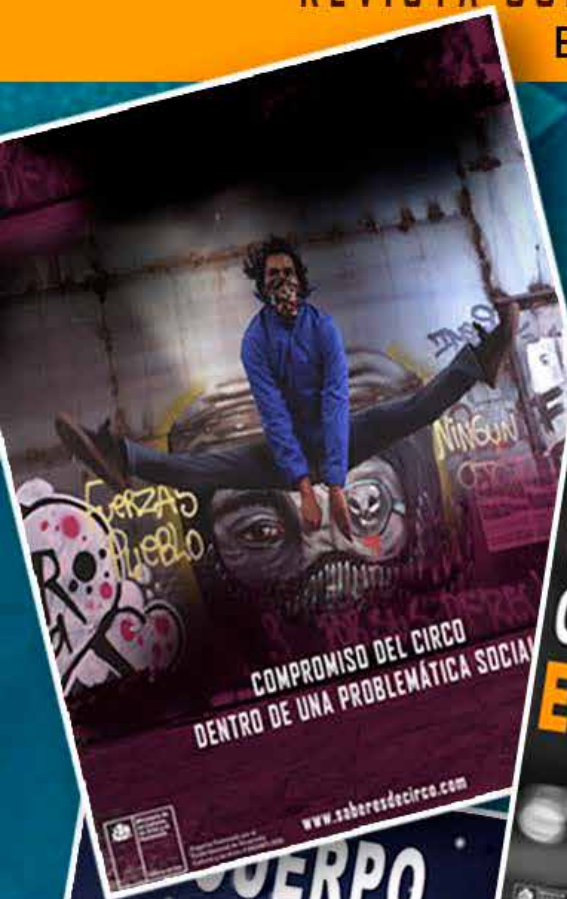


REVISITANDO

SABERES DE CIRCO

REVISTA COLABORATIVA DEL CIRCO CHILENO

Edición N° 10, Diciembre 2021



EDICIÓN

ESPECIAL



Proyecto financiado por el Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes (FONDART) 2020.

www.saberesdecirco.com



EL CIRCO DEL MUNDO CHILE

EDITORIAL

Comienzo esta editorial con una reflexión a partir de la palabra que convoca este decimo número: Revisitar, implica la idea de repasar o revisar cuestiones, detenerse, darse tiempo. Estas ideas resultan evidentes. No obstante, existen cosas asociadas a esta palabra que en nuestra época merecen ser puesta de relieve, pues no son nada obvias. En primer lugar están los factores que hacen difícil el acto de revisitar: nuestra cultura acelerada, hipercapitalista, hiperconsumista, hiperrealista, que nos impide detenernos y darnos tiempo, el mayor de los actos de resistencia.

Ante esta situación creemos que es importante darnos tiempo y vivirlo con intensidad como propone el pensador Carlos Skliar, posibilitando la construcción de una presencia que deja huella, dando profundidad. Una invitación a vivir de otro modo, lejos de la inmediatez propuesta por nuestra sociedad.

Dicho esto, queda destacar la parte positiva: aquello que puede ser revisitado. En esta lógica, nos hemos dado tiempo de volver atrás en cada uno de los trabajos publicados por esta revista. Las/os/es invitamos a que ustedes también lo hagan: a que revisen con perspectiva estas entrevistas, artículos, ensayos, reflexiones; trabajos individuales, pero que dan forma a un tejido colectivo que es saberes de circo. Nuevamente a partir del pensamiento inspirador de Skliar, vemos como, a partir de preguntas que se hacen individuos, se pueden generar respuestas colectivas; situación que esta revista teje en cada una de sus ediciones y que en este número, precisamente, hemos querido evidenciar: como la narración individual, forma una narración colectiva epocal, dando cuenta de los procesos por los que transita el Nuevo circo.

La invitación está hecha. Revisen, lean, con la distancia que el tiempo puede dar y la con la intensidad que permite dejar huellas.

En Santiago, 28 de noviembre de 2021.

Carolina Osses Porras



SABERES DE CIRCO

REVISTA COLABORATIVA

PARA EL CIRCO CHILENO

Dirección Revista
Carolina Osses

Editora
Isadora Arenas

Diseñador
Iván Muñoz

Fotógrafa
Tahia Muñoz

Comité Editorial
Serrana Cabrera (Uruguay)
Carla León (Chile)
Alejandra Jiménez (Chile)
Carolina Osses (Chile)

Las opiniones entregadas en esta revista son de exclusiva responsabilidad de quienes las emiten y no representan, necesariamente, el pensamiento de Saberes de Circo ni de El Circo del Mundo.

Proyecto financiado por el Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes
FONDART 2020

INDICE

★ EDITORIAL

★ REPORTAJE Retrospectiva Décima Edición

★ PENSANDO CIRCO

Circo Social en Colombia Julián Martínez Rendón
Las Artes Circenses Joseph Mancilla / Florencia Fuentes
Prácticas corporales de Circo Serrana Cabrera / Circofusión - Uruguay

★ ENSAYANDO

Una experiencia de dramaturgia en el circo contemporáneo:
Diocélio Batista Barbosa / Brasil
Reflexiones en torno a la Poética en la construcción Circense
Laura Medina / Argentina

★ BIDENTREVISTA Javier Valenzuela La sutileza de las historias que cuenta el Circo

★ CIRKRITICA Crítica Circense Siete obras a tener en consideración

★ ITINERANTES De viaje por Itinerantes

RETROSPECTIVA



10^{ma}
EDICIÓN

Desde el inicio de la Revista Saberes de Circo, reportajes ha contado con 9 ediciones, todas con temas y entrevistas hacia el mundo circense, con todas sus aristas y aspectos propios de este arte que nos emociona y enamora: El Circo.

Historia, pandemias, género, circo social, entrevistas a artistas, catastro regional y mucho más. Aquí entregamos una revisión de lo que ha sido reportajes a lo largo de estas nueve ediciones, para invitar a releer o a conocer todos los reportajes ya publicados.

Aquí un pequeño resumen de lo que ha sido Reportajes

Reportajes nace en septiembre 2018 junto a “Tomando el pulso al circo chileno” trabajo periodístico de Rodrigo Chacón y Nancy Arancibia, narrando desde los inicios del circo en Chile a la actualidad y contexto de ese momento: “Cómo se articula hoy el circo en Chile, su práctica, sus tendencias, cómo crece, son algunas preguntas que quisimos hacer a artistas, directores y gestores que hoy están en la escena nacional para tomar el pulso a este arte que crece en diversidad” con un variopinto de referentes del circo como Francisca Arce, Camila Osorio, Carla León, Ricardo “Kanatran” Padilla, Alejandra Jiménez y Felipe Castro. Un comienzo ampliado de todos los ámbitos y aristas del nuevo circo.

“Siento que en Chile hay una eclosión, un florecimiento que permite comenzar a pensar seriamente en una profesionalización del arte circense que sale ya de lo que es la familia tradicional y nos permite a las personas ligadas a las artes escénicas de diferentes horizontes, el acercarnos a la pista como un lugar privilegiado, brindándonos un material maravilloso para poder indagar en los lenguajes escénicos”, dice Camila Osorio.

Continuamos con la segunda entrega en marzo 2019, una entrevista a Andrés Labarca: “El circo tiene una libertad escénica que no tienen otras artes” por Nancy Arancibia. *“Con humildad y respeto a las trayectorias y miradas de todos los actores que participan en la actividad circense, Andrés Labarca repasa con claridad y asertividad junto a Saberes de Circo algunos de los aspectos que intervienen en el proceso creativo contemporáneo con la perspectiva de seguir empujando su desarrollo”.*

Labarca nos interioriza en su mirada del circo, desde sus experiencias como creador, dramaturgo e intérprete, pero también desde afuera del país, radicado en Francia: *“En mi experiencia, abordó un proceso creativo siempre reuniendo a un equipo, entre ellos una figura poco conocida en Chile, pero que se usa mucho en Francia, que es la de Mirada Exterior, que tiene el rol de cuestionar el proyecto planteado. Mi opción creativa es lo escénico y el realismo, entonces parto siempre por la reflexión de construir el espacio: construyo, hábito y después pienso. Entonces, construyo un espacio escenográfico, una casa, un museo, lo que sea y con ese espacio creado, voy a buscar, voy a habitarlo en una búsqueda coreográfica, física. Me gusta trabajar con espacios reales”.*

Este reportaje cuenta con conceptos y formas de trabajo claves y actuales de acuerdo a las artes escénicas en especial el nuevo circo, desde cómo crear y financiar el arte en Chile, a los procesos técnicos previos a un espectáculo. Un viaje a la creación desde el origen, con la mirada exterior de Andrés.



La tercera edición de reportajes, abril 2019, "Saber circo es como tener superpoderes" junto a la pluma de Nancy Arancibia. Una mirada a la metodología circense junto a la entrevista a Adrián González: *"Trabajador social, psicólogo y antropólogo, gran parte de su vida profesional la ha dedicado a distintas metodologías de intervención social en sectores vulnerables o pobres, con necesidades múltiples y como él mismo dirá, los olvidados del sistema, tratados como números. Ahí, donde la mayoría de las metodologías fracasan, el circo despierta a la vida a niños y niñas con un impulso transformador. Pero no es magia, al arte del circo contemporáneo, libre y practicado en los más diversos rincones del país, hay que ponerle metodología, rigurosidad, formación, valores humanistas y evaluaciones. Desglosamos acá el circo en su dimensión formativa y transformadora"*.

Cabe destacar la reflexión de Adrián frente a los superpoderes que entrega el circo: *"Es la posibilidad de hacer a la gente especial y única. Siento que esa posibilidad para niños y jóvenes, los que están fuera, que son tratados como estadística, masa, la gran cantidad de niños y niñas que viven en exclusión y pobreza, que representan un número, pero cuando trabajas directamente con ellos, los conoces y les das una capacidad especial a través del circo, el refuerzo de la autoestima es heavy"*.

Una excelente entrevista que detalla de manera certera qué consiste hacer circo social, y cómo este puede transformar a las personas, no con el fin de ser artistas, más bien con un objetivo con la condición humana: "La primera condición es la utilización del circo como un medio y no como un fin. En este sentido el circo es una herramienta del trabajo social y la psicología comunitaria" afirma Adrián González.

Un año después en abril 2020 "Radiografía regional circense, reinención en tiempos de coronavirus" relata la escena actual en plena pandemia, evidenciando las necesidades del sector y cómo el circo se reinventa y se adapta a las necesidades que nos ha enfrentado esta emergencia sanitaria: *"Esta pandemia, se convirtió sin lugar a dudas en una problemática de salud mundial, traducida en drásticas medidas de aislamiento, generando como consecuencia una nueva problemática social, de la cual no está ajena el circo, ni mucho menos el Circo Social"*.

Este reportaje cuenta con los relatos de Circo Lluvia desde Valdivia, Galpón Jiwasanaka desde Arica, Línea Continua de Rancagua, Los centros culturales de La Juguera y El Espacio desde Talca, Teatro Circo Mínimo y Casa Teatro Circo desde Rancagua. Circos y centros culturales que a lo largo del país reflexionan sobre la incertidumbre de la continuidad de los espacios.

Ya en junio del 2020, nos encontramos con dos reportajes dedicados a las mujeres cirqueras: **"¿Qué mujer te inspira? y "Cirqueras, mujeres de circo"**

"Qué mujer te inspira" es una impronta a tomarle el peso a las mujeres que nos han inspirado a hacer o amar el circo, y a darle una relevancia a aquellas mujeres del mundo del circo que no siempre tienen el reconocimiento que debiese ser: *"Dentro de esta búsqueda por el (re)conocimiento, nace el cuestionamiento de cuáles han sido los referentes femeninos de mujeres cirqueras actuales. Saber quienes las han inspirado y cuales son sus pares femeninos con respecto al trabajo de las artes circenses. Se habla de la Mujer de Circo, pero aquella no ha sido individualizada, sino más bien explotada como un ícono sin nombre."*



Parte del imaginario del circo, pero no desde la historia, ni mucho menos desde el reconocimiento. Conversamos con mujeres de manera online, realizamos una encuesta por Instagram, y abrimos espacios digitales para recibir la mayor cantidad de referentes femeninos históricos y contemporáneos”.

“Cirqueras, mujeres de circo” es una recopilación de artistas de circo con el foco en no sean de Santiago. La convocatoria fue abierta y contó con la participación de 13 mujeres de regiones y de otros países que contaron su experiencia como artistas: “Dentro de los múltiples espacios de circo tradicional, nuevo circo, circo contemporáneo y circo social, son aún más diversos los rincones donde las personas se pueden desarrollar a través de su arte circense. Las cirqueras se encuentran por el mundo, con sus distintas disciplinas, técnicas y expresiones. Generalmente, es Santiago el principal foco de atención, pero no solo del circo, sino más bien un casi “todo”. Es por eso, que abrimos dentro de la sexta edición, un espacio con tres focos claves: Mujeres, circo y no pertenecer a Santiago. Acudimos a las redes sociales y redes de circo para esparcir la voz y hacer un llamado a aquellas cirqueras de regiones y/o otros países, que quieran dar a conocer (a sí mismas y/o pares), para así extender aún estas redes, y generar una visibilidad al rol de la mujer dentro de las artes circenses”.

