sin embargo, el estilo de circo contemporáneo podría decirse que “llegó” de Europa. Me parece pertinente seguir haciendo la diferencia entre estilos porque son producto de historias diferentes y por lo tanto compararlos es comparar peras con manzanas, aunque por supuesto que las historias de ambos estilos de circo se desarrollan de manera paralela y siguen siendo circo, además siempre han tenido algún tipo de contacto, si bien más escaso al principio cada vez hay más comunicación entre ambos en nuestro país.

Podríamos decir respecto a la organización de los tres tipos de circo, que están imbricados por completo, sólo el contenido entre estilos de discursos estéticos es diferenciable, y eso con muchas acotaciones de igual forma. Es decir, tanto la práctica del circo clásico, contemporáneo y callejero, si bien tienen historias diferentes, lugares diferentes, integrantes diferentes (con procedencias e intereses similares), están en constante relación. Y si bien cada estilo de circo tiene metas o intereses estéticos específicos (a nivel discursivo) en la práctica se mezclan recursos de los tres estilos.

Es de mencionarse que, el circo clásico cada vez más contrata gente formada fuera de la carpa, lo que ellos consideran circo contemporáneo. Los que hacen “circo contemporáneo” pueden hacer puras “joterías”, o pueden tener más bien el estilo clásico, enfocándose en los trucos y el asombro. Otros juntan ambos, poniendo énfasis en la interpretación. De igual manera con el circo callejero, pueden tender al puro “impresionamiento” o al apasionamiento.

Mucha gente incluso que se dedica al circo contemporáneo de manera profesional, gente joven, utiliza el semáforo como parte de su sustento en ocasiones. Aunque gente con más años en el gremio llega a considerar que es una “desprofesionalización de la disciplina” el irse a semaforear.

Lo que intenté relatar en este capítulo fueron algunos cambios en la estructura organizativa del clásico al circo contemporáneo provocados por la posición del circo en el mundo real y las transformaciones de la sociedad en su conjunto. Tanto el circo clásico como el circo contemporáneo son resultados de la época que les vio nacer. Es por ello cada uno de estos estilos conllevan una visión específica del cuerpo, del artista y la persona, los cuales se reflejan a su vez en la manera de formarse académicamente y en el performance del circo.

Mientras que el circo clásico respondía a una organización más vertical, con jerarquías un poco más definidas y roles bien establecidos para cada miembro de la familia, con maneras muy específicas y definidas de “hacer las cosas”, el circo contemporáneo se encuentra en constante exploración, constante innovación, donde lo que importa es lo que cada individuo pueda aportar al conjunto. No creo que un estilo sea mejor que el otro, simplemente son diferentes. El circo clásico busca determinadas experiencias estéticas en el espectador, y el contemporáneo otras²³. Mientras en Europa podrían ser más claras sus metas, e México aún se está definiendo el propósito de este movimiento aún incipiente.

El circo contemporáneo puede ser visto como una “heterotopía” del mundo contemporáneo. Un espacio donde se pueden observar de manera concentrada elementos definitorios de la sociedad actual. Un “espacio otro” donde aparecen (tal vez invertidas o duplicadas) algunas determinantes que observamos en múltiples lugares. El circo es un espacio donde se trabaja intensamente para representar uno de los elementos definitorios de la realidad contemporánea: el riesgo. Es tal vez una “simulacra” en el sentido de que es la representación de aquello que constituye en la práctica la vida cotidiana de todos nosotros. Pero el

²³ En la página del *Festivale Mondial du Cirque du Demain* de Monte Carlo, en la sección de “Todo lo que necesitas saber del festival”, los organizadores responden preguntas; una de ellas era “¿Por qué hay números tradicionales en el festival?” Y la respuesta es: “Nunca trascendimos lo que sabemos hacer mejor.”

riesgo en el circo no es una simulación solamente, es una realidad concentrada, para la que no podemos simular una preparación; se requiere de una preparación intensa. Se trata también de una doble situación de riesgo en tanto que las condiciones de trabajo y entrenamiento que constituyen la vida cotidiana de quienes practican las artes circenses son también una forma del espacio de riesgo en la vida cotidiana que demanda de la flexibilidad. La vida del circo contemporáneo entonces se vuelve un escenario donde se despliega esta doble realidad o múltiples “pistas” en la que se constituye la corposubjetividad.

Capítulo 2: Mi entrenamiento: la construcción del cuerpo extra-cotidiano

Behaviour is rarely rational; it is habitually emotional. We may speak wise words as the result of reasoning, but the entire being reacts to feeling. For every thought supported by feeling, there is a muscle change. Primary muscle patterns being the biological heritage of man, man's whole body records his emotional thinking.

“The thinking body”, Mabel Todd

En algún momento del concebir la tesis pensé que describir mi entrenamiento podía serme de alguna utilidad. Así que describí una semana de mi rutina de entrenamiento del mes de julio del 2017. Fue una semana escogida al azar y diario intentaba sentarme a describir lo que había hecho en el día. Resultó muy complicado describir exactamente todos los ejercicios porque aunque intentaba recordarlos todos, seguramente me falló la memoria en más de una ocasión. En cada clase veo varios, y aunque durante las clases intentaba poner más atención para recordarlos luego, la verdad prefería poner atención a que las cosas me salieran bien. En esa semana en específico me encontraba recuperándome de una fibrosis que tenía en los muslos, por lo que es parte de las reflexiones.

Se darán cuenta de que no relato mis clases de danza. Si fue complicado redactar mi acondicionamiento físico, para describir mis clases de danza iba a necesitar apoyarme en un tipo de notación labánica y algún límite debe tener mi tesis. Me van a perdonar el no detenerme a explicar cada uno de los ejercicios o algunos nombres técnicos; si lo hiciera, ocuparía las siguientes 100 cuartillas. Me van a perdonar también si les parece tedioso pero es así en la vida real. El entrenamiento que relato es prácticamente acondicionamiento físico y el acondicionamiento físico es lo más tedioso que hay. Aunque podemos ver claramente que es la parte mecánica de la formación circense, incluso podemos ver mis reflexiones acerca de las posiciones de mi cuerpo, de mis habilidades, de

lo que siento, de mis lesiones, del miedo, de la conciencia etc., todo esto mientras hago series de repeticiones. El cuerpo no es una máquina.

Es así, que sin habérmelo propuesto, durante las descripciones de algunas de mis rutinas de entrenamiento se entrevén algunos conceptos que serán esenciales para los próximos capítulos. Quizás este apartado sirva para ver estos conceptos operando de manera “natural”, dándose como hechos, para que después podamos diseccionarlos de manera analítica.

Dado que yo no me formé en una escuela de danza o de teatro, tengo que tomar clases de todo lo que pueda para complementar. Intento tomar clases de danza, de acrobacia, de flex, de aéreo, cada vez que puedo y que mis horarios con la escuela se coordinen bien con horarios de otras de mis clases. Últimamente estoy tomando clases de aéreo con tres maestras Jessica, Renata y Verito y cuando puedo con Vladimir. También tomo danza contemporánea y cuando puedo, de acrobacia. A veces me siento como foránea porque no es tan común que la gente ande por aquí y por allá tomando clases, normalmente uno llega a un espacio de entrenamiento y toma sus clases por siempre ahí, con uno o dos profesores con los que se acomoda y le gustó, o por el horario. Entonces cuando se enteran que tomo clases en otros lugares les parece peculiar. Y es que aunque todos se conocen y todos son amigos, o por lo menos colegas, de repente sí es perceptible un tipo de fronteras entre espacios de entrenamiento. Pero me parece que en este momento tengo que tomar todas las clases que pueda para “irme soltando” y entendiendo mi cuerpo, así como fortaleciéndome. También entreno en CASU un par de días a la semana. Intento por lo menos entrenar 5 hrs diarias en total, de lunes a sábado.

Además de mi entrenamiento me dedico a escribir la tesis y cuando sale, ensayar para alguna función. En realidad, durante mis entrenamientos en efecto estoy reproduciendo lo que mis profesores me están enseñando. Me desenvuelvo en

este contexto de incertidumbre laboral, y tomo mis clases como puedo cuando puedo. Sin embargo, durante mi proceso de entrenamiento, en realidad me estoy construyendo a mi misma de manera muy personal. Yo elijo las clases que debo tomar, de acuerdo a lo que me interesa desarrollar. De cada profesor aprendo muchas cosas, pero siempre muy diferentes. Y cada uno tiene su propia historia y su propio proceso formativo que los hace ver las cosas de maneras muy particulares. Como he tomado clases con mucha gente, me han puesto ejercicios muy variados los cuales incorporo a mi rutina de entrenamiento.

En general tomo clases en la Casa de Artes y Circo Contemporáneo, en Circo Zephyr, en la casa de cultura Raúl Anguiano que está en Huayamilpas y entreno de manera libre en el Centro de Artes Santa Úrsula (CASU).

LUNES

Me apresuro a llegar a la esquina para tocar a la puerta de la Casa de Artes y Circo Contemporáneo. Llegué con mis habituales diez minutos de retraso, y mientras esperaba a que me abrieran la puerta disfrutaba la vista de los reflejos de las hojas del enorme árbol que alumbraba el sol de la mañana. Entro y Coa y Shazim, las dos golden retriever que viven ahí, estaban echadas en las escaleras del patio dormitando. Las subo de dos en dos, paso el ^{vestíbulo}, saludo a Ali y me apresuro a quitarme mis zapatos y aventarlos con mis cosas en los estantes. Mientras me quito también mi chamarra veo a Verito a lo lejos quien me saluda con un gesto de cabeza y me hace señas para que me apure. Casi siempre me pierdo los primeros minutos de los calentamos con estiramientos habituales, después hicimos 100 barquitos y 80 de espalda, más estiramientos y otros 100 y 80. Estiramos un poco las ingles, el Split quedándonos 30 segundos en cada posición dos veces de cada lado, y la espalda con 4 arquitos. Hacemos 20 lagartijas luego estiramiento de ingles. Después 20 lagartijas y calentar arco para hacer 4 arcos con nuestro compañero empujándonos los hombros. Después

estiramos hombros. Hicimos unas mini secuencias en el aro con ejercicios de acondicionamiento, subir de inversión, poner corva, quedarnos en una corva, subida cabalgata hacia atrás, sentarnos, de ahí, colgado de las manos hacíamos 10 patadas a la cara, bajar a bandera masculina, quedarnos en una mano y bajar como escalando. Yo fui al botecito de brea comunitario, Maja siempre trae su magnesita. La brea es como una roca amarilla, se hace trocitos y polvo y se mete comúnmente en un calcetín o una bolsita, la magnesita a granel se vende ya en polvo, pero en la farmacia venden cuadritos de magnesita comprimidos, que se hacen polvito con los dedos. La brea y la magnesita hacen que las manos no te suden y te facilitan el agarre, pero como la brea se vuelve un poco pegajosa justo con el paso del sudor de mil personas y suciedad, el aro se queda pegajoso y se pega lo negro de la cinta que lo recubre en mis callos. La magnesita no hace eso, sólo que si usas mucha te quedas blanca de todas partes, a veces si te tocas mucho el cabello mientras entrenas se te empieza a maltratar, y en la tela la magnesita se resbala. En Circo Zephyr hay botecito de magnesita y de brea, para elegir. Aquí en la fábrica sólo hay brea, y como hay tantos alumnos de repente se acaba y se tardan un par de días en restituirla.

La otra secuencia era parecida, pero con fondos 10 en el aro y luego 5 circunducciones. Después hicimos 4 subidas seguidas a la tela. Algunas veces se le aloca a Verito y nos pone a hacer 8 subidas seguidas más dos de corvas. Hoy no fue uno de esos días. Me quité mis calcetines. Me gusta hacer aro sin calcetines, pero cuando tengo frío se me olvida quitármelos, aunque siempre me los quito ya para subir a la tela porque es más fácil que se te resbale, tienes que hacer más presión si los tienes puestos. Aunque Verito nos pone precisamente a subir con calcetines para hacer resistencia.

En la clase de Verito del lunes pasado estábamos pasando una secuencia en el aro, y Verito nos dijo “Quiero que aquí busquen alguna manera de llegar a un arco y tomarse el pie”, en una postura donde un pie estaba sobre la parte de abajo del

aro, la parte de arriba quedaba en la espalda, y Verito quería que buscáramos subir la pierna para tomar nuestro pie.” A Verito le gusta que intentando figuras “inventemos” otras (porque nos sale “mal” lo que estábamos intentando en primer lugar) y nos alienta a eso. “A ver ahí donde estás intenta llevar las piernas a otro lugar”, o “busca una manera para bajar ahí” suele decirnos en clase. Ella dice que cada cuerpo encuentra maneras que sienta orgánicas, naturales de moverse.

Hoy estaba marcando en la tela una secuencia, entonces tomó la tela y la estiró con desagrado “¿¡Esto es sangre?! ” exclamó refiriéndose a la mancha café que tenía la tela blanca, “¡Ah sí! El otro día a nosé quién se le abrió la costra” respondió una compañera muy divertida. Verito saltó la tela con cara de asco y siguió su clase.

Y entonces repasamos la figura que estábamos sacando, una especie de escuadra, donde todo el peso se recarga nuestro hombro apoyado en el aro. Para la postura, era importante que el cuerpo estuviera lo más abajo del aro, en lunita, para que fuera más sencillo subir la cadera, aunque siempre duele igual en el hombro. Al principio sólo había que aguantarse el dolorcito, pero ya al final de la clase tenía tan adolorido y rojo que ya no lo podía hacer.

Como me dolió un poco en mi clase de acrobacia, decidí ponerme hielo llegando a mi casa y una pomada. Sin embargo al día siguiente me dolía y sentía el músculo del trapecio un poco contracturado, pero no tanto, así que creo que el hielo quizás sirvió un poco.

Me integré a la clase de acrobacia, e hicimos en altura, se sentaban en nuestras pantorrillas e hicimos 10 a estirar la espalda con peso de dos a tres mancuernas. La otra serie eran después 10 abdominales, contando dos y quedándonos dos segundos. Eso contaba como una. De ahí, en posición horizontal, con la espalda estirada, aventar las mancuernas a la altura de nuestra cabeza y atraparlas, 10 veces.

De ahí hicimos el circuito que eran 6 parados de manos por saltito y dejarnos caer en plancha hacia el colchón de abajo, de cara. 6 parados de segunda a vertical en las paralelas dejándonos caer en plancha hacia atrás, 6 saltos en la caja. Mi compañera y yo ya moríamos al tercer salto, así que hicimos tres y tres saltos 2 veces. En las últimas mis piernas ya se veían dobladas. 6 pasadas de aro de parado de manos, con ayuda las que aún no podíamos solas. En el cilindro 6 resortes con una mancuerna en la pierna que pateo, 6 patadas a un colchón de parado de manos con una mancuerna, 5 intentos de gato, o preparaciones de gato y 10 deslizadas con la rueda, de abdomen. Todo esto dos veces, idealmente. Las pasadas de arco solo las pasé una vez, y ojalá lo hubiera hecho dos veces porque después hicimos resorte solos, con altura para ayudarnos. Evidentemente no me salió, sólo puedo llegar de parado de manos a arco, pero subir aún no puedo. Lo hicimos varias veces, hasta que teníamos que hacerlo ya en superficie plana y con velocidad. Misa, el profe de acrobacia, me ayudó a mí, porque aún no me sale. Después hicimos talacha-resorte, y después paso-talacha-resorte, vuelta de carro, y después paso-talacha-resorte,-vuelta de carro-flip flap. A mi Misa me ayuda en mi resorte y flip flap. A las otras sólo les ayuda en el flip flap. Y el único chico que fue hoy a clase hace talacha-resorte a mortal, Misa le ayuda en el impulso para mortal. “¿Por qué los hombres son mejores en acrobacia?”, le pregunto a Tiyu, “Pues tienen más potencia...y menos miedo y respeto a la vida...jajajaja”.

Después me fui a clase de danza contemporánea caminando, “Los Talleres” están a unas calles de la Casa.

Quiero señalar dos cuestiones: el encontrarse en constante movimiento, tomando varias clases a la vez y la cuestión de género. Lo primero será abordado en el siguiente capítulo, y lo de género en el último. Vemos ya la importancia de la repetición, porque el cuerpo no entiende con palabras, el cuerpo comprende a partir de la repetición. Además, en clase de Misa cuando digo que estoy entendiendo, aunque no me salga, es un entender con el cuerpo.

MARTES

Fui a clase de Vladimir. Hicimos calentamiento general y una serie de estiramientos que como son tan fluidos no recuerdo muy bien exactamente cuáles fueron. Después hicimos casi puro cardio como calentamiento, normalmente hacemos cositas como de consciencia espacial y corporal. Vladi nos pone ejercicios Grotowskianos, que son ejercicios para activar la conciencia de aquí y ahora, a través del riesgo, que es precisamente lo que necesitamos. Nos pone a trotar por todo el espacio, y lanza un palo, el punto es que permanezcamos trotando todo el tiempo y nos vayamos lanzando el palo entre nosotros sin que se caiga. Después agrega una pelota u otro palo. Cuando algún objeto se cae todos al mismo tiempo hacemos un salto o una lagartija, para que no se disperse la concentración y la energía. Estar pendiente de que los palos no te vayan a pegar en la cara porque no lo atrapaste sí que te pone en alerta. También hicimos circuitos de correr alrededor del espacio y en el centro hacer variaciones de caminar en plancha de lado y rodar. Vimos figuritas en el aro, vimos hip a riñón, bajar a espalda, meter codos y hombros, inversión a estómago, voltear a sentarnos, saludo, y un girito.

Mientras me acercaba al botecito de brea vi que a lado de la clase estaban entrenando de manera libre Hannia y Danaé, de las alumnas más avanzadas de la Fábrica y que recientemente ganaron premios en Aire, el primer concurso de aéreos del país, en Monterrey. También estaba Alan, equilibrista, y Estrella, profesora de la fábrica.

Después me fui a clase con Caterina, de parado de manos y flex, hicimos el calentamiento de siempre que son varios estiramientos en secuencias de 5 segundos más o menos, todos seguidos, manos en el suelo piernas estiradas (2,3,4,5) abrir piernas, 2,3,4,5, rebotitos, 2,3,4,5, hacia un lado, (2,3,4,5), hacia el otro(2,3,4,5)... estiramiento en postura de perro, estiramiento de pantorrilla,

puntas, abdominales chiquitas muchas, cunitas, vela, en 90 grados las piernas, subir y bajarlas, tijeras rápidas y lentas, abrir pequeñito rápido y lento. Luego hicimos con la liga codos pegados a las costillas y estirados los antebrazos hacia el frente con el puño hacia arriba, 50 aperturas pequeñas con 10 grandes, luego con brazos extendidos hacia arriba y 10 disloques. Con las pesas círculos de muñecas 5 a un lado y 5 al otro y subirlas con brazos extendidos hacia arriba y bajar con codos en 90 grados hasta la altura de los hombros y volver a subir, de esas 10 creo que eran. Luego hice 1 minuto en posición de “pared”, con 4 bloques en el suelo, tenía dos debajo de mis brazos extendidos, yo boca abajo, y dos debajo de mis cuádriceps, el punto es apretarse de todas partes, cerrar el abdomen y empujar con los hombros y piernas para elevarse del suelo. Hice 1 minuto en segunda con dos bloques en cada pierna, como estaba muy inflamada me quedé primero sin pasarme un ratito, y luego ya pasada me conté un minuto. Estaba muy adolorida, y es que hacía mucho que no estiraba, pero el estiramiento donde sólo me tengo que dejar ir es al que ya me he acostumbrado más. Después hice 1 minuto con dos bloques en una pierna y luego 1 minuto con la otra. Hice 20 patadas a segunda acostada, intentando tocar con las puntas el suelo. No lo logré, he perdido un poco de flex, pero era obvio ya que no estiro desde hace mucho. Cate me empujo en posición de ranita 1 minuto para abrir la cadera desde la parte de atrás del rotador, de ahí es de donde he perdido más flex. Luego nos abrió un poco en segunda, pero sólo 10 segundos en línea y luego 10 segundos en V, los cuales me dolieron mucho, pero no fue nada comparado con los 30 segundos que hacíamos con Inés en cada posición, lo cual agradecí porque no me sentía con ganas de llorar hoy.

Hice 10 patadas a la cara y 10 a segunda “con truco”, como en V, con cada pierna, luego en la pared igual 10 y 10. Luego hice un intento de cada lado para quedarme con una pierna y la otra en segunda en V sostenida por mi brazo.

Y entonces procedimos a parado de manos, hice con ayuda de Cate 5 brincos agrupados y 5 agrupados a vertical y un minuto en resistencia. Luego 5 de fuerza a segunda, 5 de fuerza a segunda a vertical y resistencia de 1 minuto. 5 plegados, luego 5 brincos a segunda a vertical y resistencia de un minuto en segunda. Luego resistencia de 1 minuto con manos juntas. Luego hice dos intentos de llegar a parado en segunda con vuelta de carro lenta.

En el parado de manos, todos tienen que trabajar cosas muy distintas, respecto a las particularidades de su cuerpo. Por ejemplo, mientras Gadget es muy fuerte, a su cuerpo le cuesta más trabajo desarrollar la flexibilidad, y como durante años hizo mástil chino sin estirar nada, sus hombros están hechos unas tablas. En el parado de manos los hombros tienen que quedar atrás de las orejas, para facilitar la posición vertical, como Gadget no puede hacer eso por su falta de flex en hombros, tiene que compensar con las piernas y la espalda. Poco a poco va trabajando la flex, ella se concentra en eso. Yo en cambio, tengo mucha flex natural, y he trabajado un poco mi flex de hombros, pero sería más si no hiciera aéreo, aunque estaría mucho menos fuerte. Yo soy naturalmente muy flexible, y desarrollar fuerza me cuesta muchísimo trabajo. Y en realidad me lesiono muchísimo, como mis músculos son tan laxos, en ocasiones, trabajando fuerza, en general movimientos que no conozco, tenso de manera extraña algún músculo y se contractura. Pero bueno, cuando me paro de hombros, mi flex es tanta que mis hombros se van de más, por lo que tengo que hacer fuerza para contrarrestar que se vayan tanto. Cuando estamos en pared, mi postura siempre está muy bien, yo entiendo muy bien la postura cuando tengo la pared para apoyarme un poco, pero cuando me sostienen apenas por los pies, no tengo la fuerza para sostenerme apretada todo el tiempo, después de 30 segundos la postura se me vence y debo encontrarla de nuevo, y se vuelve a vencer, y luego sólo no tengo la fuerza para llegar a la postura, no tengo la fuerza para cerrar mis costillas, sacar los hombros, sostener mi espalda que no se arqueé porque también es demasiado flexible y no tan fuerte.

He escuchado varias veces que el parado de manos es de las cosas más complicadas en el circo. Y es que se requiere una absoluta conciencia de cada parte del cuerpo a cada segundo. Los parados de manos son pura colocación.

En este tiempo tomaba clases de flex y parado de manos con Caterina Albani en su casa. En este día podemos observar la manera en que los diferentes tipos de cuerpos tienen que construirse. Además, vemos un concepto que será esencial, la conciencia corporal. Estoy describiendo con palabras una conciencia corporal que primero es sentida y comprendida con el cuerpo.

En este día también vemos que Vladimir retoma los entrenamientos grotowskianos para poner el cuerpo en alerta. Esta relación de conciencia, riesgo, miedo y alerta serán descritos en el cuarto capítulo.

La relación entre fuerza y flexibilidad son esenciales para prácticamente todas las disciplinas involucradas en el circo. Y esta relación que se entrevé en mi relato entre fuerza y flexibilidad arrancará reflexiones acerca de la supuesta docilidad relacionada con la flexibilidad y la supuesta estabilidad relacionada a la fuerza.

MIÉRCOLES

Tomé clase de acrobacia, el calentamiento fueron unos breves estiramientos, después desplantes con la pierna de atrás estirada y sin tocar el suelo más que con los dedos de los pies flexionados, espalda estirada, después estirar ambas piernas y plegarnos a la de enfrente, eso unas 8 veces con cada pierna. Después hicimos estiramiento de hombros, con las rodillas en el suelo y la espalda estirada hacia el frente con los brazos sobre la caja, un compañero nos empujaba de las escapulas hacia abajo, 30 segundos cada uno dos veces. “Las rotas en esta caja, las piedras en el colchón”. El colchón era de mucha menor altura. Yo lo hice en la caja y mi pecho llega al suelo. Este ejercicio lo hacía con Inés en una mayor altura y también llegaba al pecho, en la última clase me dijo que íbamos a hacer una

modificación para seguir estirando, y yo temí por mi vida. Después hicimos un círculo tomados de las manos en el pequeño espacio en el que estábamos, y en plié en segunda, brincamos unas 10 o 12 veces 2 veces, de plié brincar y cruzar las piernas a llegar a plié otra vez. En la primera vuelta ya moríamos, en la segunda vuelta ya estábamos sudando, yo no aguanté el último brinco porque ya me quemaba muchísimo la parte interior de los muslos y mis cuádriceps. Creo que desde hace mucho tengo mis cuádriceps como muy quemados. Después hicimos saltitos con pies juntos una vuelta al espacio mientras nuestro compañero nos daba resistencia en los omoplatos, después con nuestro compañero hicimos la posición de la silla, en espaldas bajar al mismo tiempo a 90 grados las rodillas, y después esa posición caminando, ante lo cual fallamos mi compañera y yo, apenas dábamos dos pasos y caíamos.

Después hicimos 4 abdominales en V con 8 segundos en Split 3 veces con una pierna y 3 veces con la otra, incluidas las abdominales.

Es posible que esté olvidando algún ejercicio, pero entonces la otra clase ya había terminado y nos pudimos mover a la parte amplia del espacio. Pusimos todos los colchones como nos indicó Misa para el circuito. En el circuito son varios ejercicios cada uno en una estación, entonces vamos rotando estaciones en parejas. Mi compañera y yo empezamos con las espalderas, con la espalda pegada a ellas y con una mancuerna de 1 kg patadas a la cara con una pierna 4 veces y sostener 4 segundos hasta donde habíamos llegado. Después nuestro compañero nos empujaba hasta donde llegáramos 8 segundos. Después con la otra pierna. Con la pierna izquierda le dije a mi compañera que tuviera cuidado porque estaba lastimada, “dale mas, un poco más, un poco más” yo me fui despacio pero vi que el dolor no aumentaba, me dolía notablemente más que la pierna derecha pero la izquierda llegó a la misma altura que la derecha. “Lo bueno que estás lastimada”, me dijo mi compañera.

Luego eran lagartijas con salto, nuestro compañero nos sostenía de las piernas para que en el salto fuéramos avanzando, mientras más fuertes más nos sostenía nuestro compañero a la altura de las pantorrillas o los tobillos, como yo no era tan fuerte mi compañera me sostuvo de los cuádriceps.

Después hicimos parado de manos a arco, llegando un pie a un colchón atrás de nosotras y luego el otro pie, de manera que quedábamos en arco con los pies sobre el colchón, un colchón que de altura nos llegaba quizás debajo de la cadera. Creo que eran 6 pero mi compañera y yo hicimos varios porque las estaciones no se desocupaban.

Luego fuimos a un punto donde Misa puso dos eslingas, y era hacer, tomando cada eslinga con cada mano un paso hacia el frente lanzando la otra pierna hacia atrás arqueando muchísimo, sacando el pecho y la cabeza, para en el aire se marcara un Split cabeza abajo y entonces llega primero al suelo la pierna que pateó y luego la otra.

Yo hice la primera y Misa me vio mientras me decía “¡Bien, Vala!”, pero luego al final hice algo mal porque dejé de arquear mientras Misa exclamaba “¡Nooooo!”. Me dijo “tienes que abrir el pecho ¡todo el tiempo!!”- “Es que no entiendo Misa” “Hazlo”, y lo hice y muy lento él me guió, “Abre el pecho, abre el pecho, sigue abriendo el pecho, eso” y llegué y lo hice. Las seguí haciendo y ya lo hice bien. Y Misa me dijo “Cuando te pida resorte ahorita, esa es la postura que debes recordar”.

La clase pasada habíamos hecho pasadas de arco, hacia atrás, son movimientos muy parecidos pero se sienten muy diferentes. La clase pasada esas las empecé a hacer doblando la rodilla, y Misa me corrigió y me dijo que qué horror qué era eso, que era pura espalda, y me dobló él la espalda hasta donde era, yo sólo emití un quejido de dolor, más como un pujido. “Ahí es”. Por lo menos ya entiendo qué tengo que hacer en ambas.

Luego hicimos en otras espalderas, colocaron la espaldera/ colchón no sé cómo se llama un poco en diagonal detenida en la espaldera. Era un pequeño ángulo como de 35 grados, y el punto era poner un pie en una eslinga amarrada a un tubo de la espaldera, y bajar la otra pierna que tenía dos pesas como de 1 kg cada una hasta tocar el suelo y así abrir muchísimo el Split. De esas eran 12 con cada pierna. Con mi pierna izquierda me dolió mucho, y sentía que me faltaba mucho para llegar. Hice sólo 6 y cambié a la derecha, que llegaba rapidísimo y casi sin dolor al suelo, hice las 12 seguidas, y me dije que la izquierda tenía que lograrlo también, las últimas 6 con la izquierda las hice más lentas pero meforcé más y por lo menos rozaba el suelo, las últimas dos sí me hice tocar por completo, me dolía mucho, pero se sentía bien el estiramiento. Como he tenido miedo de lastimarla más no la he estado forzando mucho, pero creo que hace falta.

Misa dijo que ya fuéramos terminando. Medio terminamos las dos veces del circuito porque todos los ejercicios los hicimos como el doble porque se tardaban en desocupar las estaciones. Nos faltó como una estación.

Hicimos parados de manos a arco hasta el suelo y levantarnos, yo no llegaba a levantarme. Hicimos mil de esos, hasta que Misa dijo “Resortes” y yo cundí en pánico. Obvio Misa nos ayuda, pero yo ya estaba pensando en cuando nos dejara solos. Hacíamos talacha (que es como el brinquito para agarrar vuelo) manos al suelo y con la patada de atrás es patear para que llegue rapidísima al suelo y te levantes cuando la otra pierna está llegando al suelo. Yo no pude, pero por lo menos voy entendiendo el movimiento. En realidad me da más confianza hacerlo así solo con ayuda de alguien, que hacerlo sola en la fosa o en la cama elástica, la última vez que hice flips en la cama elástica me di unos buenos golpes en la nuca. Cuando Misa nos puso a hacerlo solos, me di un sentón, pero nada grave, me dolió un poco mi pie que cayó primero pero justo por eso me caí, porque me dejé ir, no puse fuerte esa pierna. Cuando lo volví a hacer me pasó lo mismo, pero por lo menos sé que nada grave me va a pasar si no me sale, por lo menos mientras

lo aprendo, en clase con colchonetas. Me quedó doliendo poquito mi pie, es que es el izquierdo y creo que no confío tanto en él. Quizás por lo mismo que la parte de arriba está lastimada no la siento tan segura. Pero todo bien, Misa siempre nos ayuda, en realidad también es mucho ejercicio para él porque prácticamente nos carga a cada uno cada vez que pasamos a hacerlo.

Después me fui a mi clase de danza. La hice con shorts porque Flora nos dijo que va a haber una clase abierta y quiere que nos veamos guapos. Que no es clase de aerobics. Y es que siempre llego en leggings deportivos.

Es claro que en la clase de Misa mi lesión estuvo más que presente todo el tiempo, limitando mi entrenamiento pero yo me adapté para continuar. Incluso la lesión hacía que fuera aún más consciente de ciertos ejercicios o posiciones.

Otra cosa es clara: la construcción de la flexibilidad duele. Y la flexibilidad no sería nada sin la fuerza.

JUEVES

En mi clase con Verito hicimos arquitos con la pared y desplantes para estirar la espalda y las ingles. Hicimos 30 abdominales de cunita 20 con piernas dobladas en segunda dos veces, una vez con 80 de espalda y la otra con 80 de piernas. Con 30 segundos en Split de cada pierna. Luego volvimos a hacer arcos, ahora con brazos estirados y las abdominales las volvimos a hacer, pero creo que hubo una modificación aunque no recuerdo cuál era. Con 30 de espalda y piernas al mismo tiempo. Luego 30 segundos en Split con cada pierna pero Verito nos dijo que qué esperábamos a hacerlo con altura las que ya lo teníamos a 180, así que fuimos por cubitos, me puse tres en cada pierna, aunque la izquierda me dolió mucho, también llego al suelo como la derecha.

Hicimos 4 arcos y 4 bajadas de arco. Para las chicas que aún no bajan solas, Verito antes las ponía a bajar por la pared, pero nos comentó que alguien la corrigió, que así se puede contracturar uno porque baja más de un lado, no se baja parejo, así que ahora les pone un colchón ancho, para que no bajen hasta el suelo. Cuando hacemos ejercicios en pareja, como abdominales en pareja o cosas de espalda, es un poco extraño cuando el compañero se levanta y deja el colchón con su marca de su sudor y uno tiene ahí como que medio limpiarle para acostarse.

Cuatro subidas a la tela, 10 inversiones. “Las inversiones son en la tela, con brazos y piernas ESTIRADAS y pies PUNTADOS” o las saco de mi clase” dice Verito siempre bromeando, “y 10 dominadas, ¡Vale! ¡Ya tienes que hacer las diez seguidas sola no hagas trampa!”. Estaba muy cansada. Pero Verito tenía razón.

Repasamos una secuencia en el aro que vimos la clase pasada con Verito, la clase pasada pasé cada movimiento uno por uno y esta clase me dediqué a pasarlo todo con giro.

En la tarde me fui a clase con Renata. En las clases de Renata todo el tiempo ella está sacando figuras nuevas principalmente de videos de Instagram y Facebook, de manera que una vez que las saca, nos las enseña. En realidad creo que todos los profesores de aéreo lo hacen, aquí en México. Ellos son los que más saben de aéreo en México, como no hay nadie de quien puedan tomar clases de aéreo, sacan cosas de internet. Con Verito a veces sacamos cosas en clase con ella, también con Jess. Ren la clase pasada nos enseñó una figura, que mientras la sacaba en realidad le dio miedo y sacó una variación, así que nos enseñó las dos. Hoy nos enseñó una figura en el aro que recién sacó, y nos dijo “lo que a mí se me hizo más cómodo fue estirar primero los brazos y después ir bajando la pierna, porque al revés me sentía más insegura.”

Ren nos enseñó una caída en la tela en la que terminabas como sentado con las piernas estiradas hacia adelante, la tela entre las piernas, en la entre pierna, una mano arriba de la cabeza y otra como debajo de las pompis. Ren nos dijo que ella, para que le duela menos, lleva la tela de abajo hacia a lado de la pompi, que porque antes se le encajaba y le dolía un buen. José, en cambio, nos dijo que él la ponía arriba del coxis, para que con la deslizada sí se deslizaba pero no se le encajaba.

Al final de la clase me quedaron mis callos negros, porque la brea es pegajosa y se pega como la mugre. Entonces mis callos eran negros. Mientras intentaba distraídamente quitarme el pegamento de los callos, pensaba que ese día no me dolieron, aunque tomé dos clases de aéreo seguidas.

Esta cuestión del autoaprendizaje y las variaciones que se producen a partir de esto de las técnicas circenses, es parte del capítulo siguiente. También podemos vislumbrar el lado positivo del miedo y del dolor.

VIERNES

Llegué a CASU medio tarde y lastimada, entonces hice ejercicio muy leve. Hice mis ejercicios de rehabilitación y luego hice un acondicionamiento general. Mis ejercicios de rehabilitación se han hecho muy largos, me toman unos 20 minutos, pero si paso un día sin hacerlos comienzo a sentirlo. Según Memo, mi fisioterapeuta, primero hay que eliminar el dolor crónico para comenzar con el fortalecimiento. Aunque sí hago mucho ejercicio, no ocupo todos mis músculos, mis músculos débiles son ayudados por músculos aledaños, y compensan el trabajo que los débiles no pueden, ocasionando que los fuertes se fatiguen de más.

Empecé por las piernas, porque las siento en muy mal estado y necesitaban activación. Primero las estiré un poco, estiramientos en ambas piernas para

calentarlas y sentir seguridad de que no me iba a lastimar más. Luego hice patadas hacia el frente con los brazos extendidos hacia arriba, avanzando hacia el frente, después patadas a segunda con brazos en segunda, y después patadas hacia atrás con los brazos guiando mi arco al tiempo de la patada, los hice de ida y de regreso de un extremo de la explanada a la otra, han de ser 10 metros. Estos ejercicios eran parte de mi calentamiento en clases de Inés. Después hice 2 veces todos los siguientes ejercicios: 15 patadas en cuatro puntos, 15 patadas a la cabeza, 20 rebotes, 15 a la segunda. Estos ejercicios o similares los he hecho en muchas clases, así como después con piernas y brazos estirados tocando el suelo con las palmas, hice 15 estiramientos al Split y luego a la segunda. Estos también los he hecho en muchas clases. Con Inés usaba una liga, pero preferí no hacerlo, ni ponerles pesas para ver cómo sentía mis piernas. Estuvo excelente mi elección de ejercicios porque para ese momento ya no me dolían nada. Me dolía mucho el rotador de la cadera izquierda, pero hacer los ejercicios bien alineados y hacer ejercicios de bajo impacto con mi propio peso, creo que le ayuda a recuperarse.

