



Algunas Reflexiones
EN TORNO
A LA POETICA

DENTRO
DE LA CONSTRUCCION
CIRCENSE

Por Laura Medina

En orden de desarrollar y elaborar propuestas, ideas, y reflexiones en torno a la poética, parece importante primero definir lo que vamos a entender por este concepto, ya que de alguna forma se ha ligado mucho más al mundo subterráneo –acuático, fangoso, inasible-, más que al orden de lo desentrañable. Todos quienes estamos sumergidos en lenguajes artísticos (sobre todo escénicos) nos hemos visto envueltos en la pregunta sobre nuestra propia práctica y de cómo ésta dialoga con el vocabulario poético, pareciera que este último adjetivo es lo que hace que el trabajo logre la cualidad artística, pero ¿siempre es así?

La verdad es que no, sin necesidad de hacer una revisión exhaustiva en la historia del arte podemos llegar fácilmente a lugares históricos donde hacer arte era principalmente dominar una técnica con virtuosismo. Fácilmente podemos acceder al imaginario del realismo en la pintura, o incluso en lenguajes escénicos como el teatro, donde lo esencial es representar al mundo exterior a través de habilidades u oficios que revelen un dominio excepcional de alguna técnica. En el circo podemos hacer la analogía con el llamado circo tradicional, donde el espectáculo nace con un motivo ligado al entretenimiento y el escenario se pobla de destrezas y demostraciones físicas con el fin de sorprender y sostener la atención del espectador.

Más allá de situar el origen de estas prácticas en años y momentos históricos determinados, no podemos obviar el hecho de que estas formas de hacer arte persisten, conviven y funcionan hasta el día de hoy de manera simbiótica con las demás corrientes. Pero, ¿qué hay del otro lado?

Centrándonos en el territorio del circo, parece ser que la práctica de destrezas y el desarrollo de habilidades específicas (trucos) y la impresión en el público, no han sido suficientes para la constitución del circo como un lenguaje. Desde la aparición de las primeras generaciones de personas que indagaron

en la búsqueda de lo que hoy llamamos circo contemporáneo hasta hoy, pareciera ser que el buceo por los simbolismos y por un “trasfondo” a la práctica se ha vuelto necesario para la satisfacción de las inquietudes artísticas de los realizadores. El gran asunto dentro de todo sería primero entender ¿qué es ese “trasfondo”? ¿Por qué se ha vuelto necesario? ¿Cómo se construye?

En mis primeras experiencias artísticas ligadas al mundo del circo contemporáneo me tocó ver construcciones enteras de obras (de las que muchas veces fui parte) que intentaban retratar búsquedas poéticas. De alguna forma, --y más allá del contexto amateur--, algo resultaba forzado, sutilmente estereotípico, lleno de obviedades y sobre evidencias que hacían que el acceso a esa dimensión subyacente donde habita la poética fuera difícil o incluso estuviera bloqueado y tapado por la técnica y la destreza. Creo que gran parte de este resultado se debe a la impecable confianza que se le entrega a la intuición y el desconocimiento de otros recursos que puedan ampliar y fortalecer el poder intuitivo que normalmente maneja la sensibilidad de un artista.

Obviamente este ensayo va dedicado a personas que estén guiadas por esta inquietud, y el interés no está en desvalorizar otras formas de crear sino más bien problematizar en torno a –como la llamé antes--, la dimensión que subyace a la práctica escénica circense y cómo podemos desmenuzarla para comprenderla y eventualmente potenciarla.



a) La poesía como el género poético por excelencia

Si ampliamos el campo perceptivo de información y acudimos a la literatura como referente dentro de la poética, podemos encontrar un faro hiper luminoso que puede guiarnos en esta búsqueda: el género de la poesía. Cuando he hecho talleres* acerca de este género, me gusta explicar que una buena forma de entender la poesía es comprenderla como el resultado inevitable de una determinada manera de pensar, reflexionar y procesar información (tanto de un mundo exterior como interior). Para decir esto me valgo de algunos conceptos elaborados en un apunte de Denise Levertov**, cuando se refiere a la forma que va a tener el poema como un resultado orgánico que no va a ser más que otro elemento para revelar contenido (o trasfondo, como lo llamé anteriormente). Es imperante entender que esta lógica es una propuesta para entender algunas cosas de la composición, y probablemente no sea la única manera de entender el proceso creativo.