En septiembre del 2020 nos deleitamos con la historia del “Payaso Pollito” un reportaje escrito por Claudio González, nieto del Payaso Pollito, actualmente se encarga de representar a su abuelo a través de Pollito Perez Jr. “A los veinticuatro años Hernán Pérez se da a conocer en los circos como el clown “Pollito Pérez”, a su corta edad ya era considerado una revelación cómica en los circos junto a su compañero Miguel Campusano bautizado como el tony lechugueta, fueron contratados en los mejores circos del momento, estos jóvenes talentosos, tuvieron la suerte de empaparse y compartir escenario con los mejores

*tonys del circo chileno de aquellos años, Chalupa, Cigarrito, Furifa, Maturana, Machaco, entre muchos otros, fueron sin duda sus grandes maestros, Con el pasar de los años, se fue haciendo su fama de “cara blanca” como un destacado clown, desde los años cuarenta hasta los sesentas, se pasea por todo el continente, en largas y exitosas giras, trabajando en los mejores circos chilenos y americanos, siendo bautizado por el mundo circense como el **“Clown de América”**.*

En la penúltima edición en noviembre 2020, nos volvemos a encontrar con Andrés Labarca, esta vez con “La Belleza la encontramos en lo que no es lindo a primera vista” un reportaje más histórico de su vida como circense y cómo vivió la pandemia entre ensayos, creación y meses de encierro: “El circo es mi vida, la forma en que vivo, en cómo me alimento, en cómo tengo que dormir, en pensar aparatos nuevos. Todo gira en torno a eso, es una forma de vida más que un trabajo. Por eso cuando llega el confinamiento y uno se queda parado y nacen preguntas como ¿y ahora qué hago? O ¿en qué estoy?”.

Labarca nos interioriza en su manera de ver el circo, los ensayos, el entrenamiento, el trabajo corporal, sus referentes y las diferencias y similitudes entre trabajar en Francia y Chile: “El cuerpo es tema, pero depende siempre del director. No me gusta comparar Chile con Francia, porque uno es mejor que otro, pero claro que hay diferencias, acá hay mucha formación. Lo que yo veo en Chile es que, en las creaciones circenses el circo sigue siendo el objetivo principal, que va muy abrazado y ligado al circo tradicional, a la técnica, y eso lleva a entrenar, entrenar y entrenar, y todas las figuras las voy a hacer para tocar un tema. A diferencia de acá, que hay más referentes y hay más mezcla con la danza y el teatro, el circo viene a ser una herramienta más de la creación, y ahí se generan las mezclas, nuevos contenidos, nuevos universos”.



Finalizamos esta retrospectiva de reportajes con el último publicado en marzo 2021 "Industria Circense en Pandemia, contexto actual de La Tarumba" Entrevistamos a Geraldine Sakuda, directora del circo peruano La Tarumba, quien relató la situación de ese momento en la que se enfrentaba el circo: *"Durante la pandemia y cuarentena, La Tarumba sufrió un golpe importante tanto a nivel económico como a nivel humano. Si bien, algunos integrantes padecieron de Covid-19, esto no afectó gravemente y en la actualidad se encuentran todos sanos. A raíz de la pandemia, la crisis se volvió económica, La Tarumba se vio en la obligación de reducir su equipo total en más de un 70%, entre profesores, artistas, técnicos y miembros estables de la organización. Previo a la pandemia, los espectáculos contaban con más de 30 artistas en escena y actualmente son nueve. El golpe más fuerte se vivió en el equipo estable, que se redujo más de un 80%".*

Sakuda describe y recapitula cómo se reinventó La Tarumba y cómo la pandemia cambió todos sus planes: *"Debido a la pandemia, cada quien debe tomar las decisiones empresariales que más se acomoda a su modelo.*

Acogerse a lo que se pueda para salir en las mejores condiciones posibles de esta situación completamente atípica y de improviso. Debes encontrar la manera de solucionarlo".

Este último reportaje nos relata sobre la precariedad de la escena circense y cómo la industria se ha tenido que actualizar: *"La escena circense se encuentra en diferentes y volátiles fases, tal como la pandemia. Actualmente existen países donde han vuelto con los espectáculos presenciales y otros que se están modificando al show online. Es momento de innovar, reinventarse y crear nuevas instancias de negocios, de ampliar el rubro, tal vez, o crecer a través del e-commerce, o ampliar el merchandising a las nuevas tecnologías, requerimientos y protocolos actuales, como es el caso de la Tarumba. La industria del cine, desde sus inicios hasta hoy en día, ha sufrido por múltiples crisis y procesos de innovación, desde el color, el cine 3D, 4D, hasta las plataformas de streaming, incluso en el caso de nuestro país la falta de fomento, han sido hitos claves para la reinvención de este, una industria que no ha parado de funcionar y se ha sabido adaptar a crisis, pandemias y nuevos inventos".*



CIRCO SOCIAL

en Colombia



Por Julián Martínez Rendón

El Circo Social en Colombia tiene la misma trayectoria que el concepto en todo el mundo. Esta vertiente del circo, nace a partir de utilizar las disciplinas que componen el circo tradicional y contemporáneo; para poder potenciar, desarrollar habilidades humanas, resolver conflictos y problemáticas de un determinado contexto. No enseñando el circo como fin último, sino una excusa, una herramienta de transformación social, de esta manera las disciplinas del circo se desestructuran y son enriquecidas con una metodología pedagógica acorde al contexto, que por lo general son poblaciones vulnerables. Esto responde a los lineamientos de educación artística en que se presenta el arte como el transformador de los imaginarios y el pensamiento del niño/a, mejorando su calidad de vida física y mentalmente, llenando al participante no solamente de un montón de técnica, sino también enseñándole valores tales como la tolerancia, el respeto, la persistencia y el trabajo en equipo, entre otros. Alrededor del mundo, gran cantidad de compañías de circo tienen esta vertiente dentro de su misión y visión, el circo social tiene una mayor facilidad de ser impartido, esto se debe a su interdisciplinariedad malabares, acrobacia, clown, danza, actuación, etc. Muchos niños que tomen clases de circo social pueden salir a estudiar circo profesionalmente, aunque este no puede llegar a ser el caso, debido a que como lo dijimos anteriormente el fin último del circo social es poder impactar en el contexto, que el participante indague sobre su realidad generando un pensamiento crítico, teniendo conciencia de su cuerpo como motor expresivo dentro de la sociedad. Aquí en Colombia existen por suerte distintas escuelas de circo social, quizás la más conocidas son Circo Para todos (Cali-Bogotá) y la Carpa de Juan Bosco en ciudad Bolívar (Bogotá). La primera es una fundación francesa que tiene apoyo del gobierno colombiano, mientras que la segunda es apoyada por los Salesianos y por el SENA. Ambas escuelas son de carácter técnico, con una duración de dos años.

Formando a los estudiantes con saberes de circo y especialidad en una disciplina.

En este texto vamos hablar sobre algunas escuelas de circo social que no son de carácter formal sino informal y se dirigen a poblaciones vulnerables, de escasos recursos, en municipios dentro del territorio colombiano.

Alma de Circo: Mesitas del colegio

Alma de circo es un proyecto independiente dirigido por Hugo Herrera, que busca apoyo del gobierno local como en estímulos del ministerio de cultura, el proyecto está enfocado en el trabajo con población de escasos recursos en el municipio de Mesitas de el Colegio, el curriculum está enfocado en enseñar circo tradicional, como zancos, clown, malabares y ventrilocuismo entre otros. La población a la que se dirige son niños y niñas entre los 6 y 14 años. En el año 2019 se presentaron en el Festival de Circo Entrenubes de Usme (Bogotá)

Si desean conocer más acerca de Alma de Circo pueden ingresar al siguiente link:

<https://www.youtube.com/channel/UCORFJxINZ-RdBkC7Chq7W2lg>

<https://www.facebook.com/ALMADECIRCO/>





Teatro Manotas: Pequeño Circo- Cúcuta

El Pequeño Circo es un proyecto del Teatro Manotas, sala concertada en la ciudad de Cúcuta, que limita con la frontera de Venezuela, debido a esto existe una gran población de personas con escasos recursos. Al mismo tiempo el proyecto es apoyado por la Alcaldía de Cúcuta, posibilitando que llegue a una gran cantidad de barrios. Entre los instructores está el Payaso Pantaleon (Jesús Azuaje) de Venezuela que ha recibido formación de los Laboratorios Nacionales de circo, otra instructora es Nereyda Duarte, actriz y gestora cultural del Teatro Manotas. La población a la que se dirigen son niños y niñas entre 5 y 16 años.

Si desean conocer más acerca del Pequeño Circo pueden ingresar al siguiente link:
<https://www.youtube.com/watch?v=4FYGGkz32qE>



Infinito Circo: Potrerito- Jamundí

Es una organización que trabaja sin ánimo de lucro, donde el principal campo de acción es Potrerito un barrio de la zona rural del municipio de Jamundí al sur del Valle del Cauca.

Infinito circo es dirigido por Wilmar Guzmán que estudió en Circo ciudad (2006) se especializa en la técnica Clown profundizando su trabajo en Clowns without borders (2010) donde se interesa por el trabajo social. Este proyecto es apoyado por la Institución Educativa Alfonso López Pumarejo de Potrerito. De la misma manera Infinito Circo acepta donaciones para así apoyar su razón social.

Si desean conocer más acerca de Infinito Circo pueden ingresar al siguiente link:

<https://infinitocirco.org/infinito-circo/>



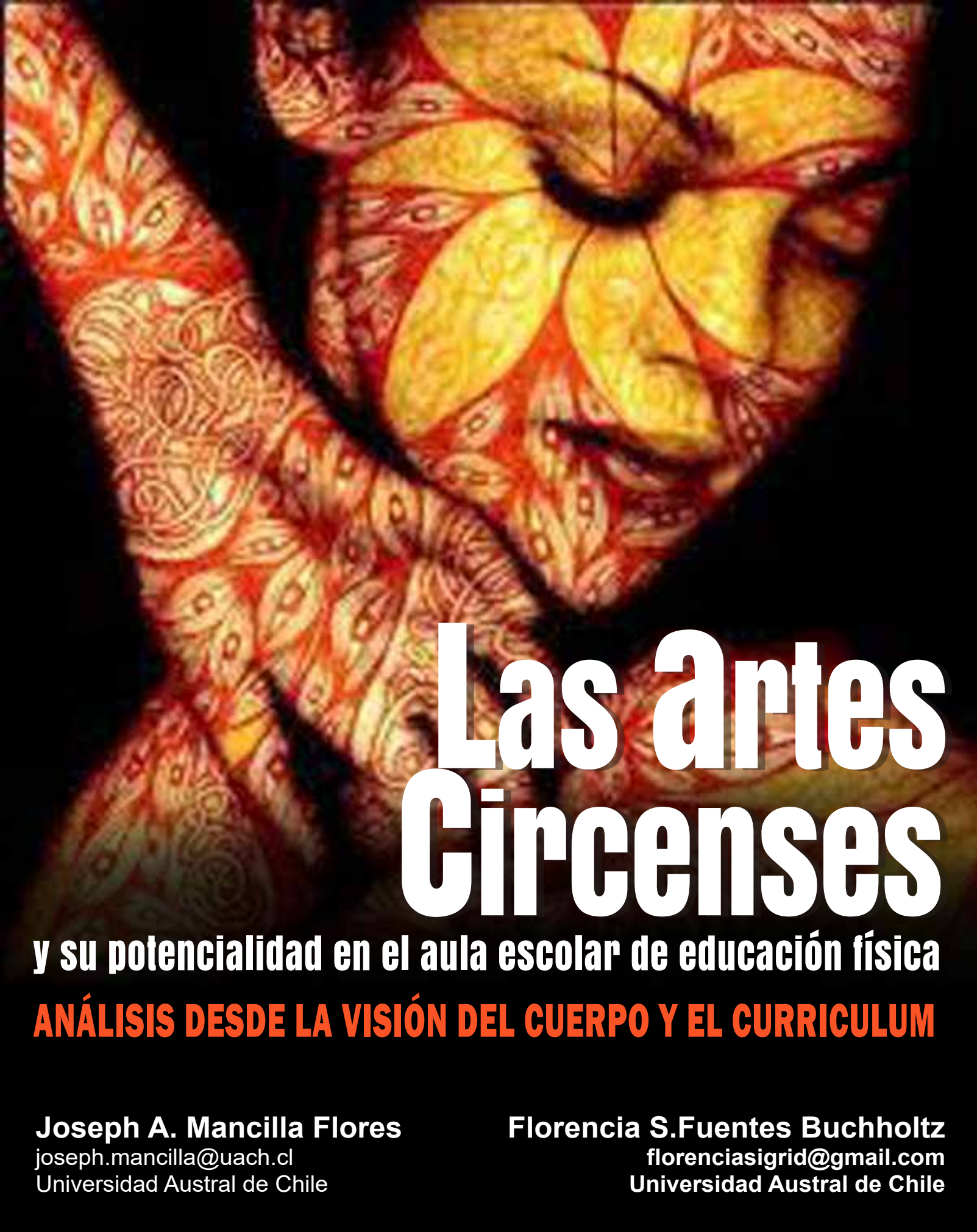
Escuela de Circo del Caribe -Cartagena

Proyecto liderado por Agatha Quintero, artista funambulista de La Tarumba. Entre los instructores está Felipe Santamaria malabarista bogotano de larga trayectoria. La Escuela de Circo del Caribe es un proyecto apoyado por la Alcaldía de Cartagena, y el Museo Rafael Nuñez. Gracias a la gestión de Agatha la Escuela pudo realizar en el año 2019 la formación de profesores de circo social de todo Colombia con profesores del Cirque Du monde del Circo del Sol. La Escuela de Circo del Caribe tiene como misión potenciar la apropiación de los niños y niñas sobre su patrimonio y cultura por medio de las artes circenses

Si desean conocer más acerca de La Escuela de Circo del Caribe pueden ingresar al siguiente link:

<https://www.youtube.com/watch?v=G95a3Wf28EU>





Las artes Circenses

y su potencialidad en el aula escolar de educación física

ANÁLISIS DESDE LA VISIÓN DEL CUERPO Y EL CURRÍCULUM

Joseph A. Mancilla Flores

joseph.mancilla@uach.cl

Universidad Austral de Chile

Florencia S.Fuentes Buchholtz

florenciasigrid@gmail.com

Universidad Austral de Chile

RESÚMEN

El arte en relación con el cuerpo y el ser están vinculados estrechamente, pero separados y conceptualizados individualmente en la Educación Formal y desde ahí en la sociedad. Actualmente en sociedad contemporánea se ha generado un vínculo entre las artes circenses y la Educación física en contextos no formales, o de profesionalización fuera del aula formal al que no todas las personas en el contexto país pueden acceder, desde una mirada internacional, las artes circenses han demostrado ser una gran herramienta para trabajar los objetivos de la educación actual, por lo cual hay profesores que se han aventurado a integrarlas dentro de sus contenidos para las clases de Educación física, lo cual ha resultado ser muy favorable en tanto a los contenidos abordados y requeridos por el currículum escolar, pero además, la integración de otros contenidos en vinculación con el arte, la estética, el movimiento y la expresión corporal que en su conjunto generan una educación que potencia la humanización del ser. Lo que en relación con el currículum escolar y desde la vista de varios autores, cumple con los requerimientos de este.