Ahora que estoy yendo a terapia, soy mucho más consciente del dolor que siento en la flex. La gente flexible naturalmente tiende a soportar mejor el dolor de la flexibilidad. Pero yo como ya estaba lesionada de todas partes ya no distinguía en qué momento era dolor normal y en qué momento ya era de lesión. Cuando entreno yo sola soy mucho más consciente de por qué estoy haciendo los ejercicios que me puse, qué estoy trabajando, y si los estoy haciendo bien.

Después hice 100 cunitas rápidas, 150 subir espalda, luego 100 crunches de abdomen y 80 de subir sólo piernas. Estos los hago en clases de Verito. Hice después tipo abdominales en V o bisagras, pero subiendo sólo una pierna y manteniendo la otra suspendida, de esas hice del 1 al 10 aumentando repeticiones, o sea una con una pierna, una con la otra, dos con una pierna, dos con la otra, tres con una pierna, tres con la otra, así hasta el diez. Estos me los ha

puesto Renata. Terminé con 50 de subir espalda y piernas. Todo este sector para fortalecer abdomen, y espalda igual que lumbares, principalmente.

Para brazos hice 20 “inválidos”, 20 macarenas y 5 lagartijas. Luego 30 inválidos, 30 macarenas y 5 lagartijas. Cuando me disponía a hacer 40, mi voluntad desistió y me fui a comer galletitas. Después hice 5 inversiones con brazos estirados, y 3 circunducciones. Iba a seguir con el acondicionamiento en el aparato, pero vi que Susi estaba haciendo parados de manos, así que me uní a ella. Nos ayudamos a alinearnos mientras hacíamos resistencias.

Bajé el aro más pequeño que hay en la bodega y lo cambié por el que estaba montado que es el de Jess, me queda gigante. Hice mi nudo en la cuerda para anclarme y aunque estaba bastante segura de que estaba bien hecho, René que andaba por ahí lo revisó y me dio el visto bueno. También revisó que el mosquetón estuviera cerrado. Mientras hacía mi rutina en el aro, Huevo y René estaban repasando su rutina de malabares que hacen en La Manzana porque van a tener temporada próximamente. Gadget estaba montando su rueda Cyr y Panchito y Dayis venían llegando para pasar su número de telas juntos. Después hice algo de acondicionamiento en el aparato, iba a continuar repasando figuras en el aro, pero como todos se iban temprano yo también me fui. Había sido una semana larga para mí.

Dejé mis clases de contorsión por el momento porque empecé a lesionarme y decidí fortalecer mis músculos un poco más para sentirme más segura. Muchas veces las lesiones se toman como algo muy normal, y a veces no se les pone la atención necesaria, uno se acostumbra a trabajar con ellas. Afortunadamente mis profesores todos son increíbles y tienen mucha experiencia y sabiduría, son conscientes de esta problemática del circo, y tanto Vladimir, como Renata, como Verito y Jessica continuamente hacen énfasis en las propias variaciones del cuerpo que se mueve de manera que siente más cómoda. De las capacidades de

cada cuerpo. De lo innecesario que son las lesiones. Es así que acudo a rehabilitación física donde me dan ejercicios de rehabilitación para aprender a no lastimar mi cuerpo. En este apartado les enseño mi cuerpo cansado, mi cuerpo lastimado, mi cuerpo desistiendo.

SÁBADO

La clase de Jess fue el calentamiento de siempre, primero mover todas las articulaciones, cuello, brazos, rodillas, etc. y luego unas secuencias de danza. Después hicimos las habituales abdominales: 40 segundos en cunita, 40 segundos en V, 40 segundos de lado derecho, 40 de barquitos de espalda, 40 de lado izquierdo. Descansar y repetimos 1 vez. Luego son lagartijas, 15 con piernas estiradas, 10 con rodillas dobladas, luego espalda mientras un compañero se sienta en nuestras pantorrillas, 30 pequeñas, 10 segundos quedarse con brazos extendidos, luego 20 y luego otros 10 segundos. Después velitas, hicimos sólo 16, en general hacíamos treinta tantas, pero creo que ahora hay más chicas nuevas. Esos tres los hicimos otra vez. Y luego hicimos parados de manos en relojito con ayuda, hicimos 5 y luego estiramos. En el aparato hicimos una subida triple en la tela, Las telas de la Fábrica miden unos 7 metros máximo me parece. Las de aquí miden alrededor de 10 u 11. Teníamos que colgarnos en el aro 30 segundos, luego 10 subir y bajar hombros sin bajar, 10 subir piernas a la cabeza, 10 fondos, 20 segundos en corvas rebotitos y luego 10 segundos quedarse con cada corva. Hicimos también tres circunducciones con ayuda, y luego tiempitos en equilibrio de pies en flex e intentos de quedarnos en talones. Jess nos puso a practicar una caída en el aro, lavadoras hacia atrás y molinos. Por fin me salieron las lavadoras, al fin las entendí, en realidad sólo me daba miedo irme hacia atrás, sentía que me iba a soltar, pero Zazil me ayudó y lo hice sola. Los molinos hice sólo 4 seguidos, la clase de la semana antepasada había logrado hacer 9 seguidos, medio mal hechos y estos estuvieron un poco mejor.

En mi clase con Jess por fin hice la caidita nueva que estamos viendo en el aro yo sola ¡Yei! en realidad sólo hay que aguantarse el miedo y aventarse. El cuerpo reacciona solito. Me he dado cuenta de que por fin puedo transformar el miedo en atención extrema, como nos dice Vladimir. Cuando tengo miedo y me aviento, me concentro tanto que soy consciente de cada parte de mi cuerpo y puedo entender el movimiento. Quizás es el momento en que me queda más claro, y es que me cuesta mucho concentrarme.

Después me fui a clase de danza.

Se ve una característica del circo, la ayuda mutua entre compañeros de entrenamiento. También, seguimos con mi concepto favorito, la conciencia. Es el cuerpo reaccionando “sin pensar”, pero con plena consciencia de cada parte de sí mismo. ¿Cómo es eso? Creo que son instantes en los que me dejo ir completamente en el *flow* (Díaz Cruz, 2008) que algunas cosas “salen” solas. Es en estos instantes en los que me parece que reaccionamos como ente único mente corporizada o cuerpo-mente actuando como uno. En cambio, es necesario a veces reflexionar acerca de lo que está sucediendo para después volverme a dejar ir en el *flow*.

Capítulo 3: *Distensión*: la flexibilidad como lógica cultural dominante

“Proceso que hace menos tensa o tirante una relación, u otra cosa...Un periodo de tregua en el que el conflicto no ha sido resuelto.

Estiramiento violento...

Acciones traducidas en movimiento, que dan paso a dualidades en donde la tensión y la distensión son factores de provocación que ponen en estado de alerta al individuo.

Imágenes que transmiten metáforas sobre relaciones humanas, estados de ánimo, la condición de vida y el cotidiano que se traduce en momentos de tensión...

¿Qué es?, ¿cómo nos afecta?, ¿cómo la provocamos? Llegar al límite de algo hasta provocar su ruptura, soltar o mantener el equilibrio en la tensión...”

Sinopsis de *Distensión*

En este capítulo relato las condiciones materiales actuales de la organización social del gremio de circo contemporáneo. El riesgo y flexibilidad laboral sientan las bases de por qué la gente se entrena principalmente a partir de la autoformación y de qué significa realmente no tener nada fijo, cómo eso afecta directamente a su formación, y finalmente cómo todo este contexto afecta a la creación escénica circense en la Ciudad de México.

No hay nada fijo, nada seguro, nada establecido o institucionalizado, lo cual lleva en primer lugar a que los artistas se formen principalmente de manera autodidacta. Si bien dicha formación está sustentada por una red donde se intercambia y circula permanentemente el conocimiento circense.



Imagen 6. Juan Pablo Góngora en *Distensión* presentada en el Teatro Julio Castillo durante el II Festival Escenarios Suspendidos
(Foto: Gerardo Castillo-ISÓPTICA)

En esta circulación del conocimiento intervienen muchos agentes, siendo los más importantes el profesor y el médico. Ambos le otorgan al individuo conocimiento y conocimiento sobre sí mismos, más que eso, las herramientas para seguir conociéndose y cuidando de sí. En segundo lugar, esta inestabilidad laboral repercute en la creación escénica, la cual sin contar con recursos suficientes, tiende a limitar la exploración y la producción de propuestas. Con esto podríamos decir que los artistas de circo contemporáneo re-producen la estructura social del riesgo no sólo en su entrenamiento

físico, sino la manera misma en la que está organizado su entrenamiento y su trabajo. La re-producen porque si bien el circo forma parte de la sociedad post-industrial y no puede escapar de los parámetros que se imponen, no lo determina. En ese sentido, esta inestabilidad potencialmente puede llegar a ser un espacio de libertad de formación y creación.

Anteriormente el circo era una empresa, un negocio, actualmente el circo ocupa un lugar diferente al de las “empresas del entretenimiento” y no es autosostenible. Lo cual no quiere decir que no produzca para la sociedad, lo que sucede es que lo hace en otros términos. Produce para la sociedad, pero como otras actividades artísticas, no recibe una compensación proporcional a la aportación que entrega. Hoy en día, el circo como una actividad lucrativa se nutre del esfuerzo disperso y frecuentemente individual de artistas que pagan los costos de su propia formación. Este proceso sucede en situaciones de precariedad, al mismo tiempo que requiere de una inversión extraordinaria, no solamente económica sino también en cuanto a la dedicación mental y corporal de los artistas. De ahí que podemos hablar actualmente de la precarización en México de las condiciones de formación y trabajo en el circo.

Distensión

Distensión es un montaje de circo/danza, por lo que no tiene una historia lineal ni diálogos. En el montaje vemos “Imágenes por las que fluyen metáforas sobre relaciones humanas, estados de ánimo, condiciones de vida y el cotidiano que se traducen en momentos de tensión y distensión”²⁴. Me parece interesante la analogía de movimiento que hacen con la vida cotidiana contemporánea, como un constante tira y afloja de las relaciones humanas y constante adaptación a la situación y la distensión como “un periodo de tregua en un enfrentamiento en el que el conflicto todavía no ha sido resuelto”²⁵.

Durante toda la pieza, que dura unos 40 minutos, el elenco completo está presente casi todo el tiempo. La energía y los matices de los movimientos oscilan todo el tiempo entre la tensión y la distensión.

²⁴ <http://www.transitocinco.com.mx/programacion-escenarios-suspendidos>

²⁵ *Ibíd.*

El



Imagen 7. Alan Vizcaya, Óscar L. Oliveros, Sandra Ibañez, José Ruiz y Emiliano Gallardo en *Distensión* presentado en el II Festival Internacional Escenarios Suspendidos (Foto: Gerardo Castillo/ISÓPTICA)

número de mano a mano es la tensión, el número de malabares y danza es la distensión. La danza-juego colectiva con resortes se contrapone a los movimientos estáticos del equilibrista, el número de cuerda lisa consta de movimientos muy ligeros, livianos, como flojos, y luego todos tensan la cuerda de manera que el aerealista se ve “atrapado” en la tensión. Vemos también cintas aéreas, acrobacia y mucha danza, todos los movimientos adquieren los matices de tensión o distensión gracias a la dirección de Yuridia Ortega. El vestuario es más bien neutro, con tonos oscuros.

No hay escenografía, y la música junto con las luces ponen un ambiente melancólico todo el tiempo, por ejemplo escuchamos música de *Radiohead* o de *Chet Faker*, que pueden ser alegres pero al estilo del trip-hop que usa todo el tiempo sonidos bajos.

La trama misma de la que trata es de lo más actual, muchos podríamos sentirnos identificados con el proceso de tensión/distensión de la vida cotidiana. La sinopsis

de la pieza sintetiza muy bien esta sensación de inestabilidad que vive la gente en general, y en este caso artistas escénicos. Varios miembros del elenco “original” cambiaron de las primeras dos funciones que vi de *Distensión*, cuando presentaban como *work in progress*, a la última función de *Distensión* en el *Festival Escenarios Suspendidos*.

Y es que más allá del tema que trata el montaje, en realidad la organización misma de este proyecto es un ejemplo de lo que significa ser y trabajar como artista de circo nuevo en el capitalismo contemporáneo, de cómo se organizan laboralmente. Los artistas de circo contemporáneo se encuentran en constante movimiento con proyectos efímeros y cambiantes, viajan a través de diferentes estados y en ocasiones al extranjero, ya sea para participar en festivales y encuentros de circo, a para participar como elenco en eventos privados o impartir talleres intensivos.

Si bien esta vida itinerante es parte de la naturaleza del trabajo de cualquier “artista” en prácticamente cualquier época y lugar en el mundo, la producción y calidad de la creación escénica en México es resultado de la inexistencia de empleos estables para artistas escénicos. Son pocas las compañías fijas, las cuales suelen serlo porque constan de un núcleo de un par de personas que son las que gestionan los proyectos. Por esto mismo los proyectos cambian constantemente de elenco. Como tienen que estar en constante búsqueda de otros proyectos, la próxima presentación de un proyecto es incierta.

De manera que el entrenamiento y la formación de artistas de circo contemporáneo en México, se inserta en esta misma lógica de flexibilidad, donde uno es responsable de su formación y de brindarse las herramientas para afrontar el riesgo, con el propósito específico de utilizar este riesgo para el juego, para desplegar la imaginación y crear. El entrenamiento es un dispositivo que forma cuerpos capaces de afrontar el riesgo, no sólo físico, sino social.

Los artistas de circo contemporáneo viven en permanente riesgo no sólo físico, sino riesgo emocional y económico. Estamos hablando de metáforas, la metáfora del

riesgo físico en el circo con el riesgo laboral que vive el artista de circo y el riesgo laboral como parte de la lógica cultural dominante, del sistema de acumulación flexible y la flexibilidad como herramienta corporal en el cirquero tanto metafóricamente como cualidad laboral imprescindible de cualquier trabajador contemporáneo. Deseo partir de esta serie de paralelismos para analizar qué más nos puede decir el plano de las *prácticas corporales* (Elsa Muñiz, 2014) y el



Imagen 8. Nallely Lima y Emiliano Gallardo (Dúo Oscilante) en *Distensión* presentada en el II Festival Internacional Escenarios Suspendidos (Foto: Gerardo Castillo/ ISÓPTICA).

entrenamiento en el circo que forma parte del *dispositivo de la corporalidad* (Muñiz, 2014) del circo contemporáneo acerca de las prácticas sociales del circo contemporáneo, y con esto intentar hacer un análisis comparativo entre el pequeño grupo de circo contemporáneo emergente en la Ciudad de México y la lógica cultural dominante del capitalismo contemporáneo.

Y es que el concepto foucaultiano de dispositivo, es la red de prácticas discursivas y no discursivas que tienen la función estratégica por parte del grupo hegemónico de continuar constituyendo a los sujetos de una manera específica (Foucault, 1998; Muñiz, 2014).

De manera que el dispositivo de la corporalidad “es la red de relaciones que se establecen en los discursos, instituciones, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas, lo dicho y lo no dicho sobre el cuerpo y por ende de la naturaleza del nexo entre estos elementos heterogéneos” (Muñiz, 2014: 27).

Las prácticas corporales, para Muñiz, materializan al sujeto en el sentido en el que construyen al sujeto, lo hacen sujeto. Materializan todos los discursos y construcciones simbólicas que se hacen del cuerpo humano y de su relacionarse con el mundo, así como las experiencias fenoménicas más puras que prácticamente son imposibles de explicar con palabras, se ven materializadas a través de las prácticas corporales.

El cuerpo del artista circense es donde se articulan las dos realidades, la del riesgo como una situación estructural y social, y la del riesgo como una situación física intrínseca a la práctica de circo. El artista de circo (al igual que artistas de otras disciplinas) vive en una condición constante de riesgo e inestabilidad social y laboral. De igual manera, el cirquero (al igual que deportistas de alto rendimiento) se enfrenta al riesgo físico que conlleva las disciplinas circenses. El concepto “riesgo” es un tropo que articula varias cadenas semánticas: riesgo laboral, riesgo

escénico, riesgo económico, riesgo físico. Así como el concepto “riesgo” articula distintas cadenas de significado, así también el cuerpo funciona como una entidad donde se articulan distintos procesos sociales (psicológicos, económicos, políticos, etc.) en distintas “arenas”, como mencionamos en el capítulo anterior.

Es el cuerpo el lugar donde se constituye el proceso de sujeción del individuo. Pero como el sujeto se construye a sí mismo, se constituye a sí mismo a través de prácticas corporales guiadas por las pautas que impone la estructura, es precisamente en estas prácticas que se re-produce la estructura de manera performática, construyendo la realidad. A través del entrenamiento del circo, parte del dispositivo de la corporalidad, veo al sujeto como proceso.

Flexible working y risk management: condiciones materiales estructurales

Esta condición de inestabilidad laboral parece ser compartida con otras artes escénicas como grupos de teatro o de danza. O “el arte” en general, o cualquier empleo en realidad, porque la flexibilidad y el manejo del riesgo forman parte de la lógica cultural que predomina en el capitalismo contemporáneo y que construyen a los sujetos deseables.

En *Flexible Bodies* (1994), Emily Martin hace un análisis acerca de un término clave en el discurso científico para referirse al funcionamiento y salud del sistema inmunológico en la actualidad, la flexibilidad. A partir del análisis de las conceptualizaciones del sistema inmune, la salud y el cuerpo, Emily Martin encuentra que mientras en los años 50 se percibía al sistema inmune como una fortaleza y algo impenetrable, para los años 90 la visión era la de un sistema complejo que se adapta a los cambios que vienen de fuera y de adentro. Las células del sistema inmune son flexibles para adaptarse a las cambiantes condiciones. El cambio en la percepción del sistema inmune significa también un cambio en la percepción del cuerpo humano y de la persona.

Martin encuentra que este cambio de percepciones no se encuentra sólo en el discurso científico, sino que es un concepto clave también de la economía política y el manejo de las empresas, como de la publicidad o de la psicología. La flexibilidad se ha convertido en uno de los valores más deseables como individuos y como organizaciones en el capitalismo tardío. La flexibilidad de las células que se adaptan a los cambios en el sistema inmune, la flexibilidad de tantos productos mercantiles, como la *flexi-card*, *flexi-tela*, la flexibilidad de las contrataciones laborales y la flexibilidad del actual cuerpo ideal, son parte de esta deseabilidad de la flexibilidad; la flexibilidad como un valor contemporáneo, es parte de la lógica cultural dominante. La lógica cultural, al ser una construcción social, se encuentra en constante modificación, y en una época determinada co-existen varias lógicas culturales de manera articulada, pero son, retomando las categorías de Williams (2000), dominantes, residuales y emergentes.

Raymond Williams afirma que la hegemonía cultural produce una estructura de pensamiento-sentimiento hegemónica que llega hasta lo más profundo de la percepción de la experiencia de cada individuo, las “estructuras de sentir”. El concepto de Williams es un poco más profundo que “percepción del mundo” colectiva, y es que las estructuras de sentimiento significan precisamente una estructura de cómo sentir-pensar. La hegemonía cultural llega incluso hasta nuestras vísceras.

“...estamos interesados en los significados y valores tal como son vividos y sentidos activamente [...] los elementos característicos de impulso, restricción y tono; elementos específicamente afectivos de la conciencia y las relaciones, y no sentimiento contra pensamiento sino pensamiento tal como es sentido y sentimiento tal como es pensado” (Williams, 2000:155).

De igual manera Le Breton afirma que los sentimientos que experimentamos, la manera en que repercuten y se expresan físicamente en nosotros están arraigados en normas colectivas implícitas. Las reacciones fisiológicas que

producen el miedo, risa, enojo, etc. y las gestualidades correspondientes, están mediadas por la cultura y la significaciones de estas.

Las prácticas de los sujetos, que están influidas por la estructura y dichas normas colectivas, son las que constituyen al sujeto. Lo que le interesa a Bourdieu (1997) es el énfasis en el que “su noción de práctica recupera la acción de los sujetos, tiene la virtud de mostrar que dicha acción se transmite y reproduce teniendo un efecto de constructor de realidad” (Muñiz, 2014: 19). Pero como las prácticas mismas construyen la estructura, ésta es transformable, tanto estructura como sujeto son procesos.

Sin embargo no es que las prácticas corporales reproduzcan exactamente la estructura de manera inconsciente y pasivamente. Pero tampoco es que el sujeto pueda tan sólo darse cuenta de los mecanismos por los que es sujetado a la estructura. Son las prácticas corporales en donde lo consciente y lo que es inconsciente tiende a diluirse.

Y es que como lo dilucida Bourdieu con su concepto de razón práctica: las prácticas discursivas justifican y naturalizan cierta visión del mundo y de hacer las cosas (las prácticas no discursivas) las cuales son transmitidas a través de prácticas corporales con el habitus. De manera que las practicas corporales, por la naturaleza en la que son transmitidas, a través del cuerpo y de repetición que va más allá de la consciencia y de la distancia reflexiva que supone, se naturalizan con el tiempo y así a su vez justifican las prácticas discursivas hegemónicas.

Podemos verlo a través del concepto de dispositivo de Foucault. El dispositivo es la red de prácticas discursivas y no discursivas que tienen la función estratégica por parte del grupo hegemónico de continuar constituyendo a los sujetos de una manera específica. La estructura tiene una pauta de comportamientos y valores esperados de los sujetos y del mundo. Es así que el concepto de estructuras de sentir y las formaciones culturales dominantes, residuales y emergentes de

Williams son retomados por Frederick Jameson (1995) y los desarrolla como pauta o lógica cultural.

La lógica cultural o pauta cultural, de acuerdo con Jameson, es un patrón de ideas, un “conjunto de ideas, estéticas, y afectos que subyacen a la organización del mundo en distintos momentos de desarrollo de la sociedad, y del capitalismo en particular” (Besserer, 2014: 59). Lo que nos parece natural y lo que constituirá parte del sentido común, es un constructo social. Para Jameson la lógica cultural dominante (hegemónica, más no única ni heterogénea) del capitalismo tardío es el posmodernismo.

Ahora bien, como apunta Martin (1994), en realidad es complicado sino imposible establecer si fueron los cambios en la organización económica y política los que influenciaron a la búsqueda de otras explicaciones en la ciencia o si fueron los descubrimientos científicos los que influenciaron la cultura; lo único que podemos asegurar es que la narrativa dominante de la flexibilidad atraviesa toda la lógica cultural dominante del capitalismo contemporáneo y que la percepción del cuerpo y de la persona ha cambiado, o mejor dicho, que se encuentran en constante transformación.

De acuerdo con Martin, el fordismo necesitaba de un cuerpo que funcionara como una extensión de la máquina, un cuerpo que se pensara como una maquinaria, una estructura, o una gran fortificación. Ahora el capitalismo de la acumulación flexible necesita en cambio de cuerpos-seres de igual manera flexibles, capaces de soportar los cambios, adaptarse a ellos con originalidad, innovación y que cuenten con habilidades para manejar los riesgos en la toma de decisiones o factores externos que puedan afectar a una organización o un individuo. Y en sociedades con un poder descentralizado (como la nuestra) el sujeto tiene un rol activo dentro de la sociedad, por lo que debe ser regulado desde adentro (Nancy Fraser, 2003).

El sistema de producción produce a los sujetos que necesita para producir, y el gobierno produce a los sujetos que serán gobernados. De esta manera los sujetos de un momento histórico determinado son producidos y en el caso de la realidad contemporánea esta lógica cultural pone al centro como principal valor la flexibilidad.

En un ambiente laboral flexible, donde difícilmente se tienen prestaciones o un trabajo fijo, permanente, la adaptabilidad, paciencia, resistencia (al final, flexibilidad) son cualidades que una persona debe tener para triunfar en el capitalismo tardío.

De igual manera, la originalidad y la capacidad de tomar riesgos, son presentadas como cualidades de un individuo exitoso. El sistema de acumulación flexible necesita innovación y originalidad para seguir inventando necesidades para los consumidores, así como para tomar decisiones bajo mucha presión, o decisiones que pueden decidir el rumbo de la empresa o cualquier organización laboral, sea como grupo o como individuo; para así competir y sobrevivir en un salvaje ambiente corporativo, el trabajo cambia continuamente, los horarios se ajustan a las necesidades de la producción y la fuente de empleo puede quebrar de un día para otro.

De acuerdo con Nancy Fraser,

“No existe un solo “modo” en que las normatividades de las cadenas globales regulan el trabajo emocional y la subjetividad de sus trabajadores, sin embargo, se encuentra en general, una manera en la que se concibe al sujeto-trabajador. Mientras que la disciplina del fordismo era “totalizante”, racionalizaba varios aspectos de la vida social a través del Estado mucho más allá de la producción, como el consumo y la vida cotidiana del trabajador y su familia; las formas de regulación post-fordista se encuentran ordenadas menos como formas disciplinarias de micro-control sobre los sujetos, y más como formas “flexibles”. La gubernamentalidad post-fordista tiene como horizonte la eficiencia de la previsión del riesgo” (Como se cita en Oliver, 2011).

En el mismo trabajo de *Flexible Bodies* (1994), Martin hace un análisis del lenguaje empresarial, para comparar diferentes tropos que están conectados por los mismos conceptos de flexibilidad y de riesgo, tanto en el laboratorio (y la ciencia, hablando de sistema inmunológico) como en las grandes compañías. Martin analiza las metáforas utilizadas en manuales de gestión empresarial y de *staff*. El entrenamiento del personal, está dirigido a que desarrollen habilidades particulares, como la “flexibilidad” y la capacidad de tomar decisiones en situaciones de “riesgo”. Para ello, se requiere personal *físicamente* capaz de soportar la presión, de manera que dentro de las mismas empresas se recomienda y se alienta el ejercicio físico, por lo que se realizan actividades preparadas para empleados de empresas como el *bungee jump* o salto de alturas. Actividades que suponen que preparan el cuerpo para tareas que deben realizarse en el marco del trabajo en la empresa, tales como trabajar en largas jornadas que son demandantes físicamente, o tomar decisiones en condiciones de información imperfecta o de riesgo. De igual manera, en cuanto al lenguaje científico, siguiendo a Martin:

“[...] when it comes to the disciplines of science and medicine, given their cultural preeminence in the United States, one could as feasibly argue that the ideal models of being in the world that these disciplines generate (i.e., the innovative, agile body) could be acting as templates for ideal forms of conducting business or making products (the innovative, agile firm)” (1995: 245)

De esta manera, el sistema de metáforas aparece en distintos ámbitos de la vida y se interconecta. Lo vemos en el gimnasio, pero también aparece en el laboratorio donde se habla de “entrenar al sistema inmune” para hacerlo resistente a los peligros del exterior; de la misma manera que en las empresas se habla de entrenar para hacer frente a cualquier percance dentro de la empresa o fuera de ella:

“[...] the notion of training contains as its first premise that people can change their behavior and attitudes if they are exposed to the right environment. The

notion of mind and body inextricably enmeshed in a complexly interacting system means that any change in behavior or attitude will affect one's health and, unavoidably, one's immune system [...]Perhaps the seductiveness of (immune) systems thinking comes about because it seems to represent an escape from earlier forms of discipline that constrained bodies and groups in the mass production era, the strict immobilization of the body in rigid postures and limited movements in factories and prisons or the detailed rules that governed mind and body in schools and the military (see Foucault 1979, 1980)” (Martin, 1995: 240,245).

El problema central, nos dice Martin, es que frescos aún de estas experiencias, no es de extrañar que moverse con gracia como un cuerpo/persona/trabajador que baila con agilidad y flexibilidad, puede sentirse como liberador, aun cuando estemos caminando por la cuerda floja. Pero ¿podemos al mismo tiempo darnos cuenta que los nuevos cuerpos flexibles están también altamente restringidos? Pregunta Martin. No pueden dejar de moverse, no pueden crecer rectos y rígidos, o podrían caerse de la “cuerda floja” de la vida y morir”. Emily Martin nos invita por ello a examinar cuidadosamente las consecuencias sociales de estas nuevas libertades y sus nuevas restricciones.

La lógica cultural del capitalismo tardío cobija una nueva sociedad, lo que Beck denominó la sociedad de riesgo. En el capitalismo tardío La gente en su cotidianeidad vive una nueva circunstancia de riesgo que no vivía antes. Una circunstancia de riesgo, que siempre ha sido característica del circo. Es por eso que creo que el circo contemporáneo puede ser una ventana a cómo opera la estructura hegemónica en la construcción de los sujetos. Sin embargo, trataré de mostrar a lo largo de este trabajo que también podemos ver en esta misma ventana la capacidad que tienen los sujetos de re-interpretar y re-producir la estructura.

El circo contemporáneo es, me parece, un lugar privilegiado para el estudio de esta relación entre riesgo y corposubjetividad. Quienes participamos en el contexto circense vivimos en múltiples “arenas” que demandan de la responsabilidad del

individuo que debe formarse a sí mismo, determinado por sus condiciones materiales en las que no hay nada fijo, ni empleo, ni salud y deben construirse sus propias herramientas y tener múltiples habilidades para poder inventar soluciones a los problemas diarios. Hacer malabares con las cuentas, estar en la cuerda floja, cobra un sentido no solamente en el escenario de la obra que se monta para presentarse, sino también en otras arenas de la vida a cotidiana.

Enfrentarse al riesgo, tanto en el circo contemporáneo como en la vida cotidiana implica desarrollar una serie de cualidades y valores para ser capaces de manejarlo, flexibilidad, resiliencia, adaptación, originalidad, innovación, manejo del riesgo. Estos conceptos no son solamente metáforas, sino que se encuentran en la realidad corporal, escénica, de entrenamiento inmediatas. La flexibilidad es metafórica, pero también es real, está en el cuerpo, en la carne del artista de circo.

Al igual que en una empresa exitosa, en el circo contemporáneo como campo artístico la particularidad de un individuo es lo que le hace único y exitoso, aporta a la continuidad de la creación y de la producción. Estas características son las de un individuo exitoso de nuestra sociedad de riesgo, de un sano hijo del capitalismo. Pero al mismo tiempo, estas características son las herramientas que se necesitan para imaginar y crear una nueva sociedad, nuevas posibilidades.

Existe esta tensión constante en el circo. El circo contemporáneo es resultado de las condicionantes de la sociedad postindustrial, pero también un lugar desde donde se pueden pensar alternativas a la misma. El circo puede ser una ventana desde donde podemos apreciar el funcionamiento de la sociedad en su conjunto.

En este contexto, el entrenamiento es parte del dispositivo de la corporalidad que atraviesa el proceso de subjetivación del artista de circo contemporáneo. Los discursos que dicen lo que los cuerpos circenses deben hacer y deben ser. Los discursos médicos que indican lo que el cuerpo puede y no puede hacer. Pero veremos, que es en ese mismo lugar donde se cuestionan estos discursos. El

entrenamiento es parte del proceso de sujeción, donde se re-produce la estructura, pero no como la maquinaria maligna en perfecto funcionamiento inescapable, sino simplemente como el punto de partida tanto para la construcción del sujeto, como para un potencial cambio.

La teoría del performance (Schechner, 2013; Taylor, 2011; Díaz Cruz, 2008; Butler, 2007) nos permite analizar las conductas de los sujetos no como una simple reproducción del libreto, como una reproducción de la estructura, sino como una re-producción de esta, con sus fallas y sus contradicciones. De ahí que el *performance* de la constitución del sujeto es siempre estructura y antiestructura a la vez. La estructura es re-estructurada a partir de las experiencias individuales de los sujetos que la conforman.

En el arte del performance los artistas no están representando un libreto, sino más bien que lo que están haciendo, es exactamente lo que están haciendo. Están produciendo realidad. Es decir, cuando Marina Abramović grita con todas sus fuerzas hasta desmayarse, es exactamente eso lo que está haciendo. El arte del performance se relaciona en ese sentido con los actos del habla de John L. Austin (1982). Los actos performativos son los que producen lo que nombran. Cuando el sacerdote exclama “los declaro marido y mujer”, estas personas se están haciendo marido y “mujer” (Ver Rodrigo Díaz, 2010).

El performance, sin embargo, es asimismo producto de la repetición. Se ha necesitado ensayar el ritual del casamiento, se ha necesitado practicar mínimamente las acciones que se desarrollarán en el performance, además de que no son un producto “original”, en el sentido en el que son producto de todo un bagaje cultural, social, y de experiencias propias de vida. Es por ello que el performance es siempre, conducta restaurada (Schechner, 2013).

Es en la repetición, que está la re-producción, la re-estructuración, y el cambio inminente.

Trabajo flexible y arriesgarlo todo: Nuevas compañías y formas organizativas

Jorge Díaz, director artístico de Tránsito Cinco Artes Escénicas asegura que en México, o por lo menos en la Ciudad de México no existen compañías de circo contemporáneo que en realidad funcionen como tal. Y es que trabajar verdaderamente como compañía significaría contar con un ingreso fijo para otorgar a los miembros del elenco un sueldo fijo, de manera que se dedicaran por completo a la creación e investigación escénica dentro de la compañía. Sin embargo, tener un sueldo fijo implicaría para las pequeñas compañías de circo contemporáneo que llegan a conformarse, dar por lo menos 8 funciones al mes, cosa que no pasa en México, de acuerdo con Jessica González, directora general de T5, no a menos que tengan una beca, como México en Escena.

“Para tener una compañía fija necesitarías tener sueldos, o sea necesitarías tener, imagínate [un sueldo más o menos decente] ¿7-8 mil pesos? [...] Ok, tienes a 10, de elenco fijo, supongamos. Son 80 mil pesos al mes. ¿Eso por 12? Es impensable. Ninguna compañía lo hace. Sólo la Compañía Nacional de Teatro y la Compañía Nacional de Danza. [...] es muy complejo, no hay manera de tener a un elenco estable si no le pagas monetariamente o si no le pagas de alguna otra manera” (Entrevista con Jessica González, 2016).

Al no poder asegurar un ingreso fijo como intérpretes, los artistas de circo contemporáneo se ven forzados a buscar otras maneras para satisfacer sus necesidades más básicas. Desgraciadamente, otras opciones laborales como dar clases y participar en eventos de empresas privadas suelen contar con las mismas informalidades.

Gracias a la popularidad que han ido adquiriendo las disciplinas de circo como un tipo de fitness o como “hobby”, principalmente el aéreo, es relativamente sencillo conseguir empleo como profesor. Los artistas de circo imparten clases no sólo en los espacios de circo donde se ofrecen diversas disciplinas circenses, sino también en centros deportivos y culturales. Gracias a su formación, suelen dar

clases no sólo de aéreo, sino de flex, pilates, yoga, acondicionamiento general, etc. Como profesores, si son escuelas o centros deportivos privados, en ocasiones ni si quiera tienen contratos o prestaciones. Si trabajan para alguna casa de cultura o institución de gobierno cuentan con algunas prestaciones, quizá hasta seguro médico, aunque la paga es muy baja.

Sin embargo, precisamente por la necesidad de generar un ingreso propio lo más pronto posible, mucha gente se ve inmersa en impartir tantas clases que les queda poco tiempo de entrenamiento personal, o en realidad reducen su tiempo a dar clases y entrenar, dejando un poco de lado la cuestión de la exploración escénica.

“Como de que hay mucha gente que aprende algo y da clase. Y creo que también por eso no avanza, porque o sea hay gente que es chica, aprende algo y ya se queda dando clases y blah, cuando esa gente en lugar de estar enseñando debería de seguir aprendiendo, ¿no? Entonces es como lo que se queda ahí como atrancado, porque es algo que sí, también es como de dos, porque es de lo que más puedes vivir si no tienes como función, dar clases. Pero pienso que también todos deberíamos tener como la mente más aferrada, como buscar otras cosas, como sobrevivir de otra manera, o sea de la que sea, pero no como siempre, yendo a lugares donde te pagan bien poco, o sea, y eso. No avanza, o sea va a ser como un círculo que le estás enseñando a ese, y ese va a dar clase y ese... o sea que nunca va a crecer, porque siempre es como lo mismo” (Entrevista con Nayeli, 2017).

Además de dar clases los eventos privados suelen ser parte también de su ingreso. “Eventear” o el “show empresarial” como lo llama Juan Pablo Góngora, es decir cuando contratan tu número o te contratan como elenco para un show de un evento privado para una empresa privada; constantemente empresas privadas organizan eventos para promocionar sus marcas, y buscan entretenimiento con diferentes números de circo.

Algunos dicen que son las funciones mejor pagadas, y que muchas veces “no tienes que hacer tanto”. Otros dicen que la paga está bien, pero son las más agotadoras. Otros dicen que “ni pagan tan bien”, y que se pierde mucho tiempo en los ensayos para esos eventos. Algunos optan por evitar los eventos privados, por

el desgaste físico que implican, porque están más interesados en participar en proyectos con mayor posibilidad creativa donde puedan aprender.

Con las empresas privadas se contrata por evento y no existe ningún tipo de acuerdo escrito, por lo que en algunas ocasiones llega a suceder que a los intérpretes ni si quiera se les pague, sin posibilidad de reclamar, resignándose a denunciar a los empleadores en *Facebook*.

Por todo esto, los artistas tienen que ir buscando el mejor empleo, el mejor proyecto, la mejor función, por lo que el elenco de un montaje cambia prácticamente cada re-montaje. Y es que no se pueden comprometer más que a las funciones inmediatas que se están acordando y que se tienen previstas, las cuales suelen ser una o dos. En general se arma un proyecto con esperanzas de seguir presentándolo a futuro, pero esas funciones futuras están por buscarse y concretarse. En el trayecto quizás uno o dos miembros del elenco aceptaron otros trabajos u otras actividades que se contraponen con los horarios de ensayo o del día de la función misma, o están en otro estado o cualquier otra razón, pero en general no es porque el proyecto les haya dejado de interesar.