Si ligamos esta propuesta al territorio de la creación circense, parece importante problematizar ese momento previo al poner el cuerpo.

**Taller "atravesando la dimensión poética" editado tres veces en 2020 y cuatro talleres de construcción de poemarios.*

***"Apuntes sobre la forma orgánica", Denise Levertov.*

¿Cuál es la necesidad de moverse?

También hablando en términos de responsabilidades ¿de qué estoy hablando corporalmente, y por qué? ¿Desde qué lugar estoy elaborando el concepto o consigna que trabajo? Estas preguntas no necesitan una respuesta inmediata, pero sí resulta interesante rondar algunas interrogantes que permitan que el espacio de la *reflexión* se engrose, se agrande y se vuelva profundo y contundente. Pareciera ser, al menos en mi interpretación de Levertov, que el engrosamiento de la *reflexión* en torno a la cosa genera que inevitablemente lo que suceda en la composición sea más

genuina, sincera, simbólica. Pero ¿por qué? La razón podría derivar de preguntarnos qué es lo que falla cuando algo "falla" escénicamente.

Ezra Pound entendía la existencia de tres "tipos de poesía": melopoeia, phanopoeia, logopoeia. La primera refiere a la dimensión musical del poema, la segunda a la de la imagen y la última a la dimensión intelectual, del pensamiento, mucho más ligada a los simbolismos. Esta clasificación podría ayudarnos perfectamente a interiorizarnos en el desmenuzamiento o el análisis de una obra circense. Cuando intuimos que algo falla, podríamos –bajo este entendimiento—atribuirlo a alguna(s) de esta(s) dimensión(es). Si por ejemplo el problema está en la ejecución del truco (algo a nivel técnico del/la acróbata), podríamos entenderlo como una falla en el terreno melopoiético (si es que es un problema de tiempo de ejecución o descoordinación), si la acrobacia/truco está mal puesto a nivel simbólico (si está puesto en escena de una manera notoriamente forzada) podría ser una falla logopoiética, o si el truco no logra generar la imagen que motivó su realización podría ser una falla phanopoiética.

Estas dos últimas parecieran ser más difíciles de distinguir a nivel escénico, por eso propongo un ejemplo para clarificar.

Dos acróbatas (hombre-mujer) quieren darle un "sentido" (trasfondo o argumento) a la técnica de dúo que realizarán en escena. Lo primero que se viene a la cabeza es una pareja amorosa que juega entre el ir y venir y la ambivalencia que puede existir en un vínculo. Si no hay mucha reflexión en torno al concepto "vínculo amoroso ambivalente" claramente se puede caer en un estereotipo clásico donde sólo veamos a dos personas encontrando pequeños gestos que justifiquen lanzamientos y dinámicas acrobáticas (su vocabulario para construir lenguaje).



Imaginemos que un gesto romántico intenta “cubrir” una subida de pachiska* a un mano a mano y no lo logra ya que la imagen del gesto se ve opacada por la necesidad técnica de marcar el tiempo para la subida. En esto último ocurre una falla a nivel de imagen, y en la obra en general (la construcción poco reflexiva en torno al vínculo y la relación simbólica con el dúo acrobático) sería una falla a nivel logopoiético. Con esto último vuelvo a lo que mencioné en Levertov: la falla primordial en la construcción poética (que puede derivar en pequeñas fallas en los otros dos niveles) existe primero en la falta de reflexión en torno al concepto, símbolo o idea que se está elaborando. Se puede encontrar una cierta equivalencia a lo que sucede cuando un poema “no funciona”.