Educación Física y Currículum

La educación física actual nace en sus inicios desde la “gimnasia científica” (Soares, 2017; Hauffe & Júnior, 2014) vinculándose más específicamente a las ciencias físicas y biológicas defendiéndose así como una disciplina científica y médica, desde ahí se generó un paradigma en donde las actividades artísticas no tenían espacio, debido al conductismo y positivismo inserto en la educación definido como “rectitud corporal”, desde estos parámetros la educación física se separó de arte, la expresividad, la comunicación y la poética, generando paradigmas que hasta el día de hoy permanecen en el colectivo y de esta manera segregando las actividades relacionadas a estas áreas como lo son las artes circenses e inclusive consideradas, pero en espacios marginales de la Educación (Bortoleto, 2006; Ontañón, 2013, 2017; Miranda & Ayoub, 2017; Sousa et al., 2019).

Desde lo anterior, se puede identificar que la educación actual en nuestro país vive en una constante contradicción. Por un lado, pretende la integración de conocimientos, valores y que estos trasciendan a la vida adulta, por otro lado, no atiende a la integración, inclusión y diversidad del aula. Desde ahí la educación física postula el orden y control desde los contenidos que mejor se adaptan a estos lineamientos, en definitiva, estos son el deporte y la condición física, de esta manera prima el modelo y la metodología de trabajo vinculada siempre al ejercicio o habilidad físicos deportiva, lo que culmina con el elemento evaluativo estandarizado y represivo a la diversidad del aula (Moreno, et al., 2016). Todo esto genera la pérdida de autonomía, escasa posibilidad de experimentar y la falta de cultura de apoyo, respeto y colaboración con los otros (Moreno, et al., 2016).

El cuerpo en el aula

Por mucho tiempo, se ha visto al cuerpo como un instrumento físico, adiestrable, pero ya no sensible. El cuerpo separado de la mente, como un sujeto de proceso de normalización y de disciplina (Foucault, 2002) visión de corporalidad que hoy mantenemos hasta nuestros días en muchos aspectos de nuestra vida, la cual es socialmente aceptada (Jaramillo, 2019) por nuestro entorno y que lamentablemente se replica en nuestro sistema educativo y es validado por la mayoría de la comunidad educativa. El currículum educacional mantiene una propuesta centrada en el cuerpo desde una perspectiva biomédica, desde esta concepción es que el cuerpo/-objeto separado de la mente termina siendo maleable, transformable, medible, manipulable y controlable (Moreno, et al., 2014)

En este sentido la educación sigue limitada y es necesario un renuevo en esta, de manera que esté preocupada de las problemáticas sociales y de las personas en su conjunto en el aula, que no sea segregadora ni discriminadora, sino más bien inclusiva, integradora y que atienda a la diversidad del aula.

El cuerpo es proliferación de lo sensible. Está incluido en el movimiento de las cosas y se mezcla con ellas con todos los sentidos. Entre la carne del hombre y la carne del mundo no existe ninguna ruptura, sino una continuidad sensorial siempre presente. El individuo sólo toma consciencia de sí, a través, del sentir, experimenta su existencia mediante las resonancias sensoriales y perceptivas que no dejan de atravesarlo (Le Breton, 2007, p.11)



Con esta cita de Le Breton es inevitable no cuestionar el aula actual. Un aula, que lamentablemente carece de arte, carece de sensibilidad y de sentir. Y uno se pregunta: ¿No es sentir una forma de pensar?

Las expresiones artísticas y en especial las de representatividad, como el teatro, la danza, lo audiovisual y el circo, configuran un mensaje complejo con mayores capas por descifrar, las cuales no necesariamente surgen desde el raciocinio o la comprensión literal (Jaramillo, 2019). La integración de las artes podría hacer una gran diferencia en nuestro sistema educacional actual. El arte, al reconocerla y vivirla, se vuelve una necesidad vital y nos ayuda a conocernos como individuos. El mundo se ofrece a través de la profusión de los sentidos. No hay nada en el espíritu que no haya pasado primero por los sentidos. (Le Breton, 2010), no hay nada que no hayamos aprendido mejor que experimentando y viviendo, cómo esos juegos de niño, tocando el barro, ensuciando, corriendo, tocando bichitos, recuerdos que tenemos plasmados en el cuerpo y que revivimos cada vez que los pensamos. Entonces ¿por qué no aplicarlo en el aula?.

Cuerpo en el Circo

Desde un análisis del concepto del biopoder del filósofo francés Foucault, Gallego (2015) nos dice que el cuerpo en el circo es “la recuperación de lo irrisorio como elemento transgresor que busca, a través de su libertad corpórea, los ideales de nuevo nacimiento y transformación”. Desde la concepción del “Cuerpo heroico” (Gallego, 2015) es que se entiende que los artistas circenses piensan en su cuerpo como “libre”, a través del proceso de entrenamiento y autocuidado, desde aquí el sometimiento corpóreo propio, para poder desarrollar una resistencia artística al biopoder, explicitada en un discurso de expresión artística singular, desde aquí es que posiciona la “resistencia” al biopoder (Gallego, 2015).



El circo entrega a las personas la libertad y autonomía que en términos “resistencia” es la posibilidad de modificar el dominio “biopolítico”. Desde aquí es que el circo en el aula es un cambio que involucra además de lo lúdico y el juego, romper estereotipos y paradigmas, donde no existen limitantes para la creación (Gallego, 2015), donde los conocimientos, valores, trasciendan de la escolaridad a la vida adulta y sean un hecho en todas las personas, de manera que además de lo lúdico, curricular, disciplinar, se contribuya a la creación de una sociedad más justa, empática, diversa, inclusiva.

Las artes circenses como potenciador de aprendizajes y recambio en la educación (educación física) actual.}

Las artes circenses son una mezcla integrada e inclusiva de diferentes disciplinas, históricamente el llamado arte de la destreza corporal puede rastrearse en culturas de los 5 continentes, pero en sus orígenes más tangibles están en el antiguo Egipto 3500 años A.C, los griegos y romanos en el estadio Olímpico (Ramos, 2019; Seibel, 2005), desde ahí las habilidades propias de los artistas en la mirada del espectador siempre fue a su concepción visual de cuerpo con asombro y admiración. Actualmente en la separación contemporánea del circo (Jané, 2008), ya se habla de escuelas de circo, el circo social (Circo del Mundo, 2016), y la integración al aula escolar (Inverno, 2003), en estos contextos es que la irrupción del circo abre una brecha al trabajo de habilidades específicas vinculadas a las características e intereses propios de cada ser humano, no centrada en generar habilidades transversales, sino más bien dar espacio para la creación y la investigación propia vinculada al crecimiento personal y en comunidad.

Las actividades circenses al no ser de carácter empíricamente de oposición, provoca la integración de diferentes saberes, valores y actitudes, entre estos, aspectos personales como la sensibilidad por la expresión corporal, la cooperación, la creatividad, el trabajo de la autosuperación y la constancia, el conocimiento propio, mejora de la autoestima, la concentración; En el ámbito social y en relación con otras personas, las actividades son de carácter cooperativo por lo que se fortalece el trabajo en áreas como la solidaridad, tolerancia, empatía, cooperación, respeto, trabajo en equipo, etc. (Inverno, 2003; Ontañón, 2017) inclusive cuando se generan situaciones de competitividad siempre es en un contexto lúdico porque no existe el ganar o perder en el circo, ya que tiene más relación con el ludismo y juego que con el rendimiento deportivo (Miranda & Bortoleto, 2018). En el ámbito motriz las actividades circenses desarrollan habilidades y capacidades como la resistencia, fuerza, flexibilidad, coordinación equilibrio, ritmo, praxia fina, praxia gruesa, habilidades específicas, percepción espacial, manipulación entre muchas otras (Inverno, 2003; Ontañón, et al., 2012; Barrientos, 2019).

Actualmente en varios lugares del mundo se integran las artes circenses al aula escolar y universitaria, existen diversos autores que hablan de la integración y los beneficios del circo en las clases de Educación física, y nuestro país no es la excepción, ya que existen indicios de integración de este trabajo vinculándolo y adaptándolo al currículo actual (Retamal, et al., 2012; Barrientos 2019).

La implementación de las artes circenses no solo es integrar habilidades específicas, sino también generar un trabajo inter o transdisciplinario en el aula, debido a que se integra además teatralidad, historia, estética, comunicación, expresión corporal y arte.



Desde aquí diversos autores (Inverno, 2003; Retamal, et al., 2012; Bortoleto, 2006; Ontañón, 2013, 2017; Barrientos, 2019) posicionan a las artes circenses como una excelente propuesta de integración al curriculum escolar.

Actualmente el modelo educacional en nuestro país (Chile) promueve "la pérdida de autonomía, la escasa posibilidad de experimentar y crear en el aula, y la falta de una cultura de colaboración frente a la pertinaz competencia que preside la clase de Educación Física, nos hace pensar en una necesidad de cambio" (Moreno, et al., 2016). Aquí es donde postulamos a las artes y en específico al circo como una buena opción de implementación al currículum de educación física para generar un cambio al modelo y llegar a una educación inclusiva, no sexista, que atienda a la diversidad en el aula, la emocionalidad y cuestionamiento de cada estudiante.

Bibliografía:

- Barrientos, C. (2019). DISCIPLINAS CIRCENSES ACROBÁTICAS COMO MEDIO INNOVADOR PARA EL DESARROLLO INTEGRAL DE ESTUDIANTES DE OCTAVO AÑO BÁSICO DE LA ESCUELA ESPAÑA EN CLASES DE EDUCACIÓN FÍSICA Y SALUD. Tesis pregrado. Universidad Austral de Chile, Valdivia
- Bortoleto, M. (2006) CIRCO Y EDUCACIÓN FÍSICA: LOS JUEGOS CIRCENSES COMO RECURSO PEDAGÓGICO. Revista Stadium, Buenos Aires, 195(1).
- Circo del mundo, (2016). Cuerda Firme: Circo para transformar. Santiago
- Gallego, J. (2015). Filosofía y estética del cuerpo en el circo desde la perspectiva del concepto de biopoder, (Tesis Doctoral, Universidad del Rey Juan Carlos) <http://hdl.handle.net/10115/14245>
- Hauffe, M. & Junior, E. (2014). A educação física e o funambulo: entre a arte circense e a ciência (século XIX e início do século XX). Revista Brasileira de Ciências do Esporte, 36(2), 547-559. <https://doi.org/10.1590/S0101-32892014000200018>
- Inverno, J. (2003). Circo y Educación Física, Otra forma de Aprender. INDE publicaciones.
- Jané, J (2008). Dossier: Oriente y Occidente, una relación asimétrica: Circo oriental y circo occidental: ¿multiculturalidad o criollización?. Estudis Escènics, 451- 453
- Jaramillo, M. (2019). Creando Danza en la Escuela.pdf. Fondart Nacional 2019.
- Le Breton, D. (2007) El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos. Buenos Aires: Nueva Visión
- Le Breton, D. (2010). Cuerpo sensible. Santiago, Chile: Metales pesados
- Ministerio de educación (2009, 16 de diciembre). Ley 20.370, MINISTERIO DE EDUCACIÓN ESTABLECE LA LEY GENERAL DE EDUCACIÓN. <http://bcn.cl/1uvx5>
- Miranda, R. de C., Ayoub, E. (2017). Por entre as brechas dos muros da universidade: O circo como componente curricular na formação inicial em Educação Física. Revista Portuguesa de Educação, 2017, 30(2), pp. 59-87 <https://doi.org/10.21814/rpe.11867>
- Miranda, R. de C., Bortoleto, M. A (2018). O circo na formação inicial em educação física: um relato autoetnográfico. Revista Brasileira de CIÊNCIAS DO ESPORTE. 40(1), 39-45. <https://doi.org/10.1016/j.rbce.2018.01.004>
- Moreno, A., Gamboa R., Poblete C. (2014). La Educación Física en Chile: Análisis Crítico de la Documentación Ministerial. Revista Brasileira de Ciências do Esporte, 36(2), 411-427
- Moreno, A., Valencia-Peris, A., Rivera, E. (2016). La Educación Física en tres centros educativos de Chile, Una Caracterización de sus Prácticas Docentes. Qualitative Research in Education. 5(3), 255-275.
- Ontañón, T., Bortoleto M., Silva, E. (2013). Educación corporal y estética: las actividades circenses como contenido de la educación física. Revista Iberoamericana De Educación, 62, 233-243. <https://doi.org/10.35362/rie620592>
- Ontañón, T., Drupat, R., Bortoleto, M. (2012). Educação Física e atividades circenses: "O estado da arte". MOVIMENTO revista da escola de Educação Física da UFRGS. 18(2), 149-168. <https://doi.org/10.22456/1982-8918.22960>
- Ontañón, T., Ribeiro, C., y los miembros del Grupo de Estudios e Investigación de las Artes Circenses (2017). Arte, cuerpo y escuela: el potencial educativo del circo. 12º Congreso Argentino de Educación Física y Ciencias. http://congresoeducacionfisica.fahce.unlp.edu.ar/13o-congreso/actas-2017/Mesa%2018_Barragan%20Otanon.pdf/view
- Ramos, J. (2019). Esto no estaba en mi libro de Historia del circo, Editorial Almuzara
- Retamal, F., Cáceres, H., Morales, V., Muñoz, V. (2012). CIRCO EN LA ESCUELA: TIEMPO PARA LA TRANSFORMACIÓN, EXPANSIÓN Y SIGNIFICACIÓN. LICERE - Revista Do Programa De Pós-graduação Interdisciplinar Em Estudos Do Lazer, 15(4). <https://doi.org/10.35699/1981-3171.2012.695>
- Seibel, b. (2005). Historia del Circo, biblioteca de cultura popular, ediciones sol S.R.L
- Soares, C. (2017). Educação física: Raízes europeias. Editora autores associados LTDA.
- Sousa, A., Moraes, F., Eda, D., Silva, L. (2019). Limitações e formação docente para abordar a temática circense nas aulas de educação física. CADERNO DE EDUCAÇÃO FÍSICA E ESPORTE Physical Education and Sport Journal. 17(1), 129-137





CIRCO FUSIÓN

**PRÁCTICAS
CORPORALES
DE CIRCO
EN LA EDUCACIÓN**

**Serrana Cabrera,
Circofusión, Uruguay.**

Legalizar este campo de conocimiento y contribuir a su legitimación dentro de la malla curricular de la educación a nivel formal y no formal se basa en la concepción del campo circense como un saber válido a ser enseñado, fundamentado en comprenderlo como acervo cultural presente en el mundo entero y en visualizar su riqueza artística, creativa, técnica y estética como componentes fundamentales en una educación integral de las personas, donde los aspectos emocionales y expresivos sean enaltecidos como lo son las adquisiciones otros saberes que finalmente se interconectan, pero existiendo aún la creencia de que es mejor adquirirlos por separado, sentados por horas con la mirada al frente, escuchando, escribiendo, interpretando pizarras. No es una crítica a la labor docente, que se encuentra en permanente búsqueda de estrategias para captar la atención de sus estudiantes, sino a los sistemas que perpetúan una educación que enajena el cuerpo como cosa inquieta, que molesta si se mueve a la hora de aprender. Implica revisar la historia de la educación de los cuerpos, como una historia de educación de sus sentidos y de sus sensibilidades. El cuerpo biológico, mecanizado que desde los Estados modernos se intenta domesticar, moralizar y perfeccionar, se escurre, se fuga...divaga por mundos etéreos cada vez que se aburre. Donde no hay motivación, no se precisa salir del asiento, el mismo pupitre se transforma en una nave espacial directa a la luna. La enseñanza necesita involucrar cada pieza, cada poro, cada sentido y sentimiento. Dividir la mente, el cuerpo, la psiquis es perpetuar fragmentos de las personas, es concebir un solo tipo de inteligencia válida. Posicionarnos desde un paradigma crítico y reflexivo implica preguntarnos qué y por qué enseñamos; cuestionamos cuántas horas curriculares se dedican a determinados contenidos, cómo se diseñan e implementan los saberes a ser enseñados, cuáles son válidos y cuáles no. En acuerdo con Ruegger“(...) la enseñanza deviene en una práctica intencional que pone en circulación un saber en constante interrogación”.



(2012:65). El arte es inherente al ser humano, y es transmisor de cultura. Las artes circenses tienen un potencial único, ya que se nutren de todas las artes, porque son válidas en sus propuestas, desde la danza clásica a la contemporánea, la plástica y las tecnologías más desarrolladas, las acrobacias más complejas a malabarear con objetos insospechables en situaciones corporales casi imposibles de concebir, payasería y pantomima mezcladas en comi-dades híbridas, seres alados, ópera y rock al mismo tiempo, inimaginables escenarios y escenografías, propuestas de calle, de salas, en barcos, en plataformas, paredes, montañas. Las artes circenses siguen quebrando lo concebido, refieren a la propia historia de la humanidad; las anteceden manifestaciones de prácticas corporales que desafiaban a la naturaleza, al mundo animal, entre rituales y la creencia de saberse seres conquistadores, valientes, dispuestos al riesgo y a vivir la vida al límite. Sus formas de presentarse irrumpen, se nutren de nuevas expresiones y las composiciones cambian conceptos, materiales y formatos. Esta arte viva se reinventa en todos los tiempos generando nuevas expresiones y de igual manera conserva su tradicional apuesta en los circos de familias de generación en generación. En esta intención de brindar una educación sensible al arte es que se articulan sus vínculos. Como anuncia De Serdio

No es únicamente la escuela la que ha argumentado y puesto en práctica una educación del arte o en relación con el arte; además el mundo del arte ha reclamado lo pedagógico como espacio que también le puede ser propio. Y prácticas artísticas tan multifacéticas como los proyectos que se mueven entre la intervención política y cultural han recurrido a la educación y al arte para sostener y abrir posibilidades para un activismo híbrido y difícilmente clasificable.(2010)

A la hora de llevar “el circo a la escuela” dejamos en claro que se tratará de acercar a la niñez ciertas manifestaciones de un saber que previamente ha pasado por una transposición didáctica, en términos de Chevallard (1991), para convertirse en un saber a ser enseñado, que muchas veces será llevado a cabo por personas con diversas formaciones (artistas circenses, docentes, educadores, arte educadores, profesores, asistentes sociales, idóneas en circo, por citar algunos ejemplos para diversos contextos) (1) . A modo de ejemplificar contenidos circenses en clases ya realizadas me basaré en una posible fundamentación para planificar determinados aspectos de lo corporal relacionados con disciplinas circenses pensando las mismas para que hagan de “puente a la creatividad” y no solo como técnicas de gestos motores a ser adquiridos para su mera ejecución y repetición eficaz. En este sentido hablamos de prácticas corporales circenses, atribuyéndoles su componente social e histórico a través de los tiempos. Es así que resulta acertado como disparador comenzar por preguntar a cada persona que tome las clases qué entiende por la palabra circo, de donde se desprenderán infinidad de posibilidades para diagnosticar cómo es ese grupo, qué conocimientos trae desde sus propias vivencias y qué intereses manifiesta para generar un primer posicionamiento a la hora de elaborar futuras propuestas relacionadas a las artes circenses. (2)

(1) En el caso uruguayo el área circense está legitimada dentro de las clases curriculares de Educación Física (EF) para todas las escuelas públicas y privadas del país a través de una reforma educativa gubernamental llevada a cabo en 2008 que declaró bajo ley la obligatoriedad de la EF. Dentro de ella y como parte del macro contenido “Actividades Expresivas” se incluyeron las Actividades Circenses junto a la Danza y la Expresión Corporal.

(2) Planteo aquí cierta diferencia entre hablar de circo como el espectáculo de entretenimiento clásico de lona, donde los saberes se transmiten desde la tradición familiar por generaciones, con sus legados y particularidades, a hablar de artes circenses en el sentido de la contemporaneidad, donde las artes escénicas habilitan nuevas características y formatos, con la idea de proponer futuras reflexiones al respecto y en la búsqueda de ese cuidado y reconocimiento por toda manifestación circense.



Qué del Circo

Por ser extremadamente motivantes les personajes de circo, podemos basarnos en una gran variedad para introducir las diversas temáticas, profundizando en las características de los diversos circos, su historia y sus particularidades, en especial de nuestra propia cultura, apoyándonos en recursos como la exploración de videos, pinturas e imágenes, entre otros. A modo de ejemplo, en años previos a la pandemia COVID 19, en grupos de clases de una institución escolar, comencé por hacer la lectura de un cuento de circo, y a partir del imaginario de cada participante, crearon dibujos de algunas escenas que luego representaron corporalmente como si fueran fotografías colectivas, llevándoles poco a poco a introducirse en la temática circense. A partir de esta primera experiencia surgieron interrogantes acerca de cómo realizar acrobacias, malabares, o el uso de un trapecio. Así comenzaron las diversas prácticas circenses, desde los centros de interés que ya traían, siendo la motivación para habilitar posteriormente nuevas propuestas que no conocían. Luego de un tiempo de apropiación de técnicas, y desde la experimentación y creación colectiva, realizaron composiciones que fueron presentando como “piezas” en diferentes momentos del año a la comunidad, en actos escolares, y por invitaciones a otras escuelas. Siempre he convocado a participar a quienes deseaban presentar algo en escena, sin ejercer la presión de la muestra en sí misma, y el resultado ha sido extremadamente positivo, ya que se les fue viendo de manera integrada, inventar, probar, armar y desarmar todo tipo de creaciones. De la misma manera, a la hora del recreo, comenzó el “juego de los malabares” luego de talleres de construcción de pelotas con globos y relleno. Se observó hacia el final de los cursos una mayor integración espontánea entre estudiantes, ya que quienes no se animaban a “hacer piruetas”, siempre se disponían a ayudar a quienes sí las realizaban que

a su vez se dejaban ayudar. Se veía jóvenes caminando con las manos por toda la escuela, así como todo tipo de acrobacias grupales creadas espontáneamente. Los roles y los estigmas que cargan muchas niñas y niños en las instituciones escolares, en los espacios de sus comunidades y dentro de sus propias familias, se desdibujan, se minimizan, y hasta se diluyen a través de estas propuestas, ya que siempre hay algo donde se sienten artistas, algo donde esa corporeidad y la expresión encajan felizmente. No importa un desempeño medido en códigos de puntuación. La propia técnica está al servicio de la creatividad, como componente estético y de seguridad.

Son amplios los fundamentos que podemos encontrar para incluir prácticas corporales circenses en el campo educativo.

Algunos aspectos que hacen a adquisiciones expresivas y motrices, podrían ser:

Desde la personificación de la payasería se puede explorar la representación corporal de estados de ánimo, situaciones, sentimientos, así como las trayectorias de movimientos en relación al espacio personal y el espacio compartido. A partir de esta famosa figura del circo, se trabaja con la máscara más pequeña del mundo: la nariz, la cual habilita a la desinhibición, a la expresión y a la liberación de los gestos, la voz, y la complicidad de la persona consigo misma y con las demás sin las censuras comunes a hacer el ridículo. En clases donde el sonido es la marca diferenciada para generar ciertas acciones (con ciertos sonidos proyectan su mirada hacia el mismo lugar, o caen a la vez, caminan como seres gigantes, o pequeños, etc) se van descubriendo situaciones graciosas además de enfocarnos en la comprensión del ritmo propio y el ritmo dado por otra persona.



Desde las acrobacias grupales, se pone énfasis en el conocimiento y conciencia corporal, en las diversas actitudes posturales, en los grados de tensión y relajación muscular, en el equilibrio y la respiración. La mayor riqueza de este tipo de experiencias no son solo los logros a nivel personal, sino la gran capacidad de resolver situaciones y figuras en equipo. Los roles de cada participante son importantes para las ayudas, las tomas y los apoyos y esto fomenta el espíritu de cooperación y la igualdad de oportunidades más allá de las virtudes o inseguridades de cada quien.

Sumado a lo antedicho, desde las suspensiones, balanceos y posiciones invertidas a través de las acrobacias aéreas la clave está en la utilización del “aire” como elemento motivador (al igual que el agua en clases de natación). Es fundamental en la niñez dar la oportunidad de sentirse suspendidos. El centro de gravedad cambia, la percepción del espacio, la acción de músculos contra la fuerza de gravedad en situaciones contrarias a las habituales, las prensiones, así como todas las sensaciones de seguridad, de disfrute y libertad se ven “sacudidas”. Esa vuelta a un estado donde “nos mecemos” es un recuerdo cercano a la vida intrauterina, a situaciones placenteras donde la seguridad y la autoconfianza se desarrollan rápidamente siempre que haya un cuidado y un respeto por los tiempos de cada persona para experimentar de manera progresiva y deseada.