“Creo que eso pasa más por falta de apoyo. O sea es lo único, porque más bien de querer todos quieren, el problema es que la gente quiere lo ideal. Si sale algo mejor, va a agarrar eso [...] si tienes una beca, cuando Emi tenía la beca del Fonca que se armó lo de Distensión, íbamos a ensayos, o sea no teníamos un problema porque la teníamos. Pero en el momento en que ya no la tienes, hay una función, pero tienes otra que está más chida, sí es como... justo eso ¿no?” (Entrevista con Nayeli, 2017).

Y es que precisamente, las propuestas escénicas con mayor recorrido y procesos un poco más profundos de creación, fueron patrocinados por la única beca para circo, la de Creadores Escénicos del FONCA por ejemplo, de la cuál suelen dar en promedio 6 cada año a los de circo. *Conejo Blanco* surgió porque Vladimir tuvo la beca de creadores escénicos, al igual que *Distensión* de Deaquí Deallá, en la que Yuri tuvo la beca del FONCA, en danza. La compañía *Tránsito Cinco* tuvo la beca

México en Escena (de teatro) durante dos años, período en el que pudieron dedicarse a ampliar su repertorio de obras, crear y dar funciones

El *Circo Atayde* también contrata números para sus temporadas, hacen audiciones y en general gente del gremio contemporáneo participa. Muchos se la piensan porque dar veintitantas funciones a la semana (algunos han estado en temporadas que funcionan así), donde te pagan menos que por función en un evento empresarial, es complicado. Además, el *Circo Atayde* sigue teniendo renombre a nivel internacional, así que incluso en el *Encuentro de Circo Joven* y el *Festival de Nuevos Astros* que organizan, aunque no le pagan a los participantes, los que han colaborado aseguran que presentarse en esa pista es suficiente.

Para Jessica González es muy claro cómo la creación escénica es reflejo inmediato de nuestra época, en un ambiente de inestabilidad, uno busca de inmediato la seguridad; la seguridad económica, la seguridad escénica. Jessica afirma que además de arriesgar el físico, al circo le hace falta arriesgar su humanidad:

“Creo que ahorita en la generación que hay, hay un pedo de inmediatez. Pero creo que es natural de la época y de la era [...] un poco, siento como que en la Ciudad de México, se ha convertido en una especie de fitness, entonces desde mi punto de vista mamón, es como rebajarlo. ¿De qué te sirve tener todos esos trucos? ¿Cuándo los vas a mostrar? ¿Quieres ser una maestra de aerobics? Suena peyorativo, está feo, pero creo que el circo tiene mucho más que dar. Y eso es lo que siento en mucha gente que está muy perra, muy perra, en donde es un asunto de inmediatez e inmediatez que es necesaria, porque vivimos en un mundo donde no es fácil ganarse la papa, hay que estarse buscando trabajo, o sea, es por una serie de factores. Y entonces la gente tiene miedo de arriesgar, porque hacer circo es igual que hacer teatro, es igual que hacer música, y es igual que hacer cualquier otro tipo de arte. En donde sabes que puedes invertir todo tu dinero, pero el próximo mes no vas a tener para pagar la renta. Entonces un poco lo puedo ver, pero también tiene que ver con un asunto de creatividad, puedes hacer mucho con muy poco. Pero te tienes que arriesgar, y ese es el asunto” (Entrevista con Jessica González, 2016).

Por otro lado, como las opciones de presentarse son escasas y por más que uno se la viva entrenando, “tirar” un truco en función es completamente diferente a practicarlo entrenando. Cuando estás en función, tienes que tener 100% seguro un truco para hacerlo, porque en función aunque creas que lo tengas dominado en tu espacio de entrenamiento, en función te das cuenta que no te sale. Serán los nervios, que no hay colchoneta, que la energía es completamente diferente. Quién sabe, pero sabes que si no lo tienes en función, todavía no lo tienes.

“Pero acá en México, no es que puedas calarte, no hay temporadas, no existen las temporadas [...], entonces imagínate entrenas medio año y te presentas una al año, obviamente te vas a estar preocupando por esa madre que aun no está, que no has pasado en función, pero si tuvieras temporadas que dijeras, bueno, ya lo hice ayer, ya lo hice antier y lo hice en teatro y lo hice sin luz y lo hice con luz y lo hice... dices bueno ya aquí súper chido. Entonces es eso como pasarlo y pasarlo y pasarlo. Entonces dices bueno, ahora le metemos esto. También a veces, cuando te contratan para eventos y así, no puedes fallar, entonces no es como que puedas probar algo, no, porque te están contratando y no vas a fallar. O sea no es como buena idea probar algo ahí. Entonces no tienes como por ejemplo en Le Lido que cada miércoles tienen función y puedes hacer y hacer y probar y con otra música y o sea eso te da ya como la seguridad ¿no? Más que nada. Y también como la oportunidad de decir bueno, voy a intentar este y si fallo no hay pedo pero lo voy a tirar y voy a ver qué se siente ¿no?” (Entrevista con Nayeli, 2017).

Eso significa menos oportunidades para probarte técnicamente al igual que creativamente. Solamente pasando frente al público tus exploraciones sabes si funcionan o no, porque lo sientes, porque ves la reacción de la gente. Implica un doble riesgo: el riesgo de no probarte creativamente y el riesgo de al no probar trucos en función, al intentarlo en función, falle.

Por otro lado, entrar en proceso de montaje significa dejar un poco de lado el entrenamiento, se le resta tiempo. Y es que el entrenamiento es la parte vital de los artistas de circo contemporáneo. Entrenar es lo que te da las herramientas para sobrellevar el riesgo, en especial cuando nadie te está enseñando todo lo que necesitas o quieres saber, y debes buscar respuestas por ti mismo.

La red de conocimiento en el entrenamiento: ser profesor y alumno

Como no hay una escuela nacional o una escuela sustentada por el Estado, la manera de tomar clases es en los pequeños espacios-escuelas como *La fábrica*, *La Karpa*, *circo Zephyr*, etc., o en centros culturales, centros deportivos, etc. Tomar clases en estos lugares es caro dado que se cobra por taller. Por ejemplo, en promedio dos clases de dos horas cada una a la semana de casi cualquier disciplina están alrededor de \$800 al mes. El diplomado de *la Karpa* son 8 hrs diarias, y cada modulo ronda los \$2000, pero cuentan con varias becas que muchos disfrutaban dado que no son tantos alumnos por generación.

En el resto, quizás si uno toma un par de clases a la semana por hobby, no hay tanto problema. Pero cuando quieres profesionalizarte y buscas tener más horas de entrenamiento y aprender más elementos, pagar 4000 pesos al mes para entrenarse para muchos no es realizable. En términos de presupuesto mensual, 800 pesos permitirían entrenar cuatro horas a la semana; \$4000, 20 horas a la semana, es decir, (sólo) cuatro horas diarias de entrenamiento de lunes a viernes.

De manera que uno debe aprender a entrenar por su cuenta, uno debe aprender a ser su propio profesor. Uno se construye su propio plan de entrenamiento donde se combinan clases y entrenamiento personal. Las escuelas suelen tener espacio para entrenar libremente, prestando las instalaciones, aparatos y material necesario, que suelen cobrar una pequeña cuota por el tiempo que se quiera, siempre que no haya interfiera con las clases y actividades programadas.

Para la mayoría, el entrenamiento técnico es el primer paso de la creación escénica. Cada individuo que practica artes circenses se construye su propio programa de entrenamiento de acuerdo a sus intereses y objetivos. De acuerdo a en qué nivel de formación estén, para quien se encuentre empezando buscará tomar tantas clases como pueda, entrenar con la mayor gente posible, la mayor cantidad de tiempo. Si ya se tiene cierto avance en ese aspecto, quizás busquen

disminuir un poco el entrenamiento técnico y enfocarse más en la exploración, en la deconstrucción y re-construcción de la técnica.

“Al principio, en el diplomado me la pasaba entrenando 12 hrs, todo quería todo. Pero ahora, le dedico a la semana unas 10 hrs a los malabares, ya no es una metodología técnica, sino qué puedo hacer con esa técnica, busco hacer malabar todo el tiempo, con diferentes cosas. Tomo clases de danza en la cantera, en Gym Jam. Me encanta bailar. Después de malabar le dedico dos hrs de baile, donde esté, pero en clases soy inconstante, puedo ir una semana seguida y faltar dos, sobre todo por mi trabajo de gestión también, a veces uno quiere hacer todo pero no se puede[...] Cuando no entreno estoy trabajando o leyendo”(Entrevista con Juan Pablo Góngora, 2016).

“Mi entrenamiento personal...Mi idea es hacer todos los días un poco de fuerza, que equivalga más o menos a una hora. Donde aplique brazo, pierna, abdomen y después ese mismo tiempo 1 hora o dos hrs, flex. Ese es como mi pan de cada día. Después ya trato de hacer las cosas que estoy practicando de técnica, trucos de break que estoy como trabajando, trucos en el mástil, igual en la Cyr, y trato de al final del día hacer algo más como de conciencia corporal, toco un poco la guitarra o leo o trato de hacer cosas como no tanto de esfuerzo físico sino donde ya ocupe mi mente. Escribo, me gusta escribir, y creo que eso también agiliza mi entrenamiento físico. [...]Primero estaba como muy dispersa y no sabía la manera de cómo entrenar. Entonces primero empecé tomando clases y sobre esas clases empecé a tomar lo que más me gustaba y lo que yo creía que me servía más, y así armé mi rutina diaria. Con los mismos ejercicios que me daban los profes y tomando los que más me eran útiles”(Entrevista con Gadget, 2016).

El entrenamiento personal consiste básicamente en tomar elementos del calentamiento y acondicionamiento que uno ha aprendido de las clases a las que ha asistido. Son ejercicios que uno siente que le funcionan más, o que necesita más. A veces uno “inventa” sus ejercicios, en base a otro que aprendió con algunas modificaciones. (Tomar clases de diferentes cosas para complementar formación y creación). Es por esto que muchas veces se puede identificar la “escuela” de la que vienen. Quizás ahora un poco menos, pero alumnos de Vladimir o de Carmen se identifican unos a otros de inmediato por la manera de entrenar o impartir clase. Ejecutantes de circo clásico de la Unión Soviética y de

Rusia, tienen una manera específica de enseñar y de transmitir conocimiento que hacen que sus alumnos desarrollen técnicas de enseñanza muy similares a las de sus profesores.

Y es que la educación de cada artista y su autoformación no podrían darse sin una red de individuos que intercambian el conocimiento constantemente. La autoformación es una parte muy importante de la formación de circo, cada quién se entrena con las herramientas que consigue. Es por eso que la comunidad en ese sentido es muy importante, pues durante los entrenamientos diferentes individuos pueden intercambiar *típs*, ejercicios, ayudarse en ciertos movimientos, etc. Algunos intercambian clases por clases, otros entrenan con amigos. Muchas veces uno entrena con amigos que en realidad son sus profesores y a veces puede parecer una extensión de la clase, a veces uno devuelve el favor colaborando en alguna función que requiera ayuda extra o limpiando el espacio de entrenamiento, favores personales, o como sea que se mantenga un intercambio recíproco, como en cualquier relación personal. En ocasiones es suficiente avanzar y demostrar que uno aprovecha y agradece la asesoría. Sin embargo, en ocasiones las relaciones personales pueden volverse complicadas, o mejor dicho complejas, al ser tu profesor-amigo-jefe-compañero-colega. Esto quizás en ocasiones resulta en algunas situaciones de “celos”. Entrenar con otros profesores, a manera de broma y “bajita la mano” se puede tratar y verse como “traición”.

Muchos profesores imparten clases en diferentes escuelas, y toman clases asimismo en varias escuelas a la vez; los alumnos suelen tomar un taller de tal en una escuela y un taller de cual en otra o acudir a un intensivo de unos días.

Como la gente que decide profesionalizarse son muy pocos, esto da como resultado que en el gremio muchos han tomado clases con los mismos profesores, o por lo menos ubican a los profesores/artistas de tal o cual disciplina, han tomado

diferentes clases con diferente gente, y en ocasiones, quien es el maestro en una disciplina es su compañero en otras clases que toman, a veces incluso le dan clases de su disciplina a su profesor de otra disciplina. Este rol cambiante de profesor/alumno, o profesor/compañero no tiene tanta relevancia; lo que le da a uno autoridad es el conocimiento que se tiene y la capacidad para transmitirlo.

Yuri Ortega organizó en un *Gym Jam* en la colonia Narvarte un programa de entrenamiento, “Cirk & Move”, que consta de 3 clases diarias de lunes a viernes de diferentes disciplinas: danza contemporánea, acrobacia, aéreo, flexibilidad, parado de manos, hip hop, pole dance, etc. (Van cambiando conforme los profesores van teniendo disponibilidad). Este programa lo toma gente externa pero los mismos profesores suelen tomar las mismas clases. En las clases a las que yo estuve yendo, por ejemplo empezaban clase de acrobacia con Oscar, después era clase de danza con Yuri, que había tomado la clase de Oscar, y cuando esa clase terminaba, tomábamos la clase de Sandy, quien a su vez había tomado las dos clases anteriores. Eran clases de hora y media; entonces no se sentían tan pesadas, por lo que podían seguirse una tras otra descansando apenas 5 minutos, sin resultar agotador. Por ejemplo, la clase de flex de Estrellita en La Fábrica, muy seguido la toma la profesora Marlene, junto con los alumnos. Verito nos ha mencionado las veces en las que ella la ha tomado y lo mucho que ha sufrido también, a causa de su “poco” arco y cómo Estrellita la maltrata sin piedad. Misa está tomando las clases de aéreo de Verito los jueves. También he tomado clases con Glen de flex, y después me la he encontrado en clases de aéreo, y aunque es mi compañera, también tiene más experiencia que yo entonces me da consejos y me ayuda.

Y por ejemplo, en ocasiones en clases de Renata, Bebote da la clase cuando Ren no puede llegar, aunque él toma siempre la clase de Renata. En alguna ocasión me tocó a mí dar la clase de aéreo de Jess porque la suplente no pudo llegar. Fue muy extraño darle clase a mis compañeras, pero sólo los primeros minutos.

En las clases fijas, también se da mucho la ayuda entre compañeros, en ocasiones el profesor no puede estar ayudando a cada uno de sus alumnos, pero alumnos más avanzados les dan *típs* o corrigen movimientos a los que están aprendiendo cosas que ellos saben un poco más. El compañerismo durante el entrenamiento en el circo es muy fuerte. Usualmente en las clases, entre compañeros solemos alentarnos a intentar los nuevos trucos, contagiándonos de la energía del entrenamiento colectivo, de seguir progresando juntos, cada quién atravesando sus propios límites, situación que se mantiene durante toda la clase.

Sin embargo, muchas veces el compañerismo se queda en las clases y el entrenamiento personal. Aunque uno siempre va a agradecer la ayuda y consejos de un compañero respecto a la técnica, al momento de cómo hacer las cosas técnicamente, en la creación escénica, es donde existe menos comunicación y menos apoyo, de acuerdo a algunos de mis entrevistados.

“Es un gremio muy inclusivo, es un gremio muy solidario también que como en toda sociedad hay obviamente sus manchas negras y todo pero es algo que creo que lo distingue y lo diferencia muy fuerte de otras artes escénicas y en general, que se hace una familia, se hace una comunidad... [Sin embargo] a pesar de como gremio sí ser solidarios y familiares, individualmente yo soy yo y tengo que ser chido. No puedo darte la mano hasta que yo no esté chingón. Y creo que por ahí ya hay piedras en el camino. Hay que generar eso desde el principio, la inclusión, “hey, ¿en qué te ayudo?, tú me ayudas”. Sí hay ayuda y hay un intercambio, pero sólo en el entrenamiento técnico, en el virtuosismo.

Tiene que ver mucho de intereses. Porque el circo tiene eso, esta misma espectacularidad, dices yo quiero hacer eso. Y te clavas a hacer eso y eso está chingón. Pero hasta qué momento dices, a ver ok, ya tengo un rato dándole a esto, pero soy humano y quiero poder decir esto. Tiene que haber una importancia y un interés por querer dar un discurso. Por decir algo más allá de la técnica. Si no lo hay pues creo que no vamos a llegar a eso, no vamos a llegar a esa unidad y homogeneidad de trabajo. Va a ser todo el tiempo como superficial” (Entrevista con Juan Pablo Góngora, 2016).

La responsabilidad de sí mismo: estructura y agencia

Tanto la presente des-institucionalización del circo en general, donde no existe ninguna validación por parte de la SEP en los pequeños espacios/escuelas de circo en la Ciudad de México, donde no existe ningún tipo de regulación en contrataciones o asociaciones laborales y prácticamente ningún apoyo por parte del Estado para la creación escénica de circo en general, siendo la beca de Creadores Escénicos la única beca destinada para circo, todo esto repercute de inmediato en la formación integral y el entrenamiento de los artistas.

Cada quién tiene que hacerse responsable de su entrenamiento, eso va de la mano con hacerse responsable de su desenvolvimiento en escena, así como conseguir las herramientas para la exploración escénica. Debe encontrar la manera de conjuntar su arduo entrenamiento para mantenerse en forma, las clases que imparte para su manutención, y los procesos de ensayo de montaje, cuando llega a estar en uno.

En el proyecto de *Lila*, Gadget, quien trabaja de mesera en Polanco para mantenerse y mantener sus clases, originalmente también estaba incluida en el elenco. Durante el montaje de *Lila* nunca pudo organizarse y tuvo que dejar el proyecto. Además de sus tiempos, Gad se sentía muy insegura porque no creía que tuviera el nivel suficiente para presentar un número de rueda *cyr*; su aparato siempre ha sido el mástil chino y apenas estaba aprendiendo a manejar la *cyr*.

“Alguna vez, antes ya había estado en montajes, no hacía otra cosa, solo me dedicaba a eso. Estaba concentrada sólo en eso. Es verdad que el que mucho abarca poco aprieta. El trabajar, entrenar, aparte de mi entrenamiento personal, tengo clases y aparte hay que trabajar y aparte creo que también implica que el que ser mujer es muy complicado porque la sociedad te juzga, tienes que estar siempre bonita y delgada. Yo no pude abarcar tanto. Entré en una dieta donde me costaba mucho trabajo no comer pan, no tomar leche, hacer mis toppers de comida, comer a la hora que me dijeron. Al mismo tiempo tenía que mantener mi cabello bonito, tenía que cumplir con un noviazgo que me estaba siendo muy pesado porque me exigía mucho

mentalmente y al mismo tiempo la sociedad y mis padres diciéndome que si sí voy a estudiar... mis clases me exigían físicamente mucho. Y una cosa personal de que me di cuenta de que lo que había trabajado [en la rueda Cyr] por mucho tiempo, no se veía tan bien grabado, eso me colapsó más. Creo que era demasiado. Eran desveladas grandes, me di cuenta de que no podía con todo.

Entonces el chiste es que si vuelvo a tomar un proyecto, creo que esta vez voy a tener que dejar clases, entrenamiento personal, y esta vez sí pienso entregarme así, a eso nada más. Porque si no, no sale, me di cuenta de que no puedo abarcar tanto, no doy el ancho” (Entrevista con Gadget, 2016).

No existe una escuela donde puedan formarse de manera integral, así que el entrenamiento lo tiene que armar cada artista, es su responsabilidad, de la misma manera que cada sujeto se encuentra permanentemente en la búsqueda de la mejor opción laboral.

Si supuestamente el artista de circo, el artista en general tiene que ser multidisciplinario, este debe buscarse sus propias herramientas para constituirse como tal.

“En la función de un work in progress, de Lila que hicimos en la delegación Tlalpan de Día de Muertos, todo salió muy mal. Una semana antes habíamos dado función en el CENART en la Feria de las Calacas, y había salido bastante bien, en realidad yo disfruté mucho hacer mi número esa vez. Pero en esta ocasión, como todo había salido mal, yo me bloqueé y para nada sentí mi número, no me sentí cómoda ni lo disfruté. Cuando todo acabó Jorge y un compañero me hicieron muchos comentarios dándome a entender que aún tenía mucho por aprender. Jess me dijo que en realidad lo que me hacía falta era “colmillo”; y que sólo lo iba a conseguir precisamente presentándome y presentándome. Todo salió mal por las condiciones del clima y la pésima organización del evento, pero todos los números tuvieron punch menos el mío. Me puse a pensar en que Jess y Jorge son egresados de teatro, tienen herramientas escénicas de años. Susi es bailarina, Fer lleva años también en escena y por lo menos estuvo en el Diplomado de la Karpa. Yo no tengo ninguna formación escénica, precisamente la estoy adquiriendo al presentarme. Pensé en que me urgía tomar clases de teatro, o expresión de voz o corporal. Pensé que cuánto más me iba a costar y si podía pagarlo en realidad. O si siquiera tenía tiempo para más clases. Pensé en que no soy

*la única, que cuántos más se sienten como yo, que no es mi culpa, ¿o sí?”
(Notas de campo, 2016).*

El entrenamiento es la parte más importante para la mayor parte de los artistas escénicos, dada la característica del circo de poner el cuerpo en riesgo y la espectacularidad, que sigue siendo una herramienta escénica característica. Además, esta condición hace que los cuerpos se encuentren doblemente en riesgo, por un lado, el riesgo habitual de hacer cosas fuera de lo común, por otro lado, entrenar en este contexto social de inseguridad social, donde no hay un seguimiento formal o instrucciones formales de cómo entrenar. En escuelas de danza o teatro se imparten clases de anatomía y nociones básicas del funcionamiento del organismo, por lo que en general los artistas egresados de escuelas tienen una consciencia del cuidado corporal que no existe en el circo contemporáneo. La gente se construye sus planes y rutinas de entrenamiento como les parece que les funciona, lógico, lo que necesitan es trabajar. Pero en ocasiones puede ser contraproducente trabajar los mismos músculos todos los días, porque al no conocer los ritmos de regeneración del cuerpo, se cae en el desgaste y la sobrecarga, haciendo de las lesiones una cuestión cotidiana.

Como se trabaja por proyectos, en realidad nadie tiene contratos de nada, si te lastimas en una función de una empresa privada, seguramente van a deslindarse de la responsabilidad. Es por ello que uno en un trabajo donde las lesiones son inminentes, uno tiene que hacerse cargo de su propio proceso de recuperación. Terapias, demás tratamientos y las chambas que puedes perder por tu lesión. Sin embargo, en las terapias de rehabilitación de igual manera lo que se procura es que el paciente cuente con conocimientos básicos que le permitan rehabilitarse a sí mismo.

El entrenamiento del circo y la manera en la que está organizado pueden ser vistos como un proceso de sujeción, podríamos decir que los artistas de circo contemporáneo reproducen la estructura social del riesgo. Por otro lado, esta

inestabilidad potencialmente puede llegar a ser un espacio de “libertad” de formación y creación.

Durante las clases se le impone una técnica al alumno que debe seguir, sin embargo, al no darse en un contexto tan institucionalizado como una escuela nacional, hay mucha más “libertad” para aprender y para enseñar²⁶. Durante las clases los profesores están abiertos a las figuras que llegan a salir “por accidente” en el proceso de aprender un movimiento o figura específico. De igual manera incentivan la búsqueda del propio movimiento, alentando a los alumnos a dejar que su cuerpo los guíe, adaptando algunas cosas si es que las sienten más “orgánicas”. Lo que se procura en las clases es la transmisión del conocimiento de tal manera que el alumno pueda repetirlo por sí mismo en su entrenamiento. Que cuente con las herramientas para trabajar por su cuenta. Durante clases el profesor, además de enseñar la técnica, transmite conocimientos de anatomía y cuidado del cuerpo, transmite la importancia de desarrollar un lenguaje corporal propio, la originalidad.

Y es que por lo menos los profesores de aéreo, y la gente con más experiencia en el circo en estos momentos se formaron en gran parte por su cuenta. Cuando se organizaban los *Encuentro bajo la carpa* en el CENART tenían la oportunidad de participar en talleres con artistas del consolidado circo europeo y canadiense, aumentando su técnica y repertorio. Sin embargo, actualmente en México la gente con más años como ejecutantes de circo y profesores de las escuelas más importantes por lo menos en la Ciudad de México, son quienes “más saben” en

²⁶No significa que se enseñe o se aprenda una técnica “sucía”. La “limpieza” técnica se refiere a la precisión de movimientos y una serie de pautas convencionales que hacen que un cuerpo sea “estético” que en realidad se traducen en mover el cuerpo exactamente como uno decida, y no porque así sale. como puntar los pies todo el tiempo o de así proponerlo hacer “flex”, estirar muy bien las rodillas o doblarlas por completo, etc.

sus disciplinas, no hay nadie aquí de quien puedan seguir aprendiendo. Es por ello que siguen sacando cosas por su cuenta de videos de *Instagram* y *YouTube* de artistas de todo el mundo. Y siguen en constante formación, no sólo con clases complementarias sino también explorando en su propio aparato, siempre hay algo que perfeccionar entonces continúan sacando figuras o secuencias y después enseñándoselas a sus alumnos. De manera que el profesor enseña a hacer un movimiento de la manera en la que él /ella lo aprendió. Es común escuchar el “me lo enseñaron así, pero a mí se me facilita más así...” o “encontré que así es más fácil” o “descubrí esta variación”, etc.

Por supuesto tomar clases, la transmisión de la técnica de manera directa con la explicación del cómo hacer las cosas paso por paso, facilita enormemente el aprendizaje, a diferencia de quien lo descubre uno por su cuenta.

“Ren nos enseñó molinos, solo me los había explicado Jess, y con la explicación de Ren lo entendí clarísimo y por fin me salió. Estuve practicando fuetes hacia atrás sin que se estiraran las piernas en el intensivo de Vladimir, y por eso pude entender mejor lo de patear desde el psoas. Ren nos contó que ella lo tuvo que sacar solita casi. Que en 4 años no le salía, porque se lo habían explicado mal. Cuando por fin una maestra le explicó cómo era y le salieron 5 de una vez” (Notas de campo, 2017)

En las clases es el profesor el que “elige” qué le va a enseñar a sus alumnos. De acuerdo a las capacidades del grupo y el nivel, planea cada clase de manera que adquieran más fuerza y flexibilidad con el acondicionamiento, resistencia en el aparato, conciencia corporal, habilidad para seguir instrucciones, cada profesor le da herramientas a sus alumnos para afrontar el miedo y el dolor, lo cual se logra naturalizándolo un poco. “En este movimiento les va a doler, se aguantan. Luego les deja de doler”.

En el entrenamiento hay de alguna manera sí una “imposición” de técnicas, porque el alumno no elige qué es lo que va aprender, pero la parte de aprender per se, depende más del alumno que del profesor. Así mismo, en todo el proceso

de autoformación, el alumno desarrolla sus propias técnicas de entrenamiento y aprendizaje, conjugando clases con sus propios entrenamientos los cuales construye de acuerdo a lo que ha aprendido en las diferentes clases a las que ha asistido. Consciente de lo que quiere o necesita desarrollar en determinadas partes del cuerpo o de manera general, escoge ejercicios que cumplan con lo que requiere. Estos ejercicios para aumentar mi potencia en las piernas, estos para mejorar mi resistencia en brazos, estos para mayor flexibilidad en la espalda, etc.

Es así que la manera en la que aprendes las cosas, te da seguridad de que lo estás haciendo bien. Y es que en el circo la confianza es fundamental. Como se está trabajando con movimientos peligrosos, uno debe aprender a manejar el miedo y el dolor para afrontar el riesgo y controlar tu cuerpo. La gente siente más seguridad con su propia técnica, con sus propios movimientos. La técnica y el lenguaje escénico se convierten en algo muy personal, característicos de cada individuo. En el mundo del circo confluyen individuos de los más diversos orígenes, dando como resultado la creación de técnicas únicas, y por lo tanto, posibilidades creativas infinitas.

De la misma manera sucede en la sociedad del riesgo, donde el miedo y el dolor son característicos del capitalismo por el cual se rige, el llamado capitalismo salvaje²⁷ o capitalismo *gore*²⁸ (Valencia, 2016), en el que se necesitan individuos que puedan manejar dichas emociones. Pero a la vez, el conocimiento de uno mismo, del propio cuerpo, produce otros tipos de razonamientos acerca del mundo de la posición de uno mismo en el mundo. Y en particular pueden desarrollar la confianza que da la seguridad para plantear e intentar nuevas propuestas

²⁷ Como si el capitalismo en algún momento hubiera sido “civilizado”.

²⁸ Se propone éste término junto con el de *necropolítica*, para analizar las nuevas configuraciones económicas, políticas y culturales que ha producido la guerra contra el narcotráfico en México, basadas en la gestión de la muerte. Véase: Valencia, Sayak (2016) *Capitalismo Gore*, Paidós: México.

artísticas o políticas. Las disciplinas corporales circenses de manera intrínseca manejan el miedo y el dolor y tienen perspectivas muy particulares acerca de ellas, no necesariamente negativas, como veremos en el capítulo siguiente.

Conclusiones

El artista de circo vive condicionado por la estructura en el sentido en que se encuentra en constante riesgo social: la inestabilidad económica se toma de manera hasta constitutiva del empleo del artista. Por otro lado, los discursos sobre lo que debe de hacer el cuerpo circense se encuentran presentes en cada indicación del profesor y del médico.

En el proceso formativo del entrenamiento, el individuo es completamente responsable de brindarse las herramientas de aprendizaje a sí mismo, en clases. Lo que usualmente el profesor busca es que el estudiante reproduzca lo que aprenda por su cuenta; decide así su propio plan de entrenamiento, debe conjuntar sus horas de clases, con entrenamientos libres, con proyectos escénicos, etc. De igual manera es responsable de cuidar su cuerpo, pagar el doctor cuando requiere ser tratado por lesiones. Pero de igual manera, la rehabilitación deportiva lo que busca es que el paciente desarrolle un conocimiento básico de su anatomía y sea capaz prevenir sus lesiones o hasta curarse. Los profesores de igual manera apoyan en este último rubro.

En un principio lo que se busca en el entrenamiento es moldear cuerpos que respondan de la manera en la que dicta la técnica, que desarrollen las herramientas básicas de fuerza, agilidad, elasticidad, etc. para afrontar el riesgo físico. Sin embargo, precisamente al desarrollarse en un contexto de desinstitucionalización, existen múltiples maneras de enseñar una misma técnica. En el circo contemporáneo, la innovación y la originalidad son imprescindibles, por lo que la libertad de exploración técnica suele incentivarse en las mismas clases y en el proceso formativo, así como en los montajes. Sin embargo, mientras que

aquí la flexibilidad se percibe como “libertad creativa”, de igual manera la flexibilidad laboral se traduce en inestabilidad laboral, y la producción y calidad de la creación escénica en México es resultado de la inexistencia de empleos estables para artistas escénicos.

Además de esta potencialidad de libertad en la exploración técnica y escénica, encontramos además cuestionamientos al mismo discurso del “deber saber hacer” del artista circense. Quizás el circo, por su propia historia, sea de las disciplinas donde el cuerpo no se concibe como único. Constantemente los profesores aseguran “cada cuerpo es diferente”, esto es, que a cada cuerpo se le facilitan o dificultan cosas diferentes. Sin embargo, lo que unifica a los cuerpos es siempre el trabajo duro, el entrenamiento constante y eficaz. De manera interna, en el gremio se valora muchísimo más un cuerpo al que de manera natural se le facilita la flexibilidad y es de igual manera muy fuerte. A un cuerpo que nació siendo “chicle” y es lo único que hace. No ha tenido que esforzarse para conseguir lo que tiene.

El entrenamiento en tanto dispositivo de control, a la vez muestra la potencialidad del cambio dentro de la estructura; la potencialidad de creación y de cambio. Durante el entrenamiento hay una re-producción de la técnica, las posibilidades de exploración técnica y escénica son potencialmente infinitas. Aunque por su puesto, atravesadas por la situación de inestabilidad laboral que viven los artistas.

De igual forma, uno podría referirse a la flexibilidad de la estructura, que alimenta la lógica cultural dominante. Mientras que se espera que un individuo sea responsable de sí mismo, original, capaz de adaptarse al cambio, capaz de afrontar con el riesgo, innovador, precisamente son estas herramientas las que potencialmente le podrían permitir imaginar y crear un mundo diferente. El cuerpo siempre ha sido estructura y anti-estructura a la vez, el cuerpo es performance; a través de la re-presentación de la estructura, se construye una realidad y se cambia esta misma. La estructura tiene lugar en la experiencia de cada particular

individuo. Una de las características de nuestra lógica cultural es la originalidad, la creatividad, la capacidad de hacer aparecer lo que sólo a nosotros, desde nuestra particular historia y materialidad se nos pudo haber ocurrido.

La creatividad e innovación, la flexibilidad, la resiliencia, la toma de riesgos, todos valores del capitalismo contemporáneo, pueden ser armas contra éste. Podemos retomar aquí las concepciones de la flexibilidad en las prácticas acrobáticas. Por un lado se encuentra la flexibilidad pasiva, cuando la amplitud del movimiento se consigue por la acción muscular y la fuerza. Esta flexibilidad es la flexibilidad en descanso, músculos relajados que se elongan con fuerza adicional de un agente externo. Por ejemplo cuando me tomo la pierna con la mano y la subo a mi cabeza. La flex activa sería cuando la amplitud del movimiento se logra por la fuerza de los propios grupos musculares que están siendo elongados. Es decir, como cuando subo esa misma pierna tan solo con la fuerza de mi misma pierna.

En este capítulo encontré que si bien las prácticas corporales de circo forman parte del dispositivo de la corporalidad, es dentro de ellas que se encuentra el potencial cambio de la estructura, en el sentido en que las prácticas mismas de circo se encuentran aún fuera de la estructura. Al ser marginales, pueden escabullirse de la institucionalidad. Si bien aumentan sus riesgos, aumenta una aparente libertad de hacer las cosas. De igual manera, la percepción de los cuerpos circenses parece desafiar al mismo dispositivo de la corporalidad hegemónica. Para continuar analizando lo que nos puede seguir diciendo el entrenamiento de los artistas de circo, en el capítulo siguiente trataré quizás el tema más relevante entre la gente de circo, las lesiones.

Capítulo 3. *Fractura Múltiple*: fragilidad y conciencia desde el cuerpo

“¿Se puede recuperar lo perdido? Cuatro cuerpos fracturados dialogan entre el tiempo, la memoria y el porvenir. Reescribiendo sus propias historias desde el olvido, cuestionando su mirada en relación con el otro.”

Sinopsis de *Fractura Múltiple*: Deconstrucción de miradas

“¿Un cuerpo vacío podrá sentir dolor?”

Acto de cadenas aéreas, *Fractura Múltiple*: Deconstrucción de miradas

Al analizar las percepciones de las lesiones y sus causas en el circo, inmediatamente salió a relucir en las entrevistas el concepto de conciencia. En un primer momento simplemente supuse que conocía su significado, pero después me percaté que desbordaba lo que creía saber.

Encontré que “conciencia” podía significar virtualmente “todo” para la gente de circo. Con trabajo para pensar la conciencia fuera de este mismo grupo, recurrí a la RAE. Para este diccionario la conciencia en efecto tiene muchas acepciones. Puede significar la moral, la capacidad de distinguir entre lo “bueno o lo malo”, significa “conocimiento espontáneo y más o menos vago de una realidad”, y al mismo tiempo “conocimiento claro y reflexivo de una realidad”²⁹. Hacer algo “a conciencia” significa hacerlo “con mucha atención o detenimiento y con todo el esfuerzo necesario.” También significa hacerlo “intencionadamente o a propósito”.

Me parece que todas estas acepciones hacen referencia a la conciencia como un proceso únicamente “mental”, como producto espontáneo de la mente. Hablan de

²⁹ Real Academia de la Lengua Española. <http://lema.rae.es/dpd/srv/search?id=e0Q5bb9scD6QJcykew>, <http://dle.rae.es/?id=A8k1FxD>.

una dominancia de la razón sobre el cuerpo. Pero es que la “consciencia” en sí misma es corporal, no puede haber consciencia si no es *con* el cuerpo.

El término de consciencia que utilizan los artistas de circo, si bien también abarca algunas de estas definiciones, hacen hincapié en que se construye desde la práctica corporal. La consciencia de la que hablan los artistas de circo es un término que lleva dentro de sí la percepción de un cuerpo único sin división entre su parte orgánica ni su parte inmaterial.

Utilizo el concepto de *consciencia desde el cuerpo* para intentar abarcar todas las definiciones que los artistas de circo hacen de la consciencia: consciencia corporal, consciencia del cuerpo y consciencia del exterior.

Decidí no utilizar el concepto de *consciencia corporal* porque ya se le dan usos específicos en el habla cotidiana y más bien lo uso como parte de un concepto teórico más abstracto. Si bien en un primer momento podría pensarse que la



Imagen 9. Ana Karen Rojas en *Fractura Múltiple* presentada en el Teatro El Granero en el CCB durante el II Festival Internacional Escenarios Suspendidos (Foto: Gerardo Castillo/ISÓPTICA).

conjugación de palabras “consciencia desde el cuerpo” podrían resultar en una perpetuación de la división mente cuerpo, como de una consciencia *mental* de lo que sucede con un cuerpo-objeto.

“Hacerlo con mucha atención o detenimiento” así como “hacerlo intencionadamente o a propósito” son sin duda parte del concepto de consciencia que queremos establecer. Pero quiero recalcar que nos referimos a una atención o intención que no necesariamente atraviesa primero a la “razón-mente” o a la reflexividad como proceso meramente mental.