En mi corta experiencia leyendo poemas ajenos para hacer devoluciones y contribuir a sus procesos creativos, constantemente me encuentro con falencias similares que provienen de una falla en el ejercicio reflexivo previo dentro de la composición. Y no necesariamente tiene que ser en un momento previo a la dimensión del cuerpo, sino que también puede convivir como un ejercicio constante que coexiste con el hacer, la investigación y el ensayo. Mi propuesta en este caso es que en el momento en que se encuentre ese algo-concepto que se quiera elaborar, realmente ocurra el ejercicio de indagar en el concepto a nivel interior para que aparezcan asociaciones poéticas: imágenes, sonidos, paisajes, silencios, reiteraciones, palabras, imitaciones, etc. Incluso algunos (sino todos) recursos retóricos que aparecen en la poesía pueden servirnos para abastecer de herramientas el lenguaje circense. El tema fundamental está en realmente elaborar y arrancar de simplemente la primera impresión que nos pueda dar el concepto, para que así también el contenido generado en escena entregue la sensación de dimensión, o esta idea de que lo que está expresado a nivel material es sólo una extensión física de algo mucho más grande, profundo, hondo y abismal.

Dicho lo anterior, creo que indagar en la búsqueda la poetización del lenguaje circense podría potenciar mucho la calidad en las composiciones y nutriría de recursos sensibles la práctica artística que muchos andamos buscando. También la discusión que se pueda abrir respecto a dramaturgia/composición circense podría verse fortalecida, ya que al darles un nombre a los elementos que integran una búsqueda poética escénica, se facilita muchísimo más el análisis y eventualmente podría potenciar el trabajo a futuro.

**Pachiska: subida acrobática que se realiza en dúo*

El ejercicio reflexivo que desarrollo brevemente acá es un procedimiento que he visto que ha ayudado mucho a la composición de poemas. No debería haber ningún motivo por el cual no se pueda extrapolar esta práctica al territorio circense (si es que esa es la intención). Ya que incluso si el/la realizador(a) prefiere investigar desde lo que aparece en el cuerpo y no en el pensamiento, eso que aparecerá a nivel físico –y aparentemente de la nada—también se puede problematizar. El cuerpo de alguna forma es una extensión del mismo ser que produce el pensamiento y están íntimamente ligados. Poder darle cabida mediante la reflexión de la práctica es donde ocurre el suceso poético, no después.

Por otro lado, sería ideal desentrañar también qué sería (y qué implicaría) el ejercicio reflexivo del que hablo. Como dijimos antes, el inicio de un proceso creativo puede ser múltiple. Puede nacer tanto desde el orden del pensamiento como desde la investigación corporal (hacer buscando). En cualquiera de los dos casos es necesario entender que ambos motores pueden ser motivo de problematización. Incluso si la búsqueda parece ser mundana, concreta, pequeña (como por ejemplo utilizar consignas como: “sólo utilizaré una pierna para moverme acrobáticamente”).



Luego de este primer inicio, pueden empezar a aparecer movimientos precursores, pequeños farolitos que van apareciendo que gusten a nivel visual, sean gestos, movimientos acrobáticos, imágenes que el cuerpo genere o cualquier cosa que pueda ir moldeando el camino de la construcción. En todo momento es interesante volver al ejercicio reflexivo: ¿qué simboliza lo que estoy haciendo? ¿qué podría significar –a nivel subyacente—construir movimiento quitándome la posibilidad de usar una pierna? Todas las preguntas que puedan derivar de estas primeras problematizaciones podrían servir como material para continuar el hilo de los movimientos precursores. Esto posiblemente luego pueda generar la construcción de un imaginario o un mundo poético si es que se trabaja lo suficiente. Otro factor que sirve muchísimo para engordar el ejercicio reflexivo es la revisión de material propuesto por otros referentes (ya sean acróbatas, actores/actrices, bailarines, escritores/as, pintores/as, etc.) de cualquier área que hayan elaborado sobre un concepto similar, para entender también cómo es que el contenido que se está generando aparece situado a nivel de un contexto.

Por otro lado, entender que el circo como disciplina puede ser poético, asume inexorablemente que el circo puede ser lenguaje. Todos los lenguajes pueden (o no) ser poéticos. La palabra es el caso más evidente y accesible para llegar a la poética, pero el cuerpo también posee un lenguaje en sí mismo compuesto por gestos, posiciones y movimientos. Si a este primer lenguaje lo teñimos de lo que denominamos “circo”, podríamos darles un apellido a estos elementos: gesto acrobático, posición acrobática y movimiento acrobático; obviamente en el caso de que estemos rondando el territorio de lo acrobático y no otro dentro de las múltiples caras que tiene el circo.