A través de las diversas superficies de apoyo y posturas adoptadas para desplazarse sobre elementos de equilibrio dinámico como rolos, zancos o monociclos se va ampliando la experimentación corporal y la sensorpercepción desde el cambio de referencias que traen las distintas bases de sustentación.

Los malabarismos además de su atractivo visual, son un disparador para ampliar las posibilidades de las coordinaciones óculo manual y óculo pedal, diferentes a las deportivizadas, tanto para desarrollar la lateralidad y orientación espacial como para acrecentar la confianza en que siempre se puede aprender a través de la práctica, la perseverancia y la dedicación.

Desde el nuevo concepto de malabarismo funcional creado por Craig Quat (3), sin dudas se ha quebrado con el paradigma de posibilidades de los malabarismos clásicos al acercar a más personas un sistema inclusivo, donde lo que prima no es lanzar objetos al aire y recepcionarlos con una cadencia rítmica, sino que esa misma situación se puede realizar en otros planos y desarrollando nuevas habilidades. Este es un claro ejemplo de que se caen estereotipos y se reinterpretan definiciones y concepciones de lo que es y lo que no es válido a ser enseñado.

Sin querer basarse solo en adquisiciones corporales podríamos seguir pensando todo el potencial creativo que habilita, la prestidigitación, el mentalismo o la magia, constitutiva del circo desde antes de ser tal, como una práctica de la humanidad en cada cultura y en todos los tiempos. Motivar la capacidad del asombro, el humor, la curiosidad y la expectativa se enlazan con la creatividad. La riqueza de este arte es inmensa igual que sus posibilidades de abordaje a la hora de enseñar, entendiendo que no existe una sola forma de hacerlo. Quedan planteadas aquí algunas propuestas y apreciaciones al respecto.

(3) Para ampliar información se puede consultar la página <https://www.quatprops.net/>

BIBLIOGRAFÍA

- ADMINISTRACIÓN NACIONAL DE EDUCACIÓN PÚBLICA. (2008). Programa de Educación Inicial y Primaria. Consejo de Educación Inicial y Primaria: Montevideo. Recuperado de: http://www.cep.edu.uy/archivos/programaescolar/ProgramaEscolar_14-6.pdf Acceso: 10/7/21
- BORTOLETO, M. (2008) Introducción a la pedagogía de las actividades circenses, Volumen 1, San Pablo, Brasil. : Ed.Fontoura
- _____. (2010) Introducción a la pedagogía de las actividades circenses, Volumen 11, San Pablo, Brasil. Ed.Fontoura.
- _____, ONTAÑÓN, T., SILVA, E. (2013) Educación corporal y estética: las actividades circenses como contenido de la Educación Física. En revista iberoamericana de educación No 62, pp.233-243.
- CABRERA, S. (2019) Abordajes de Circo y Circo Social, en Revista Quehacer Educativo No 155. Publicación de la Federación Uruguaya de Magisterio (FUM-TEP), Montevideo: Ed.EIS.
- CHEVALLARD, Y. (1991) La transposición didáctica. Del Saber Sabio al Saber Enseñado, Buenos Aires, Aique, 1998.
- DE SERDIO, A. (2010) Arte y educación, diálogos y antagonismos Revista Iberoamericana de Educación. No 52, pp 43-60.

RUEGGER, C., TORRÓN, A. La Educación Física como objeto matemizable. En Didaskomai No 3, p.43-66.



TRÁNSITO

A photograph of a person's legs sticking out from a dense, green, leafy bush. The legs are positioned in a way that suggests the person is lying down or sitting within the foliage. The background is filled with more greenery and some purple flowers, creating a natural, outdoor setting. The lighting is bright, suggesting daylight.

**UNA EXPERIENCIA
DE DRAMATURGIA
EN EL CIRCO CONTEMPORÁNEO:
PROCESO DE CREACIÓN
DE TRÁNSITO,
UN EXPERIMENTO
DE VIDEO-CIRCO**

Diocélio Barbosa

Diocélio Batista Barbosa (1)

En enero de 2021, los cuerpos-mentes de tres artistas-creadores latino-americanos, cargados de anhelos y cuestionamientos que giraban en torno a las poéticas del circo contemporáneo, se cruzaron en una residencia artística en la ciudad de Santiago, en Chile. Este encuentro fortaleció el deseo de investigar los procedimientos de creación artística en el circo, relacionándolos con las prácticas culturales de los pueblos indígenas de los países del sur de América. Así, los cuerpos transculturales del chileno Alexis Ayala, el argentino Exequiel Verón y el mío, Diocélio Barbosa, brasileño, se encontraron en esta experiencia, que contó con el fomento del programa ibero-americano IBERESCENA - Ayuda para la Creación de Experiencias en Residencia. El proyecto también contó con el apoyo de los compañeros chilenos de la Compañía Balance y del Centro de Artes Aéreas.

Una vez iniciado el proceso de residencia, las actividades se fueron diseñando de acuerdo al calendario previsto para su realización, así como las funciones asignadas a cada artista-residente. De este modo, Alexis se encargó de la preparación corporal a través de sus estudios sobre la danza somática; Exequiel, de la preparación circense por medio de sus vivencias con la práctica del acroyoga; y a mi se me encargaron actividades a partir de mis experiencias en torno a la dirección artística y la dramaturgia en el circo. El proyecto de la residencia preveía finalizar con la realización de un experimento artístico.

Es muy común que en el ámbito de los procesos creativos del circo contemporáneo, la dramaturgia surja a medida que la práctica investigativa se va desarrollando. Así, paralelamente a las otras actividades, fui, entonces, conduciendo diversas prácticas, dirigidas a la producción de materiales reflexivos, con el fin de servir como dispositivos para la composición dramática del experimento.

Las actividades tuvieron dos puntos de apoyo que denominé de palabras-núcleo: "pueblo indígena" y "circo"; y fueron utilizadas como estímulos para la selección y concepción de los procedimientos artísticos en esta experiencia. Durante el proceso, fui percibiendo que las actividades que se me encomendaban, muchas veces, extrapolaban mi condición de dramaturgo y director artístico dentro del proceso, comenzando a demandarme otras actividades: pensar estrategias para agudizar y problematizar temas relacionados a la obra y promover composiciones de sentidos; proponer seminarios internos entre los artistas-residentes y entrevistas virtuales con los artistas invitados(2); seleccionar y estimular la lectura de textos relacionados a las palabras-núcleo; y proponer visitas a espacios culturales que contuviera exposiciones que dialoguen con la investigación. De esta forma, a partir de estas funciones enumeradas, fui también reconociéndome como dramaturgista dentro de aquel proceso inmersivo de residencia artística que duró 25 días.

La función del dramaturgista aun es poco reflexionada y debatida en el ámbito de las prácticas de circo contemporáneo. Una profesión que es relativamente reciente en Brasil y que comenzó sus trabajos, en el ámbito del teatro, a partir de los años de 1980, "sobre la denominación de asistencia o asesoría teórica", según Fátima Saadi (2021, p. 14). Sin embargo, es cierto que, en otros países, tal profesional ya está presente desde hace más de 250 años en las producciones teatrales, donde su surgimiento se produjo en 1767, en Alemania, por medio de la figura del dramaturgo de teatro Lessing (1729-1781).

Un año antes de la aparición del circo moderno en Inglaterra (1768).



Por lo tanto, en el caso brasileño, esta profesión surgió con otras denominaciones y, poco a poco, se fue afirmando dentro de cada proceso de creación, trayendo consigo todo un universo de particularidades prácticas y teóricas. A pesar de acumular funciones variadas - algunas de ellas siendo aquellas enumeradas anteriormente -, cada proceso revela sus propias especificidades. Así, durante la residencia percibí que sería posible el dramaturgista acumular otras funciones dentro del mismo trabajo, pues ellas no se confunden, pero, sí se complementan, al fin y al cabo, como confirma el dramaturgista brasileño Antonio Durán en una entrevista(3), en cierto modo, todo dramaturgista es dramaturgo, pero no todo dramaturgo es dramaturgista. Esto ocurre porque, a pesar de que ambos trabajan en la construcción de sentidos, el dramaturgismo ocurre a través de un proceso de diálogo con la producción práctica de la obra en la sala de trabajo y con los demás creadores. De este modo, no consiste en una práctica de autoría en gabinete apartado del proceso creativo. Durán destaca que el dramaturgismo dialoga con la puesta en escena como dramaturgo y con el dramaturgo como director de la puesta en escena. Es un lugar intermedio, de tránsito, una posición que necesita dominar los dos lugares. A partir de este movimiento de hibridación entre las funciones, todavía según Durán, es posible que haya un director-dramaturgista, porque esta función ya lleva en sí, dentro del proceso de creación, una mirada para las composiciones de sentidos de la obra.

De este modo, asumí en aquel instante, aquello que, para Durán(4) (GONÇALVES JUNIOR, 2017), sería una mirada crítica y autónoma de espectador, observador o ciudadano, que cuestiona, interroga, tensiona su visión de mundo en relación a la forma de mirar el mundo a través de la cual la obra artística escogió expresarse. Es decir, el "dramaturgista-espectador", otro término utilizado por Durán, orbita entre las concepciones y deseos de los creadores del proceso y no de sus anhelos particulares.

Así, según Maaïke Bleeker, podemos concluir que:

Al igual que el coreógrafo o el director, el dramaturg(5) se compromete con la totalidad. Sin embargo, al contrario del coreógrafo o director, el dramaturg no lo hace a partir de una posición de autor o creador de la obra, dirigiendo el desarrollo de la creación (en diálogo con los otros) de acuerdo a su elección. En cambio, el dramaturg se relaciona con todos estos aspectos y las relaciones entre ellos, como aspectos de la creación de otra persona. (GONÇALVES JUNIOR, 2017, p. 135 apud BLEEKER, 2015, p. 71; traducción del autor).

En este sentido, el dramaturgista pone en movimiento y en fricción ideas planteadas por los creadores durante el proceso, con el fin de tejer la red de construcciones de sentidos de la obra, a partir de esas chispas-respuestas que son generadas por aquel punto de tensión. Fue en ese contexto que accioné con mi mirar de agente cuestionador y problematizador de las elecciones de contenido y forma pensadas por el equipo de creación. Según Durán (2018, p. 45-46), este posicionamiento está posicionado a "(...) una mirada crítica y, a la vez, abierta y sensible a las respuestas que el trabajo da cuando entra en fricción con el contexto social, en el que se inserta". Es decir, una mirada con cualidad porosa, donde la forma de observar el proceso implica también en absorber las situaciones inesperadas que van surgiendo durante el trayecto y verlas como posibilidades propositivas para investigación, experimentación y creación del contenido y la forma de la obra.

Percibir la importancia en estar abierto y sensible a estas respuestas emergidas durante el proceso fue esencial, tanto para alimentar la obra como para mi trabajo como dramaturgista. Para Durán (GONÇALVES JUNIOR, 2017), la actuación del dramaturgista estaría en el umbral de dos miradas: una centrada para las propias



poéticas constitutiva de la obra, y otra con las materialidades que genera la fricción con los aspectos de la realidad social en que la obra se inserta. Es decir, una mirada dialéctica, que se retroalimenta a medida que esa doble vía de movimiento de la mirada se va estableciendo dentro del proceso de creación y que constituye la dialéctica entre "forma formadora" y "forma formada", términos evocados por Duran y que fueron elaborados por el filósofo italiano Luigi Pareyson.

Esta doble mirada se hizo aún más presente durante la creación del experimento que vino a llamarse Tránsito, en el que la espacialidad se convirtió en una interrogante dentro del proceso. Esto se debe a que, inicialmente, la residencia estaba prevista para realizarse en las dependencias del Centro de Artes Aéreas de la ciudad de Santiago, un espacio increíblemente equipado para recibir prácticas circenses. Sin embargo, el proceso fue revelando otros deseos, y la práctica laboratorial pasó a ser realizada en espacios urbanos de la ciudad, como parques, plazas y jardines. Con todo esto, el proceso tenía otra re-vuelta: sustituimos el entorno urbano por un ambiente natural, lejos del caos de la gran ciudad. Pasamos a ocupar un nuevo territorio en la Cordillera de los Andes, específicamente en la zona llamada Cajón del Maipo. Este cambio se produjo debido a nuevos cuestionamientos, justamente por la tensión generada entre el contenido y la forma, una vez que - para dialogar con las palabras-núcleo y con todo lo que ellas representaban - percibimos que era necesario abrazar temas como: naturaleza, itinerancia, territorio, ritual, performance, contemplación, juego, elementos naturales, cosmología, resistencia, indígena, etc. De este modo, las palabras-núcleo florecieron, y de ellas surgieron estas y muchas otras palabras-dispositivo, que iban atravesando a todo momento nuestro proceso artístico. Todo esto sólo fue posible gracias a aquella mirada porosa y crítica.



Así, adoptamos el Cajón del Maipo como territorio para investigación y realización de las actividades artísticas teórico-prácticas. Tal vez, si nos hubiéramos limitado sólo a un espacio cerrado, como era la idea original de la investigación, no habríamos encontrado las materialidades discursivas que fueron convergiendo perfectamente con los cuestionamientos planteados inicialmente por el proyecto. Probablemente, en un territorio circunscrito por muros de concreto, las interferencias externas podrían haber sido aún más controladas y menos incisivas, pero no habríamos tenido la oportunidad de oír lo que los guardianes del bosque tenían para contarnos.