La consciencia desde el cuerpo tampoco es la definición de Giddens (2011) de consciencia práctica. Para él “consciencia práctica” es lo que no se puede poner en palabras y simplemente se hace. La consciencia desde el cuerpo se puede poner en palabras, después de un proceso de reflexión, porque más bien es una consciencia que se genera a partir del cuerpo, desde el cuerpo, con el cuerpo, *en* el cuerpo. La noción de consciencia práctica se sigue basando en la división cartesiana mente cuerpo. Mientras que la consciencia desde el cuerpo, es consciencia del cuerpo mismo o consciencia del cuerpo en sí, se basa en la razón del cuerpo, que no significa que sólo el cuerpo “orgánico” hable, sino que el cuerpo actúe como un todo.

Quizás decir consciencia desde cuerpo puede ser engañoso y remitir a una consciencia (conocimiento mental) del cuerpo (orgánico) a partir de esa materialidad. Es precisamente lo que no quiero. Los artistas del cuerpo conciben a su cuerpo como un ente sin división entre mente-cuerpo. Cuando hablan del cuerpo se refieren a él como un todo porque es así como lo experimentan. De manera que la consciencia funciona de esta manera también. El cuerpo no es meramente materia y la consciencia no es un mero proceso mental. Se encuentran imbricadas y la consciencia es un proceso que pasa por una sola racionalidad. Las palabras no alcanzan para describirlo, así que de manera

provisional utilizaré, consciencia desde el cuerpo³⁰. Podría decir “la mente del cuerpo” o “la mente en el cuerpo”, etc., pero quiero conservar la palabra misma que utilizan estos teóricos del cuerpo que son los artistas de circo.

De cualquier manera, el concepto de “consciencia” como es utilizado por artistas circenses nos permite analizar parte del conocimiento producido por cuerpos circenses, es un conocimiento que pasa por el cuerpo, por lo que cuando se pone en palabras, el lenguaje y las explicaciones pasan por explicaciones partir de los sentimientos, intuiciones, instintos.

El recurso de poner atención a los sujetos con los que trabajo como constructores no solamente de conocimiento adquirido en la práctica, sino de constructores de análisis profundo sobre la realidad que viven, invita a que el concepto que se use no sea “conocimiento” corporal, sino “consciencia”, como ellos (y yo misma en capítulos anteriores) lo hemos llamado.

En este capítulo partiré del montaje de *Fractura Múltiple: deconstrucción de miradas*, para comenzar mi análisis de las lesiones en el circo, una especie de lista de algunas causas recurrentes de lesiones, que tienen imbricadas las percepciones de miedo, dolor y riesgo así como su íntima relación con la “consciencia”. El concepto de cuerpo alterado me permitirá tejer todo lo que encontré.

Veremos de igual manera, a través de las entrevistas y experiencias mías, cómo se articulan diferentes percepciones del cuerpo. Cuerpo máquina, cuerpo que debe ser dominado por la mente, pero conjugada con una mente que debe ser

³⁰ Aunque quizás hablar de consciencias corporales, simplemente en plural, podría ser más acertado. O quizás la conciencia desde-del-para-con-en el cuerpo. La conciencia del cuerpo mismo.

dominada por el cuerpo, y la concepción de un cuerpo-sujeto percibiendo y actuando de manera sinestésica.

La segunda parte del capítulo analiza el momento después de la falla en la conciencia, el momento del quiebre. El proceso de recuperación de la lesión nos permite continuar analizando las alteraciones de la corposubjetividad circense. Es en este momento de recuperación de una lesión grave o significativa de alguna

manera para el artista, que experimenta un proceso de reflexión

muy intenso que le lleva a repensarse a sí mismo y sus prácticas. Es importante este proceso porque genera un conocimiento desde el cuerpo. Es el momento de la crisis el momento del potencial cambio. Precisamente en este proceso de reflexividad, en un estado liminoide donde tu corposubjetividad ya dejó de ser lo



Imagen 10. Vladimir Garza en *Fractura Múltiple* (Foto: Gerardo Castillo/ISÓPTICA).

que era, pero aún no es lo que será, se da un campo de fertilidad con potencialidades infinitas.

Fractura Múltiple

Afortunadamente, hasta ahora yo sólo he tenido dos lesiones no tan graves, pero resultado de mi entrenamiento, un esguince de tercer grado. Sin embargo, estas lesiones impactaron muchísimo en mi vida personal porque además de que sucedieron una tras otra (o quizás, mejor dicho, una como consecuencia de la otra), coincidieron con momentos de muchos cambios en mi vida personal. La primera lesión fue un tobillo que ya me había esguinzado dos veces, antes de que comenzara a entrenar circo. En clase de acrobacia salimos a correr al parque y en algún brinco pisé en un hoyo y me lo torcí, de inmediato identifiqué el dolor. Mi lesión fue tratada por fisioterapeutas, quienes me impidieron la inmovilización total.

En lesiones de ese tipo es fundamental que los músculos que rodean la lesión permanezcan fuertes para facilitar la rehabilitación. Por lo que al siguiente día de mi lesión sólo me vendaron con cinta y me dijeron que caminara normal. Como me dijeron eso, después seguí entrenando “normal”. A veces el cuerpo reacciona en cadena, se lesiona una parte y para compensar le da carga extra a otra parte, que eventualmente colapsa también.

Me lesioné entonces los tendones del isquiotibial (el límite de la pierna y el glúteo). Quizás en un primer momento fue una contractura pequeña que si la hubiera atendido desde el principio no hubiera sido tan grave, pero no lo hice. Con el tiempo se hizo fibrosis, esto es que el tendón se vuelve completamente duro, mi flexibilidad disminuyó y me resultaba doloroso hacer casi todo, pero yo sólo ignoraba el dolor. Y ni si quiera estoy segura de en qué momento me lastimé, porque tenía fibrosis en ambas piernas. Estas lesiones hace dos meses apenas

que me empecé a tratar con terapia de choque³¹ y un año después por fin me estoy recuperando.

Mi esguince sucedió justo cuando comenzaba a entrenar de verdad; empecé a ir a varias clases y me estaba ya acostumbrando al nuevo ritmo de trabajo. Más que las molestias que sí me ocasionaron las lesiones del isquiotibial, más que el hecho de que no pudiera hacer nada, porque sí podía hacer cosas, dejé de entrenar porque me deprimía no poder hacerlo todo. Así que me detuve por completo. Con un desgarre y un esguince me sentía derrotada, como si no sirviera para hacer circo. Aún no tenía la fortaleza emocional (¿y la madurez?) necesaria para lidiar con las lesiones, aunque fueran relativamente menores.

Mientras padecía, fui a ver una obra, *Fractura Múltiple: Intermedio forzado*, dirigida por Vladimir Garza. Este montaje cambió no sólo mi manera de ver al circo contemporáneo, sino la manera en la que se entrena en el circo. Si le preguntas a Vladimir acerca de su lesión, él te contará de su fractura de menisco; se lesionó bailando y es la lesión que le hizo pensar en todas las otras lesiones de sus compañeros de circo. Que en circo no hay un cuidado del cuerpo, y en un lugar donde las lesiones proliferan, se vuelven normales cuando no deberían serlo. Ese accidente fue lo que le hizo concebir este montaje.

³¹ La terapia de choque consiste en suministrar descargas eléctricas que llegan hasta lo más profundo del músculo para romper de nuevo las fibras y en la rehabilitación recuperar la movilidad normal.

Vladimir concibe el proyecto de *Fractura Múltiple* como un camaleón, un ente que se va adaptando y que se encuentra en constante construcción.

La primera versión de *Fractura Múltiple* se llamó *Fractura Múltiple: Intermedio Forzoso*. Las versiones más recientes son *Fractura Múltiple: Deconstrucción de miradas*. Combina circo, teatro y performance para abordar a cuatro cuerpos fracturados que hablan del dolor recordando lo que uno era y dejó de ser, cuerpos que añoran lo que ya no será. Los integrantes de *Proyecto Conejo Blanco*, Vladimir Garza, Saremi, Ana Karen Rojas y Christian, hicieron una amplia investigación y una serie de entrevistas con artistas de circo y algunos bailarines y actores, en donde les cuestionaban acerca de sus lesiones físicas y de cómo estas produjeron fracturas emocionales, para así cuestionar la naturalización de las lesiones en el circo y la falta de cuidado y atención del cuerpo. Aunque también habla de las fracturas de un corazón roto, del dolor de nunca sentir que uno encaja y de la nostalgia del recuerdo, de lo que alguna vez fuimos y no somos



Imagen 11. Foto tomada por mí del mural en la instalación previa a la función de *Fractura Múltiple*.

más.

Antes de entrar a la función de *Fractura múltiple*, había una instalación donde se mostraba parte de la investigación de los intérpretes. En las paredes hay fragmentos de textos, citas de Foucault, Deleuze y

Guattari, Francesa Alfredo de Miglietti, etc., así como fotografías del proceso. En una pared hay unas tazas colgadas, están rotas y vueltas a pegar con pegamento.

“Kitsukuori”, se lee debajo de ellas. Es el arte japonés de reparar los objetos de cerámica con oro, en lugar de ocultar las heridas, evidenciarlas, porque es lo que hace hermoso a un objeto, es parte de su historia, es prueba de que resistió.

“Resiliencia”, se lee en grande en otra pared. En otra pared más, están pegadas muchas cartas al lado de la fotografía de su autor y un pequeño mp3 con audífonos donde le puedes escuchar leyendo su texto. Son cartas de intérpretes de circo y danza, a sus cuerpos. En las cartas se pueden leer sobre todo disculpas. “Perdón por exigirte tanto, perdón por no cuidarte como debiera, perdón por no escucharte. Y gracias, gracias por lograr tanto, gracias por hacerme hacer tanto, gracias por aguantar.”

La obra de Fractura Múltiple no tiene una historia lineal, como suele ser el formato de circo contemporáneo. En la primera escena, que transcurre mientras los espectadores ocupan sus asientos, Vladimir tiene un traje de un conejo blanco, el cual hace contraste con su corpulenta complexión, y él está parado en el borde de una mesa, se tira del borde y se estrella contra el piso en repetidas ocasiones. El primer número de circo es un número de aro. Ana Karen empieza con un par de figuras haciendo gala de su agraciada flexibilidad, baja al suelo y Vladimir y Christian vestidos como doctores le inmovilizan un brazo con unas tablas de madera y cintas amarillas que dicen “frágil”. Ella vuelve a subir al aro y continúa haciendo figuras y movimientos aún con las limitaciones de las tablas. Baja de nuevo y esta vez le inmovilizan una pierna y el torso, pero ella sube otra vez. Ana Karen termina con todo el cuerpo inmovilizado, exceptuando un codo, siendo el único punto del que puede colgarse del aro al final.

Vladimir hace un pequeño número de tela con los ojos vendados, mientras recuerda, que a él le gustaba volar, porque quería caer. En otra escena, Ana es como una enfermera que con sus tablas y cintas métricas está midiendo qué tanto y en qué maneras se puede doblar un muñeco de trapo, el cual está relleno de

botellas entonces cada vez que lo mueven suena como si se estuviera rompiendo. Del corazón del muñeco, otra enfermera/azafata, Saremi, saca una taza, que después de un emotivo monólogo acerca de las fracturas del corazón que le han otorgado y ella ha regalado, rompe con un martillo. Ana Karen habla de su cuerpo-casa y el dolor de no sentir que pertenece a un lugar, nunca sentirse estable, como ella debe refugiarse en su cuerpo caparazón, su cuerpo casa movable que se mueve con ella. Christian habla de ser uno mismo, pero habiendo dejado de ser quien era, de cómo nos construimos a nosotros mismos a partir de nuestros propios recuerdos, los cuales son recuerdos seleccionados, como seleccionamos las fotos que guardamos en

una cajita. Mientras nos muestra sus recuerdos y sus fotografías, se coloca cada foto en la piel con unas pinzas.

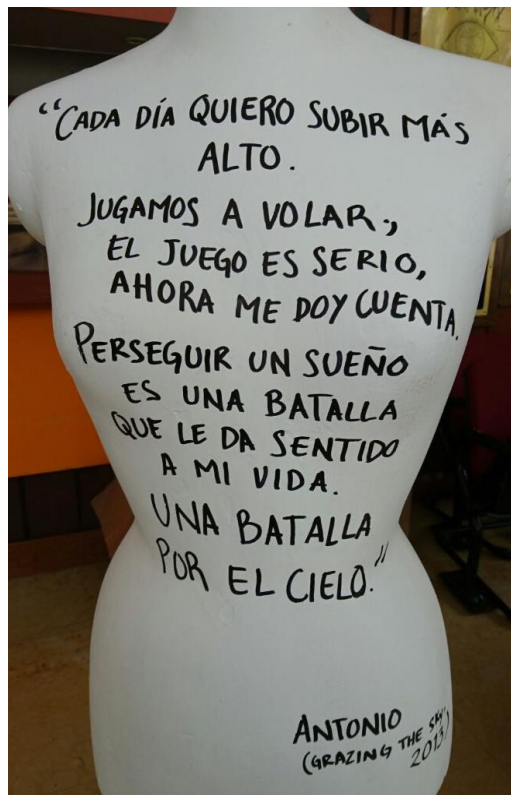


Imagen 12. Foto tomada por mí de una pieza de la instalación previa a la función de *Fractura Múltiple*. Se lee una cita de la película "Grazing the Sky".

Hay una pantalla donde se transmiten con un proyector parte de las entrevistas entre algunas escenas. "¿Cuántas lesiones has tenido?", se lee en la pantalla, seguido del recuento de todas las lesiones que han tenido varios artistas. "Tres fracturas, dos esguinces, dos desgarres. Múltiples contracturas, torceduras, etc.", "desgarre del hombro izquierdo y fractura de no sé qué". "Hiperextensión en el ligamento interno de la rodilla izquierda." "Pero la lesión más grave que tuve fue..." Sorprenden la cantidad de lesiones que cada uno ha experimentado y la precisión técnica con la que describen esa lesión que fue la que más les marcó. Al final, les

piden resumir con una palabra su aprendizaje. “Resignación, Aprendizaje, enseñanza, paciencia...”

La última escena es un número de cadenas aéreas desnudo. Vladimir cuestiona, si un cuerpo vacío puede sentir dolor. Esta frase cobra mayor potencia cuando

vemos de manera impresionante su piel desnuda estrellarse y apretujarse contra cadenas de metal a voluntad, piel que parece no tener ni un moretón, ni una quemadura, como si en verdad que su cuerpo no sintiera molestia alguna.

Este montaje cambió la forma de ver mi proceso de entrenamiento y del circo en general, tanto por el contenido de la obra, como por el lenguaje estético en el que integra al performance con el teatro y el circo, en un momento en el que yo descubría los estudios del performance. Con este montaje llegué a la obvia conclusión de lo delgadas que son las líneas entre teatro, performance y circo así como las potencialidades creativas al mezclar todo. Además, aunque ya había visto otros montajes de circo

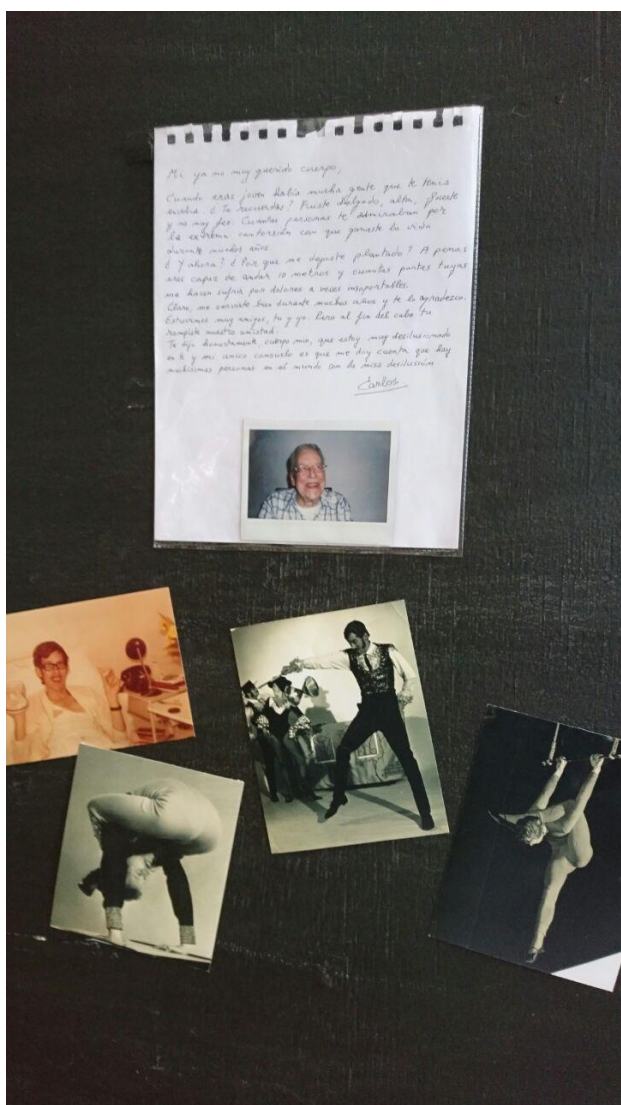


Imagen 13. Carta de Carlos Kahman a su cuerpo. Pieza de la instalación previa a la función de *Fractura Múltiple*, foto tomada por mí.

contemporáneo, era la primera vez que veía uno con un contenido tan complejo que involucraba un amplio proceso de investigación no sólo como parte del proyecto, sino como montaje final.

Atravesando yo misma un proceso de reflexión ocasionado por mis lesiones, la obra también tocó fibras sensibles en mi ser. A partir de ese momento comencé a cuestionarme seriamente acerca de este punto en el circo. Lo primero que me percaté, fue que la mayor cantidad de lesiones se producían durante el entrenamiento. Y es que es en ese momento en el que se intentan y aprenden cosas nuevas, por lo que el margen de error es mucho mayor. Mientras que en función el artista presenta lo que ha ensayado muchísimas veces. Para este trabajo me pareció pertinente comenzar a adentrarme en las lesiones y accidentes que se dan durante el entrenamiento.

La elección del dolor y del miedo

La primera pregunta que me surgió después de ver *Fractura Múltiple* fue ¿por qué nos lastimamos tanto? ¿Por qué lo vemos como algo tan *normal* si puede tener consecuencias fatales?

Le Breton (1999) en *Antropología del dolor*, posiciona al dolor como una construcción sociocultural y habla de dos dimensiones del dolor. Por un lado está *el sensory pain*, y el *suffering pain*. El primero es el dolor tal, cual es una reacción fisiológica sí, pero la segunda, la sensación del dolor es una construcción cultural e individual, de manera que como tal, en distintas sociedades algunas cosas duelen más que otras, situaciones en las que el dolor es socialmente aceptado o esperado, y hay también dolor elegido, como el de las prácticas deportivas en las que el dolor se vuelve de igual manera parte constitutiva de la práctica (Le Breton, 2002).

En *Antropología del cuerpo y modernidad*, Le Breton (2002) habla del cuerpo escindido de la persona y la constitución de un cuerpo alter-ego como una de las características del individuo de la sociedad.

Le Breton afirma que la construcción de un cuerpo alter ego es lo que identifica a los individuos de la modernidad.

“El dualismo moderno no divide cruelmente al alma (o la espíritu) y al cuerpo, es más insólito, más indeterminado, avanza disfrazado, atemperado bajo distintas formas todas basadas en una visión dual del hombre. Lugar del gozo, o del desprecio, el cuerpo es, en esta visión del mundo, percibido como algo distinto del hombre. El dualismo contemporáneo distingue al hombre de su cuerpo” (Le Breton, 2002: 152).

Ahora, el riesgo es controlado por los deportistas de riesgo con la ilusión de que pueden controlar absolutamente todo porque están preparados físicamente para hacerlo (Le Breton, 2011). Es así, que aunque por un lado ven a su cuerpo como único aliado, Le Breton encontró que los deportistas en deportes de alto riesgo como el alpinismo, se refieren a su cuerpo como su obstáculo único o último,



Imagen 14. Saremi Moreno y Christian Cortés en *Fractura Múltiple* (Foto: Gerardo Castillo/ISÓPTICA).

como su principal enemigo para conseguir lo que desean.

“Soy un resistente a la guerra que me invento. El enemigo soy yo con mis debilidades físicas, mi tentación al abandono” (Le Breton, 2011:115).

En el camino este enemigo nuestro es maltratado, raspado, mutilado. Desde moretones y quemadas, pasando por desgarres, esguinces, huesos rotos o accidentes casi mortales, las lesiones en la práctica de circo contemporáneo son tan sólo “el pan de cada día”.

En el montaje de *Fractura Múltiple*, parte de la exposición de la investigación que hicieron y que estaba instalada antes de entrar a la sala, eran unas cartas que escribieron varios artistas a sus cuerpos. Estaban las cartas pegadas en la pared y cerca de ellas varios reproductores de *mp3* que tenían las voces de los artistas leyendo sus cartas a sus cuerpos. Todas las cartas le daban las gracias infinitas a sus cuerpos por “aguantar”, por aguantar todo lo que lo hacían pasar, le pedían perdón por no cuidarlo como deberían, le reconocían que sin él no alcanzarían todo lo que se proponen.

En el proceso de aprendizaje en el circo, principalmente en disciplinas acrobáticas y aéreas, los errores muchas veces llevan a una lesión. En general son lesiones menores y en realidad son esperadas haya o no haya un error. Duele si lo estás haciendo mal, duele si lo estás haciendo bien. Sin embargo, precisamente el diferenciar entre los dos tipos de dolores es parte del entrenamiento y la formación de circo.

En *Instagram* hay un *hashtag* popular que dice “#circushurts”. Me parece ilustrativo, así como los memes, que recuperan un sentir o un algo consensuado. El circo duele y la gente que lo practica se enorgullece de ello. El sobre entrenamiento del cuerpo en el circo, aunque yo lo explico en México a partir de las condiciones materiales económicas, es común en otras partes del mundo. En *Instagram* a la gente le gusta presumir sus moretones acumulados, raspadas,

caídas fallidas, visitas al fisioterapeuta, etc. Son pequeñas lesiones, pequeños dolores que se muestran como “superados” con éxito. O como un tipo de sacrificio al estilo de los monjes en penitencia. Sacrifico mi cuerpo con dolor. #Circuseveryday, #circuseverydamnday, circo SIEMPRE sin importar nada, ni mi propio dolor ni mi propio cansancio³².

Las lesiones corporales son prácticamente inevitables en cualquier disciplina física. Al principio pensaba que la cantidad de lesiones en el circo se debían a un desconocimiento del cuerpo, de su funcionamiento y cuidados básicos. En gran parte lo es, pero al mismo tiempo es algo más profundo aún. Sé por amigos cercanos que las lesiones en escuelas de danza proliferan por el estrés al que someten los cuerpos de los estudiantes.

“Mis últimos dos años de la carrera [en Danza contemporánea en la Escuela Nacional de Danza] no hubo un día que no me dolieran las ingles y mi rotación disminuyó muchísimo, los profesores me decían que no me hiciera tonta, que mi pierna subía mucho más, pero de verdad ya no daba por el dolor que sentía. Salí de la escuela y ya recuperé mi rango de movimiento.” (Entrevista con Susana Ramos, 2017).

Y es que parece ser, que en la práctica de disciplinas físicas de alto rendimiento, no importa si es nivel “amateur”, profesional, institucionalizado o no, las lesiones son hasta cierto punto naturalizadas porque nuestro propio cuerpo parece convertirse en una especie de objeto externo a nosotros, y en últimas instancias el obstáculo que nos impide lograr lo que queremos.

El dolor así como el miedo muchas veces no es que sean necesarios, sino que son inevitables, en ocasiones hasta esperados, y lo único que se puede hacer es controlarlos.

³² No estoy diciendo que así es como deba de ser, sino que así lo manejan muchos individuos. Me gusta pensar que cada vez más hay una mayor *conciencia* acerca de los cuidados de nosotros y nuestro cuerpo.

Como se puede apreciar a partir de mis entrevistas, controlar no significa hacer que desaparezca, sino simplemente no dejar que te invada, que te impida accionar. Por un lado, el dolor es un proceso, dado que cada vez que se intenta algo nuevo duele de manera prácticamente insoportable porque el cuerpo no conoce esa sensación aún. Pero la primera vez que duele es la última vez que va a doler a esa magnitud, porque con el tiempo y mientras más lo practiques, el cuerpo se va acostumbrando a ese tipo de dolor. Pero por otro lado, nunca deja de doler, dado que cuando ya se tiene dominada una figura o movimiento doloroso, uno sigue aprendiendo e intenta algo nuevo, algo que vuelve a doler por primera vez.

“La primera vez que lo intenté, sentí cómo raspaba toda mi piel en todo el recorrido, no sólo las piernas sino parte de los pies desnudos también. Me bajé quejándome del dolor que me produjo también en la entrepierna. Jess dijo que sí duele pero no tanto, que estamos apretando de más porque como es nuevo tenemos miedo. Que es igual que cuando empezamos a subir la tela, cuando presionas de más y aplicas mucha más fuerza de la que necesitas en brazos y piernas y te cansas de más. Además de que como no dejas que se recorra la tela por tus pies te vas atorando y te vas quemando. Una vez que entiendes la dinámica, se vuelve indoloro. Es igual en el aro, cada posición nueva duele la primera vez y dependiendo de lo dolorosa que de verdad es, puede dejar de doler porque te acostumbras, o te acostumbras a que te duela en ese punto en específico” (Notas de campo, 2016).

“En posición de arco en codos, una persona se colocaba de frente a nosotros sosteniéndonos los codos y la parte de enfrente. Otra persona se sentaba atrás de nosotros para sostenernos los pies y brindarle apoyo a Inés, que con sus pies nos empujaba de los hombros. Tortura. Me dolía tanto que pensaba que me iba a fracturar la espalda o a desgarrar algún músculo, también tensaba los músculos y eso lo hacía más doloroso y peligroso, pero sabía que si aflojaba Inés me iba a empujar aún más y eso significaba aún más dolor. Pero precisamente Inés me dijo que soltara, lo hice y llegué a un punto al que nunca había llegado. Por fin me dejó ir. En realidad creo que estoy muy flojita, y podría llegar a donde llegué sin gritar tanto ni” tanto pancho”, una vez que me acostumbre a la nueva sensación y a ese dolorcito. Quizás la segunda vez lo haga mejor. Después me estiró yo acostada boca abajo, me tomó de los brazos y me jaló todo el torso hacia atrás, de nuevo grité por mi vida, pero mis manos casi llegaban a mis piernas, algo que nunca había hecho tampoco.

Confío en Inés plenamente, ella sabe mejor mis límites que yo y sé que no me va a lastimar. Pero en esos segundos de dolor lo que mi cabeza piensa es que me voy a partir en dos. Huevo le preguntó a Inés si a ella todavía le dolía estirar. Ella le contestó que manejaba mejor el dolor; Inés dice que nunca deja de doler, te duele pero cuando llegas a tu límite deja de doler, y entonces es hora de volver a superarlo. Dice que respecto a la espalda el límite es que la cabeza toque tus pompis, pero siempre hay variaciones locas qué intentar. Es como en cualquier disciplina, hay que seguir avanzando. En el aéreo, cada vez que aprendes una figura nueva, un movimiento nuevo, tienes que acostumbrarte al nuevo dolor” (Notas de campo, 2017)

Ahora bien, el dolor puede tener usos sociales. Para Le Breton (1999) la ideología del progreso y de la modernidad en última instancia de lo que se preocupan es por erradicar por completo el dolor. Sin embargo, el dolor consensuado puede llegar a significar devoción, una prueba de amor, de entrega total. Recordemos a los flagelantes que ofrendaban su dolor a Jesucristo para pagar la deuda que tenemos con él.

Ahora, veo dos tipos de dolor, El dolor “normal”, que es el dolor esperado en la práctica deportiva, y el dolor que anuncia una lesión, el dolor que duele cuando lo estás haciendo mal. Aprender a identificarlos es parte de la formación del ejecutante circense. Cuando el cuerpo está cansado duele. Puedes sentirlo con contracturas muy recurrentes, que no se van, hay que escuchar el dolor. Precisamente las lesiones de desgaste es cuando te duele y no haces caso, sigues y sigues.

“Hoy Inés me estiró segunda. La segunda es lo que más odio en la vida. Me cuesta mucho trabajo soportar ese dolor, creo que me duele lo mismo que el split, pero lo soporto menos. Me siento trasgredida o no sé, siento que me voy a partir. Entonces me estaba estirando, y le conté que una vez un profesor me lesionó así entonces que me daba un poco de miedo. Me dijo que muchas veces no era culpa del profesor, sino que los alumnos tenían una mala postura. Que en este ejercicio era común rotar la cadera hacia afuera, como arqueando la espalda, pero que era importante cerrarla, para no lastimarla. Mientras me contaba esto ya me estaba estirando de tal manera que estaba en muchísimo dolor, pero me di cuenta de que sí tenía poquito rotada la cadera, y me estaba doliendo raro. Le dije que me diera

chance de cerrarla porque me dolía extraño, aminoró un poquito nada más la presión para que me acomodara y continuamos con la tortura” (Notas de campo, 2017).

De igual manera veo dos tipos de miedo, el miedo que paraliza y el miedo que protege. Ambos se asumen como parte de la práctica, y como tal, también se entrenan. Cuando uno es más principiante y tiene menos conciencia corporal, en ocasiones el miedo puede ser paralizante al momento de intentar alguna caída nueva por ejemplo. Como fue el caso de una compañera mía, Katy, quien en una caída delicada por el miedo olvidó meter el pie y se cayó. A veces en clase ese miedo impide que reaccionemos de manera adecuada, pero en general hay colchones por todos lados por lo que caes en blandito. Sin embargo, mientras se adquiere más experiencia y se aprende a convivir con el miedo, uno podría caer en el error de confiarse de más. Es por ello que los artistas de circo aprenden a apreciar de alguna manera al miedo.

Es así, como veremos más adelante en este capítulo, el miedo más bien llega a asumirse por completo, de manera que el miedo se va a traducir después en un “respeto” o una conciencia del riesgo que implica lo que se está haciendo.

El miedo va a formar parte tan “cotidiana” de la práctica de circo a nivel profesional que sale de manera explícita sólo cuando se piensa de manera explícita, al contrario del dolor, que si bien también se vuelve cotidiano, de alguna manera está más presente todo el tiempo. Cuando entrevisté a Vladimir le pregunté acerca del miedo, y por qué no tocaban ese tema en *Fractura Múltiple*; su respuesta fue muy reveladora para ayudarme a pensar el miedo en el circo.

“En ‘Fractura...’ el tópico de miedo no se trató como tal, siento que estaba implícito en nosotros a la hora de hablar. Por ejemplo en mi primer monólogo es una aceptación de él, porque reconocer que no quiero volar, y sólo quiero caer, la actividad es eso, es subir para caer, siempre subimos para caer. Y eso es a lo que le decimos volar, es regresar, siempre sentir la gravedad, entonces al reconocer el miedo a caer, siento que ahí lo acepto, porque acepté caer. Porque cada vez que subo sé que voy a caer, y ahí siento que

acepto mi miedo como parte de mí, como parte de una construcción de esta actividad. Entonces siento que el tópico de miedo en la obra no es así como un monólogo o un momento especial, siento que en cada uno está adentro, porque Saremi cuando habla de su fractura de su corazón, está este miedo a volver a amar, a volver a abrirse, de que a lo mejor puede volver a ser herida, y esa sensación de ese miedo de volver a sentir lo que sintió la cierra a relaciones personales o amorosas o a generar lazos afectivos más allá, con personas extrañas o personas que a lo mejor tienen un afecto físico, o el miedo a reconocer. Christian, cuando habla de esta cosa que emigró, de reconocerse que ya no es el Christian que salió, que ha habido todo un cambio y ahora es otro, esta cosa de quitarse el miedo y voltear atrás y saber que no se va a volver. Siento que ahí está el tópico, y Ana, de todas estas cosas que siente que a lo mejor nunca ha llegado a su lugar, a su casa, esta cosa constante de no tener un lugar fijo, pero seguir aún no teniéndolo, siento que todos hemos sentido, hemos pasado por ese miedo, más no es la voz, ni la palabra que sale. Siento que, pero está ahí como uniéndonos. El miedo no nos ha frenado, lo hemos interiorizado o ha pasado pero ahí está latente, más no es como esta cosa enorme que podemos construir, como una torre que no nos deja avanzar, pero sí ha estado presente alrededor o adentro de los temas” (Entrevista con Vladimir, 2016).

El miedo es omnipresente, así como el riesgo. Como tal se dan dos posturas frente a ellos, la primera es la del control, que uno debe controlar su miedo y su dolor para no dejar que le invada a uno. De nuevo retomamos “la ilusión de control” a partir de las propias habilidades físicas. En las entrevistas la consigna es que “no te va a pasar nada porque sabes lo que haces”. La otra postura es de resignación, siempre va a doler, siempre te va a dar miedo y el riesgo siempre es una posibilidad. El miedo se va a convertir en aliado para estar alerta y hacer frente al peligro.

“Pues siento que así es la vida. Si tú quieres algo en la vida, en el aéreo en tu escuela, en tus relaciones, pues tienes que aprender ese miedo. Sólo traspasando esa puerta puedes también evolucionar algo más en ti. Y miedo pues siempre va a estar presente. Siempre que no tengas experiencia va a estar presente, siempre que vas a hacer algo nuevo, el miedo te va a carcomer, pero todo lo vas a trabajar. Simplemente creo que hay que tener una voluntad fuerte, firme y que te dé un objetivo claro de que lo vas a hacer ¿no? Salga como salga, y creo que eso lo he aprendido mucho en la gimnasia.

Y bueno es como, “bueno no la cagues, es tu jeta”. Es como concentrarte bien cabrón en ese miedo, y pues voluntad. Es lo que hace que es o se vaya y si aplicaste bien tu voluntad y tu conciencia corporal, ves que no pasa nada. Y así se supera, y ya después lo vuelves a hacer sin miedo, hasta que ya lo dominas, pero bueno el miedo siempre está presente. Depende de tu estado mental yo creo, en qué estés pensando, o cómo es tu estado emocional en ese momento. Creo que uno tiene que tener la capacidad de separar la emoción del objetivo. O sea, si yo me dejara llevar por mis emociones, no haría un pinche mortal. No, no habría logrado superar ese miedo. Sin embargo hay un objetivo que es claro y lo quieres alcanzar. Entonces, si ya tienes esa determinación y la voluntad para hacerlo, el miedo se va. También se pierde cuando le ayudas a alguien más, cuando le ayudas a alguien y ves que sale bien, eso te da mucha más confianza y más conciencia y ya no cometes el error tantas veces, simplemente si te desconcentras cometes el error. O si te confías de más. O sea, es bien fácil. Como yo, simplemente dije, “bueno, sí caigo parada”, pero caí parada mal.

[...] Al dolor también te acostumbras, al inicio duele pero cuando ves qué puedes lograr gracias a eso, no hay bronca. Y llega un momento en que tu cuerpo ya conoce ese dolor y ya no se queja, ya lo tolera bastante bien. Y así es poco a poco, simplemente yo creo que respirando y ordenándole a tu mente, cálmate, cálmate, y ya lo entiendes y ya.” (Entrevista con Yola, 2017).

El circo está lleno de contradicciones. Continuaré con las reflexiones acerca del miedo y el dolor en el circo a partir de las lesiones y veremos, por un lado, que cada artista te va a asegurar que no corre más peligro haciendo aéreo del que podría correr cruzando la avenida. Que sabe lo que hace y por eso no se va a caer. Pero al mismo tiempo, te dirá que nunca te puedes confiar, que en realidad nunca estás seguro de lo que puede pasar, y que los accidentes son parte de la práctica del circo.

Lo que siempre ha caracterizado al circo es la espectacularización del riesgo, de igual manera, es proporcional a la cantidad de lesiones. Todos los que lo hacen de manera profesional se han lesionado entrenando o han tenido algún tipo de accidente en función o han estado presentes en uno. Por ello las lesiones se tratan con mucha comprensión y mucho apoyo, como podemos ver en las

funciones en apoyo a José Ruiz que se dieron en Casa Margaritas, Ultra danza, Sugar Dance Studio, Cracovia 32, Karpa de Mente y Circo Zephyr.³³

No-tipología de lesiones

“Un moretón no te va a afectar en la vida. Simplemente en tu estética. Además, si aprendes a apretar tu cuerpo ya no salen moretones. Como los molinos. En la práctica cotidiana tu cuerpo va adquiriendo una conciencia, se va acostumbrando. Claro a lo que no se va acostumbrar es una lesión de hombro, no lo va a tolerar. Un desgarre en el abdomen por forzar de más, gente que se quema demás y se desgarran” (Entrevista con Yola, 2017).

A través de las lesiones podemos percibir entretejidas las nociones de miedo y de dolor, así como de riesgo. Haré una pequeña lista de las causas comunes de las lesiones en el circo contemporáneo. Los apartados que escribo son sólo para analizar por separado algunas lesiones, porque en realidad aunque las causas de lesión casi siempre son varias, también son varias las circunstancias que coinciden. De igual manera el miedo y el dolor vienen implícitos en todas las lesiones. Verán mezclados entre mis reflexiones acerca de lesiones, fragmentos de mi diario de campo donde escribo acerca de algunas clases y entrenamientos.