Siguiendo esta lógica, el circo como lenguaje podría funcionar como una analogía al lenguaje verbal. Los gestos/movimientos/posiciones podrían ser catalogadas como palabras, las secuencias acrobáticas como frases y la construcción de obras podrían asemejarse a la elaboración de un libro o un poemario. Estas comparaciones a nivel concreto claramente son mucho más difusas, complejas y matizadas de lo que expongo acá, sin embargo, la necesidad de comparar los lenguajes nace con el fin de ser una posibilidad de acudir y tomar prestado todos los recursos que están sumamente explorados y estudiados en áreas como la poesía, que como bien dice el título de este apartado, es el género poético por excelencia.

b) La Construcción

Continuando con la analogía obra circense-poemario, propongo algunos elementos a tomar en cuenta que puedan servir para el acceso a la construcción de poética en el lenguaje circense. Antes que todo, sería bueno también señalar que bajo esta lógica que estamos usando, queda preciso entender que la construcción de obra que sólo se basan en los movimientos acrobáticos (trucos, destrezas), se asemejan mucho a la escritura de poemas que sólo son juegos semánticos. Sin desmerecer esto último –que puede resultar sumamente atractivo e inteligente–, al momento de generar un discurso poético, la astucia para combinar palabras (o trucos) queda corto y no revela algo más allá de la dimensión material: en la poesía se siente como si el poema no tuviera nada más allá de la hoja, como si diera lo mismo que exista o no. En el caso de una secuencia acrobática podría generar lo mismo, como si la necesidad de impresionar superara cualquier otro discurso escénico.



Tener claridad de lo que se va a expresar sería un excelente punto de partida y ayudaría a delimitar el camino de los procesos siguientes, pero no es la única manera de iniciar y encarar un proceso creativo. Como ya se dijo antes, el inicio puede estar en muchos lados. Puede ser una palabra, un concepto, una idea, una reflexión, una crítica, una consigna física, una historia, un elemento de otra disciplina, un texto, música, una investigación corporal, una investigación del elemento que se utilizará, una referencia a otra persona, una biografía, etc. Un inicio puede ser cualquier cosa, sin embargo, lo que sucede con ese inicio es lo que nos compete en esa problematización del oficio como creadores/as.

Entonces, teniendo el punto de partida (sea cual sea) podemos empezar a hacernos las primeras preguntas relacionadas a la dimensión que subyace a ese primer impulso de creación. ¿De dónde surge? ¿Qué asociación simbólica se puede encontrar? ¿Qué imágenes, sonidos, olores, texturas, colores pueden tener estos simbolismos? Y así un largo etcétera de preguntas que giren en torno a la indagación incisiva de ese primer motor que enciende la necesidad creativa. A partir de este abastecimiento de lugares podemos permitirle al cuerpo que orbite alrededor de estas propuestas, ver qué movimientos acrobáticos son los más adecuados a nivel expresivo: en esta etapa también puede estar la desconfiguración de la técnica para que pueda entrar en la órbita de lo planteado. También es interesante comenzar a ver ciertos gestos acrobáticos o circenses como símbolos cargados de expresión. Por ejemplo, la elaboración del sentimiento de la tristeza > hacerse pequeño; puesto en el cuerpo de una contorsionista, podría ser una destreza que haga que la intérprete se doble lo que más pueda sumado a un gesto (no necesariamente facial) de tristeza, o incomodidad, sea cual sea la interpretación que tenga la acróbata de esto.

Luego de esta primera etapa de borradores en base a ideas/movimientos precursores, es natural dejar que el cuerpo fluya y arme desde la intuición y lo orgánico, teniendo en cuenta los recursos adquiribles de la poética que comenté anteriormente.

Mucho más importante es también la etapa de maceración. Este momento es crucial para la maduración de un texto poético, es sumamente importante que lo propuesto en un inicio sea editado, re visitado y mirado desde un lugar diferente. En este período de reposo puede ser de gran ayuda la visión externa, la crítica constructiva de los pares, y la opinión tanto de personas que están igualmente sumergidas en la técnica como de otros/as que son totalmente ajenos/as al lenguaje de la disciplina circense, también como una forma de probar si la magia del discurso poético es capaz de trascender al simple movimiento, y ver si acaso esta magia puede lograr captar el espíritu de quienes ignoran su idioma.