Y de esta experiencia inmersiva que nació el experimento video-circo Tránsito(6), una obra que revela el desplazamiento de la piel húmeda, áspera y asoleada, en conexión ancestral con los relieves montañosos del paisaje chileno. Una experiencia performativa que mezcla el lenguaje circense contemporáneo con aspectos culturales intrínsecos de los pueblos indígenas, pertenecientes a los países de los artistas-residentes. La experiencia se basó a partir del entrelazamiento de vínculos directos con la interacción entre cuerpos y elementos naturales. Ella nos lleva a descubrir que, a través de estos diálogos en conexión con la naturaleza, es posible despertar la consciencia humana sobre las prácticas de violencia e invisibilización que son constantemente manipuladas por la ganancia explotadora del capitalismo. A través de tales principios, el experimento invita a una reflexión en torno a la valorización y preservación de la naturaleza, así como a una escucha sensible en torno a las voces en eco de los guardianes de nuestros paisajes latinoamericana. ¡Tránsito es un saludo para los pueblos indígenas!

Notas

(1)

Investigador brasileño y artista de la escena como actor, circense, director, dramaturgista y profesor. Ha desarrollado su labor artística en diversos países: Argentina, Chile, Portugal y Francia. Actualmente, está cursando o doutorado en Artes Escénicas en la Universidad Federal de Bahía (Brasil), con investigaciones sobre la escritura escénica circense. Diplomado en Dramaturgia de Circo en Francia por el CNAC - Centre National des Arts du Cirque. Integrante y fundador de la Trupe Arlequín de Circo Teatro y del Festival Internacional Balaio Circense.

(2)

Como, por ejemplo: el artista plástico y performer chileno Sebastián Calfuqueo, perteneciente a los pueblos indígenas de Chile, Los Mapuches; y la brasileña Isis Cardoso, investigadora de música y danzas populares vinculadas a los pueblos indígenas brasileños.

(3)

Entrevista concedida a este autor, realizada en diciembre de 2019, en la ciudad de São Paulo, para el proyecto de investigación en el ámbito de la Pasantía Doctoral - PROPG/UFBA (no publicado).

(4)

El artista firma como Antônio Duran, mientras es dramaturgista. Académicamente, mientras es investigador, firma como Gonçalves Junior. Por lo tanto, ambos nombres se refieren a la misma persona.

(5)

La palabra Dramaturg, según el Dicionário do Teatro Brasileiro (2009, p.129), fue "(...) incorporada al contexto teatral brasileño en su grafía germánica, pero se creó, últimamente, el neologismo dramaturgista".

(6)

Con actuación y dirección de Alexis Ayala y Diocélio Barbosa. Banda sonora del indígena brasileño Zu'ú Kennedy - ceremonia de convocatoria / Bahsá Busawi'i. Edición y montaje de Bruno Vinelli. Colaboración de Valentín Ochoa. Y fragmentos de poemas de los mapuches Elicura Chihuailaf y Leonel Lienlaf. Ver el teaser en: <https://cutt.ly/iWWF2fl>. Acceso el 29/08/2021.

Referencias

BARBOSA, Batista Diocélio; OLIVEIRA, Maria Carolina Vasconcelos. "Pluralidad dramaturgica en los circos contemporáneos". En BARBOSA, Batista Diocélio; OLIVEIRA, Maria Carolina Vasconcelos. (org.). Estudios sobre Circo y Comicidad. - 1. ed. -- Jundiaí, SP: Paco, 2021.

DURAN, Antonio. "Dramaturgismo y vértigo". En FERNANDES, Sílvia (Org.). Teatro da Vertigem. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018.

GONÇALVES JUNIOR, A. L. "Dramaturgismo: movimientos de una mirada - pensamiento crítico en el proceso de creación artística". En Sala Preta, 17(1), 123-139, 2017. Ver en: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v17i1p114-130>. Consultado el 29/08/2021.

GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de. (Orgs.). Diccionario del Teatro Brasileño: temas, formas y conceptos. 2 edición rev. y ampl. São Paulo: Perspectiva/ Ediciones SESC SP, 2009.

SAADI, Fátima. "Dramaturgistas". En DURAN, Antonio; CORDOVA, Daniel; ROLIM, Michele (Org.). Entre: dramaturgistas [libro electrónico]. Porto Alegre: Instituto Goethe, 2021. Disponible en: <http://goethe.de/brasil/entredramaturgismos>. Acceso en 28/08/2021.



TRÂNSITO

A photograph of a person's legs sticking out from a dense, green, leafy bush. The legs are positioned in a way that suggests the person is lying down or sitting within the foliage. The background is filled with more greenery and some purple flowers, creating a natural, outdoor setting. The lighting is bright, suggesting daylight.

**Uma experiência de dramaturgismo
no circo contemporâneo:
processo de criação de Trânsito,
um experimento de vídeo-circo**

Diocélio Barbosa

Diocélio Batista Barbosa (1)

Em janeiro de 2021, os corpos-mentes de três artistas-criadores latino-americanos, carregados de anseios e questionamentos que giravam em torno das poéticas do circo contemporâneo, cruzaram-se em uma residência artística na cidade de Santiago, no Chile. Esse encontro fortaleceu o desejo de investigar os procedimentos de criação artística no circo, relacionando-os com as práticas culturais dos povos indígenas dos países do sul das Américas. Assim, os corpos transculturais do chileno Alexis Ayala, do argentino Exequiel Verón e o meu, Diocélio Barbosa, brasileiro, encontraram-se nessa experiência, que contou com o fomento do programa ibero-americano IBERESCENA - Ajuda para a Criação de Experiências em Residência. O projeto contou ainda com os parceiros chilenos da Companhia Balance e do Centro de Artes Aéreas.

Iniciado o processo de residência, as atividades foram aos poucos se desenhando dentro do cronograma previsto para as suas realizações, assim como as funções destinadas a cada artista-residente. Desse modo, Alexis encarregou-se da preparação corporal através de seu estudo sobre a dança somática; Exequiel, da preparação circense por meio da sua vivência com a prática do acroyoga; e a mim encarregaram-se atividades a partir de minhas experiências em torno da direção artística e dramaturgia no circo. O projeto da residência previa finalizar-se com a realização de um experimento artístico.

É muito comum que, no âmbito dos processos criativos do circo contemporâneo, a dramaturgia surja à medida que a prática investigativa vá se desenvolvendo. Assim, paralelamente às outras atividades, fui, então, conduzindo diversas práticas, direcionadas à produção de materiais reflexivos, a fim de servir como dispositivos para a composição dramática do experimento.

As atividades tiveram dois pontos de apoio que denominei de palavras-núcleo: “povos indígenas” e “circo”; e foram utilizadas como estímulos para a seleção e concepção dos procedimentos artísticos nessa experiência. Durante o processo fui percebendo que as atividades a mim confiadas, muitas vezes, extrapolavam a minha condição de dramaturgo e diretor artístico dentro do processo, e passando a me demandarem outras atividades: pensar estratégias para tensionar e problematizar questões relativas à obra e promover tessituras de sentidos; propor seminários internos entre os artistas-residente e bate-papos virtuais com artistas convidados; selecionar e estimular a leitura de textos relacionados às palavras-núcleo; e pensar visitas a espaços culturais que abrigassem exposições que dialogassem com a pesquisa. Dessa forma, a partir dessas funções elencadas, fui também me reconhecendo como dramaturgista dentro daquele processo imersivo de residência artística que durou 25 dias.

A função de dramaturgista ainda é pouco refletida e debatida no âmbito das práticas do circo contemporâneo. Uma profissão que é relativamente recente no Brasil e que iniciou os seus trabalhos, no âmbito do teatro, a partir dos anos de 1980, “sob a designação de assistência ou assessoria teórica”, segundo Fátima Saadi (2021, p. 14). No entanto, é certo que, em outros países, tal profissional já se faz presente há mais de 250 anos nas produções teatrais, sendo que o seu surgimento ocorreu em 1767, na Alemanha, por meio da figura do dramaturgo de teatro Lessing (1729-1781). Um ano antes do surgimento do circo moderno na Inglaterra (1768).



Portanto, no caso brasileiro, essa profissão surgiu com outras denominações e, aos poucos, foi se afirmando dentro de cada processo de criação, trazendo consigo todo um universo de particularidades práticas e teóricas. Apesar de acumular funções variadas – algumas delas sendo aquelas elencadas anteriormente –, cada processo revela as suas próprias especificidades. Assim, durante a residência percebi que seria possível o dramaturgista acumular outras funções dentro de um mesmo trabalho, pois elas não se confundem, mas, sim, complementam-se, afinal, como confirma o dramaturgista brasileiro Antonio Duran em entrevista, de certa forma, todo dramaturgista é dramaturgo, mas nem todo dramaturgo é um dramaturgista. Isso ocorre porque, não obstante ambos trabalharem na construção de sentidos, o dramaturgismo ocorre através de um processo de diálogo com a produção prática da obra na sala de trabalho e com os demais criadores. Desse modo, não consiste em uma prática de autoria em gabinete apartado do processo criativo. Duran ressalta que o dramaturgismo dialoga com a encenação como dramaturgo e com o dramaturgo como encenador. É um lugar do entre, de trânsito, uma posição que precisa dominar os dois lugares. A partir desse movimento de hibridização entre as funções, ainda segundo Duran, é possível que haja um diretor-dramaturgista, pois esta função já carrega em si, dentro do processo de criação, um olhar para a tessitura de sentidos da obra.

Desse modo, assumi naquele instante, aquilo que, para Duran (GONÇALVES JUNIOR, 2017), seria um olhar crítico e autônomo de espectador, observador ou cidadão, que interroga, questiona, tensiona sua visão de mundo em relação à forma de olhar o mundo pelo qual a obra artística escolheu para se expressar. Ou seja, o “dramaturgista-espectador”, outro termo utilizado por Duran, orbita entre as concepções e desejos dos criadores do processo e não dos seus anseios particulares. Assim, segundo Maaike Bleeker, podemos concluir que:

Como o coreógrafo ou diretor, o dramaturg envolve-se com a totalidade. No entanto, ao contrário do coreógrafo ou diretor, o dramaturg não o faz a partir da posição de um autor ou criador da obra, dirigindo o desenvolvimento da criação (em diálogo com os outros) de acordo com a sua escolha. Em vez disso, o dramaturg relaciona-se com todos esses aspectos e as relações entre eles, como aspectos da criação de outra pessoa. (GONÇALVES JUNIOR, 2017, p. 135 apud BLEEKER, 2015, p. 71; tradução do autor).

Nesse sentido, o dramaturgista coloca em movimento e em fricção ideias postas pelos criadores durante o processo, a fim de tecer a rede de construções de sentidos da obra, a partir dessas fagulhas-respostas que são geradas por aquele tensionamento. Foi nesse contexto que agi com o meu olhar de agente questionador e problematizador das escolhas de conteúdo e forma pensadas pela equipe de criação. Segundo Duran (2018, p. 45-46), esse posicionamento está relacionado a “(...) um olhar crítico e, ao mesmo tempo, aberto e sensível às respostas que o trabalho dá quando em atrito com o contexto social, no qual está inserido”. Ou seja, um olhar com uma qualidade porosa, no qual a forma de enxergar o processo implica também em absorver as situações intempestivas que vão surgindo durante o trajeto e vê-las como possibilidades propositivas para investigação, experimentação e criação do conteúdo e da forma da obra.

Perceber a importância em estar aberto e sensível a essas respostas emergidas durante o processo foi essencial, tanto para alimentar a obra quanto o meu trabalho de dramaturgista. Para Duran (GONÇALVES JUNIOR, 2017), a atuação do dramaturgista estaria no limiar de duas formas de olhar: uma que está voltada para as próprias poéticas constituintes da obra, e outra com as materialidades geradas pela fricção com os aspectos da realidade social em que a obra está inserida.



Ou seja, um olhar dialético, que se retroalimenta à medida que essa via dupla do movimento de olhar vai se estabelecendo dentro do processo de criação e constituindo a dialética entre “forma formante” e “forma formada” – termos evocados por Duran e que foram elaborados pelo filósofo italiano Luigi Pareyson.

Esse duplo olhar tornou-se ainda mais presente durante a criação do experimento que veio a se chamar Tránsito, no qual a espacialidade se tornou uma questão dentro do processo. Isso porque, inicialmente, a residência estava prevista para ocorrer nas dependências do Centro de Artes Aéreas da cidade de Santiago, um espaço incrivelmente equipado para receber as práticas do circo. Porém, o processo foi revelando outros desejos, e a prática laboratorial passou a ser realizada em espaços urbanos da cidade, como parques, praças e jardins. Contudo, o processo teve ainda nova reviravolta: substituímos o meio urbano por um ambiente natural, longe do caos da grande cidade. Passamos a ocupar um novo território na Cordilheira dos Andes, especificamente na zona chamada Cajón del Maipo. Tal mudança ocorreu devido a novos questionamentos, justamente pela tensão gerada entre o conteúdo e a forma, uma vez que – para dialogar com as palavras-núcleo e com tudo o que elas representavam – percebemos que era preciso abraçar questões como: natureza, itinerância, terreiro, ritual, performance, contemplação, jogo, elementos naturais, cosmologia, resistência, indígena etc. Dessa forma, as palavras-núcleo engravidaram, e delas foram surgindo essas e muitas outras palavras-dispositivo, que iam atravessando a todo o momento o nosso processo artístico. Tudo isso só foi possível graças àquele olhar poroso e crítico.