“En realidad, por esta inestabilidad laboral que vivimos todos los días, las causas de las lesiones son muy complejas. Si no entrenas tanto porque estás chambeando para comer es fácil que te lastimes. Pero si prefieres entrenar un montón y no estás comiendo tan bien o tan sano porque no tienes tanto varo ni tampoco estas yendo a terapia por lo mismo, también te lesionas. En realidad todo el tiempo estamos en crisis. Crisis personales, crisis sociales. Durante el entrenamiento estás en crisis porque no te está saliendo algo o ya te desesperaste. Estas en crisis porque necesitas chamba, estas en crisis porque lo que sea.” (Comunicación personal con José Ruiz, 2017)

³³ Otros gremios como el de la danza también son muy solidarios cuando sus compañeros requieren apoyo para pagar operaciones carísimas después de una lesión. No es sólo el riesgo físico de cualquier disciplina corporal, sino el mismo riesgo de no tener seguro médico ni empleo estable.

Las no-lesiones: modificaciones corporales

“Al principio de la clase, Ana Karen me enseñó la costra que se le había hecho arriba de los talones, porque la clase pasada hicimos equilibrio en talones y ella lo hizo sola. Me dijo que lo vio y sintió malestar pero luego se sintió muy feliz y satisfecha, porque sabe que lo hizo bien [...]” (Notas de campo, 2016).

Las lesiones son parte del proceso del entrenamiento en el circo. Hay lesiones que se asumen que van a suceder (llagas, callos, moretones, raspones). Son lesiones leves, hasta se conciben de alguna manera “necesarias”. En los aéreos, las quemadas suelen ayudar a que la piel se curta y deje de abrirse. En contorsión, el proceso de elongación implica mini-desgarres en el músculo que se regeneran.

“[los callos, raspaditas] Bueno esas no las llamo lesiones, bueno sí son una lesión (risas) finalmente sí, pero...pues es que eso ya es como propio de cada elemento. No sé, en la danza por ejemplo, igual los empeines se te queman mucho, en lo que tu piel se pone más fuerte. En las telas, [se queman] las corvas un montón, o sea muchas partes no, pero un ejemplo. Pero pues eso es fortaleza. Que se haga en lo que tu cuerpo se va haciendo fuerte. Y en ese caso cualquier lesión la podrías ver así también, porque con cada debilidad viene una fortaleza. Entonces lo cierto es que alguna vez he tenido otra lesión, y eso me ayudó a ser más fuerte y a no volverme a lastimar, y a mantener una conciencia de esa zona” (Entrevista con Susana Ramos, 2017).

“Es que no le quisiera decir “necesarias”, pero siento que hay unas que se repiten mucho. Porque hasta que no las experimentas, entiendes. La mayoría de la gente que hace mástil, tiene las mismas lesiones, o sea todos pasamos por esa lesión del hombro, casi toda la gente que hace mástil ha tenido esa misma lesión del hombro que es en el manguito rotador, todos pasan por esa lesión. Creo que no conozco a ningún mastilero que no tenga o haya tenido esa lesión del hombro. Y transformaciones en su cuerpo al aparato. La mayoría tiene el dedo anular un poquito con una desviación, una hendidura, para poner el dedo en el mástil. Para hacer un giro que es en la muñeca, todos tienen ese dedo un poquito lastimado, bueno o sea con esa, y un hombro con una hendidura que hace el tubo de tanto estarse recargando en el trapecio. Creo que son detalles que sólo un mastilero detecta de otro mastilero. Y creo que en todas las actividades es igual” (Entrevista con Gadget, 2016).

En ocasiones éstas se presentan como marcas de guerra, heridas que simbolizan el trabajo arduo, la gente suele presumir sus llagas con fotos en internet. Me parece muy representativo el caso de los cinteros, los que se dedican a hacer cintas aéreas. Desarrollan en las muñecas una especie de callo que les recubre, pero pudiendo cuidarlas aplicándose cremita para que no les quede con apariencia de escamas de reptil y no se les cuartee la piel cuando hace frío, me parece que hasta se dan latigazos en las noches para poder presumir entre amigos quién tiene más callo.

“[...] Renata nos enseñó un video de una caída en el aro que estaba sacando que vio en un vídeo. Nos dijo que le quedaron doliendo muchísimo las manos y también los antebrazos. Que nunca le habían dolido así. A la siguiente clase, Renata tenía tape en los antebrazos. Fue con su fisioterapeuta de confianza, Eduardo, porque no podía ni abrir una botella de agua, le dolía presionar el teléfono para hablar. Tiene ambos antebrazos súper contracturados. Le dijo que si quiere seguir haciéndola, que se ponga hielo inmediatamente después de hacerla. Cada vez que la intente. Me acordé de mis contracturas en ambos antebrazos de hace un par de meses atrás. Fue justo antes de empezar el proceso de Lila, estaba entrenando Diario en CASU aéreo e iba a puras clases de aéreo, fue una sobrecarga para mis antebrazos y ya no podía usarlos ni para agarrar un lápiz. No sabía que necesitaba tantos músculos para hacerlo” (Notas de campo, 2016).

Lesiones de ensayo y error. Por no saber, malas colocaciones del cuerpo en el entrenamiento o accidentes en clase

“Lo que pasa también con las lesiones en ese caso [lesiones pequeñas, recurrentes en el entrenamiento] es que son una señal de que, primero que algo no estás haciendo bien, o de que hay una parte de tu cuerpo o algo de lo que estás haciendo que necesita fortalecerse, entonces en ese caso las lesiones sí son como, pero no necesarias, pero si una gran oportunidad de que aprendas, y de que conozcas tu cuerpo, o sea desde la más mínima a la más grande, o sea sí son, son la sabiduría también del cuerpo diciéndote, “me estoy descompensando aquí, por algo, chécalo no?, revísalo, concientízalo, trabájalo.” Entonces pues en ese sentido si lo tomas como eso y escuchas a tu cuerpo, es una gran enseñanza, sin embargo claro, si aprendes a hacer las cosas, desde lo más básico hasta lo más grandioso, si llevas todo ese proceso limpiamente y siempre mantienes como el cuidado de tu cuerpo, como la atención como siempre calentar el cuerpo, siempre prepararlo para algo físico, no sólo físicamente sino emocionalmente y

mentalmente, ¿qué mejor no? Ahí si tienes esa conciencia y esa sabiduría, una lesión no tiene por qué ser necesaria.” (Entrevista con Susana Ramos, 2017).

“Creo que en todas las disciplinas son lesiones que la mayoría tiene, pero también he conocido gente que no las tiene. He oído historias de algunas gimnastas que nunca se han lastimado. Y digo ¿de verdad nunca, nunca? ¿Ni siquiera un desgarré en la ingle? No, nada, ni un esguince, ni nada. Eso es trabajar con un maestro que siempre te esté spoteando, siempre te esté diciendo qué no hagas, qué hagas. Eso, y que hayas empezado desde niño. Implica mucho que tu hayas llevado un proceso desde muy pequeño, desde unos 5 años, 4 años que ya tu papá te esté parando de manos, que ya te esté diciendo cómo hacer puntas, entonces cuando te enseñan algo tu ya traes esa técnica y ya no te lesionas tanto. Es más fácil que se lesione alguien que empezó de grande a hacer una actividad, a un niño, o sea alguien que empezó de niño” (Entrevista con Gadget, 2016).

“...Y es que tenemos miedo en clase porque el mes pasado Katy se cayó en clase sacando una caída. Es una caída que no es tan difícil, pero todo lo que te agarra es un pie en flex, y tus dos manitas. Yo me caí con esa caída en función, porque me atonté y no puse el pie en flex. Era mi primera función en un teatro, estábamos en Campeche, un festival, y me puse nerviosa. Pero sí estaba bien agarrada de las manos, y afortunadamente no estaba tan arriba entonces caí de pie, no me pasó nada y terminé mi número. Creo que hasta la gente pensó que era parte del número.

Pero Katy no agarró bien la tela, o se le soltó. Y entonces cayó su espalda en la colchoneta, pero su pie cayó en el suelo y se rompió el talón. Tuvieron que operarla y estará 4 meses en muletas.” (Notas de campo, 2016).

Lesiones de desgaste

Las lesiones de desgaste son las lesiones que se producen cuando hay una sobrecarga de entrenamiento y el cuerpo se vence. En ocasiones hay un lado del cuerpo que trabaja más, algún músculo que compensa la falta de fuerza de otros músculos, o utilizamos músculos equivocados para trabajar. Además, hay una “cultura” de entrenar la mayor cantidad de tiempo posible. Y uno no para porque le gustaría que su cuerpo nunca se cansara. Un cuerpo cansado en cualquier momento se quiebra.

“[Para evitar lesiones hay que tener] Consciencia de atender y escuchar el cuerpo, cuando te dice “ya”. De entrada no, o sea si estoy muy cansado y estoy bien aferrado, hoy no pasa nada, pero si sigo un mes así... quién sabe. Eso puede ser por exceso, por aferrarse y exceso de entrenar” (Entrevista con Juan Pablo Góngora, 2016).

Lesiones por falta de concentración y “La cuestión emocional”

“Eso, tu estado de ánimo, y eso. El estado de ánimo tiene mucho que ver. Si haces algo riesgoso y andas triste y cansado, y aparte distraído, júralo que te vas a dar en tu madre (risas). Sí, no, es algo que normalmente la gente se lesiona por eso, porque estaba pensando en otra cosa.” (Entrevista con Gadget, 2016)

Cuando uno está emocionalmente inestable, no está concentrado en lo que está haciendo en el entrenamiento. En disciplinas de alto riesgo, la menor falta de concentración conlleva a una lesión. El accidente de Zoé fue resultado de una falta de concentración provocada por los nervios de ser la primera vez que se presentaba en función, y el hecho de que entre el público se encontraba su papá, quien no estaba de acuerdo con que Zoé tomara clases de aéreo ya que le parecía muy peligroso. Zoé quería probarle que ella era capaz de manejarlo.

[...]Todo corrió bastante bien, nosotras éramos el número 9 de 13. Tocó nuestro turno y entramos. Empezamos el número y todo iba normal, pero como a la mitad yo sólo escuché un golpe en el suelo y un grito colectivo de espanto entre todos los presentes en la función. Vi que Zoé estaba tirada en el suelo, pasaron unos segundos y como vi que las otras chicas seguían yo seguí, pero evidente ya tenía una cara de “¿¿Qué pasa?? ¿¿Qué hacemos??” y las caras de mis compañeras estaban igual. Zoé seguía en el suelo y comenzaba a quejarse cada vez más fuerte tocándose la espalda. Por fin entraron los profesores, se acercaron a ella y nos dijeron que nos bajáramos. Nos bajamos y corrimos a la orilla donde la maestra Marlene nos abrazó a las 4, estábamos todos muy preocupados y nosotras medio shockeadas. Por fin llegó el paramédico, en lo que a mí me parecían horas. Yo sólo pensaba “Wey, ya no va a volver a caminar”. Improvisaron una camilla con una espaldera, en ese momento no tenían una camilla y la levantaron entre varios profesores y el paramédico y se la llevaron a uno de los salones. Mientras, había silencio total entre todos los padres, el resto de los alumnos estaban abajo en el sótano que es donde están los baños y camerinos. En el momento en que se llevaron a Zoé, los profesores

comenzaron a preguntar “¿Paramos la función? Yo creo que sí, yo también, No, la función sigue, los papás se van a quedar asustados”. Nosotras nos fuimos, mientras los profesores hacían una rueda para abrazar a Verito que estaba llorando y para consultar en ese momento si la función seguía o no. Al parecer sólo uno de los profesores decía que había que seguir. Entonces los profesores se pusieron frente al público y primero habló Silvestre. Dijo que conocíamos el riesgo de hacer estas cosas, que por eso se les pedía firmar una hoja cuando inscribían a sus hijos. Que todos ellos se han caído o sufrido un accidente así, mientras todos los profesores asentían con rostros de aceptación y resoplidos de resignación. También habló la profesora Marlene y el profesor Armando. Dijeron que habían decidido cancelar la función, porque a ellos les había tocado continuar una función después de que alguno de sus compañeros cayera, y saben que no es fácil. Marlene dijo, “somos artistas y trabajamos con nuestras emociones, y si no nos encontramos al 100 puede ser más peligroso para nosotros y no vamos a exponer a nuestros pequeños el doble”.” (Notas de campo, 2017).

De igual manera, hay algunas posturas que ven las lesiones como síntoma de algo aún más profundo que una reacción meramente fisiológica. Están más asociadas al cuerpo como un entero, y que cualquier cosa que afecte al cuerpo entero se refleja en su exterioridad así como en lo interno.

“Y también soy de la idea que tiene una connotación espiritual, por algo hay lesiones y por algo suceden las cosas donde suceden. Para bien. Para eso son las dos cosas, la conciencia, el escucharte para saber cuándo sí, cómo, y cuando no y la parte emocional, psicológica que tiene que ver en el cuerpo” (Entrevista con Juan Pablo Góngora, 2016).

Conciencia. Cuerpo alterado y la construcción del cuerpo extra-cotidiano: alteraciones del cuerpo y cuerpo alerta

Hasta ahora vimos algunos relatos de por qué se dan las lesiones y en este punto ya surgió varias veces el concepto de conciencia para explicar la causa de las lesiones y cómo evitarlas, lo cual parece abarcarlo todo. Para intentar explicarme este concepto de conciencia, articulado en todo el proceso de construcción del cuerpo extra-cotidiano en el circo actual, hablaré de “el cuerpo alterado”. El cuerpo

alterado es un cuerpo que ha sido sometido a modificaciones (alteraciones) corporales producto de sus prácticas corporales extra-cotidianas. Es un cuerpo que se altera al encontrarse en alerta, que se le saca de su zona de confort y que reacciona ante la alteración del balance en busca del equilibrio perdido.

En cualquier disciplina corporal, el cuerpo se acostumbra a ser usado de maneras no cotidianas³⁴ y en este proceso se va modificando físicamente para facilitar la práctica de la misma. Un jugador de tenis tiene callos en las manos, un contrabajista tiene lesiones del mismo tipo. El tenista tendrá lesiones en las rodillas, en la espalda, en los codos. El contrabajista también. Durante el entrenamiento en el circo, como vimos, también hay lesiones menores que no se conciben como tal, sino que son modificaciones corporales, alteración no sólo necesarias para la práctica de cada disciplina, sino simplemente inevitables.

En la presentación de la segunda revista de *Dokucirco*, Julio Revolledo hizo alusión al imaginario que existía acerca de la gente de circo, de cómo parecía que ya habían nacido con todas las habilidades extraordinarias que despliegan en la arena. Le parece fatal no darle crédito a todo el trabajo que tuvo detrás un buen número de circo, que sólo lo consiguió entrenando. Él, como sexta generación de una familia de circo (Los Suárez), director de la licenciatura en Artes Circenses de la Universidad Mesoamericana de Puebla y jurado de numerosos festivales y concursos de circo, quiere dejar claro que lo único que diferencia a la “gente común” de gente de circo, “es entrenar, entrenar, entrenar”.

Es durante el entrenamiento que se dan las inevitables alteraciones corporales resultado de realizar acciones no-cotidianas, y es durante el entrenamiento que se

³⁴ La gente “común” (así se refieren los artistas y ejecutantes de circo a gente que no practica circo) afirma que no es natural ponerse las pompis en la cabeza. Bueno me parece que es natural porque el cuerpo lo hace. Simplemente no es cotidiano.

desarrollan las habilidades necesarias para afrontar el riesgo y para utilizarlo como herramienta escénica. El entrenamiento es entonces el proceso de construcción de del cuerpo extra cotidiano.

“Entrenar es la vida entera, Jaja. Pienso que entrenar es como crecer, como tratar de evolucionar como para hacer más cosas. Para mantener y, para eso lo que tienes, lo técnico, llevarlo a lo escénico. Justamente pasa eso, o son muy escénicos pero no tienen técnica, o son muy técnicos y no tienen escena. Pienso que primero tienes que tener la técnica, para hacer todo lo demás, y una vez que la tienes puedes hacer lo que quieras. O sea deshacerla, ponerle teatro, quitarle, lo que quieras, pero pienso que sí es como una parte muy importante, más si es de circo, porque si es de circo la danza es un complemento, igual que el teatro, un complemento muy importante, pero si es circo creo que la técnica es lo que más fijo tienes que tener, y ya que lo tengas puedes hacerle lo que quieras. Cambiarlo de color de textura, lo que quieras” (Entrevista con Nayeli, 2017).

El entrenamiento consiste en brindarle las herramientas necesarias al cuerpo para afrontarse al riesgo, en un primer lugar. Fuerza, elasticidad, capacidad de reacción, etc. En segundo lugar, se le dota de herramientas escénicas que le permitan transformar el riesgo en otra herramienta más, a través de la técnica, el *know how* de los trucos, así como elementos de teatro, danza y otros complementos. Como ya mencioné, el mayor riesgo al que se enfrenta un cuerpo circense es durante el entrenamiento, durante el proceso de construcción de un cuerpo extra cotidiano capaz de hacer frente al riesgo y utilizarlo como herramienta escénica.

Un cuerpo en riesgo está inquieto, alterado, alterado porque se encuentra fuera de su zona de confort y eso lo hace entrar en un estado de extra alerta, un cuerpo alterado es un cuerpo alerta. Es un cuerpo que tiene cada parte de su ser con la atención puesta en lidiar con el peligro, consciente de absolutamente todo lo que sucede alrededor para ser capaz de reaccionar al instante. Este es el estado que buscaba Grotowski en sus actores. Y ese es el estado que deben aprender a desarrollar los practicantes de circo.

Esta alerta es verdaderamente la conciencia del todo. Esta alerta muchas veces funciona además como un instinto defensivo frente al peligro. Al reaccionar frente a una falla propia en algún salto, caída o lo que sea, uno reacciona en milésimas de segundos, mucho antes de comprender qué pasó.

Es curioso entonces cómo durante el entrenamiento, en las clases por ejemplo de aéreo o acrobacia, por un lado se entrena la “pérdida” del miedo y el dolor, pero por el otro se busca reaccionar de manera instintiva frente a estos dos factores. En algunas caídas en los aéreos, como la famosa “desenrolada” o “estrella” y sus variaciones, lo que se busca es suprimir el instinto de hacerse bolita. En algunas caídas se dan indicaciones como “no vayas a meter la mano por que se te zafa el hombro”. Y el riesgo se asume. Y no metes la mano.

Pero en cambio, en otro tipo de caídas, se confía en que *el cuerpo reacciona*. En el catch, que consiste básicamente en colgarse de la parte de arriba del aro con las manos y soltar la barra de arriba para atrapar la de abajo, uno no debe mirar el aro porque el impulso hace que te vayas hacia el frente y te golpees en la nariz. La vista siempre al frente y “por instinto” atrapas el aro. Muchas caídas funcionan así.

Y las indicaciones con este tipo de precisiones son muy comunes, y simplemente se asumen. De igual manera el dolor, y cada vez que haces algo nuevo sabes que va a doler y sabes que te puedes equivocar y lastimarte aún más. Los alumnos ingenuamente preguntan ¿Y duele? Y pues sí, siempre. Con el tiempo la pregunta cambia a ¿y dónde duele?

Para Grotowski, el entrenamiento era la parte fundamental de la formación de un actor, es en el entrenamiento donde se construye un cuerpo extra cotidiano. Grotowski desarrolló un entrenamiento para sus actores, que consistía en ejercicios de aquí y ahora. Someter al cuerpo a cierto grado de estrés, poniéndolo un poco en peligro para que se pusiera alerta. En peligro el cuerpo llega a una conciencia tal de absolutamente todo lo que ocurre alrededor y en uno mismo,

capaz de reaccionar de inmediato de acuerdo a lo que se requiera. Pero principalmente la consciencia del ahora, no pensar en nada más.

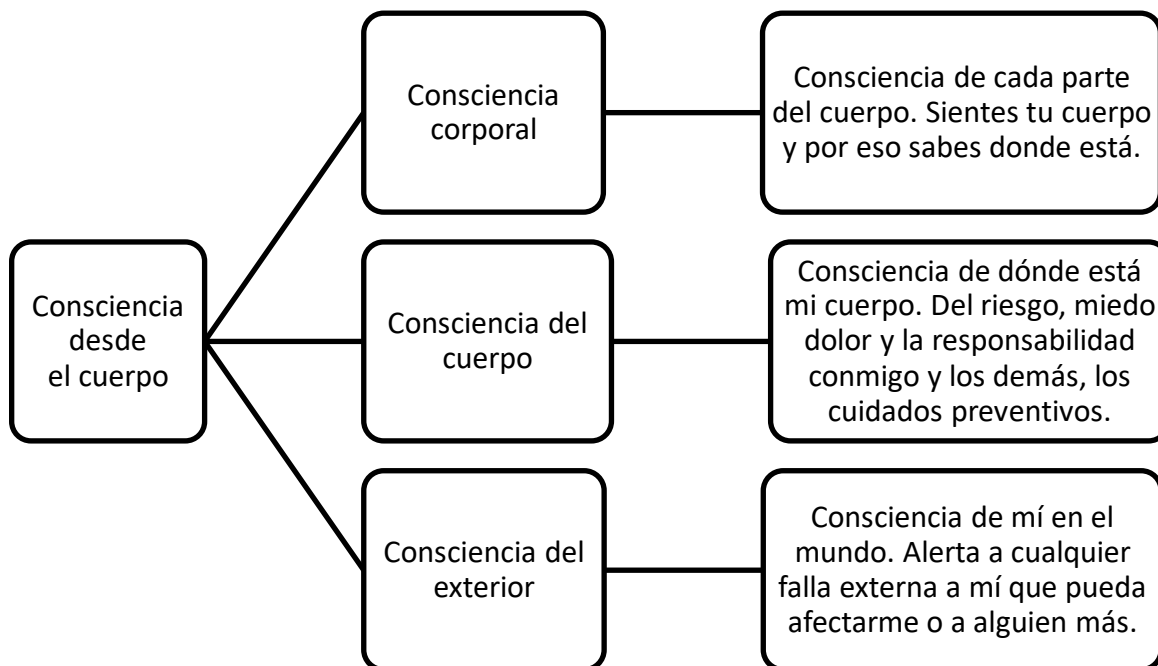
Vladimir utiliza ejercicios grotowskianos en sus clases, ejercicios que nos hacen estar en el aquí y ahora para preparar a los cuerpos que se van a enfrentar al peligro en clase. Alterar el cuerpo para ponerlo en alerta.

Ahora bien, la “alerta” no es simplemente o solamente una atención extrema. Como vimos en la tipología de lesiones, la mayoría de las fallas son producto de una falta de atención, de alerta, que son traducidas por los mismos artistas de circo como *consciencia*.

El entrenamiento consiste en desarrollar una consciencia, y cualquier falla durante el entrenamiento o performance que desemboca en lesión, es despejada hasta la “falta” o la “pérdida” de consciencia (no en el sentido de “perder el conocimiento” al desmayarse).

Tomar el concepto de conciencia nos permite analizar parte del conocimiento producido por cuerpos circenses. Este es un conocimiento que se produce desde el cuerpo por lo que cuando se intenta traducir en palabras, el lenguaje y las explicaciones pasan a partir de los sentimientos, intuiciones, instintos. No quiero decir que es “otra” racionalidad, una racionalidad corporal. Porque más bien, sólo hay una racionalidad, atravesada tanto por una condición biológica permeada por una cultura, así como por construcciones simbólicas del mundo. En el mito de la racionalidad de la modernidad, la racionalidad se escinde del cuerpo. Sin embargo *la racionalidad está encarnada*, de la misma manera que nuestro estar en el mundo es encarnado (Merleau Ponty, 1975). La noción de consciencia desde el cuerpo mismo se basa en la razón de un cuerpo, que no significa que sólo el cuerpo “orgánico” hable, sino que el cuerpo esté presente y actúe como un todo.

De acuerdo a mis entrevistas y mi propia experiencia pensando este concepto, deduzco todo lo que abarca la conciencia desde el cuerpo. Por supuesto cada conciencia es separable sólo analíticamente, en realidad están entretejidas como una. Intentaré explicarme con este diagrama y fragmentos de entrevistas donde salía a relucir el término sin preguntar directamente por él.



Cuando le pregunté a Susi por qué se lesiona uno, me contestó con una respuesta que me parece haber escuchado con otras palabras a todos mis profesores:

“[Te lesionas] Pues por muchas cosas porque en el trabajo escénico y en el trabajo, primero en el trabajo personal en cualquier deporte, en cualquier cosa que hagas física, si no hay consciencia, primero te lesionas ¿no?, ahí, por falta de consciencia. Otra es que siempre debes tener atención y concentración. Sin la atención y la concentración, de ahí muchas lesiones vienen de eso, o sea la mayoría de lesiones es porque en ese momento desconectaste. Y la otra es el sobreesfuerzo. O sea, el que a veces es tan riguroso y uno consigo mismo es tan riguroso, que no te das cuenta de que estás sobrepasando ya los límites de tu cuerpo y no le estas permitiendo complementar con descanso, con masajes, o sea igual que lo presionas a hacer cosas, tienes que darle ese mantenimiento, ¿no? Entonces

principalmente es por esas tres, yo creo.” (Entrevista con Susana Ramos, 2017).

Su está utilizando aquí una concepción de consciencia, consciencia corporal: te lesionas porque no hay consciencia. La capacidad de saber exactamente dónde está cada parte de tu cuerpo para poder moverlo exactamente como tú quieres, y no porque “así salió”. Pero no lo sabes sólo pensando en esa parte del cuerpo. Tienes que sentirla. *Sientes* cada parte de tu cuerpo. Y por eso *sabes* dónde está.

Juampi, además de usar esta acepción, utiliza la segunda, consciencia del cuerpo, de la responsabilidad contigo. Consciencia de que lo que estoy haciendo implica un riesgo físico real. Y como dice Renata, “Más que miedo nunca hay que perderle el respeto, respeto a que si lo hago mal me puedo partir toda mi madre.” Esto es una consciencia de dónde está parado el cuerpo, donde está (dónde estoy) respecto al mundo. Y esto significa también consciencia de preparar el cuerpo para lo que se está haciendo, desde un calentamiento apropiado, hasta los cuidados convenientes, no desgastar el cuerpo, ni tampoco nunca entrenar y de pronto querer hacerlo todo, tratarlo con terapia, etc.

“Si lo ves desde la parte técnica, sí o sí es disciplina. Tiene que haber un método, al menos en lo que se domina una técnica, tiene que ser un entrenamiento metodológico, para mí, como malabarista, que somos bien nerds. Pero el entrenamiento está en la pura consciencia a veces, siento. Si se entrena también la consciencia y la presencia de estar entrenando, saber darse cuenta de que te estás dando cuenta, para mí eso es entrenar. Ser consciente y disciplinado.

[...]El circo es más peligroso para el [individuo] inconsciente. Creo que en la formación al menos en México, se va mucho sobre lo superficial en el sentido de la formación de consciencia, de la reeducación de concientizar el cuerpo, el espacio. Es como ‘bueno, el maestro me dice que haga esto y lo hago por imitación’, pero yo realmente no estoy teniendo una noción y una consciencia y una atención de lo que está pasando.[...]Te lesionas porque no tienes] consciencia de atender y escuchar el cuerpo, cuando te dice “ya”[...] [Lo previenes] con consciencia, y por consciencia yo entiendo que eres consciente de que debes calentar, que debes estirar, que debes no se que, debes ir a terapia cada no se cuanto. O sea la palabra “consciencia” y

atención viene con todo esto impuesto” (Entrevista con Juan Pablo Góngora, 2016).

La consciencia corporal, en general se aprende en la primera parte del entrenamiento, como parte del acondicionamiento básico. Conocer el propio cuerpo, conocer sus capacidades, habilidades, potencialidades, así como las deficiencias para trabajarlas. Poner atención en cómo se está moviendo mi cuerpo para comprender de donde viene, como funciona el movimiento. La distinción entre el dolor “normal” y el dolor que anuncia una lesión también es parte de la consciencia corporal. Es algo que se obtiene con experiencia y trabajo, en general gente más experimentada tiene “más consciencia”.

El entrenar significa entonces, siguiendo la definición de Juampi, trasladar el aprendizaje al cuerpo, aprehender el conocimiento y trascender la simple repetición. No es la repetición mecánica, es un entender con el cuerpo, desde el cuerpo el propio cuerpo. La repetición se convierte en memoria corporal, la memoria corporal es un ejemplo claro de la unión mente/cuerpo, y es que podríamos decir que “la mente” ya se subordinó al cuerpo en el acto mismo, pero sigue presente. La memoria corporal, vital para los que trabajan con su cuerpo, es en realidad constitutiva de cualquier práctica corporal.

Para aprender un truco nuevo, movimiento, etc., el cuerpo debe actuar en conjunto, debe usar sus instintos, así como el conocimiento que ya tiene incorporado que pueden ser conocimientos prácticos transmitidos por el profesor o averiguados por sí mismo. La memoria corporal es parte constitutiva de la conciencia con el cuerpo, desde el cuerpo, del propio cuerpo, del aprender a estar alerta, en el aquí y el ahora.

Sin embargo, además de la memoria corporal, se necesita de una atención utilizada para mover cada una de las partes del cuerpo como uno quiere exactamente, implica de igual manera la atención para estar alerta de cualquier

cosa aunque sea mínima que no se sienta bien para reaccionar de inmediato. El ejecutante tiene control sobre lo que sucede a partir de su propio cuerpo y sus habilidades, por lo tanto, cualquier cosa que implique a otra persona o factores externos son potencialmente más peligrosos porque están fuera del control de uno. Como dice Juampi:

“Las disciplinas más peligrosas para mí son todas las que requieren una tercera persona. O sea tú no controlas muchos aspectos en vivo de lo que estás haciendo y lo que está pasando. O sea si yo me paro de manos yo soy responsable si me caigo, pero si alguien me está elongando, en una banquina, ¿sabes?, como todo puede pasar, no depende todo de ti, sino depende de terceros. [...] El rigger también lo considero como un tercero, igual y el ejecutante puede ser increíble pero si el rigger dejó un mosquetón abierto, quién sabe qué puede pasar ¿no? Pero creo que es un trabajo comunitario, regreso a lo comunitario, y a lo consciente porque no es sólo la consciencia del cuerpo sino de lo que se está haciendo todo el tiempo. De todo. Entonces obviamente pues alguien que sabe y es consciente de lo que está haciendo se fija y previamente procura que todo esté bien. Aunque bueno el circo tiene ese aspecto que todo puede pasar. Ves esto que acaba de pasar con lo de “Luzia”³⁵ y no sé qué. Pasa.

También se entrena, la pérdida del miedo. Creo que la acrobacia, la gimnasia es el claro ejemplo, pero es conciencia también, de lo que uno está haciendo y estar seguro. Sé lo que hago, y estoy seguro y no me mato. Es conciencia no sólo corporal, te la tienes que creer, te tienes que creer lo que eres, porque eso se refleja. Uno no puede estar en escena sintiendo miedo y que el público no lo vea. Se ve. Se ve claramente.” (Entrevista con Juan Pablo Góngora, 2016)

La consciencia del cuerpo entonces es precisamente la conciencia de todo el peligro que conlleva esta actividad y la responsabilidad con uno mismo, así como con los demás. Vemos en esta cita de Juampi la tercera conciencia, conciencia del exterior.

³⁵ *Luzia* es un espectáculo de *Cirque du Soleil* “inspirado” en México y el accidente al que se refiere Juampi fue que parte de la estructura colapsó mientras montaban causando la muerte de un miembro del staff.

Aunque claro, esta habilidad de ser consciente, como ya mencioné, es algo que se aprende, es una habilidad que se adquiere entrenando y como todo, se falla en el proceso.

“Yo creo que todo tiene su riesgo en el camino de aprenderlo a saber realizar. O sea, cuando uno está aprendiendo danza, se golpea horriblemente porque no conoce su cuerpo, no tienes la plena consciencia ni sabes cómo manejarlo, ¿no?, tú persigues como ciertas cosas sin ser primero completamente consciente de tu cuerpo. Entonces, en el camino te das bastantes golpes y te puedes lastimar desde porque sea agotamiento hasta por un simple paso, y te puedes lastimar feo. Claro, o sea sí podrías considerar que en el circo hay cierto nivel claro de peligro, ¿no? De por ejemplo en los aéreos, no es lo mismo caerte 8 metros a que en danza te caigas ahí, o en un salto, entonces no, no es lo mismo. Pero también es lo mismo, en lo que tú entiendes tu cuerpo en ese instrumento y entiendes tu cuerpo a esa altura, o sea hay un riesgo natural. Y puede ser por una caída o puede ser porque no te agarraste bien y no hiciste nada y te estiraste demás, cualquier cosa, ¿no? O sea, es el mismo proceso, pero no sé las lesiones. Conozco lesiones muy graves en danza, como lesiones muy graves en los aéreos; como lesiones que a mí me pasó ¿no?, pero también muy leves. No sé, sólo es diferente” (Entrevista con Susana Ramos, 2017).

Como dice Su, todo tiene su riesgo en el camino de aprenderlo a saber realizar; las fallas son parte del proceso natural de aprendizaje, en lo que uno se vuelve consciente de su cuerpo, consciente de sí. De manera que lo que ocasiona las lesiones y los accidentes no es el riesgo, sino la falta de consciencia. Es por esto que los artistas de circo no ven el riesgo como una condena. El riesgo es tan sólo una posibilidad, una posibilidad de fallar y una posibilidad de lesionarte.

Y es que el individuo es capaz de controlar el peligro gracias a sus habilidades físicas (Le Breton, 2011). Como varios amigos me han comentado, “no te pasa nada porque sabes lo que estás haciendo”. Es por eso que incluso los accidentes, son consecuencia de una falta de consciencia. Es una milésima de segundo en la que pierdes conciencia, de ti, de tú alrededor, y fallas. Pero al mismo tiempo los accidentes son algo que se asumen como parte del circo. Y es que somos seres humanos, no maquinitas. Y los seres humanos fallan.

En el circo los accidentes relativamente graves se toman casi como algo que va a pasar en algún momento, prácticamente es cuestión de tiempo. Ni siquiera los más experimentados ni los más virtuosos se van a librar de un accidente. Todos los aerealistas con los que he hablado me han dicho, “no conozco a nadie que se dedique a esto que no se haya caído, o se va a caer.”³⁶ Cuando Zoé se cayó en la función de alumnos, los profesores hablaron con los espectadores de la función, quienes eran todos padres y familiares de los alumnos. Les dijeron que “estas cosas pasan”, que todos conocían el riesgo que conllevaba practicar circo y que por eso habían firmado una hoja de deslinde de responsabilidad. Y que era por eso mismo que todos ellos como artistas profesionales ya habían experimentado un accidente de ese estilo, que sabían lo que significaba seguir con una función después de un accidente, de manera que tomaron la decisión de cancelar la función para no someter a sus alumnos a un estrés innecesario. “Nosotros somos artistas y trabajamos con nuestras emociones, no vamos a someter a nuestros alumnos a un doble peligro, un peligro innecesario”³⁷.

Jorge Díaz dice que si no tienes miedo eres idiota. Nada más certero, si no tienes miedo puedes confiarte de más y eso puede ser más peligroso. El riesgo, el poner el cuerpo en una situación incómoda, el miedo, te hacen estar alerta, te hacen estar consciente de ti y de lo que está pasando. Y esto es porque activamos todos nuestros sentidos para sobrevivir. Sin este factor de sentirse en peligro, uno se relaja, se confía.

En clase de Renata estábamos sacando caídas en el aro, impulsarnos con tres fuetes, soltarnos de la barra de arriba y atraparla de abajo en una inversión, y una compañera dijo, “Cuando voy en el segundo fueté empiezo a sentir el ‘ay.... Ya

³⁶ Entrevista con Renata Pinal.

³⁷ Profesora Marlene Solano.

merito'. Espero un día dejar de sentirlo." Y Renata le contestó muy seria, "Cuando dejes de sentirlo, ese día te vas a caer."

La relación con el miedo va evolucionando. Mientras al principio uno como alumno siente que si no tuviera miedo podría hacerlo todo, nuestros profesores hablan del miedo como un aliado frente al riesgo:

"Y lo único que como con el tiempo me hizo entender la capacidad del miedo ¿no? ... Soy como muy respetuosa del miedo. Y aprendí con esto que el miedo es parte del ejercicio. Luego hay gente que dice, ¿no te da miedo subirte? [...] creo que esta parte del miedo siempre tienes que tenerle respeto, y como asumir esa responsabilidad de lo que estás haciendo [...] Y algo que los artistas que siempre deben de tener, tengas la experiencia que tengas." (Entrevista con Verónica Cardona).

"Si no estuviera el miedo, siento que no sería tan consciente de mi actividad física. Si pensara que todo es sencillo y fácil y que mi cuerpo se puede recuperar como Wolverine, a lo mejor tendría otro lenguaje escénico, pero siento que quien soy yo o quien se está construyendo hoy me ha ayudado para ese miedo a cómo lo estoy haciendo.

Siento que el miedo cada vez es más grande, o el miedo es constante, desde que inicié, [...]. Pero también siento que mi tenacidad y mi constancia de querer hacer las cosas también ha crecido y eso va nivelando, entonces el miedo siento que a veces no me deja no hacer las cosas, sino simplemente me pone alerta, y eso creo que es necesario.

Tenía un maestro de teatro que decía, "Hay que domar a la bestia". Le decía la bestia al cuerpo, a todo lo que puede hacer. Entonces si dejamos que el cuerpo haga lo que quiera como un cuerpo desenfrenado, podría consumirse en tanta energía y extinguirse, entonces me acuerdo de que los entrenamientos siempre eran ejercicios grotowskianos de aquí y ahora, de riesgo físico, y siempre te ponía ese miedo estar alerta. A no perder como consciencia y estar ahí, y siento que esos entrenamientos me han ayudado mucho, mi formación actoral, para el circo porque me han hecho como controlar este miedo, entonces yo creo que en el sentido que entreno, voy fortaleciendo esa parte de domar a la bestia.

[...El miedo no es bueno ni malo] como todo en la vida, sólo hay que ver qué está pasando con ellas, en ese sentido creo que para entrenar es bueno porque te pone, bueno a mí me pone en este estado de alerta, y de que sería

el aquí y ahora en el teatro o ser consciente en la danza, consciencia corporal” (Entrevista con Vladimir Garza, 2016).

De manera que lo que sucede en general, es que la gente que practica alguna disciplina de circo desarrolla una manera muy particular de percibir el peligro. Por un lado, de alguna manera no es que se trivialice, pero se ve con otra perspectiva: de repente la gente es consciente del peligro de la vida cotidiana. Como escuché decir a Marlene Solano, decía que cuando le preguntaban si no le daba miedo hacer lo que hacía, ella respondía que sí, así como le daba miedo salir a la calle y que la atropellaran, que la asaltaran, etc. Pero por otro lado, el peligro es inminente, los accidentes pueden pasar, y de hecho se asume prácticamente que vas a tener una lesión grave. Pero aquí veo algo interesante, no sólo se asume la lesión, sino que se asume también la recuperación.

Toda la gente de circo con la que he intercambiado ideas al respecto ve una distinción clara entre riesgo y peligro. El riesgo es algo que puedes controlar, el peligro no. En el riesgo sabes lo que puede suceder si fallas y no sólo eso, sino que precisamente tomas todas las medidas necesarias para controlarlo, a pesar de que no siempre (si no es que nunca) puedas lograrlo por completo. ¿Cómo lo controlas? Con consciencia. Es a partir de sus propias habilidades y capacidades que el artista de circo está seguro de cómo mover su cuerpo, gracias a tus propias destrezas y habilidades personales. Esto lo consigue a través de la preparación y construcción del cuerpo extra-cotidiano, a través de arduos entrenamientos. “No te caes, porque sabes lo que haces, sabes cómo hacerlo”, me comentaba alguien.

“Riesgo es cuando alguien está haciendo algo en lo que se puede lastimar, pero sabiendo lo que sabe hacer. Sí lleva su peligro igual, pero en el otro puede ser que alguien está haciendo algo peligroso pero no sabe controlarlo, no sabe las consecuencias de lo que puede pasar.” (Entrevista con Gadget, 2016).

Este control no es sólo en la práctica deportiva o de circo, sino que se extrapola a la vida cotidiana. Como cuando Yola mientras reflexionando acerca del miedo y el dolor en el circo me decía “Pues siento que así es la vida...” o Renata,

“Creo que lo que se aprende aquí, los moretones que te llevas de aquí, si no los extrapolas y los llevas a tu vida, estás perdiendo el tiempo. Y si no entiendes que si quieres esto, tienes que aprender a lidiar con eso, así como en la vida, las cosas te van a dar un montón de miedo pero si no te atreves, jamás vas a saber si te vas a partir la madre o no porque eso también, si no es de a gratis el miedo, a veces te vas a caer. Eso sí creo que es necesario, todos los aéreos o se van a caer o ya se cayeron, no creo que haya nadie que se dedique a esto que no se vaya a caer nunca jamás. Yo lo extrapolo muchísimo a la vida, yo creo que lo que más me puede motivar a vencer un miedo y decir “duele pero no importa”, no es lo bonito de la figura, no es la caída, es como pensar que mi persona va a trascender un pasito más, para atreverse, para atreverme a decir sí, a una gira de 9 meses” (Entrevista con Renata Pinal, 2017).

A diferencia de las lesiones en otras prácticas corporales, principalmente deportivas donde una lesión es responsabilidad de quien se lesionó, prácticamente se le culpa por haberse lesionado, en el circo es otro proceso. En un primer plano la respuesta social será que “así pasa”, que uno se lastima en el circo. Ya es en un segundo plano y uno muy personal, en el que se habla de la responsabilidad de sí mismo del que se lesionó. Quizás porque el fortalecimiento del cuerpo es la herramienta y el medio, no el fin. El fin mismo del entrenamiento no es fortalecer el cuerpo porque sí, sino que se usa para un propósito, en un primer lugar para hacer un truco, movimientos y secuencias complejas donde la conciencia desde el cuerpo (conciencia corporal, conciencia del cuerpo y conciencia del exterior) es fundamental. Por lo que el cuerpo debe ser integral, funcionar como el ente único que en realidad es. En segundo lugar, se busca la transmisión de un mensaje, sea cual sea.

Prácticas corporales extra-cotidianas y el “flow”

En el capítulo tercero hablé de cómo las prácticas corporales constituyen a los sujetos. Ahora bien, me parece que existen prácticas corporales cotidianas y extra-cotidianas.

Las prácticas corporales extra-cotidianas son aquellas que requieren un tipo de atención especial. Como explica Grotowski, es una atención desencadenada por una alteración del equilibrio. Barba (como se cita en Maqueda, 2016), utiliza de igual manera el concepto de “fuera de balance” para referirse al estado que se busca en el actor.

La eficacia de las prácticas corporales cotidianas es tal porque se interiorizan y naturalizan al grado que pueden pasar hasta desapercibidas en la cotidianidad. Sentarnos y comportarnos en la mesa, expresiones de afecto, hasta cepillarnos los dientes, tomar un lápiz, caminar. Son prácticas corporales de alta complejidad que aprendimos a hacer.

Podríamos decir, siguiendo a Díaz Cruz (1997), que las prácticas corporales se encuentran entre la reflexividad y el *flow*.

“el flow se refiere a una sensación holística y presente cuando actuamos con total participación; es un estado en que la acción sigue a la acción de acuerdo a una lógica interna que parece no necesitar una intervención consciente de nuestra parte. En el flow hay poca distinción entre el yo y el ambiente; entre un estímulo y la respuesta; entre el pasado, el presente y el futuro. La atención no se centra aquí en el desdoblamiento o en el descentramiento, ni en el anhelo de definarnos a nosotros mismos y ante los demás en un proceso conflictivo, más bien disolvemos nuestra conciencia en la acción, una acción que se ejecuta sin duda ni reflexión” (1997:9).

La reflexividad, por otro lado, es el momento en el que cortamos el flow, el fluir de la vida, para detenernos a pensar en lo que ha sucedido para asignarle significado, “La reflexividad es pues una experiencia singular que, al

descentrarnos y separarnos de nosotros mismos, nos permite conocernos en el mundo, definirnos, erigirnos y transformarnos como sujetos activos” (Díaz Cruz, 1997: 8).

“....se entretajan los eventos de un modo que tengan sentido [...] hacen un alto para ubicarse en un presente siempre fugaz”. Tanto reflexividad como el *flow* son inminentes a la vida social “[...] tenemos la capacidad de hacer un brusco alto, interrumpir el fluir de la experiencia y sumergirnos en “otra” experiencia para comprendernos y transformarnos, para atender el perpetuo reto de toda cultura por perfeccionar su organización política y social: la experiencia de la reflexividad. Pero la vida social sería inviable-o al menos bien dolorosa-si nos consagráramos a la mera experiencia de la reflexividad. Turner sostiene que esta experiencia sería ininteligible sin la experiencia opuesta del fluir (*flow*)” (Díaz Cruz, 199:9).

En las prácticas corporales solemos dejarnos ir por completo en el fluir de la vida, en esos momentos inmersos en el *flow*, actuamos de manera sinestésica como cuerpo único. En ocasiones podemos detenernos a reflexionar acerca de nuestras prácticas.

Sin embargo, en las prácticas extra-cotidianas, la frontera entre el *flow* y la reflexividad es un poco más compleja. Y es aquí donde la conciencia adquiere relevancia para las prácticas corporales extra-cotidianas.

Para el director de teatro italiano y estudioso del teatro Eugenio Barba, “...en una situación de representación organizada, la presencia física y mental del actor se modela según principios diferentes de aquellos de la vida cotidiana. La utilización extra-cotidiana del cuerpo-mente es aquello que se llama “técnica...” (Barba, como se cita en Maqueda, 2016).

En la utilización extra-cotidiana del cuerpo-mente se usa tal para producir una reacción estética en el actor mismo y en el espectador. La práctica extra-cotidiana, dije antes, requiere de este tipo de atención del todo que denomine consciencia desde el cuerpo.

En la consciencia desde el cuerpo se articulan los conocimientos y aprendizajes de las técnicas corporales en forma de memoria corporal, con las experiencias de vida, instintos, sentimientos, reflexiones de las prácticas del individuo.

Este tipo de consciencia sólo se alcanza poniendo al cuerpo en lugares extra-cotidianos. Saliendo de su zona de confort, sacándolo de balance. Eugenio Barba sigue el principio grotowskiano de entrenamiento que consiste en la alteración del equilibrio, en poner el cuerpo en lugares extra-cotidianos haciendo hincapié, al igual que Grotowski, en la irrelevancia de la distinción mente-cuerpo.

“El elemento común de las imágenes de actores y bailarines de diferentes épocas y culturas es el abandono de un equilibrio cotidiano a favor de un equilibrio precario o extra cotidiano.

La búsqueda de un equilibrio extra cotidiano exige un mayor esfuerzo físico; pero es a partir de este esfuerzo que las tensiones del cuerpo se dilatan y el cuerpo del actor nos parece ya vivo antes de que el actor empiece a expresarse.” (Barba y Saravese, 1990:106).

Eugenio Barba ve que los bailarines llevan sus cuerpos a límites físicos, y que este esfuerzo extra-cotidiano hace aparecer más que nunca la materialidad de estos mismos cuerpos. Los actores se basan en este principio para hacer aparecer ese cuerpo que no es cotidiano.

“Para Grotowski tener-cuerpo es indisociable de ser-cuerpo. Para él el cuerpo no es un instrumento ni un medio de expresión ni un medio material para la constitución de signos sino que su “materia” se “quema” en y por la actividad del actor y se transforma en energía. El actor no domina su cuerpo- ni en el sentido de Engel ni en el de Meyerhold. Deja que se convierta él mismo en actor: el cuerpo actúa como una mente corporizada (embodied mind).

Grotowski calificaba al actor que fuera capaz de lograrlo, actor “santo”: “Es un acto solemne y profundo de revelación. [...] Es como un paso hacia lo más alto del organismo del actor en que la conciencia y los instintos estarán unidos. La terminología religiosa vincula implícitamente al actor con el Cristo sufriente y resucitado, pues fue por su sufrimiento que adquirió un cuerpo carnal y espiritual al mismo tiempo. El Cristo resucitado figura aquí como

símbolo de un nuevo modo de concebir al ser humano, un nuevo modo de concebir lo corporal en el que se supera la antigua escisión entre cuerpo y mente, en el que la mente sólo se puede entender como “corporizada” y el cuerpo como “espiritualizado”. (Erika Fischer-Lichte, 2011: 170).

Grotowski llama actor santo al que consigue unir todas las partes de su ser. Sin embargo, no me agrada tanto esta percepción de santificar al artista, porque concuerda demasiado con las concepciones del artista que debe salvar al resto de los mortales. Durante nuestras prácticas corporales cotidianas o extra-cotidianas, inmersos en el *flow*, cualquier sujeto acciona y experimenta el mundo como este santo grotowskiano. Es durante el posterior proceso de reflexión que nos dividimos de manera analítica.

Ahora bien, concuerdo en que el actor o el artista de circo, busca alcanzar este estado *a propósito*. Busca llegar a la consciencia como estado de unidad. Sus prácticas son extra-cotidianas porque requieren la atención del todo, una atención muy particular, que es la consciencia desde el cuerpo. Y es que las prácticas extra-cotidianas son aprendidas en un contexto donde el cuerpo-sujeto realiza acciones a las que no está acostumbrado en su cotidianidad, donde experimenta un mayor peligro y una necesidad más intensa de concentración y atención utilizando recursos físicos propios que requieren esfuerzos específicos. Además de que estos recursos físicos fueron aprendidos en un proceso largo de repetición y error. El momento en el que las aprende, y (a pesar de la constante repetición) cada momento en que las realiza, se enfrenta a un mayor riesgo.

Llega un punto, quizás esta experiencia grotowskiana de santidad, en la que las prácticas extra-cotidianas están hasta tal punto in-corporadas, que se realizan “sin pensar”. Sin embargo, en el instante mismo del performance de un número de circo, de danza, de teatro, se articulan en la corporalidad del artista todas las técnicas que ha aprendido de manera mecánica, sus reflexiones acerca del mundo que son el motor de su movimiento, así como ese elemento que llamó Bourdieu

“estados del alma”. El cuerpo-sujeto del artista se mueve de manera consciente, refiriéndonos a la consciencia como un estado corporal de unidad.

Es aquí donde empezamos a atisbar que el entrenamiento implica mucho más que un adiestramiento pasivo de nuestro cuerpo. Podemos percibir, a partir de la adquisición de una habilidad primordial en el entrenamiento, la *consciencia*, que es un proceso de modificación corporal mucho más profundo, más allá de lo físico, donde la mayoría de las veces en realidad actúa de manera “sinestésica”, en la práctica de alto riesgo el cuerpo alterado conecta todo, inmerso en el *flow*, no hay división. Podemos ver con el complejo concepto de la “conciencia” que en las prácticas corporales del circo en realidad se necesita que mente/cuerpo trabajen de manera unificada.

A partir del cuerpo alterado del circo, veo múltiples visiones y percepciones del cuerpo que se interrelacionan, se atraviesan, actúan siempre de manera articulada. Que podrían ser contradictorias pero se usan de manera complementaria. La construcción del cuerpo extra-cotidiano, del cuerpo alterado, consiste precisamente en las alteraciones corporales, cuando el cuerpo se somete al entrenamiento. Aquí podríamos decir que de manera general lo que se busca es modificar el propio cuerpo, moldearlo, mecanizarlo, tecnificarlo. Esta visión superficial del entrenamiento responde a una visión del cuerpo máquina. También correspondería a la visión del cuerpo alter ego, de un cuerpo externo a nosotros que debemos controlar y modificar.

De igual manera, este cuerpo al que se busca modificar con la técnica al ponerlo en riesgo (y así prepararlo *para* ponerlo en riesgo) es un cuerpo alterado, es un cuerpo alterado y alerta se espera reaccione de manera instintiva, de alguna manera “sin pensar”. Es un cuerpo al que se le pide desarrolle conciencia, una conciencia desde el cuerpo, la cual en la práctica misma pocas veces pasa por palabras. Si bien podríamos pensar que en el entrenamiento uno tiende más a

separarse de su propio cuerpo, particularmente en las sesiones de acondicionamiento que se basan en repeticiones mecánicas, lo que sí sucede, como dijo Juampi, “El entrenamiento muchas veces está más en la consciencia”. No es la repetición mecánica, es un entender con el cuerpo, desde el cuerpo el propio cuerpo. Para aprender un truco nuevo, movimiento, etc., el cuerpo debe actuar en conjunto, debe usar sus instintos, así como el conocimiento que ya tiene incorporado que pueden ser conocimientos prácticos transmitidos por el profesor o averiguados por sí mismo. Cuando se aprende un movimiento nuevo, truco nuevo, el cuerpo acciona en su conjunto, mente-cuerpo, no hay división durante la ejecución del truco, el movimiento, del acto en escena.

En la práctica se transita entre un cuerpo sintiente y un cuerpo pensante, dando como resultado que incluso la personalidad de los practicantes se vaya modificando con las prácticas corporales. Como lo mencionó Renata acerca de sus alumnos y como lo veo yo misma en mí. La alteración del cuerpo, tanto las modificaciones corporales como el estado de alerta en el que se pone el cuerpo en situaciones de riesgo, son alteraciones en la corposubjetividad (Aguiluz, 2014).

“Creo que a mí de lo que más me gusta de enseñar, es eso, ver como la trascendencia de dolor y de miedo [...]. Y en los alumnos es súper bonito eso, y relacionar las personalidades de los alumnos con su nivel de miedo con su nivel de dolor, es una cosa sorprendente. Sobre todo con los alumnos de intensivos que es gente que no conozco, que conozco por tres días, conozco sólo 9 hrs, y darme cuenta como de las coincidencias que hay en sus personalidades en las relaciones que tienen con el dolor y el miedo, y las personas súper extrovertidas son como “¡Sí, caídas súper locas!” y que las personas más introvertidas, son “Ay no, ay, ay”. Entonces sí hay una relación en personalidad. Y después ver en mis alumnos que un año después sus personalidades son distintas, puta, es como mágico. Eso extrapolar eso que sientes aquí a otra cosa más interna, más real, más que una tela”. (Entrevista con Renata Pinal, 2017).

Es así que vemos por lo menos tres visiones del cuerpo diferentes y perfectamente articuladas en el entrenamiento de circo, en la construcción del cuerpo extra cotidiano. Constantemente hay un cambio de percepción en uno

mismo entre su cuerpo externo y su cuerpo como él mismo. Pero quiero recalcar, que la construcción del cuerpo extra cotidiano no es el fin mismo, sino el medio para construir con él otras cosas, otros mundos, mensajes, historias, transmitir, sólo transmitir. Es así que en escena uno se vuelve uno, se fusiona todo su ser. Y con el ejemplo de Renata de nuevo vemos que también se da esto durante el mismo entrenamiento.

De igual manera, la alteración del cuerpo-sujeto, poner el cuerpo en alerta sacándolo fuera de balance es necesario para la transformación, el cambio. El equilibrismo es una disciplina de las más difíciles porque requieren más paciencia durante un equilibrio de manos, el individuo está buscando en cada instante, consciente de cada musculo de su cuerpo, la vertical, la posición que le permite “equilibrar” su cuerpo. En esos instantes vemos cómo la división mente/cuerpo es arbitraria, no existe. A simple vista parece estable, fijo, si nos acercamos podemos ver los dedos de sus manos moviéndose buscando el equilibrio, podemos ver cada músculo de su cuerpo temblando por milésimas de segundos, es una fracción de segundo que se perdió el equilibrio y la volvió a recuperar. El equilibrio no es una constante, sino una búsqueda permanente.

Pero la búsqueda de la pérdida del equilibrio, la búsqueda de la alteración del cuerpo, implica forzosamente aumentar el riesgo.

Y sucede lo inevitable, la lesión, la fractura, el quiebre.

Vimos que durante la práctica del circo constantemente uno se reencuentra consigo mismo. Que en esos momentos vemos que esta división mente/cuerpo y mente/persona, se evidencia que sólo son divisiones analíticas y en la “realidad real” no existen.

Sin embargo, aunque el dolor se elige en el circo y el dolor es parte de hacer circo, quizás el momento más radical de reencuentro con uno mismo se da durante la

experimentación del dolor que no se eligió, producto de un accidente. Es por eso que esta situación de reencuentro se vuelve extrema durante el proceso de recuperación de una lesión grave como una fractura o un desgarre. Y es radical porque se presenta un quiebre inmediato, para el reencuentro, primero se da un desconocimiento total del propio cuerpo.

Fuera de balance: el quiebre

Fractura Múltiple surgió a partir de las reflexiones de Vladimir Garza acerca de su propio cuerpo y de su entrenamiento, pero estas reflexiones en realidad fueron originadas precisamente a partir de una lesión. Todo el montaje de *Fractura Múltiple* es una reflexión en escena acerca de las lesiones físicas y emocionales que sufrimos como artistas de circo, pero también como seres en el mundo.

Estos son tres relatos de lesiones y procesos de recuperación de uno de mis maestros y director de *Fractura Múltiple*, Vladimir Garza, una compañera de entrenamientos, amiga y mi maestra de danza Susana Ramos, y una colega y compañera, Yolanda.

Vladimir

“Estoy acostumbrado a movilizar mi cuerpo y a que tenga una exigencia física. De repente hay lesiones que me han pedido no moverme por meses, y eso sí es como, pues, como que hay mucha hiperactividad en el sentido de que el cuerpo quiere hacer algo y no hay cómo. Eso entonces siento que, como una pausa, como que no hay un avance, y aparte psicológicamente siento que hay una recriminación de querer hacer algo. Y emocionalmente sí hay como un momento de depresión, y eso, siento que no estoy haciendo algo o que estoy como parado.

[...] De lesiones muy sencillas, como contracturas crónicas que se hacen de no atenderme o de que no paro de entrenar, no paro de hacer cierto ejercicio que fracciona. No sé, el trapecioide, y estoy contrayendo y contrayendo hasta que ya ni si quiera puedo dormir por tanta tensión muscular en esa zona y todo es porque no programo mis terapias o mi número de horas de mantenimiento, como les llamo yo, que sería ir, masaje, y simplemente

relajar el músculo con un masaje deportivo profundo y esas son como las lesiones más sencillas. Otras son como por decisión, que tú dices “voy a intentar este truco, aunque sé que a lo mejor la corva va a ser estrangulada por la tela o por la cuerda”, pero decides hacerlo y te quemas o te abres o cuando estás haciendo fuetes. Que sientes que las palmas ya están calientes pero decides seguir intentando el truco y se abre y es el momento cuando tienes que parar porque el dolor es como excesivo o te hace parar un día, dos días. Y/ o lesiones involuntarias que a veces siento que no quiero hacer algo, pero mi cuerpo va a hacerlo, y en ese momento hay una lesión.

Como mi lesión de rodilla. me acuerdo que ese día no me quería levantar, no quería tomar clases estaba muy cansado, pero tenía como el primer día de un proyecto de danza como el lunes, y el viernes me levanté de cómo “no voy a ir”, y pues cómo no ir a tomar clase con el coreógrafo qué va a decir “¿que qué? Compromiso”. Entonces me fui así a clase, y fue ese día donde tuve un desgarró de menisco, fue como, lo que me recuerda es que cuando me levanté no quería ir a clase pero aún así fui y pasó esa rotación excesiva.

He tenido dos lesiones en rodilla, una fue un traumatismo frontal sobre la rótula, que hizo una pequeña fisura. Y eso fue hace unos, cuando empezaba, como a los 4 años que empezaba, en una obra de danza hacía muchas cargadas y hubo un momento donde tuve un impacto en la rodilla sobre un piso muy duro, no tenía aire, no era un piso especial para danza, y sentía una pequeña molestia, pero teníamos que cumplir una temporada de 8 funciones, y no paré, y eso hizo que se inflamara mi rodilla demasiado de manera que yo ya no podía apoyar porque había un dolor en la parte frontal. Y en ese momento ya fue como terapias de entrenamiento, y en ese momento fue como un poquito la cosquillita, pero yo era muy joven y seguí, me recuperé y casi no cambié mi forma de ver.

En esta última lesión que fue una rotación y se desgarró el menisco, que digamos cuando sientes que todo va muy bien y pasa eso, me dio un momento para reflexionar, ver por qué estaba pasando y fue algo muy diferente a la otra porque la otra fue como de poco a poco a poco, al momento que ya no pude, y esta fue tan tajante, de que después del ejercicio que hice ya no me podía parar, ni extender la pierna. Fue una inflamación instantánea, fue lo que hizo como un click en mí, de escuchar, dialogar con mi cuerpo, y ha hecho que tanto todas mis actividades como impartir clases, hacer una observación o corrección del trabajo de alguien más, o de mi trabajo propio, me ha hecho como cambiar el chip y ser más consciente del funcionamiento de mi cuerpo, en el sistema óseo muscular.

Me da miedo, sí. Muchos trucos todavía... cuando son hacia la rodilla operada siempre está como esta cosa de recelo, como lo analizo mucho, lo freno mucho antes de hacerlo, y por ejemplo grandes saltos que tengo como prohibidos, cuando los realizo también es así como tengo tener mi rodilla súper caliente. Confío mucho en mi calentamiento, para evitar cualquier lesión, y en mi programa de rehabilitación he fortalecido los músculos alrededor, para que entre el cuádricep, el gastrocnemio para que ellos también tengan más chamba y así le quite tanto peso a la articulación o trabajo, pero sí, todavía estoy como con recelo de hacer cosas y creo que el miedo es constante. Si no estuviera el miedo, siento que no sería tan consciente de mi actividad física. Sí, si pensara que todo es sencillo y fácil y que mi cuerpo se puede recuperar como Wolverine, a lo mejor, tendría otro lenguaje escénico, pero siento que quien soy yo o quien se está construyendo hoy me ha ayudado para ese miedo a cómo lo estoy haciendo.

Siento que el miedo cada vez es más grande, o el miedo es constante, desde que inicié, me acuerdo desde la compañía que estuve de danza multidisciplinaria me hacían probar las caídas, entonces estudiamos caídas, y de repente era, “a ver Vladimir súbete”, como era el más fuerte a lo mejor en brazos, y aguantaba más tiempo allá haciendo armados como desde ahí siento que siempre hay un miedo desde que inicié, como al hacer las cosas. Pero también siento que mi tenacidad y mi constancia de querer hacer las cosas también ha crecido y eso va nivelando, entonces el miedo siento que a veces no me deja no hacer las cosas, sino simplemente me pone alerta, y eso creo que es necesario.

Tenía un maestro de teatro que decía, “Hay que domar a la bestia”. Le decía la bestia al cuerpo, a todo lo que puede hacer. Entonces si dejamos que el cuerpo haga lo que quiera como un cuerpo desenfrenado, podría consumirse en tanta energía y extinguirse, entonces me acuerdo que los entrenamientos siempre eran ejercicios grotowskianos de aquí y ahora, de riesgo físico, y siempre te ponía ese miedo estar alerta. A no perder como consciencia y estar ahí, y siento que esos entrenamientos me han ayudado mucho, mi formación actoral, para el circo porque me han hecho como controlar este miedo, entonces yo creo que en el sentido que entreno, voy fortaleciendo esa parte de domar a la bestia.

[El miedo no es bueno ni malo] como todo en la vida, sólo hay que ver que está pasando con ellas, en ese sentido creo que para entrenar es bueno porque te pone, bueno a mí me pone en este estado de alerta, y de que sería el aquí y ahora en el teatro o ser consciente en la danza, consciencia corporal.”

Susana

Estaba tomando un taller de trapecio en dúo y ahí entran los elementos, 1. Jamás había hecho trapecio en dúo. No, jamás había hecho dúo en aéreos en general. Entonces pues lo que estaba aprendiendo obviamente mi cuerpo todavía no lo asimilaba completamente, porque cuando es en dúo necesitas sincronizar tu impulso con el impulso de tu pareja. De tu portor. Entonces lo cierto es que ahí debería de ser una persona con la que ya tengas trabajo de antemano. Y pues lo que pasó es que éramos personas que pues no nos conocíamos, entonces yo lo estaba realizando con dos chicos, uno que sí tenía tiempo y con el que sí encontraba los impulsos porque ya tenía experiencia, y porque de alguna forma yo tenía consciencia con el trabajo dancístico, y con otro chico que tenía muy poca experiencia y que sus impulsos eran muy diferentes a los míos. Entonces nuestros cuerpos no se estaban como entendiendo ni sincronizando. Así que en un cambio muy sencillo de pasar de manos, yo estaba en escuadra y estaba de manos y era pasar a que el me tomara la cadera y yo estirar, pues yo pateé, debía patear a la diagonal, pateé un poco más arriba y él no me estaba agarrando, entonces, era muy fácil que él me dejara caer y me dejó caer. Entonces pasó una vez, yo dije 'ok, concéntrate, haz el impulso adecuado', y de nuevo me dejó caer, y por lo mismo no sincronizamos, y yo me fui de cabeza. Como no alcancé a desenvolver, porque sí, o sea el mismo impulso me regresó, entonces me fui de cabeza y para no caer de cabeza metí la mano izquierda y tengo hiperextensión, y más tenía en el izquierdo. Entonces la metí y todo el peso de mi cuerpo se fue sobre el brazo izquierdo, y fue cuando yo escuché que tronó. Entonces ya, ahí caí y grité como un bebé y lloré como un bebé, (risas) y pues ya.

No caí fuera de la colchoneta, tampoco caí de una gran altura pero era una colchoneta delgada, eso sí es cierto, y ya había caído una vez, también siento que mi codo, en sí mi brazo, no estaba muy fuerte y también ya estaba cansado mi cuerpo de muchas cosas. De hecho ese codo ya me venía doliendo. Entonces yo creo que eso fue como la gota que derramó el vaso. Y ahí están los tres elementos de por qué alguien se lesiona.

Me deprimí, lo cierto es que me deprimí un montón porque fue de golpe que me dijeran no puedes hacer nada durante al menos 4 a 6 semanas. Y además inmovilizada y súper adolorida. Y pues me enojé un poco conmigo misma porque yo tuve en ese momento la intuición y no le hice caso a mi intuición, por ser amable o algo así, no me hice caso. Entonces al principio eso me hizo mucho coraje, y pues después de pronto yo ya tenía como un buen de planes, de hacer y de organizar e iba iniciar otro curso, iba... muchas cosas, y tenía como la propuesta de trabajar mucho en ciertas cosas para en un año estar muy bien y de tajo pues todo eso se vio frenadísimo. Entonces, y pues claro y uno teniendo pues viviendo de esto, pues sabes

cómo es el cuerpo, sabes que lo que ganas en meses, en semanas se pierde, no se pierde completamente pero sí como en cuanto a condición física y como muchas cosas. Entonces eso me deprimió bastante. En su momento estuve como luchando con eso, con que también por otro lado pues no es el fin del mundo, en realidad me fui muy bien, porque fue una fractura leve, no pasó a mayores, que sólo se necesitó enyesarme, y porque mi hueso sanó de maravilla. O sea por ese otro lado dije bueno más bien siéntete agradecida de eso, y me esforzaba por intentar mantener ese sentimiento positivo. Entonces su momento fue como toda una tormenta, pero ya un poquito más avanzado, me ha enseñado a ser súper paciente, porque soy súper desesperada y quiero lograr todo ya, y cuando no lo logro me desespero y me extralimito. Entonces cuando el cuerpo simplemente te dice no, pues no puedes hacer nada más que hacer caso a eso. Entonces es como mucha paciencia, mucha paciencia, y también conciencia, más conciencia de uno. Ahora empiezo a ver como lo bueno, pero pues sí es súper complicado, o sea no es fácil, ni aunque sea leve. Nunca es fácil, porque la más leve lesión para el cuerpo dedicándote a eso, es sumamente importante. Y te puede frenar muchísimo, te das cuenta también, me di cuenta del valor y de lo impresionante que es el cuerpo humano, de verdad. El poder tocar tu nariz, el poder agarrar un limón y partirlo, el bañarte, o sea toda la capacidad así normal, de una persona normal que tienes, es absolutamente maravillosa y útil. Y sin un poco menos, de ese rango de posibilidad que tiene el cuerpo, no es absolutamente para nada lo mismo. Entonces realmente me, o sea me maravilló eso, o sea me asustó mucho, pero me maravilló también como darme cuenta de lo grandioso que es lo más pequeño. Y cómo también los avances más micros, se vuelven cosas maravillosas porque se vuelven la posibilidad de muchas cosas. Y no te das cuenta de eso. Entonces, sí ha sido como un proceso de mucho aprendizaje, y además todo el cuerpo reacciona, también eso es una cosa impresionante. Al menos a mí, por la misma tristeza que me dio, pues me enfermé, o sea me pasaron otras cosas ¿no? Que corporalmente yo decía '¿qué chingados?' ¿No? (risas) menos me faltaba, y me pasaban más cosas. Pero era por lo mismo. Entonces al contrario, es como un templo, tienes que cuidar cada una de las cosas, y una grieta tienes que darle mantenimiento porque si no, tu templo no, no tiene la función que debe.

[...]Sin embargo lo chistoso es que cuando me pasó, Silvestre me dijo que no conocía a nadie, ni al más bueno de la vida que no se hubiera lesionado.

Engordé, además. Cuando tenía el yeso engordé, pregúntale a Richard, te va a decir que estaba gordita. Entonces así, yendo a Balak' (empecé a hacer cosas), me dijo, en cuanto te sientas mejor, porque Richard cuando me pasó me habló, y me dijo no te deprimas, esto pasa, y platicamos. Me dijo 'en cuanto estés mejor, ve y vemos qué puedes hacer, te damos como un

entrenamiento personal y punto'. Entonces esa idea de cómo el entrenamiento personal y de que podía ir a una clase y hacer cosas así, dije va. Desde antes de que me quitaran el yeso empecé a ir con ellos y a hacer abdominales y a hacer pierna, y ya, luego de que me quitaron el yeso, me di un par de días, porque como me lo quitaron, tu brazo así, como una cosa extraña, que además me dolía horrible, entonces, ya fui con ellos fui a terapia, y ya. Fueron ellos los que me sacaron, pero fue eso, que Richard me dijo, 'tú vente, y hacemos eso personal'. Entonces dije, 'bueno sí, no puedo perderlo todo'. Y en realidad siempre mantuve como la conciencia de wey ahora esta así, pero no vas a dejar, no te vas a quedar aquí, te vas a fortalecer, si te quedas estancada, si te vas sólo por terapia no vas a recuperarte al tiempo que te quieres recuperar. Entonces eso, y ya y también otra cosa que cuando me quitaron el yeso, me dijo ya toma bikram, te va a ayudar mucho, y dije bueno voy a esperar a poder moverlo un poco y ya fui. Pero fue gracias a la gente que me ayudó.

También me mantuve meditando y haciendo cosas como para serenarme. Y no fue algo tan grave, o sea me pudo haber ido peor.

Esa vez que fui a casu con el yeso, y los vi hacer mástil, me deprimí un chingo (risas) me deprimió un chingo verlos hacer cosas que yo no podía hacer. Estuve muy triste, justo esta semana por fin ya estoy bien. Y entendí muchas cosas, fue un cambio muy pero también a otro nivel, también me han pasado cosas bien extrañas, pero bien padres, hubo cosas que entendí. Fue necesario.

La verdad también cuando traía el bracito así, me regaló un libro, súper oportuno, que también me ayudó mucho, me mantuvo como la mente serena, que son enseñanzas que veo en el estudio pero fue así como... y justo me hablo como de su lesión y todo. Qué bueno como, 'tranquila no, o sea no sé como que las cosas pasan por algo y pasan de la forma que pasan para que aprendas algo y fortalezcas algo'. Como siempre, y en algún lado leí que de las fortalezas siempre vienen debilidades y de las debilidades siempre vienen fortalezas.

Aprendí a hacerle caso a mi intuición, la misma intuición que no seguí ese día, fue la que salvó ayer de un asalto. Ahora que regresé, me di cuenta que con la plena atención, plena concentración, no te vas a lastimar. Ayer hice un mortal. Más que la fuerza es la conciencia, y poco a poco me he quitado miedo de hacer cosas, porque hasta hacer una marometa me daba miedo porque en ese momento fue tan rápido, pero como se quebró algo que de inmediato, todo ese proceso de quitarme el miedo también has ido no sé, justo eso mantener tu mente abierta para siempre saber cuándo sí, cuándo no."

Yola

“Yo me lastimé un día antes de navidad. Ese día me acuerdo que estaba en mi cama, eran las 7:45. Me sentía puteadísima ese día, Juli ya no iba a la escuela, pero pues ya yo me levanté y mi disciplina de salirme a las 8 para irme a mi clase. Entonces me sentía ya madreádsima, de esas veces que ya te duele el cuerpo y te quieres quedar a dormir. ‘Ya es el último día, ya ve’. Y otra también, que la iba a dar Ricardo. No le echo la culpa en lo más mínimo, pero es pesado, entonces dije, ‘Aguantarme la clase de Ricardo así... ¡Ay, no!... pero pues ni modo, vete’. Fue en esa actitud y pura voluntad y disciplina, pero yo ya no tenía ganas de entrenar ese día, ya quería descansar. Esa fue una que aprendí, forcé demás mi cuerpo cuando él ya me decía, ‘wey ya, bájale, ya llevas todo el año en putiza’, y ese día fue un día antes de vacaciones, sentí ya ese llamado de mi propio cuerpo de ‘wey ya no te pares, ya aquí quédate. No te va a pasar nada si no entrenas un día’. Pero pues ya pagué mi clase y quiero y la disciplina y pues ya es la última clase, ya te vas a la playa después. Y así me fui. Entonces llego y pues ya sabes Ricardo acá intensón. No hay pedo, aguanté, estábamos haciendo mortales, resortes. Y fue en la pista de aire, y Carlitos, bueno de hecho Carlitos se sintió mal, porque fue él quien me dijo ‘Haz doble resorte, haz resorte a dos manos’, y fallé. Entonces Carlitos se sintió mal pero no le echo la culpa para nada. Simplemente creo que me exigió hacerlo pues el resorte a dos manos lo tengo pero como en el pódium y no está tan chido. Lo hacía en el pódium pero lo estaba sacando limpio, entonces a veces caía como, generalmente con una pierna así, generalmente caía apretada pero con las piernas dobladas. Y es que la cama de aire está bien dura, yo le tengo miedo. Porque ahí nos pone Ricardo a hacer mortales ahí, y te das un putazo en el coxis, entonces como que ya le tenía cierto miedo, y estábamos ahí y Carlitos nos puso a hacer resortes a un pie. Ya esos me salen bien chidos. Ya hice doble. Entonces Carlitos me dijo ‘No, esos te salen bien chidos’, ‘ya métele nivel, hazlo con dos piernas’, me dice. Yo, ‘no mames, ¿ya así en chinga?’, ‘Ya, dale, dale’. Entonces también fue mi error, si yo sé que no lo tenía muy bien, y para qué me aventé en la cama de aire. Bueno sí fue por seguir la clase ¿no? Pues me dijo eso, debí de haberlo intentado antes mínimo en el pódium pues como para calentarlo pero no, el primero que hice fue ahí y valió madres. O sea caí bien, caí parada, y a la hora de que me paré se me fue la pierna hacia atrás, la izquierda, porque una fue el putazo de la cama y otra pues mi fuerza contraria cayó mi pierna izquierda al frente, entonces eso provocó que todo el peso al levantarme, crack, me tronó el ligamento. Bueno, lo desgarró. Como a los futbolistas, o sea no tan cabrón, pero sí se hiper extendió un poco, yo sentí cómo se sacó. Entonces ahí mi reacción nada más fue tirarme al piso. O sea me dolió un putero. Me tiré y un chingo de dolor, como que me iba a desmayar, empecé a ver un montón de estrellitas así, veía dobles a todos, y no sé del estomago también

sentí como que se me empezaba a ir la energía. Creo que es un tipo de desmayo porque nunca me había pasado. Y así fue tanto el dolor que ya no quería saber nada. Me acuerdo que veía a Gaby, Gaby era la doctora, me decía 'Yola te voy a checar', recuerdo ver tres pinches Gabys que me iban a checar, pues me estira el pie, me dice '¿te duele?' pues me quedé tirada tantito y como al minuto se me fue todo el dolor, me duró como un minuto como esa sensación culera y después como que se fue todo, y dije 'ay, ya, creo que ya'. Entonces iba a seguir entrenando, pero me paro, y ahí me di cuenta de que se me había movido el hueso y de que ya no me servía la pierna ¿no? Pues porque me paré pero la pierna no me sostuvo y se me fue, se me movió el hueso, la rodilla. Entonces ahí sí sentí, 'no no mames, me chingué'. Entonces, no sé qué sentí en ese momento, lo que nadie de nosotros quiere saber, que ya te lesionaste algo y la cagaste. Entonces era como esa sensación de 'no mames ya la cagué, la cagué' y lo que no quería hacer con mi propio cuerpo.