Assim, adotamos o Cajón del Maipo como território para investigação e realização das atividades artísticas teórico-práticas.

Talvez, se tivéssemos ficado restritos apenas a um espaço fechado, como era a ideia original da pesquisa, não teríamos encontrado as materialidades discursivas que foram convergindo perfeitamente com as questões levantadas inicialmente pelo projeto. Provavelmente, em um território circunscrito por muros de concretos, as interferências externas poderiam ter sido até mais controladas e menos incisivas, mas não teríamos tido a oportunidade de ouvir o que os guardiões da mata tinham a nos falar.

E foi dessa experiência imersiva que nasceu o experimento de vídeo-circo Tránsito, uma obra que revela o deslocamento da pele molhada, áspera e ensolarada, em conexão ancestral com os relevos montanhosos da paisagem chilena. Uma experiência performativa que mescla a linguagem contemporânea circense com aspectos intrínsecos culturais de povos indígenas, pertencentes aos países dos artistas-residentes. A experiência deu-se a partir do entrelaçamento de vínculos diretos com a interação entre corpos e elementos naturais. Ela nos leva a descobrir que, através desses diálogos em conexão com a natureza, é possível despertar a consciência humana sobre as práticas de violência e apagamento que são constantemente arquitetadas pela ganância exploratória do capitalismo. Mediante tais princípios, o experimento convida para uma reflexão em torno da valorização e preservação da natureza, bem como para uma escuta sensível em torno das vozes ecoadas pelos guardiões da nossa mata latino-americana. Tránsito é um salve aos povos indígenas!



A mim, essa experiência revelou que, enquanto dramaturgista, foi importante eu ter entrado nesse processo não como um profissional crítico que tem um método próprio para guiar um trajeto de criação artística. Pelo contrário, entendi que cada processo é único, e revela as suas próprias especificidades. Nesse sentido, é preferível estar em um campo oscilante entre aquilo que sabemos e o que não sabemos, ou pelo menos o que achamos que sabemos. Ou seja, em um contexto movediço, que desestabilize qualquer tipo de certeza absoluta que porventura venha a surgir. Por fim, todos esses aspectos só foram possíveis de perceber, graças à colaboração dos artistas-residentes Alexis Ayala e Ezequiel Véron, que me auxiliaram a chegar a esse olhar crítico e poroso de dramaturgista. Assim, é importante termos este olhar movediço, que vá ao encontro de um trabalho de criação que seja traçado e alinhado por um rigor artístico, em conexão com questões políticas que emergem da nossa sociedade, como discutidas em Barbosa e Oliveira (2021), sem desprezá-las. Assim, adotamos o Cajón del Maipo como território para investigação e realização das atividades artísticas teórico-práticas.



Referências

BARBOSA, Batista Diocélio; OLIVEIRA, Maria Carolina Vasconcelos. "Pluralidade dramática nos circos contemporâneos". In BARBOSA, Batista Diocélio; OLIVEIRA, Maria Carolina Vasconcelos. (org.). Estudos sobre Circo e Comicidade. - 1. ed. -- Jundiaí, SP: Paco, 2021.

DURAN, Antonio. "Dramaturgismo e Vertigem". In FERNANDES, Sílvia (Org.). Teatro da Vertigem. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018.

GONÇALVES JUNIOR, A. L. "Dramaturgismo: movimentos do olhar – pensamento crítico em processo de criação artística". In Sala Preta, 17(1), 123-139, 2017. Ver em: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v17i1p114-130>. Acesso em 29/08/2021.

GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de. (Orgs.). Dicionário do Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos. 2 edição rev. e ampl. São Paulo: Perspectiva/ Edições SESC SP, 2009.

SAADI, Fátima. "Dramaturgistas". In DURAN, Antonio; CORDOVA, Daniel; ROLIM, Michele (Org.). Entre: dramaturgismos [livro eletrônico]. Porto Alegre: Goethe Institut, 2021. Disponível em: <http://goethe.de/brasil/entredramaturgismos>. Acesso em





Algunas Reflexiones EN TORNO A LA POÉTICA

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.



La Sutileza

**DE LAS HISTORIAS
QUE CUENTA EL CIRCO**



**JAVIER VALENZUELA
CAROLINA OSSES**

Una conversación sobre cultura, leyes y circo junto Javier Valenzuela, Secretario Ejecutivo de las Artes Escénicas de el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, y Carolina Osses, directora de la revista Saberes de Circo, Coordinadora del área social y educación de El Circo del Mundo y Vicepresidenta de ASOFAG Asociación de Formadores, Artistas, y Gestores de Nuevo Circo.

Javier Valenzuela (JV):

Este es el 5to año en el que se celebró el Día Nacional del Circo Chileno, desde el 2017 se celebra anualmente, promulgado por una ley de la república, y se celebra el primer sábado del mes de septiembre, dando inicio a la temporada de circo, post día del niño. Es una fecha importante para todos los circos, tradicionales o contemporáneos, en donde el circo ha tomado relevancia como arte escénico posible de programar, eso fue algo que costó un poco instalar, de las diversas disciplinas que se desarrollan en el mundo de las artes escénicas, había mucha presencia de teatro, pero el circo se ha instalado en un ámbito familiar y de expresión del cuerpo, que cautiva a públicos diversos y el día nacional del circo es eso, un espacio a la vista de todas las habilidades de las comunidades de circo contemporáneo y circo tradicional.

Nosotros hemos trabajado con las dos dimensiones del circo. La celebración nacional con el circo tradicional en el GAM, que es un hito que no establecimos nosotros, sino más bien en el que el circo tradicional nos invita a ser parte de esta celebración y tratamos de encajar en su formato desde la institucionalidad para poder dar visibilidad a este espacio de búsqueda de legitimidad de parte de las instituciones, que creo que es interesante buscar el espacio y la legitimidad que es propio, y hoy día el circo tiene ese carácter propio, único y distintivo. Y también tener los espacios en donde se desarrolla la cultura, por eso es tan simbólico que el circo esté en el GAM,

porque es una forma de decir “Aquí estamos, existimos, podemos estar instalando una carpa en el norte o celebrando el día del circo en el GAM” esa transversalidad del circo me parece muy valiosa, más aún en este contexto social, que para mí es un valor muy lindo, yo he aprendido mucho del circo, sobre la democracia cultural, no solamente la democratización, tanto como un Street dancer o un circense o un teatro, tienen un espacio cultural que se define en sí mismo como diverso, por eso es muy simbólico el carácter de la celebración del circo, que también conviven con el contemporáneo, no solamente tradicional.

Hemos trabajado en eso con el Barrio Circo Matta, un espacio con tres espacios culturales relacionados al circo, está Casa Buffo, Cabeza de Martillo y Casa Payaso, que dinamizan ese espacio para la comuna de Santiago en barrio Matta, para poder activar el rol que cumplen dentro de ese espacio comunitario, un espacio que puede ser cerrado y formativo, pero que se abren al mundo. Las tres son muy distintas, pero hablan de lo mismo, de instalar el circo hacia fuera, de cómo el circo se muestra.

Carolina Osses (CO):

La legitimación del circo, desde el contemporáneo ¿qué crees tú que son los pasos o procesos que faltan? ¿Cuáles son los espacios a conquistar?

El circo tradicional ya tiene un lugar ganado y es reconocido, sabemos que el circo contemporáneo es nuevo, es joven, pero todavía al circo contemporáneo o nuevo circo hay pasos que faltan, desde el espacio más artístico o más formativo de educación artística.



JV: Yo lo viví en carne propia junto a El Circo del Mundo en la itinerancia nacional, en ese momento se abrió la oportunidad, porque principalmente habían compañías de teatro de Santiago que iban a regiones y eso después se abrió para incluir a la danza y el circo, dentro de las giras itinerantes, que es un ejercicio de legitimidad, es decir que todas estas disciplinas son parte de las artes escénicas y deberían tener un espacio propicio dentro de la política pública en su desarrollo, y ahí se incluyó en esa gira.

Lo que me tocó vivir a mí, fue ver a El Circo del Mundo como una punta de lanza para que estuviera programado circo contemporáneo en el centro cultural de Ovalle, en el centro cultural de Casablanca, programado en Constitución...y creo que ese circuito se debería profundizar una vez que se pueda volver a la presencialidad, porque no hay que olvidar que estuvimos alejados un periodo de tiempo sin el espacio físico, y creo que para mí ese es el desafío que hay que continuar trabajando en el mundo del circo contemporáneo, en dos dimensiones, por que una tiene que ver con que los mismos artistas sean capaces de adaptarse a las condiciones de los espacios culturales, que son tanto como condiciones técnicas y/o institucionales de funcionamiento, tiene que haber una doble funcionalidad. Y por otra parte, que yo creo que se ha ido ganando, que los programadores de los espacios culturales busquen circo, y creo que es algo que al ver las otras artes escénicas, el circo se ha ganado ese espacio, el circo contemporáneo a cimentado con diversas producciones de un trabajo de mucho tiempo, un nombre, una marca o sello, y eso hace que los espacios culturales al programar piensen en teatro, danza y circo, y ese espacio hay que ocuparlo, hay que exigirlo si no existe, pero creo que los mismos programadores ya no solo hablan de teatro y teatro, y el circo cumple un rol distinto, entonces muchas veces se distancia en su esencia oratoria y no tiene siempre la

complejidad para entregar el mensaje, entonces el circo tiene un espacio dentro del lenguaje de las artes escénicas muy atractivo para un programador, y por una parte creo que eso ha cambiado, pero necesitamos que las compañías también se adapten y lean esa oportunidad que se da en torno a la programación cultural de circo, y de los distintos y diversos espacios que existen en el país, y las multiplicidades de disciplinas que entrega en circo, que es un valor en sí, una multiplicidad de posibilidades que son muy interesantes a la hora de pensar, que a veces se integran mucho mejor en lugares alejados, ya que el circo tiene la destreza del trabajo del cuerpo y de la virtud humana, y de la sutileza de las historias que cuenta el circo, que es súper lindo que se visibilice. Creo que ese es el desafío que tiene el circo contemporáneo, y comprender que es un necesario dentro del espacio cultural.



CO: Que interesante eso que planteas, de entender la posibilidad que entregan los espacios culturales, y creo que aún no nos hemos abierto, como espacios circenses, a crear para esos espacios, ya que siempre se piensa en la Variedad chica o callejero más underground, pero falta proponer para esos espacios. Es importante que la comunidad circense reflexione sobre esto.

JV: Para el día del circo, tuvimos la transmisión por Elige Cultura, la Gala Decimal, que organiza Malabircirco, y esta gala es el teatro principal del parque cultural, donde mezcla el circo contemporáneo con el circo tradicional, en números diversos, con una declaración clara de principios, sin eliminar las posibilidades. Tal como el circo tradicional está en el GAM, muestra cómo el circo ha avanzado, junto con la sociedad, tanto adentro o afuera de los espacios oficiales, eso me parece muy lindo del circo, es abierto, es diverso y es capaz de adaptarse a las posibilidades de la cultura, que deben seguir creciendo y desarrollando.

Yo veo que hay muchas personas de circo que están en esa posición dialogantes, por ejemplo La Cuarta Estación en Coquimbo que trabajan con los centros culturales, o El Galpon Jiwasanaka en Arica, o en el Circo de las Máquinas en la Araucanía, Circo del Sur en Magallanes, tenemos agentes que viven desde lo comunitario e institucional. Creo que es importante establecer un sistema de circulación que genere economía, que genere trabajo, para el sostenimiento del circo contemporáneo en el mediano y largo plazo.

La creación del consejo de Artes Escénicas

JV: La historia es bastante larga, pero me gustaría señalar que el consejo es parte de la ley de artes escénicas, que crea 3 elementos fundamentales: El fondo nacional de artes escénicas, que es el fondo abierto de postulación (aún mucha gente le dice

FONDART). El premio Presidente de la república, que es son distinciones a todas las disciplinas de las artes escénicas, y por último el Consejo Nacional de Artes Escénicas, este es muy importante porque refleja cómo se construyen las políticas culturales en Chile, ya que no surgen de los políticos o del congreso, surgen de las ideas de los propios agentes culturales que se involucran dentro del espacio político público y eso surge no sólo en el circo, también en el teatro, en la danza, en todas las disciplinas. Se empieza a instalar la idea (2014) de que había que trabajar por una ley de fomento para las artes escénicas, que se presenta al consejo nacional de la cultura (antiguo) y el consejo toma la propuesta y trabaja mancomunadamente con el sector en la construcción de una ley, que fue promulgada en el 2019 y lo que hace es crear estos 3 grandes elementos, el fondo, el premio y el consejo. A mi me interesa hablarles del consejo, ya que este es el primer espacio vinculante para las artes escénicas, que va a estar conformado por 16 personas de las distintas disciplinas y sectores para construir conjuntamente el desarrollo y fomento de las artes escénicas del ahora, del mañana y del futuro.