Sentía mucha impotencia. Empecé a vernos, a ver a nuestros compañeros desde la perspectiva del público, de que no puedo hacer eso y wow, no puedo, me da miedo. Entonces me puse en el lugar de las personas que nos ven. Y desde el no puedo, no debo, me voy a lastimar. Siempre lo he apreciado, pero lo aprecio diferente ahora, empiezo a hacer más conciencia de que no soy inmune a nada. Siempre tuve mucha confianza de que no hay pedo, mi cuerpo aguanta. Y pues un día no, y eso me empieza a dar conciencia de lesiones a futuro y lo importante que es trabajar realmente con una plena seguridad en ti de que vas a hacer bien las cosas. Cuando le medio dudas, pues te lastimas ¿no? Y pues mucha impotencia de no hacer lo que ya hacía, mis logros, saqué hace poco arabesque, mortal extendido, ya estaba en un punto donde ya llevaba dos años entrenando diario acrobacia, y un madrazo derrumba todo lo que ya había logrado, porque gracias a ese putacito no iba a poder hacer resortes, mortales, correr, volapie, nada. Y me empecé a deprimir, a sentirme bien mal conmigo, igual y no tanto depresión, pero no sé, sentía demasiada energía atorada dentro de mí. Y era deprimente porque mis piernas ya estaban torneadas y ahora la izquierda parece un palito, no sé es coraje, es frustración. Pero bueno esto también me hace decir bueno pues échale otra vez, y empezar otra vez, no hay pedo.

Misa me está ayudando mucho, vio mi situación y cada clase me pone ejercicios para sanar esa lesión. Y sí he sentido... ya puedo caminar derecha. Porque se me salía el fémur también. Esa lesión de la rodilla, el desgarré, pues como no pude usar la pierna un rato y caminaba pues de ladito o no le doy peso, eso provocó una distensión acá, en pues mi culo. Entonces ahora como ya están flojos esos músculos, cada vez que camino el hueso va y se sale. El fémur lo siento así, clack- clack. Pero ya vi que si

camino así, como queriéndome alargar, derecha, ahí no me duele tanto. Entonces o sea tengo que mejorar la postura totalmente y estar siempre bien derechita para que esta lesión no me moleste.

También la lesión me hace entender cómo trabaja el cuerpo, equilibradamente. Entonces me obliga a tener una mayor consciencia de mi propia postura, de cómo vas a caminar, y es como ser bebé otra vez, ¿sabes? Te enseñan a caminar paso a pasito, y vas sintiendo no pues si camino así sí se me sale el hueso, si camino así pues estoy derecha y esa es la forma correcta. Entonces es también me empecé a dar cuenta que tenía pedos de postura, cerrarte y eso hace que te lesiones la cadera y las rodillas escalando una montaña, o al caminar normalmente. Eso es lo que he aprendido pues tratando de volver a caminar, pero en sí la lesión me ha enseñado otros aspectos de la vida.

Principalmente que Yola no eres todo poderoso y no eres inmune, ya tienes 25. O sea estoy en una edad en la que me siento bien fuerte, me siento bien sana, me siento que puedo escalar hasta el Everest y eso me encanta, pero ahora que me pasó esto y veo todo lo lento que va a ser el proceso y todo lo que este problemita me pudo haber acarreado, si yo no le sigo terapia eso me va a traer primero aquí, eso se me pasa a la espalda, pedos de columna, o sea esto puede seguir avanzando si yo no le invierto el tiempo, el cuidado y el varo necesario. Es un chingo de varo las terapias.

Ya tengo que ser más consciente, no puedo andar caminando a ver cómo caigo. Es también como madurez, no solo en mi persona, eso se adquiere al mismo tiempo, madurez dentro de mi deporte. Esta lesión me hace más consciente y empiezo a repasar todo con consciencia, y muy lento, y así sola no, con el cilindro. Si no puedo ni correr. Mortales sí hago sola, sólo me hago bolita y caigo de culo en el colchón. Finalmente esta lesión me está ayudando a limpiar mi trabajo acrobático. Me hace más consiente de qué músculos uso y cómo limpiarlos. Pero me siento depre, por movimientos más complejos que ya estaba sacando, pues porque pues esta lesión fue en un segundo y fue como haber retrocedido 8 meses en mi proceso. Y volverlo a empezar y volverlo a empezar.”

Dolor y Memoria corporal

Como mencioné hace algunas páginas, siguiendo a Le Breton, el *sensory pain* podría ser sí el dolor como reacción fisiológica, mientras que el *suffering pain* es cómo se siente el dolor, qué tanto duele el dolor. Las variaciones entre lo que conocemos como “umbral del dolor” sólo son explicables a partir de la historia de

vida y experiencias muy personales de cada individuo, además de la propia cultura a la que pertenecen.

“El dolor que sentimos, no es, entonces, un simple flujo sensorial, sino una percepción que en principio plantea la pregunta de la relación entre el mundo del individuo y la experiencia acumulada en relación con él [...] Va más allá de lo puramente fisiológico: da cuenta de lo simbólico” (Le Breton, 1999:13).

El instante mismo del dolor es insoportable, el individuo se pierde por completo en sí mismo y en su dolor. Pero cuando el dolor se va, deja una huella, dice Le Breton, un *memento mori* (1999:19), un recordatorio de la propia existencia, de las ganas de vivir, y de vivir con placer.

El dolor se aleja y deja un aprendizaje. Es precisamente esta parte, cuando el dolor se marcha, que me interesa analizar. Y digo se aleja porque la recuperación continúa siendo dolorosa, aunque no tanto como el instante mismo de por ejemplo, una fractura. Supongamos que ocurre un accidente grave, como el de Susi. Durante el entrenamiento hace mal un impulso y cae, cae mal³⁸ y fuera de la colchoneta, lo cual desemboca en esta fractura de brazo. Ese preciso instante es de dolor total, dolor que ciega y no permite al sujeto salir de sí mismo y su dolor y es absolutamente todo lo que percibe en ese momento. En ese momento algo se quiebra además, dentro del individuo, de su ser, espíritu o lo que sea. “He aquí en qué se distingue el dolor de un simple mensaje sensorial excesivo, ataca al hombre en su identidad y a veces lo quiebra...” (Le Breton, 1999: 15-16).

El dolor de la fractura no duele sólo por el hueso roto. Se rompieron planes, construcciones del mundo, de sí mismo y eso también duele. El cuerpo pasa a ser algo completamente extraño para el individuo. Algo tan familiar, se vuelve de pronto desconocido. El herido comienza entonces un proceso de liminalidad

³⁸ Porque uno puede caer bien. Parte de la consciencia corporal y los instintos en el momento de la caída hacen que reacciones y caídas de tal manera que el impacto sea menor.

porque simplemente ya no es lo que era después del dolor y la lesión, la herida abierta. Ya no es lo que era pero aún no es lo que será después de la recuperación.

Es por eso que en los tres relatos vemos que la descripción peculiar del dolor no abarca muchas palabras. En primer lugar porque ese tipo de dolor es indescriptible con palabras. Sólo perdura la memoria del dolor. En segundo lugar, porque lo que va a pasar a ser el centro de las reflexiones es el proceso significativo de recuperación de ese dolor y esa fractura.

Para la constitución de un mundo humano, es decir la construcción de un individuo como tal, significaciones, conocimientos, experiencias, el dolor es fundamental. “El dolor lo protege de las incontables amenazas que pesan sobre su condición, opera como protector del organismo por la retracción inmediata que suscita, la huella que deja en la memoria, y que conduce a obrar de manera más lúcida (1999:14).” El dolor es el maestro más severo.

Cuerpos conscientes: La lesión como el punto de quiebre, la recuperación como momento de reflexividad y cambio, la cicatriz como memoria de lucha

Con la no-tipología de lesiones vi por un lado que en el riesgo se percibe tan sólo una posibilidad, no una condena, y que es controlada a partir de las propias habilidades del artista. Por otro lado, uno no debe de “perderle el respeto” a lo que se está haciendo, por que el riesgo, la posibilidad de perder la vida sí es completamente real, y por más virtuoso que sea uno, un accidente grave se asume como que va a suceder eventualmente. Esto sumado al hecho de que el dolor es parte constitutiva de la práctica, los accidentes o lesiones pueden llegar a naturalizarse. Pero podríamos pensar, que así como se asume la lesión, se asume la recuperación. Sin embargo, el proceso de recuperación de estas lesiones conlleva un proceso de reflexión muy profundo donde el individuo atraviesa un tipo de situación liminal, y a través de la cual se puede trastocar los preceptos de lo

que consideraba establecido. Es este proceso un proceso de aprendizaje intenso y de cambio. Ya decía Csordas (1990), que en la tradición occidental el cuerpo siempre ha sido percibido como un error, mientras que nosotros vemos y queremos que el cuerpo sea visto como aprendizaje, el cuerpo como fuente de conocimiento.

A través de los relatos de artistas de circo acerca de lesiones y del entrenamiento, intenté exponer la manera en la que alcanzo a percibir por qué el entrenamiento implica mucho más que un adiestramiento pasivo de nuestro cuerpo. Podemos percibir, a partir de la adquisición de una habilidad primordial en el entrenamiento, la *consciencia*, que es un proceso de modificación corporal, refiriéndome al cuerpo-sujeto, mucho más profundo. La mayoría de las veces, sino es que todo el tiempo en realidad se actúa de manera “sinestésica”; en la práctica de alto riesgo el cuerpo alterado conecta todo, inmerso en el flow, no hay división, se necesita que el cuerpo como ente único trabaje de manera unificada. El conocimiento práctico que se conforma en el plano de la experiencia circense transita entre el cuerpo sintiente y el cuerpo pensante. De igual manera, la alteración del cuerpo, tanto las modificaciones corporales como el estado de alerta en el que se pone el cuerpo en situaciones de riesgo, son alteraciones en la corposubjetividad. La personalidad de los individuos es influida directamente por sus prácticas corporales.

Este es un conocimiento que se produce desde el cuerpo por lo que cuando se intenta traducir en palabras, el lenguaje y las explicaciones pasan a partir de los sentimientos, memorias, intuiciones, instintos. La noción de conciencia desde el cuerpo mismo se basa en la razón del cuerpo, que no significa que sólo el cuerpo “orgánico” hable, sino que el cuerpo esté presente y actúe como un todo.

“El cuerpo afirma constantemente variaciones dentro de las relaciones humanas con respecto a otros cuerpos, así como sobre las construcciones

del sí mismo; por tanto, un cuerpo/sí mismo es un nexo mediante el cual los saberes, los sentimientos y la memoria, se entrelazan (Aguiluz, 2014:15).”

El cuerpo es el lugar donde se entrelazan los saberes, los sentimientos y la memoria, el lugar donde se articulan naturaleza y cultura, se entretejen diferentes concepciones del cuerpo y del mundo, y el lugar donde se concilian el cuerpo fenoménico y el cuerpo semiótico³⁹.

El proceso de recuperación de la lesión nos permite continuar analizando las alteraciones de la corposubjetividad circense. Es en este momento de recuperación de una lesión grave o significativa de alguna manera para el artista, que experimenta un proceso de reflexión muy intenso que le lleva a repensarse a sí mismo y sus prácticas cotidianas. Es importante este proceso porque genera un conocimiento desde el cuerpo.

Desde el dolor y el recuerdo del dolor, el artista repiensa todo lo que ha venido haciendo hasta ahora. Sus rituales, sus habitus y prácticas incorporadas, que no cuestionaba, se ponen todas en duda. Cuestiona el orden de las cosas desde su propio cuerpo.

El cuerpo como fuente de conocimiento ha estado presente por supuesto en toda la historia de la danza y diversas disciplinas corporales. Si bien en ocasiones este conocimiento puede ser sometido a las visiones hegemónicas del mundo, a la par se ha construido una especie de conocimiento subalterno, ya que en la práctica no corresponde a las visiones hegemónicas del cuerpo occidental. Durante la recuperación de la lesión, el cuerpo suele configurarse de manera que responda a sí mismo.

³⁹ (Fischer-Lichte, 2011).

Es aquí donde quiero hacer una separación y precisión. En primer lugar, es el campo político-económico que utiliza conceptos de la danza y otras disciplinas corporales para hablar del nuevo orden económico. Tomando conceptos como entrenar, flexibilidad, ágil, etc., el orden socio-económico toma conceptos del cuerpo. Pero mientras que el cuerpo humano aprende a partir de los errores, el campo económico no admite errores. Si te quiebras, pierdes tu utilidad y eres relegado al margen de la sociedad.

Es por ello que es necesario seguir pensando la estructura a partir del cuerpo, y no al revés. O no sólo. Primero, pensar que las lesiones NO son necesarias o inevitables, y en segundo lugar, que es posible recuperarse, aprender y cambiar a partir de una lesión. Desde el margen de la estructura, desde los cuerpos quebrados, es más fácil ver las fallas, criticarlas y proponer posibilidades de cambio.

El momento de la lesión y los instantes inmediatos podrían ser analizados como la primera etapa de un drama social⁴⁰, en este caso uno individual. Todo el proceso de recuperación abarca la crisis y las acciones de reajuste, es un proceso de reflexividad profunda que hace al artista repensarse por completo, analizando las causas de su lesión, su responsabilidad en su accidente, pensar cómo ha cuidado su cuerpo o como no lo ha hecho. Todo el proceso de recuperación es el momento donde el individuo corta el *flow* (Díaz Cruz, 1997) de su existencia y analiza esta misma a partir de su lesión. La cicatriz que queda, es la marca de una lucha, la marca de una guerra interna de uno contra sí mismo. Es la memoria de un proceso de cambio.

⁴⁰ Víctor Turner (1974) se refería a los dramas sociales como un tipo de rito de paso. A través de cuatro etapas de un drama social, un grupo social podía pasar de una situación A a una situación B, fuera cual fuera el resultado. Desde punto de quiebre, donde estalla el conflicto, 2. Crisis, 3, Acciones de reajuste y 4. Reintegración o cisma irreparable.

La lesión en primer lugar es un recordatorio, una memoria corporal de que en la sociedad de riesgo se nos transfiere a los individuos el cuidado y el costo de nuestra persona en todos los sentidos. Además de la situación de tener que pagar costosas recuperaciones sin seguro médico, como dejó José muy claro al inicio del capítulo; las causas de las lesiones sí son más complejas que tan sólo la pérdida de la consciencia. Los accidentes y las lesiones tienen que ver con la situación emocional de cada individuo, así como de salud, las cuales ambas se relacionan con la situación económica y material.

Vemos en que en el entrenamiento se articulan múltiples percepciones y concepciones del cuerpo en el plano del conocimiento práctico. El circo es una práctica trans-corporal (Besserer, 2007) que articula la visión mecánica del cuerpo, la visión del cuerpo alter ego, pero también, como analizamos a partir del concepto de “conciencia”, la visión de una corposubjetividad que no divide ni fragmenta la persona en su conjunto. La visión de un cuerpo como sistema complejo que parte de la experiencia encarnada de su estar en el mundo y los instintos más básicos. Es esta concepción que nos permite entender la construcción del conocimiento desde el cuerpo.

Sin embargo todas estas visiones se articulan con una lógica cultural que exige flexibilidad y el manejo del riesgo. Es así que podemos analizar a la lesión como forma contra hegemónica a esta lógica. No por el hecho de lastimarse, sino porque una lesión significa que hacer lo que sea sin ser consciente, sin cuestionar, sin percibirse a uno mismo, lo que estás sintiendo, fue lo que te llevó al quiebre.

La consciencia significa ser capaz de hacer con tu corposubjetividad lo que quieres hacer, como tú lo quieres hacer, porque lo quieres hacer, y no porque no lo puedes hacer de otra manera. Significa ser consciente de tus capacidades y limitaciones, conocerte por completo, o lo mejor posible. Precisamente la consciencia no es un control absoluto, el control del cuerpo no significa que tienes

dominio absoluto, permanente. Es un evolucionar constante a ser siempre mejor, desafiar tus límites y volar.

Capítulo 4. El lenguaje del riesgo: la construcción de una narrativa de circo contemporáneo

“Me dijeron que por fin me había convertido en una mujercita. Pero, ¿qué es ser mujer?”

Fragmento de “Lila”

“Ser libre es no tener miedo”

Cita de Nina Simone en “Lila”

Circo y crítica social

Como hemos visto con *Distensión* o con *Fractura Múltiple*, el circo contemporáneo busca reflejar su realidad de manera que potencialmente puede de manera explícita cuestionarla en el mismo montaje, o de manera implícita en las reflexiones individuales de los espectadores.

La tradición del cuestionamiento y la crítica se remontan hasta los orígenes del circo, como vimos en el primer capítulo acerca del espíritu cómico de los carnavales de la Edad Media donde a través de la burla de los cánones establecidos el individuo se enfrentaba a la estructura. Este carácter “cómico popular” permeó en los artistas itinerantes que posteriormente encontrarían su hogar en las carpas de circo.

Quizás el desarrollo del clown y la comicidad de los payasos es la herencia más obvia. Los payasos mexicanos constantemente se burlan de los ricos, de su pobreza. Se burlan de la estructura a partir de lo estridente, del lenguaje de arrabal y lo vulgar, del lenguaje cómico popular. Sin embargo, en Europa se desarrolló un tipo de comicidad muy particular, y el clown, una “escuela” de “payasos” europeos, se burla desde una melancolía y un humor muy negro.

En el clown el maquillaje de fantasía y los coloridos trajes no son muy usuales, o quizás se llegan a usar y de manera más recatada para los augustos y contra augustos. En el clown se desarrollaron personajes o mejor dicho tal vez “personalidades” de tipos de clown, con tipos de vestimenta y lenguaje corporal específicos así como jerarquías marcadas entre ellos. El carablanca, el augusto y el contra augusto o segundo augusto son los tres tipos más populares y que normalmente forman un trío en escena. Los clown carablanca se suelen vestir con impecables trajes de gala con la cara maquillada de blanco (en ocasiones se sugiere la tez blanca simplemente con una leve capa de polvo blanco o se omite), suele ser malicioso, astuto, frío, representa la ley, la represión, la adultez. Todo esto hace resaltar la personalidad del augusto, que tiene un traje desgastado, con parches, sucio, sin planchar, a veces le queda grande el saco o demasiado pequeño, los zapatos sí le quedan gigantes, quizás porque tuvo que comprar lo que le alcanzaba o los encontró por ahí. A veces se usan narices rojas, a veces se sugiere sólo con pintura, como si el clown tuviera un resfriado, o a veces no se usan. El augusto es pícaro, extravagante, inocente, torpe, parece tonto, pero la mayoría de las veces “le da la vuelta” al carablanca quien busca aprovecharse de él. El contra augusto es el augusto del augusto, no sabe nada y todo lo que hace termina en catástrofe. Los juegos escénicos entre el augusto y el carablanca en muchas ocasiones pueden ser tratados como una metáfora entre las clases altas y las bajas. El circo contemporáneo al ser un estilo que se desarrolló principalmente en Europa retoma este tipo de humor. Pero en México el clown mexicano hace una mezcla entre esta melancolía y humor negro europeo, con la “vulgaridad” característica del humor mexicano. A la par se conserva la tradición estilística latinoamericana de los payasos con vestimentas de extravagantes colores, si bien se conservan los tres tipos de personajes del clown.

Hago esta breve redacción del clown y el payaso en el circo para partir desde el supuesto de que el mensaje de la transgresión social no es nuevo en el circo. Como revisamos en el capítulo 1, en la tradición del circo clásico, el circo era

trasgresor simplemente porque no se ajustaba a los cánones de belleza establecidos, porque era considerado un espectáculo “para las masas”, y en efecto, el circo fue de los pocos divertimientos a los que tenía acceso el pueblo mexicano. Pero fue precisamente este carácter el que convirtió al circo mexicano en uno de los mejores circos y más reconocidos en el mundo en el siglo pasado. En particular el clown y cualquier expresión de la comicidad tienen altas potencialidades políticas:

“Ahí donde las clasificaciones erigen fronteras, muros y límites, la inversión simbólica, su negativo, las trastoca, si no es que las borra o desvanece. El orden clasificatorio ha de cohabitar necesariamente con el desorden o, con más detalle, con una clase de especial permutación, aquella donde se pone al mundo de cabeza, de revés, donde las jerarquías se invierten... se nos muestra el carácter arbitrario de aquello que concebíamos como natural, como si ese fuera el indudable orden natural de las cosas. El payaso, el trickster, la ironía, la paradoja... la risa y la comicidad pueden implicar ataques a los sistemas cerrados, rígidos, instauran una red de los posibles.” (Díaz Cruz, como se cita en Maqueda, 2016).

Aunque el circo siempre tuvo este mensaje de transgresión social, lo que me interesa abordar en este capítulo, es el mensaje de reflexión o crítica que suelen incorporar los montajes de circo contemporáneo como parte del argumento central del montaje en su conjunto y partiendo desde las experiencias más íntimas de los artistas. El arte es un reflejo de la realidad, pero al mismo tiempo, puede proponer realidades alternas. Como menciona Ernst Fischer, “En una sociedad decadente, el arte, si es veraz, debe reflejar también decadencia. Y a menos que quiera romper la fe con su función social, el arte debe mostrarse al mundo como algo en continuo cambio y ayudar a cambiarlo”.

Ahora que el circo contemporáneo retoma elementos teatrales y dancísticos de manera explícita y con el propósito de guiar el montaje en su conjunto, se supone que en este tipo de circo particular la narrativa es lo importante, el propósito de entrenar y construir un cuerpo extra-cotidiano se supone que es para transmitir una narrativa. A pesar de las condiciones de inestabilidad del circo en la Ciudad

de México, existen varios proyectos interesados y cada día son más, que buscan constituirse como compañía y/o en configurar un lenguaje escénico para circo.

Unas de estas exploraciones, además de los otros dos abordados en esta tesis, es un montaje en el que participé con la compañía *Tránsito Cinco Artes Escénicas, Lila*. Cuestiona la construcción de la mujer mexicana en la actualidad, siendo generada desde experiencias muy personales de cada una de las integrantes y del director, el cuál incluyó un proceso de discusión y reflexión muy intenso. En total el proceso de montaje duró aproximadamente dos meses, de principios de septiembre a mediados de noviembre. Es quizás hasta ahora el proceso más largo de T5. En general los procesos de montaje de circo son apresurados.

El proceso del montaje partió de una lesión social, de los 7 feminicidios diarios en el país. Aunque la primera propuesta fue simplemente hablar de la mujer, hablar de la mujer implicaba forzosamente hablar de experiencias de dolor por el simple hecho de ser mujeres. En cuanto comenzamos a hacer lluvias de ideas el proceso de Lila partió desde la reflexión de experiencias muy personales de cada una de las integrantes, experiencias y pensamientos que culminaban en dolor, dolor ocasionado por experiencias atravesadas por nuestro género, dolor ante los feminicidios que vemos reflejados en nosotras y que encontramos causas de estas muertes desde que de pequeñas nos decían que debíamos de ser delicadas e indefensas.

El arte es un proceso de reflexión, el cuál como vimos es vital para la recuperación de la lesión. Y creo que por sus particularidades estilísticas, el circo contemporáneo tiene la potencialidad de llegar a lugares muy profundos emocionalmente. En el caso de Lila, las habilidades físicas de cada mujer en escena ya transmitía un mensaje por sí mismo, con todo el contexto de la dramaturgia decía que las mujeres son fuertes, a la vez que pueden ser delicadas. Que son valientes, que no son lo que se espera.

En el número final de mástil colectivo donde las cuatro hacemos mástil, al inicio montamos el mástil entre las 4. Es impactante ver a 4 mujeres montar en dos minutos un mástil de 6 metros que luce bastante pesado y aparatoso. Desde tres puntos diferentes se ancla el mástil mientras que una cuarta persona va levantando el mástil del suelo. Visualmente parece que esa persona lo está levantando con su fuerza, cuando es sólo la guía para que el mástil no se mueva mientras las otras tres personas van tirando de las cuerdas para pararlo. Desde el inicio Jorge dijo, “Quiero que Vala lo levante”, porque soy la más joven y mi papel en el montaje era de una niña y era más impactante que yo lo levantara.

Lila

Lila es una obra de circo que sigue a 5 mujeres, cada una con un cuestionamiento frente a lo que siempre les han dicho que debe ser una mujer en México. *Lila* es un cuestionamiento frente a la construcción de la mujer, construcción que está determinada por una desigualdad de oportunidades y exigencias y prohibiciones absurdas hacia las mujeres.

Son 4 mujeres, cada una representa una mujer diferente, cuestionándose acerca de su condición de mujer de maneras diferentes a través de disciplinas de circo, danza y teatro.

Cada número de circo, tela, aro, clown y trapecio es musicalizado por canciones tradicionales mexicanas o de compositoras mexicanas actuales. Una de las primeras escenas nos muestra a una niña relatando la fiesta que le organizaron sus tías porque le vino la menstruación por primera vez, porque ya se había convertido en una mujer. Ella no entiende, sólo le gustaría ser algo más, aunque en realidad no sabe muy bien qué. La segunda escena es un número de clown. Es una vendedora de un mercado, cuya femineidad no es la estereotípica. En el número de aro vemos a una mujer en notable estado de ebriedad que nos hace preguntarnos ¿por qué ellos sí y nosotras no? ¿Qué te hace ser libre? ¿Ser feliz?

para a continuación, pasar a bailar en el aro con toda la actitud de la fiesta mexicana. En la escena final una cuarta mujer cuestiona a la supuesta fragilidad de la mujer con lo cual la canción de “La Llorona” adquiere un nuevo significado. El montaje cierra con un número colectivo de mástil chino con un par de frases acerca de datos y estadísticas de feminicidios en el país. Sin abordar explícitamente el tema del feminicidio a través de las escenas, el simple cuestionar el por qué las cosas son como son nos hace pensar –sumado a los datos finales– cómo es precisamente el orden de las cosas, el origen de tanto dolor.

Lesión social: el proceso de construcción del argumento de “Lila”

Lila inició como una propuesta del director para “hablar de la esencia de la mujer mexicana”, idea que de inmediato fue cuestionada por las 5 integrantes. Cinco mujeres que no podían ser más diferentes la una de la otra, pero que al final compartían la situación histórica de haber nacido con sexo femenino. Todo el proceso fue un preguntarnos acerca de nuestra identidad, reflexionar de por qué éramos como éramos, si queríamos ser así o nos habían obligado. A través de los 5 números de circo se tocan mitos y tabúes acerca de la fragilidad e inocencia, de la decencia, del alcohol, de la feminidad, hasta de la menstruación. En el proceso, incluso el director cambió muchas de sus percepciones acerca de las mujeres, los hombres y de él mismo. Incluso, en este contexto, la misma fortaleza y destrezas que demuestran en sus números cada una de las cinco intérpretes se vuelve en sí misma una crítica; son mujeres fuertes y flexibles, delicadas y resistentes, capaces de cosas impresionantes. Su situación no es “blanco o negro”, sino que son complejas, porque así somos los humanos. La obra termina con una reflexión acerca de cómo el obligar a la gente a ser de una manera, conlleva a una violencia estructural que convierte a nuestro país en uno de los de más altos registros de feminicidios.

En un primer momento, el tema propuesto por el director, que fue “La mujer mexicana”, de inmediato despertó las reflexiones que cada una de las integrantes tenemos todos los días y que en pocas ocasiones es posible compartir. De inmediato cuestionamos, “Bueno, pero es que no podemos hablar de LA mujer como si hubiera sólo una, como si tuviéramos una sola personalidad.” “Además, hablar de México como si todas tuviéramos las mismas historias viniendo de lugares tan distintos, a pesar de que siga siendo un mismo país.” Reaccionamos porque en un inicio sentíamos que nuestro director quería hablar de “una esencia” como mujeres, ante lo cual cada una argumentó a partir de sus propias experiencias de vida, y como desde estas experiencias cotidianas. Pero nos agradó la idea que tenía Jorge acerca de hablar de algunos trabajos “tradicionalmente” de mujeres que aunque eran consideradas tareas delicadas, por ser para mujeres, en realidad no lo eran, y él tenía la visión de la fortaleza de las mujeres a partir del trabajo.

“Partió de conjuntar a las personas que estábamos entrenando, esas personas resultamos ser puras mujeres, y a partir de ahí se generó como un tema en común que resultó pues corresponder muy bien a la época que estamos viviendo y con muchos hechos que se han dado y que se han visto en las noticias, entonces, a partir de ahí se habló como del tema de lo que va, como sobre la mujer en la sociedad mexicana, y como ha sido nuestro desarrollo personal, según cada una. Entonces pues a partir de ahí fue que comenzamos a hablar del tema y a generar material. Ya para el material fue una cuestión de, bueno de cada quién su elemento, que eras tú en tela, yo en trapezio, Fer en clown, Gadget que al final no se integró, rueda y Jessica en aro. Como mostrar el elemento de cada una más la proposición de Jorge que era ver la fuerza de la mujer y por eso era el numero de mástil para todas, y yo complementar un poco con lo que sé, que era la parte de danza, como en transiciones y algunas escenitas más claro, la influencia de Jorge y de Jess en el teatro y en los aéreos. [...] nació como la necesidad de algo propio, y ya nació todo lo demás, hablar de los temas empezar, a crear material, empezar a que yo les diera clases y de ahí sacamos secuencias de historias propias que ustedes iban contando a partir de frases que también sacamos todas, respecto a cómo nos sentíamos como mujeres, respecto a lo que muy cotidianamente vivíamos o veíamos. Entonces ya de ahí fue que todo se desprendió.” (Entrevista con Susana Ramos, 2017).

“Empezó porque las que estábamos más presentes en ese momento en Tránsito Cinco como más al día la mayoría éramos mujeres, entonces , de repente los hombres que estaban no estaban, tenían muchas cosas que hacer, estaban lastimados, unos de viaje, y entonces Jorge se da cuenta de que con la gente que está trabajando más es con las chicas [...] entonces a él como que le surge la idea de hacer algo como bastante femenino (risas), y pues empieza a tratar de buscar qué hacer con nosotras. Cada quién sus cualidades y todo y [...] sí es como que ahí las mujeres imponen. Entonces creo que pues así es como nació el trabajo de nosotras. Él se dio cuenta de que cada una de nosotras era súper diferente, que o sea no era un grupo de bailarinas, o un grupo de aerealistas, que cada cabeza era un mundo, y pues trató de unirnos, y pues realmente sí nos unió, al final.” (Entrevista con Gadget, 2016).

En el teatro tradicional se comienza la obra con un guión. Jorge trabaja en general a partir de imágenes, imágenes que después se van elaborando y encontrando una relación entre ellas; se les va dotando de contenido mientras se siguen buscando más imágenes y un argumento que las hile a todas. Lo último que se podría escribir es un guión, pero yo no sé, de acuerdo a mi poca experiencia en el medio si otras compañías acostumbren a escribir uno y por lo menos en los remontajes de Transito Cinco se revisan los videos de funciones pasadas. Jorge tenía para empezar una temática un poco abstracta pero que nos daba mucha libertad creativa, “mujeres, trabajo y México”, así como muy clara una imagen del telar de cintura y le parecía que un número de tela conjugaba muy



Imagen 15. Valeria Meza en *Lila* (Foto: Gerardo Castillo /ISÓPTICA).

bien. Ya tenía una canción seleccionada para la tela que le interesaba elaborar con el concepto del trabajo del telar de cintura. La canción era “Colores” de Ampersan, una cantante mexicana que retoma elementos musicales del son jarocho en sus canciones. Esa canción es particularmente melancólica acompañada de guitarras y un violín: “Yo quisiera ser un ave, yo quisiera ser el sol, yo quisiera ser un ave, yo quisiera ser el sol [...] Que daría la vida misma por tener otro color, que daría la vida misma por tener otro color. Que llueva la nostalgia, que sangre el cielo azul, que llueva la nostalgia y que sangre el cielo azul. Y yo cantando espero, que la vida cambie su color, y yo cantando espero, que la vida cambie su color...”

Jorge nos pidió que para empezar a explorar el tema buscáramos leyendas mexicanas de mujeres. En ese momento Susi recordó una leyenda que le había contado su abuela de la princesa Donají, la princesa guerrera. No recordaba mucho, sólo se le había quedado grabado en su mente que al final de la leyenda un caminante encontraba en medio de la sierra la cabeza de Donají, y de su oreja brotaba una azucena. Investigamos un poco y al parecer esa imagen era el sello municipal de la Ciudad de Oaxaca.

A Jorge le parecía una leyenda un tanto similar a la de La Llorona, y decidió buscar alguna versión de esta canción tradicional mexicana. Al final se decidieron por una versión de Susana Harp que además incluye una banda de la sierra oaxaqueña.

Hasta ese momento la creación de este montaje de puras mujeres estaba motivado porque a Jorge le habían pedido una función para la Feria del Libro de Antropología e Historia en el Museo de Antropología e Historia de la Ciudad de México y se suponía que teníamos que hacerlo en 15 días. Pero Jorge fue a hacer scouting y las condiciones del escenario no daban para colgar los aparatos aéreos, por lo que le propusieron que fuera en Coahuila. Una semana después le

cancelaron por falta de presupuesto, pero todos ya estábamos muy contentos por todas las ideas que comenzaba a salir, por lo que decidimos continuar con el proceso aunque no tuviéramos ninguna fecha de función cercana asegurada.

Entonces tuvimos una reunión muy larga de trabajo de mesa. Nos sentamos todas y Jorge y hablamos durante horas acerca de lo que pensábamos de ser mujer, de ser hombre, de cómo nos habían criado, cómo nos habían enseñado a ser mujeres, cómo por ser como éramos en muchas ocasiones simplemente no cumplíamos con los estándares de la “feminidad” o de la “masculinidad”, que en realidad nadie podía hacerlo. Hablamos de violencia, de violencia de género, de homosexualidad, de heterosexualidad, de nuestros padres, nuestra infancia, de nuestra adolescencia, de lo que pensábamos de otras mujeres, de nosotras mismas. Hablamos de lo que queríamos decirle al mundo, de lo que queríamos hablar en la obra. Dijimos que no nos gusta que nos vean como delicadas, inútiles, indefensas, débiles. Somos mujeres de circo. Hablamos de cómo desde niñas se nos dice cómo tenemos que portarnos, qué vestir. Y cómo desde ahí nos meten una idea en la cabeza de lo que significa ser mujer y no dejan de recordárnoslo toda la vida, cómo todo eso hace que seamos violentadas. Hablamos de dolor, desde nuestro dolor. Hablamos de feminicidios, de la situación del país, del mundo. Le compartimos todas experiencias a Jorge que se sentía muy asombrado de todo lo que no sabía, pero él también nos compartió experiencias donde él también se cuestionaba los prejuicios de la gente, o lo que un hombre debía de ser. Cuando le cuestionaban por estudiar teatro, por tener el cabello larguísimo, por lo que fuera.

Jorge le pidió a Susi que escribiera la leyenda de Donají con sus palabras para ver qué salía para su número de trapecio y me pidió a mí que escribiera algo acerca de la leyenda de Xochiquetzal, una leyenda que yo llevé esa ocasión.

Pasó el fin de semana y el lunes Jess dijo que ella quería utilizar jarritos acomodados por todo el suelo para jugar con ellos en el aro, quería interpretar a una borrachita y esquivarlos al subir al aro y ver qué más salía. Entonces Jorge nos dio sus conclusiones de fin de semana en base a todo lo que discutimos en la reunión y lo que ya teníamos acerca de la princesa guerrera y de la borrachita. Para ese momento el discurso que estábamos construyendo no giraba en torno al trabajo, sino de simplemente reflexiones acerca de la supuesta delicadeza de la mujer, como un desafío o una interrogante.

Un día Jorge llevó los jarritos y los acomodó por el suelo. Entonces llegó Susi y se paró de puntitas en uno de ellos y a Jorge le encantó la imagen, por lo que nos puso a practicar a ella y a mí a caminar de puntitas sobre filas de jarritos. Era una imagen muy bonita, y se veía hasta peligrosa, la



Imagen 16. Susana Ramos y Valeria Meza en *Lila* (Foto: Gerardo Castillo/ISÓPTICA)

primera vez que los pisamos nos dio miedo que se rompieran bajo nuestros pies pero los jarritos estaban bastante gruesos. Esta imagen terminó siendo una pequeña escena transicional donde Susi y yo atravesábamos el escenario sobre puntitas en jarritos mientras se escuchaba de fondo el sonido de un arroyo; en dos ocasiones Susi y yo nos agachábamos de manera simultánea para hacer como que tomábamos agua del río con nuestros jarrones.

En otra ocasión Jorge llegó con una serie de preguntas a las que fuimos respondiendo y reflexionando todos juntos. A Jorge le llamaron la atención los comentarios relacionados a las primeras menstruaciones, cuando crecía el pecho y empezábamos a sentir el acoso callejero. Yo había comentado que antes les hacían fiestas a las niñas cuando les bajaba por primera vez, así que me pidió que escribiera algo acerca de una hipotética fiesta de menstruación, que se le ocurría que esa podía ser mi escena. La escena terminó precisamente siendo la primera escena, yo relatando mi fiesta y cómo me felicitaban todas las tías, Jess, Fer y Susi eran las tías. Mientras hablaba hacíamos unas cargaditas entre todas, todas me cargaban. Y seguía con mi número de tela. Mi reto personal siempre ha sido el volumen de mi voz. Tengo mucho que trabajar.



Imagen 17. Susana Ramos, Fernanda Palacios, Valeria Meza y Jessica González en *Lila* (Foto: Gerardo Castillo/ISÓPTICA)

Jorge en repetidas ocasiones nos decía, “esta es su oportunidad para decirle al mundo lo que le quieren decir”. Cada número se construyó a partir de las particularidades de cada una, parte de nuestras personalidades, parte de lo que nos interesaba transmitir en nuestro número, lo cual partía todo desde nuestras experiencias de vida.

Yo siempre he sido vista como un ser “delicado e indefenso” por mi apariencia física. Como si no pudiera hacerme cargo de mi misma, como si tuviera que hacer exactamente lo que todos dicen que debo hacer. Creo que esta es una experiencia compartida por muchas mujeres. Jorge quiso utilizar esta particularidad mía para la primera escena, de una niña que cuestiona, que se cuestiona y quisiera que todo cambiara. No sabe cómo, ni por dónde empezar, es sólo la expresión de este desacuerdo, de ese deseo.

Todos los días Susi nos daba una clase de danza como calentamiento y para ir desarrollando elementos para incorporar un poco de danza en algunas escenas. Jorge nos propuso que generáramos una secuencia de movimiento basada en “frases” estereotípicas que nos dicen desde niñas, “Las niñas se sientan con las piernas cerradas”, “una mujer siempre debe estar arreglada”, “Las niñas no juegan rudo”, etc.

El reto en esta escena y todas las escenas en general fue la cuestión de la dicción en escena, el volumen y las variaciones de la voz. Para todas, pero en particular para mí, con mi voz de ratón.

Mientras, Fer estaba haciendo su número de clown para este montaje bajo la dirección de Jorge. Su personaje terminó siendo un tipo augusto, una señora vendiendo fruta en un mercado que hace una dinámica participativa con el público. Su personaje cuestionaba indirectamente cómo debe comportarse una mujer poniendo en escena sólo un ejemplo de las mil posibilidades de ser mujer. Con



Imagen 18. Fernanda Palacios en *Lila* (Foto: Gerardo Castillo/ISÓPTICA)

pequeños gags en los que exageraba su uso de la falda o le estorbaba para jugar con la gente, etc.

Fer nos contaba que ella nunca ha sido femenina, nunca la mujer estereotípica. Siempre le gustó jugar rudo, jugar con tierra, al grado de vestirse mejor como niño y actuar como niño porque “los niños se divierten más”. Después comprendió que eso no era “natural”, y que ella podía hacer lo que ella quisiera, lo que se propusiera. Así, Fer se fue de su casa en Zacatecas a estudiar circo a la Ciudad de México y ahora es una talentosa clown (y bailarina de butoh) en ascenso.

A la par, Gadget, que inicialmente estaba incluida en el elenco, estaba explorando con su rueda cyr. Gadget tiene muchísima técnica en el mástil y llevaba menos tiempo explorando la rueda cyr. Fue muy desafortunado que Gadget tuviera que salir del proyecto por una falta de organización entre sus actividades porque se había convertido en un componente importante. Cada una de nosotras era completamente diferente, una mujer tan distinta una de otra, pero todas nos complementábamos. Gadget está completamente tatuada desde el cuello hasta los tobillos con engranajes y maquinaria como si fuera un robot, sumado a su

cabello rojo fuego, ella ya es un personaje en sí mismo. Su mera presencia cuestiona la supuesta “decencia” de “una niña bien”.

Jessica formó un monólogo al inicio de su número de la borrachita. La imagen de la borrachita en el aro “echando la fiesta” resultaba muy divertida, pero antes de subirse, la escena era que

Jess estaba en una cantina cuestionando el poder masculino desde el alcohol. No es un actuar como hombres para que se nos tome en cuenta, sino un ¿Por qué ellos sí y nosotras no?

Jessica es la directora general de *Tránsito Cinco*, y como tal, ha tenido que padecer más de una vez que la subestimen, que subestimen sus capacidades intelectuales o empresariales simplemente por ser mujer. Jessica se ha abierto camino ella sola demostrando simplemente con su trayectoria y la trayectoria de la compañía de lo que ella es capaz. Y con un hijo.



Imagen 20. Jessica González en *Lila* (Foto: Gerardo Castillo/IS+OPTICA)



Imagen 21. Susana Ramos en *Lila* (Foto: Gerardo Castillo/ISÓPTICA)

Susana se interesó mucho por la leyenda de Donají y por esta dualidad de la mujer (y de los seres humanos en general) de tener luz y oscuridad dentro, ser delicados, pero a la vez fuertes. Ella es bailarina de la Escuela Nacional de Danza Contemporánea, además de practicante de yoga. Experiencias durante toda su formación con compañeros suyos, profesores, consigo misma, así como vivir sola desde temprana edad y hacerse cargo por completo de ella misma, han hecho que *Su* tenga una personalidad fuerte que sin embargo, es igual de delicada.

Lesión social y memoria social: el dolor de ser mujer

“Para que algo permanezca en la memoria se lo graba a fuego; sólo lo que no cesa de doler permanece en la memoria” (Nietzsche, 1996: 33).

Muchas personas, muchas mujeres, podríamos vernos identificadas en las experiencias de Jess, de Fer, de Susi, las mías. Y es que por lo menos en sociedades occidentales las problemáticas de ser mujer son muy similares. Las

desigualdades que vivimos todos los días por el hecho de ser mujeres, las pequeñas violencias simbólicas y las grandes injusticias que experimentamos todos los días, hacen que nos identifiquemos como mujeres a partir de un dolor que experimentamos desde nuestros cuerpos pero que constituye un dolor social. Un dolor que se nos fue asignado al momento de nacer, producto de una concesión arbitraria.

Maceira y Rayas aseguran que una memoria individual supone una memoria colectiva. Cuando los sujetos relatan su vida están narrando algo más que su biografía, como si estuviera aislada del mundo. En sus relatos los sujetos siempre hablan de acontecimientos colectivos, de instituciones, de relaciones sociales, de formas de significación. Es por ello que cuando relatan sus vidas, al mismo tiempo están refiriéndose a un orden social que las estructura (Parrini). La memoria social es entonces la memoria de ese orden social, “de esa producción acuciante de cualquier cuerpo y cualquier subjetividad” (Maceira y Rayas, 2011).

Es por esta situación estructural compartida, que cuerpos en contextos y situaciones similares, compartirán memorias similares. En muchas ocasiones, serán memorias que relatan experiencias desde posiciones de subalternidad, memorias que han intentado ser borradas por las que se intentaron imponer como memorias oficiales.

La corriente del estudio y recuperación de la memoria social viene de la historia social de Thompson (*The Making of the English Working Class*). Esta es la historia que se interesa por recuperar, la historia de los que han sido históricamente suprimidos, las memorias subalternas que rescatan evocaciones de resistencia y lucha contra la opresión (Maceira y Rayas, 2011). Comenzaron a surgir movimientos que, años después del horror experimentado en el holocausto o en dictaduras latinoamericanas, desde el dolor pedían no olvidar y exigían justicia. De manera que a partir de los años 70 se realizó mucha recuperación de

la memoria social a partir de la historia oral e historias de vida de gente que vivió *en carne propia* el dolor⁴¹.

El dolor cotidiano experimentado por cuerpos femeninos es cada vez más evidenciado, señalado y condenado. Al ser un dolor tan íntimo, que atraviesa cada parte de la configuración de la identidad de las mujeres, es difícil imaginar en un primer momento de reflexión que podría ser compartido por otras. Sin embargo, como en nuestra sociedad los roles de género están bien delimitados y definidos, es de esperarse que los cuerpos sexuados femeninos serán expuestos a “momentos cotidianos cifrados en especializaciones de género”, por lo que se acumulan así experiencias similares.

“Para empezar, habría que reconocer que la coincidencia —posible, pero no forzosa— de las experiencias por socialización de género conduce a memorias sociales o socializables entre grupos de personas. Para que esto fuera así, tendríamos que aceptar que, debido a que como sociedad compartimos un bagaje común, al menos a grandes rasgos, tenemos una representación compartida de nuestras experiencias (no hay memoria sin representación de la experiencia), que puede traducirse en un hilo común de memorias (por ejemplo, para las mujeres, en situaciones como el parto, la entrada al mercado laboral o al campo educativo, la participación percibida como marginal en sucesos o movimientos políticos, el uso diferenciado de los espacios públicos).

Esto se refuerza cuando, al hablar de las mujeres en específico, estas resultan ser, como sabemos, la parte excluida de la posición de sujeto de

⁴¹ El “momento posmoderno”, dicen Maceira y Rayas, en su rechazo por las grandes narraciones otorga legitimidad a los discursos alternativos. “Se destrona a la historia para concebirla como un tipo más de narrativa o de discurso, sacándola de un estatus disciplinario incuestionado en algunos círculos. En ocasiones se llega incluso a dar a los discursos individuales un peso semejante al de la historia como disciplina formal” (2011: 25). Es así, que cuando se habla de memoria social, subyace un compromiso ético-político como aspecto intrínseco de la recuperación histórica.

gran parte de la historia, de su representación e incluso de su enseñanza.”
(Maceira y Rayas, 2011:27)

El dolor cotidiano es señal de que estructuralmente algo está mal. Este dolor desemboca en el quiebre: los feminicidios. Los feminicidios son la lesión social, siempre abierta, por el asesinato de mujeres por el simple hecho de ser mujeres. Las mujeres, al conformarse como comunidad de memorias (Maceira y Rayas, 2011), que si bien podrán ser de contextos sociales completamente diferentes en cuanto a clase social, raza, edad, etc. compartirán una serie de memorias a partir de su género.

Lila surgió desde este dolor. Las experiencias de las integrantes de *Lila*, cuando compartimos nuestras experiencias, nos dimos cuenta de que aunque eran tan diferentes, nos veíamos identificadas en las memorias de la otra. Eventos similares o en los que podíamos imaginarnos perfectamente que nos hubiera sucedido a nosotras aunque no fuera así, o experiencias que parecían calcadas de un molde, exactamente así lo viví.

Y mientras hablábamos, nos dimos cuenta de que todo este dolor, toda esta violencia que se permitía hacia los cuerpos de las mujeres, desembocaba también en el quiebre inevitable: la ola de feminicidios que vive el país.

No sólo nos veíamos reflejadas en las memorias de la otra, sino en la desaparición de la otra, en la muerte de la otra. Los feminicidios son nuestra lesión social, una herida que sigue abierta. A partir de la lesión social y el dolor producido por la herida abierta, surgen discursos y prácticas contra-hegemónicas, movimientos para mantener en la memoria a las desaparecidas, a las asesinadas, mantenerlas en la memoria para exigir justicia. La memoria del dolor invoca gritos que unidos por el dolor compartido, exigen el cambio social.

Riesgo y flexibilidad como herramienta escénica para la transmisión de un mensaje: La construcción de un circo discursivo en México

La lógica de flexibilidad entra aquí con una connotación positiva. En esta incentivación a la originalidad, a la flexibilización del todo, la interdisciplinariedad en todos los ámbitos de producción de conocimiento ha cobrado cada vez más mayor relevancia. Precisamente por la flexibilización del todo, el sentimiento de una necesidad de cambio constante es una búsqueda común. Es así que la construcción de discursos y críticas a la estructura proliferan desde diversos frentes, diversas comunidades.

Por un lado la lógica de flexibilidad que domina el discurso del artista, de innovar, de explorar, de no quedarse en lo establecido, traspasar fronteras entre disciplinas artísticas, son lo que ahora permean la construcción del lenguaje de circo en México. Por otro lado, es por esta misma lógica que al artista se le exige que sea completamente su responsabilidad formarse, montar proyectos y buscar lugares para presentarlo. Todo con sus propios medios. *Lila* pudo ser presentada sólo en dos ocasiones, y aunque fue uno de los procesos de montaje más largos y más personales, ha sido complicado volver a conseguir funciones.

De acuerdo con Julio Revollo, “Hay historiadores que le atribuyen al circo ser la madre de todas las artes, precisamente por haber sido multidisciplinario desde su origen. Hoy se da mayor importancia a un guión, por ejemplo, a una temática, para expresar las técnicas y las artes del circo” (Palapa, 22 de diciembre, 2014: 5).

“[...] creo que el virtuosismo ha pasado a un segundo plano, sí lo creo. Y creo que nos hace replantearnos qué es circo ¿no? Y eso entra en una controversia gigante, porque cada quién te va a decir una versión distinta. Pero creo que ya más bien, no me gusta ver cómo etiquetar a las cosas, no quiero ver si es danza, clásica, contemporánea, o hip hop. Es movimiento, en beneficio de un discurso. Si es que se quiere decir algo. Si sólo quiero mostrar lo bueno que soy, pues sólo ejecuto técnica, disfrazada con un numerito, buen vestuario, música y tal. Pero yo creo que ya mas bien creo que el circo se está empapando de artes escénicas y creo que al menos yo creo que cada vez más necesitamos menos decir términos puntuales como circo, danza, teatro, es un todo. Y si yo quiero decir algo, bueno qué uso. He ahí lo difícil del trabajo del nuevo circo, del circo discursivo. Cómo hacer para

que no sea ahora precisamente EL circo, LA danza, sino que haya precisamente una integración. Pero creo que a nivel de identidad de región, de país, estamos en ese proceso No tenemos un proceso desarrollado para tener una identidad mexicana de circo contemporáneo, que sea un modelo europeo, un modelo canadiense. Que es muy válido y muy bonito lo que hacen, pero creo que estamos en ese proceso de experimento, de descubrirnos, como mexicanos que pueden hacer cosas.” (Entrevista con Juan Pablo Góngora, 2016).

El riesgo siempre está presente en el circo, pero el riesgo en el circo contemporáneo se usa como medio para transmitir un mensaje. A mí me parece que por la reacción automática que produce “el truco” en escena, el circo tiene la potencialidad de llegar a lugares muy profundos en el espectador, no sólo de asombro o alegría, de tristeza, enojo, aunque son pocos los artistas que lo logran. Al final, se utilizan todas las habilidades y destrezas físicas para contar con ellas algo. El riesgo y la flexibilidad en un montaje de circo contemporáneo tienen la misma relevancia que el mensaje que se quiere decir, algunos dicen que más bien quedan en un segundo plano frente al montaje en su conjunto, frente al mensaje que se busca transmitir.

“Entonces el circo contemporáneo ha metido como cosas más teatrales, más personales, porque ya, también en el tradicional entrenas todo tu ser, tu corazón, porque es algo que llevas practicando durante años. Pero en el contemporáneo ya puedes plasmar cosas como musicales, este, de tu persona, no sé es como más..., no tengo la palabra. Pero sí, se me hace más nuevo, que aporta más.” (Entrevista con Gadget, 2016).

Por la particularidad de que en general el circo contemporáneo, incluso en Europa se organiza por colectivos, compañías pequeñas donde el punto es la creación colectiva y lo que cada individuo con su particularidad puede aportarles a todos y al montaje. Ya son las compañías más comerciales y masivas, como Cirque du Soleil donde se pierde esta característica y se organizan como cualquier empresa transnacional.

Y en general el circo nuevo no usa la dramaturgia tradicional con historias lineales. Se acerca más a un teatro más *performático* en el sentido del arte del *performance*, “posmoderno” o danza contemporánea que se guía más por las imágenes que se generan. En el teatro la sangre es falsa, en el *performance* es real. En el circo el dolor, el esfuerzo físico y el riesgo, son una realidad, no es actuado. Y al mismo tiempo, se busca romper con la barrera entre el ejecutante y el personaje. Como dice Verito, que no estés actuando un personaje y te subes a tu aparato y te conviertes en ti, lo que se busca es conservar el personaje o la situación. Sin embargo, como dejamos claro en el capítulo dos, las condiciones materiales en nuestro país hacen complicado que las potencialidades del circo en México se vuelvan realidad.

“[...] Pero también la gente no se va a fijar sólo lo que haces en escena, sino cómo te desenvuelves. Lo que falta en el circo contemporáneo es que la gente defina su objetivo, si lo vas a hacer para trabajar en un antro, porque está de moda, si lo haces porque se ve padre.

Armar una varieté toma tiempo, toma más tiempo. Si estuviera en una compañía me dedicaría a entrenar a sacar elementos, dejaría de dar clases. Pero pues no hay apoyos. Administración de tiempo y falta de apoyos” (Entrevista con Verónica Cardona, 2016).

Ahora que el circo contemporáneo retoma elementos teatrales y dancísticos de manera explícita y con el propósito de guiar el montaje en su conjunto, se supone que en este tipo de circo particular la narrativa es lo importante, el propósito de entrenar y construir un cuerpo extra-cotidiano se supone que es para transmitir una narrativa. A pesar de las condiciones de inestabilidad del circo en la Ciudad de México, existen varios proyectos interesados y cada día son más, que buscan constituirse como compañía y/o en configurar un lenguaje escénico para circo.

Aunque el circo siempre tuvo este mensaje de trasgresión social, lo que me interesa abordar en este capítulo, es el mensaje de reflexión o crítica que suelen incorporar los montajes de circo contemporáneo como parte del argumento

central del montaje en su conjunto y partiendo desde las experiencias más íntimas de los artistas.

Es por ello que el arte no puede ser reducido a la técnica, al virtuosismo técnico, como nos lo repitieron tantas veces nuestros colegas cirqueros. Son sus sentimientos y experiencias más profundas, eso que no puede ser explicado con palabras, lo que se traduce en sus obras. Es eso que es inalcanzable a través de la técnica, sino que proviene de las entrañas del artista.

Este conocimiento producido de manera visceral, nos permitió ver cómo una lesión social produce discursos y prácticas contra-hegemónicas. El conocimiento que se produce a partir del cuerpo muchas veces queda en un segundo plano frente a una sociedad cada vez más interesada por la *post-humanización*⁴².

Las artes escénicas, artes vivas como les llaman algunos, como todo el arte cumple una función social importante. Sin la capacidad de expresión artística los humanos no seríamos nada. ¿Por qué? Me parece que, hablando de las artes escénicas, el escuchar esta parte de nuestro cuerpo que solemos reprimir en aras de la civilización, nuestros instintos, nuestras intuiciones, nuestras sensaciones, sentimientos, deseos que no pueden ser explicados, no con palabras, nos hace constituirnos como humanos. Intentan superar el cuerpo, mejorarlo con la tecnología. Como buena *milennial* soy nativa tecnológica, pero no la concibo una mejora, por mucho una extensión. ¿Por qué pensar que el cuerpo es defectuoso cuando no podemos explicarlo? Si no podemos entenderlo, ni explicarlo con palabras, con razones científicas, no significa que sea irracional. Y tampoco significa que nunca podamos hacerlo, sino más bien que no lo hemos intentado si

⁴² El posthumanismo es una corriente del pensamiento científico que apuesta por la mejora tecnológica del defectuoso cuerpo humano; no es de extrañar que científicos dediquen su vida a buscar la manera en la que podamos prescindir de nuestra materialidad orgánica, colocando la información de nuestro cerebro, nuestra “mente” en una computadora, alcanzando así la inmortalidad.

quiera, no en realidad. Hemos, de manera sistemática, intentado anularlo, no entenderlo, no explicarlo.

Los que intentan “superar” el cuerpo, es porque no han experimentado su propio cuerpo. Las disciplinas corporales te hacen consiente de tus límites, del deseo de superarlos, pero al mismo tiempo y paradójicamente, de que los límites no son malos. Cómo podrían ser malos si son parte de ti. Somos un proceso constante. Es así que te vuelves consiente también de la infinitud del cuerpo humano, en sí mismo es un cosmos. Somos infinitos, somos un cosmos.

Los artistas escénicos son un ejemplo de que para entender tú cuerpo no *necesitas* explicarlo con palabras. En realidad, muchas veces es prácticamente imposible explicarlo con palabras. Es bueno hacerlo, puede ser más que relevante, pero no es *necesario*. Es así que se constituye el arte. Son los artistas de los que comprenden y utilizan las reacciones más instintivas y viscerales para crear, conjuntándolas con la maestría técnica que tardan años o toda su vida en conseguir. Vemos plasmados en sus obras nuestros propios sueños, anhelos y deseos.

Y sin embargo, el coste de esto que debería mantenerlo la sociedad en su conjunto, se les es impuesto a los mismos artistas. ¿Por qué debería costearlo la sociedad? Por lo que nos aporta la conciencia desde el cuerpo como sociedad en conjunto.

Conclusiones

Intenté exponer, a lo largo de los capítulos anteriores, cómo es que la conciencia corporal, la conciencia desde el cuerpo produce conocimientos particulares que conllevan al desarrollo de una visión distinta del cuerpo y del mundo. La conciencia desde el cuerpo es la conciencia del todo, la consciencia así concebida es un estado corporal de unidad. Conciencia de cada una de las partes del cuerpo,

conciencia de mi cuerpo en el mundo, conciencia del mundo interactuando con mi cuerpo. Es la conciencia de cómo la estructura sujeta a mi cuerpo, de mi cuerpo como constructor de realidad, y por ello mismo, constructor del cambio.

Las mujeres de *Lila* partimos desde el dolor que sentíamos desde nuestro cuerpo. Y era un dolor que padecemos por la manera en la que nuestra corporalidad fue construida desde la estructura. Y a partir de este dolor fue que hablamos. Y hablamos con nuestros cuerpos. Aún en el circo contemporáneo la palabra, si bien importante y muy relevante para el circo, no es parte constitutiva de él como lo es el movimiento.

La consciencia desde el cuerpo es escuchar lo que nuestro propio cuerpo (nosotros mismos) nos dice acerca de nosotros mismos, hacerle caso a esas intuiciones, instintos, sentimientos, que en un primer momento nos dirán son “irracionales” porque muchos continúan creyendo en el mito de la racionalidad escindida del cuerpo. Mientras que nosotros sabemos y comprobamos todos los días con nuestros músculos, nuestros huesos, nuestros sentimientos, nuestros deseos, nuestras reflexiones y pensamientos, que la racionalidad está encarnada, la producción de conocimiento está encarnada, como lo está de igual forma nuestro experimentar el mundo.

En mi trabajo empecé considerando a los conceptos de riesgo y flexibilidad como centrales. Ambos son tropos que conectan varias cadenas semánticas. Hablamos de flexibilidad laboral y social, de la flexibilidad como una habilidad social, que además exige el campo político-económico. El riesgo, de igual manera, el manejo del riesgo en las empresas es también una capacidad que se les exige a los individuos en su vida diaria.

Volteando a ver al circo, encontramos que estos conceptos operaban en ese sentido, pero también operaban en el cuerpo mismo. Es decir, la flexibilidad de la que se hablaba era también la de los músculos y los tendones, y cuando se

hablaba de riesgo se hablaba de la posibilidad de caer de una altura de 8 metros y quebrarse la columna. En realidad, este riesgo y flexibilidad corporal son los que primero se ven, de los que se habla del circo, aunque la otra flexibilidad y el otro riesgo se encuentren tras bambalinas.

Por ello decidí ver lo que el circo podía aportar hacia afuera. Lo que podíamos ver en el circo que pudiera seguir explicando la estructura de abajo hacia arriba.

Lo primero que encontré fueron las lesiones. Y en un principio, las lesiones parecían ser el aprendizaje que buscábamos del circo. La flexibilidad y el riesgo tienen su costo, y el quiebre es inevitable. Sin embargo, *yo sentía* que eso no era todo, y no me convencía esa conclusión.

Me percaté en todas mis entrevistas de un concepto que se usaba prácticamente como muletilla, la conciencia. Se usaba para explicar las causas de las lesiones y de la práctica del circo en general, conciencia virtualmente significaba todo. Decidí indagar este concepto e intentar desenmarañarlo.

Las concepciones que usualmente se tiene en la sociedad acerca de la conciencia y que están en los diccionarios, remiten a un proceso mental. Y lo que encontré en las explicaciones de los artistas fue que ellos se referían siempre a la conciencia como un estado corporal de unidad mente/cuerpo.

La consciencia es la prueba de que el cuerpo es constructor de conocimiento y de teoría, y que como tales, pueden ser contra-hegemónicas. Es así que el circo contemporáneo construye sujetos contra-hegemónicos, que tienen una visión del cuerpo diferente a la cartesiana.

Con prácticas corporales como el circo, la danza, el teatro, el yoga, las artes marciales, etc., comprobamos lo que sabemos desde que nacemos y nos obligaron a olvidar, que somos uno. Bauman hablaba de la modernidad líquida

donde no hay nada fijo, o Berman, “todo lo sólido se desvanece en el aire”. Si este sentimiento de desarraigo es compartido es porque nos han separado de nuestro cuerpo. Ser consciente de nosotros mismos, nuestra corporalidad, corposubjetividad, nuestras acciones en el mundo y cómo impacta el mundo en nosotros, es encontrarnos con nosotros.

Además de la potencialidad del lenguaje de circo para transmitir y la importancia del arte, puede tener un mensaje “social” explícito o no. El reflejar experiencias de vida personales de los artistas, como vimos no sólo en Lila, sino también en Distensión y Fractura Múltiple; los montajes en sí mismos son reflexiones de las prácticas corporales tanto cotidianas como extra-cotidianas.

El propósito de este texto no fue analizar el contenido semiótico de tres montajes de circo, sino poner en relieve la constitución de los cuerpos a partir de sus prácticas corporales, la producción de conocimiento del cuerpo, la racionalidad única del cuerpo, así como la conciencia del cuerpo y su potencialidad política.

Quiero es promover un “*movámonos*”. Cualquier ejercicio, disciplina corporal hace que pensemos diferente, que veamos las cosas de otra manera, y no tienes que saber hacer un triple mortal o entrenar 8 hrs diarias para ser consciente de tu cuerpo, ser consciente de ti y de lo que te rodea. Le Breton, gran teórico del cuerpo, habla del elogio del caminar.

En el contexto de un capitalismo que empuja hacia la flexibilidad, el cuerpo es una fuente de conocimiento desde donde se viven las lesiones que perduran como memoria y aprendizaje de los límites de la ductilidad en una sociedad que transfiere a los sujetos, los riesgos asociados a las condiciones estructurales en las que se vive. Son estas lesiones, algunas aún abiertas otras convertidas en cicatrices, memorias que nos permiten imaginar la posibilidad de un mundo diferente.

Bibliografía

- Aguiluz, Maya. (2014). Más allá de lo interdisciplinario, los estudios del cuerpo como están aquí. *INTERdisciplina* Vol. 2 (3) pp. 9-39 2014.
- Bajtín, Mijaíl (2003). "Introducción. El planteamiento del problema". *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Alianza Editorial, p. 2-48.
- Barba, Eugenio y Savarese, Nicola (1990). *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*. México: Librería y Editora El pórtico de la Ciudad de México; Escenología, A.C.
- Beck, Ulrich (1998). *La sociedad del riesgo. Hacia una nueva modernidad*, Barcelona: Paidós Ibérica.
- Besserer, Federico (2007). "Luchas transnacionales y conocimiento práctico". En: Ariza Marina, Alejandro Portes (coord.), *El país transnacional: migración mexicana y cambio social a través de la frontera*. Instituto de Investigaciones Sociales, UNAM.
- Bourdieu, Pierre (1997). *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Editoriales Anagrama.
- Bourdieu, Pierre (1998). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Grupo Santillana Ediciones, S.A.
- Butler, Judith (2007). *El género en disputa*. Barcelona: Editoriales Paidós Ibérica.
- Butler, Judith y Lourties, Marie (1998). "Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista". En *Debate Feminista* Vol. 18 (Octubre 1998), pp. 296-314.
- Cervantes, Tania (marzo, 2015). Historia del circo contemporáneo en México, Conferencia presentada en el Centro Nacional de las Artes (CENART).
- Chang, Heewon (2008). *Autoethnography as method*. Estados Unidos: Left Coast Press.
- Citro Silvia y Aschieri Patricia (2012). (Coord.) *Cuerpos en Movimiento. Antropología de y desde las danzas*. Buenos Aires: Editorial Biblos.

- Citro, Silvia (2006). Variaciones sobre el cuerpo. Nietzsche, Merleau-Ponty y los cuerpos de la etnografía, en Matoso, Elina (comp.), *El cuerpo in-cierto. Arte/cultura/ sociedad*. Buenos Aires: Letra Viva - Facultad de Filosofía y Letras, UBA, p. 45-106.
- Citro, Silvia (2010). (Coord.), *Cuerpos plurales. Antropología de y desde los cuerpos*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Csordas, Thomas J. (1990). "Embodiment as a paradygm for anthropology", *Ethos*, Vol. 18, No. 1. (Mar., 1990), pp. 5-47.
- Csordas, Thomas J. (1994). (ed.). "Introduction: the body as representation and being-in-the-world". *Embodiment and experience: the existencial ground of culture and self*. U.K.: Cambridge University Press, p. 1-24.
- Díaz Cruz, Rodrigo (1997). "La vivencia en circulación. Una introducción a la antropología de la experiencia". En *Alteridades*, vol. 7, núm. 13, 1997, pp. 5-15. Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa.
- Díaz Cruz, Rodrigo (2008). "La celebración de la contingencia y la forma. Sobre la antropología de la performance", *Nueva Antropología*. Revista de Ciencias Sociales, México, págs. 33-58.
- Fischer-Lichte, Erika, (2011) *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores.
- Foucault, Michel (1998). *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- Fraser, Nancy (2003). ¿De la disciplina a la flexibilización? Releyendo a Foucault bajo la sombra de la globalización. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, 2003, enero-abril, año/vol. XLVI núm. 187. México: Universidad Nacional Autónoma de México, p. 15-33.
- Giddens, Anthony (2011). *La constitución de la sociedad: bases para la teoría de la estructuración*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Guzmán, Adriana (2009). Cuerpo: engendramiento de lo estético. *Boletín de Antropología*, órgano oficial del INAH, núm. 87, "Reflexiones encarnadas: antropología del cuerpo", septiembre-diciembre, 2009. México: INAH.
- Guzmán, Adriana (2010). Ciencia: quehacer estético. *Escritos*, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje, Número 41 Invención y descubrimiento: la obra de Lévi-Strauss, enero-junio de 2010. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

- Infantino, Julieta (2010). Prácticas, representaciones y discursos de corporalidad: La ambigüedad en los cuerpos circenses. *Runa*, 31(1), 2010, p. 49-65.
- Jameson, Frederick (1995). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Editorial Paidós.
- John L., Austin (1970), *Cómo hacer cosas con palabras*, Buenos Aires: Paidós.
- Le Breton, David (1999). *Antropología del dolor*. Barcelona: Seix Barral.
- Le Breton, David (2002). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Le Breton, David, (2011). *Conductas de riesgo. De los juegos de la muerte a los juegos del vivir*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Maceira Ochoa, Luz y Rayas Velazco, Lucía (2011). *Subversiones, memoria social y género*. México: Juan Pablos Editor.
- Maqueda, Mitl (2016). *Cuerpos que habiten la risa*. Tesis de maestría en Antropología Social. Escuela Nacional de Antropología e Historia. México.
- Martin, Emily (1994). *Flexible Bodies. Tracking Immunity in American Culture from the days of Polio to the age of AIDS*. USA: Beacon Press.
- Merleau-Ponty, Maurice (1975). *Fenomenología de la Percepción*. Barcelona: Ediciones Península.
- Muñiz, Elsa (ed.) (2014). *Prácticas corporales: Performatividad y género*. México: La Cifra Editorial.
- Nietzsche, Friedrich W. (1996). *La genealogía de la moral* (trad. de Andrés Sánchez) Madrid: Alianza Editorial.
- Oliver, Daniela (2011). *Trabajo en ciudades turísticas*. Tesis de maestría inédita. Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa. México.
- Palapa Quijas, Fabiola (22 de diciembre de 2014) Sale el circo de la carpa familiar a las aulas. Periódico *La Jornada*, Sección Opinión, p. 5. México.
- Parrini, Rodrigo (2011).} *Memorias del cuerpo. Cuerpo, memoria y olvido* en Maceira Ochoa, Luz y Rayas Velazco, Lucía. "Subversiones, memoria social y género". México: Juan Pablos Editor.

- Pescayre, Charlotte (2016). La maroma como antecesor y futuro del circo mexicano - parte 1- Revista *Dokucirco* #1, junio 2016. Disponible en: <https://us13.campaignarchive.com/?u=0907adbd74b43eb56914bc931&id=23965a21f3&e=ab9781be60>
- Revolledo, Julio (2004). *La fabulosa historia del circo en México*. México: CONACULTA / Dirección General de Publicaciones Escenología A.C.
- Revolledo, Julio (2010). *El siglo de oro del circo en México*. Barcelona: Más difícil todavía, S. L.
- Revolledo, Julio (s.f.). *La historia mínima del circo en México*. Disponible en: [http://www.circonteudo.com.br/stories/documentos/article/2719/Julio%20Revolledo%20C%C3%A1rdenas%20-%20La%20historia%20m%C3%ADnima%20del%20Circo%20en%20M%C3%A9xico%20\(Bicentenario%20del%20circo%20moderno\).pdf](http://www.circonteudo.com.br/stories/documentos/article/2719/Julio%20Revolledo%20C%C3%A1rdenas%20-%20La%20historia%20m%C3%ADnima%20del%20Circo%20en%20M%C3%A9xico%20(Bicentenario%20del%20circo%20moderno).pdf)
- Sadownik, Rafat (s.f) *Contemporary circus, a rebel or a continuator?* Disponible en: <http://en.sztukmistrze.eu/idea/knowledge/contemporary-circus-a-rebel-or-a-continuator/>
- Schechner, Richard (2013). *Performance Studies: An Introduction*, London: Routledge.
- Serrano-Díaz, Federico (s.f.) *Orígenes remotos del circo en México*. Encontrado en el acervo digital de Dokucirco.org: <https://drive.google.com/file/d/0BxdWQymQxzRwN0NwRIZkNk9IMXM/view>
- Taylor, Diana y Marcela A. Fuentes (Eds.) (2011). *Estudios avanzados de performance*. Ed. e introd. general de Diana Taylor, ed. e introd. de cada capítulo de Marcela A. Fuentes; trad. de Ricardo Rubio, Alcira Bixio, Ma. Antonieta Cancino, Silvia Peláez. México: Fondo de Cultura Económica - Instituto Hemisférico de Performance y Política, Tisch School of the Arts, New York University.
- Torres, Andrea (2013). *El arte del asombro, reportaje de circo contemporáneo*. Tesis de Licenciatura inédita, Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales.
- Turner, Victor (1988). *El proceso ritual*, Madrid: Altea Taurus Alfaguara.
- Turner, Victor, (1974). *Dramas, Fields, and Methaphors*. Ithaca: Cornell University Press.
- Valencia, Sayak (2016). *Capitalismo Gore*. México: Paidós.

W. Johnson, Anne (2014). ¿Qué hay en un nombre?: una apología del performance. *ALTERIDADES* Núm. 48, 2014, p. 9-21.

Williams, Raymond (2000). *Marxismo y literatura*, Barcelona: Ediciones Península.

Imagen 1: Afiche de Erótica de Fin de circo:
<https://renatawimerenglish.wordpress.com/teatro/erotica-de-fin-de-circo/>

Imagen 2: Foto de integrantes de Batz Circo Teatro. Tomada de la página de facebook: https://www.facebook.com/BATZ-CIRCO-Teatro-base-del-Nuevo-Circo-en-M%C3%A9xico-360999807416545/?ref=br_rs

Imagen 3: Festival Internacional de Circo y Chow. <https://www.fichofest.com/>

Imagen 4: Cirkonvención Mexicana: <http://circonvencionmexicana.com/>

Imagen 5: Festival Internacional Escenarios Suspendidos:
http://www.teatrodelanacion.com.mx/int.php?mod=obra&id_puesta=54#.Wgz6DkqWbIU

<https://www.transitocinco.com.mx/escenarios-suspendidos-2016>

Imagen 16-20: Castillo, Gerardo (2016), Distensión, Agencia Fotográfica ISÓPTICA.