Creo que es importante esta lucha ganada también por el contexto actual, porque esta instalación del consejo se da en un proceso de cambio institucional, con una convención constituyente, en donde estamos viendo que salen voces silenciadas como los temas de género o pueblos originarios, y por ello me parece que el consejo es un espacio limitado, porque es un espacio vinculante colegiado y un espacio de trabajo en torno a los recursos de las artes escénicas, que requieren de con trabajo de altura de miras, de diálogo. Van a haber 2 representantes del circo que no necesariamente representa a un sector u organización, pero finalmente van a ser representantes del circo en toda su dimensión, entonces me parece muy interesante el proceso que va a venir para el sector en torno al consejo nacional de artes escénicas



porque vamos a transitar de espacios vinculantes muy exigentes a que efectivamente se realicen, y sé que no va a ser fácil, porque hay diversidad de agentes, diversidad de necesidades y sobretodo en un contexto post pandemia para trabajar los desafíos de las artes escénicas, que es lo que nos exige la ciudadanía, trabajar de otra manera, que el Estado o la institucionalidad trabaje con los agentes ciudadanos desde nuevas formas de relacionarnos, que sea en conjunto, en ser parte del funcionamiento. Al igual que la ley de las artes escénicas desde su origen, se necesita que todos trabajemos conjuntamente por conseguirlo.

Creo que la Convención Constitucional, el consejo de artes escénicas y los distintos espacios de vinculación son canalizadores de esas nuevas formas de relacionarse que Chile necesita, para pensarse en un futuro.

CO: En ese sentido, me surge siempre la preocupación desde las expectativas que puedan levantarse desde los diferentes sectores, ¿te pasa lo mismo?

JV: Hay que entender que la institucionalidad es un órgano muy complejo, y que tal vez no todos entiendan o necesiten saber cómo funciona o lo que significa y eso es muy válido. El Estado debe estar al servicio incluso de quien no logre comprender el rol que cumple el ministerio u otros organismos, estamos al servicio.

Para mi también es importante el tema de las expectativas, el trabajo del consejo es muy específico, técnico y está bajo una ley. Estamos primero trabajando en el reglamento interno, que permita canalizar el ordenamiento de esas expectativas para tener una ruta, para el relacionamiento entre el consejo y el mundo de afuera, esos canales y vías de participación también son parte de lo que es posible

realizar en el corto, mediano y largo plazo, y esa es la labor que nosotros nos estamos preparando, para que no sean frustraciones. No creo que sea algo fácil, pero creo que tenemos que ser parte de ese cambio y que el consejo va a llegar con ese espíritu, y con la experiencia que poseemos, tenemos que dar garantías para que hagan su labor lo mejor posible. El desafío es parte de la vida, porque estos son procesos y relaciones que deben construirse, entonces tenemos que ser conscientes del desafío, y que sea lo más apacible y posible para todos y todas.

CO: Ahora que estamos en pleno tema de la elección de los consejeros/as, una ve cómo se intenta conciliar cual va a ser la relación del consejero con el resto de las personas del circo, cómo va a dialogar ese futuro elegido del circo contemporáneo con el resto del circo, si habrá o no un posible diálogo.

JV: Habrá que construirlo. Hay una alta demanda a la institucionalidad, no solo en cultura, para esta administración como para la que venga, pero no es solamente algo de la institucionalidad, hay que pensar en los espacios de cambios de que todos debemos estar dispuestos a ceder, desde la institucionalidad como las organizaciones, un cambio multidireccional. Me da orgullo presenciar reuniones de circo con ambos mundos, el tradicional y el contemporáneo juntos, ese es un espacio ganado, para quienes conocen la historia previa, me parece valioso, porque no sé si se logran todos los acuerdos o que las relaciones humanas sean las que uno quiere, pero hace 5 o 6 años no sé si hubiésemos tenido esta reunión, porque todos cedieron. Ese es un buen ejercicio para pensar en los espacios participativos, donde muchas veces no es lo que uno quiere, no tiene que ver con uno, tiene que ver con lo colectivo.

CO: Si, totalmente. Yo también estuve en esa reunión, e incluso creo que este mismo diálogo que ocurra dentro del mismo circo contemporáneo, que ya no estén las luchas de poder dentro de organizaciones, sino que se unen todas y empujen la elección de un solo representante, que exista la posibilidad de que sea un representante del circo tradicional y uno del contemporáneo, que sean electos democráticamente, hay cosas bien bonitas que se están logrando, es muy interesante este proceso, impensable hace unos años atrás.

JV: El arte no está ajeno al mundo, las artes viven en este contexto y pertenecen a este mundo, y muchas veces queremos pensar que el arte está en un lugar distinto y no. Esto es prueba fiel de que el arte también está leyendo los tiempos de ahora, y si somos testigos de este momento es porque todos estamos cambiando, el arte, la sociedad, las organizaciones...

Ese es el desafío y es muy lindo, y nos da atisbos de que es posible construir nuevas formas de relacionarse y creo que ese es el motor. Yo creo en un mundo pluralista en donde podamos convivir y construir con todas las diferencias y pensamientos, y eso es muy bueno, quizás si el consejo se hubiese instalado en otro momento tal vez sería distinto, pero creo que el mundo y la sociedad nos permiten instalarnos distinto y creo que eso es lo valioso.

- Actualmente el circo ya presentó a sus candidatos elegidos entre la comunidad circense, ASOFAG como la organización más representativa a nivel nacional, Maria Elena Andrich como la representante del circo tradicional y Carlos "Argolla" Martínez del circo contemporáneo.



CIRKRITICA



CRÍTICA CIRCENSE JUNTO
A SIETE OBRAS A TENER
EN CONSIDERACIÓN

Desde abril del 2020, nace Cirkritica, un espacio de crítica circense de la pluma de la investigadora y crítica escénica Galia Arriagada Reyes, analizando siete propuestas circenses como “Ursaris, la magia de la música gitana”, “Subzirko, excavaciones del pasado y presente”, “Mujer Barbuda, desobedeciendo la feminidad normativa”, “Yo Púb(l)ica, lo personal es político”, “El Proyeccionista, la destreza del movimiento circense y cinematográfico”, “Domun, la vivencia e interpretación del cotidiano” y “Cube Studies, dimensiones visuales y escénicas”, una pequeña guía sobre la escena circense actual.

Ursaris, la magia de la música gitana

“Ursaris, el último encantador de osos” creación del circo Koqoshka, dupla conformada por Álvaro Pacheco y Carola Sandoval, quienes por 7 temporadas han presentado esta obra a lo largo del país: “Presentada en carpa, calle y sala. La compañía ha consolidado el lenguaje del circo-teatro a lo largo de seis años, mediante las obras Ursaris (2015), Kabinete de Madame Forest (2017), IL Concerto (2019), y un futuro proyecto de espectáculo llamado Clip!”.

Extracto de la crítica realizada por Galia: *“Una de las virtudes circenses del espectáculo es el recurso de mano a mano entre el gitano y la osa, hay que destacar que se nota el ensayo, ya que la ejecución es impecable. La compañía Circo Koqoshka contó con la asesoría de Camilo Prado, él les enseñó las distintas técnicas de mano a mano, también les facilitó una carpa para explorar y componer. De manera similar, tuvieron el apoyo de varias colaboraciones: clases de actuación con Paula Zuñiga y de clown con el payaso Valentín Flamini, la observación y guía de Daniela Bolvarán, la enseñanza acerca de la comedia del arte y la actuación con máscara por Carolina Gimeno, el respaldo del diseño gracias a William Luttge y Mayra Olivares, la asistencia de Mario Escobar quien se une al equipo estable, por último, la dirección de Ana Harcha que fue fundamental porque aportó con una base teórica y su*

experiencia escénica. Dentro de este marco, se despliega una investigación y búsqueda intensa, el tejido de la red colaborativa de artistas evidencia la minuciosidad plasmada en Ursaris, y la coherencia de una propuesta que une el circo y el teatro por medio de lo corporal, la dramaturgia oral, la calidad musical, la escenografía móvil, el vestuario, maquillaje y la máscara, consolida una producción que consigue envolver al espectador en el universo gitano. Carola Sandoval detrás de la osa Koqoshka, es la diseñadora teatral y mascarera que creó el carromote para la obra, mientras que Álvaro Pacheco personifica al gitano Laszlo fusionando su profesión de actor y músico. Para ser la primera obra de la compañía está bien construida, y su validación deviene de una trayectoria de numerosas funciones que comenzaron en el 2015”.

Para leer la crítica completa ingresa al siguiente link <https://www.saberesdecirco.com/cirkritica/ursaris-la-magia-de-la-musica-gitana/>



SubZirko, excavaciones del pasado y presente

Desde su estreno hasta ahora, han pasado casi 15 años, reestrenando en el 2020 por segunda vez, con parte del elenco original y algunas nuevas incorporaciones: *"SubZirko, destinos bajo tierra (2007) es una obra memorable, por un lado, es el resultado creativo de la primera generación egresada del Circo del Mundo Chile, a su vez, pasa a ser el montaje inaugural de la única escuela profesional de circo contemporáneo en el país, en otras palabras, se convierte en un hito para la educación y el arte circense local, por lo mismo es recordada con hartito cariño. Circuló tanto por Chile como en el extranjero (Argentina, Brasil y Perú), incluso fue parte de la cartelera del Festival Internacional Santiago a Mil 2008. Después de doce años, será reestrenada en la Sala Principal del Centro Cultural Matucana 100*



Con la dirección de Álvaro Morales en ambas oportunidades, SubZirko nos narra historias sobre la minería, junto a cinco artistas circenses en escena: "El elenco tenía la inquietud por hablar de las mujeres del mundo minero, lo cual fue un desafío ya que en el siglo XIX y XX solo los hombres podían trabajar en las mineras, en ese tiempo las mujeres eran relegadas a labores domésticas o clandestinas."

"SubZirko, destinos bajo tierra es una obra que contiene una intención feminista en visibilizar a las mujeres que formaron parte del mundo minero, segundo, una crítica sociopolítica al sistema capitalista que apunta a la explotación laboral, finalmente, la pregunta actual por una nueva Constitución, en vista a los acontecimientos sociales que forman un puente temporal entre el siglo XIX y el presente. Para terminar, los invito a presenciar este hermoso montaje, esta vez, con una función en sala, un elenco nuevo y algunos cambios en el diseño escénico. El espectáculo los transportará al pasado, un túnel los guiará a relatos de pueblos mineros nortinos y sureños, podrán visualizar el imaginario literario de Sub Terra y reencontrarse con un fragmento de la historia chilena a través de una propuesta circense y teatral que nos adentra a las entrañas de la tierra".

Continúa la lectura aquí

<https://www.saberesdecirco.com/cirkritica/sub-zirco-excavaciones-del-pasado-y-presente/>



Mujer Barbuda, desobedeciendo la feminidad normativa

Bajo la dirección de Valeria López, desde México, Mujer Barbuda es el resultado de un laboratorio circense: "El nombre es adquirido "porque supone el reconocimiento de la diferencia corporal", en este contexto, se considera que la mujer circense porta un cuerpo diferente, más musculoso debido al ejercitarse y tonificarse".

Este proyecto circense posee una perspectiva de género, de ahí nace el nombre, y la temática en escena: *"Mujer Barbuda, es reflexionar acerca del género en el circuito circense, en especial, las mujeres que cumplen el rol de artistas, gestoras y agentes culturales, hay un posicionamiento concreto de la mujer en el circo mexicano", pero la crítica está enfocada principalmente la la feminidad de los actos expuestos: "La feminidad es un constructo patriarcal, entendiéndola desde esa regla cultural, se puede deducir que una fisonomía maqueteada e incómoda, suele verse en la sociedad que las mujeres que calzan con dicho estereotipo de feminidad se validan por la aprobación machista, destacan más por su cuerpo que por virtudes como la inteligencia, les puede causar sufrimiento acatar los cánones de belleza, no obstante, prefieren ser infelices, le temen a ser juzgadas o excluidas. Las mujeres femeninas son dóciles, recatadas, calladas, sumisas, risueñas, encantadoras, y un sinfín de características, si una mujer tiene una personalidad opuesta, resulta ser violentada. Situándonos nuevamente en las artes escénicas, el escenario se vuelve hostil, aparte de lograr un perfeccionamiento en la técnica o disciplina que desempeñan, también tienen que lidiar con la carga del machismo, a veces en directores, compañeros de elenco, el público, el circuito artístico".*



El texto expuesto merece ser destacado desde la perspectiva que nos presenta, en apoyo al análisis de la obra, una crítica absolutamente actual y pertinente.

"El logo de Mujer Barbuda también se asemeja a la portada de Teoría de King Kong, esta hembra orangután que eleva el brazo empuñando su fuerza, que no se deja dominar por los estereotipos sexistas, es libre, poderosa, bestia, brava, en otras palabras, una mujer que desobedece a la feminidad normativa con coraje, quedando atrás la mujer barbuda prisionera del patriarcado, ahora "la mujer mono" es una estampa feminista y las artistas circenses mexicanas ya dieron el gran paso de crear una obra revelando las problemáticas actuales que se viven en el oficio. Adiós a Barbie, a la princesa Disney, a los tacones y el vestido forzado, adiós a la jaula mental y las sentencias machistas".

Continúa la lectura aquí

<https://www.saberesdecirco.com/cirkritica/desobedeciendo-la-feminidad-normativa/>



Yo Púb(l)ica, lo personal es político

Dirigida por Julia Martínez, con un elenco formado por ella, Carmen Díaz y Sandra Mendoza: *“Entre las tres armaron el material para la dramaturgia, aportando desde sus experiencias personales, encontrando puntos de conexión entre las vivencias compartidas. El año pasado se estrenó en Valencia y ha itinerado por varios espacios de circuito independiente”.*

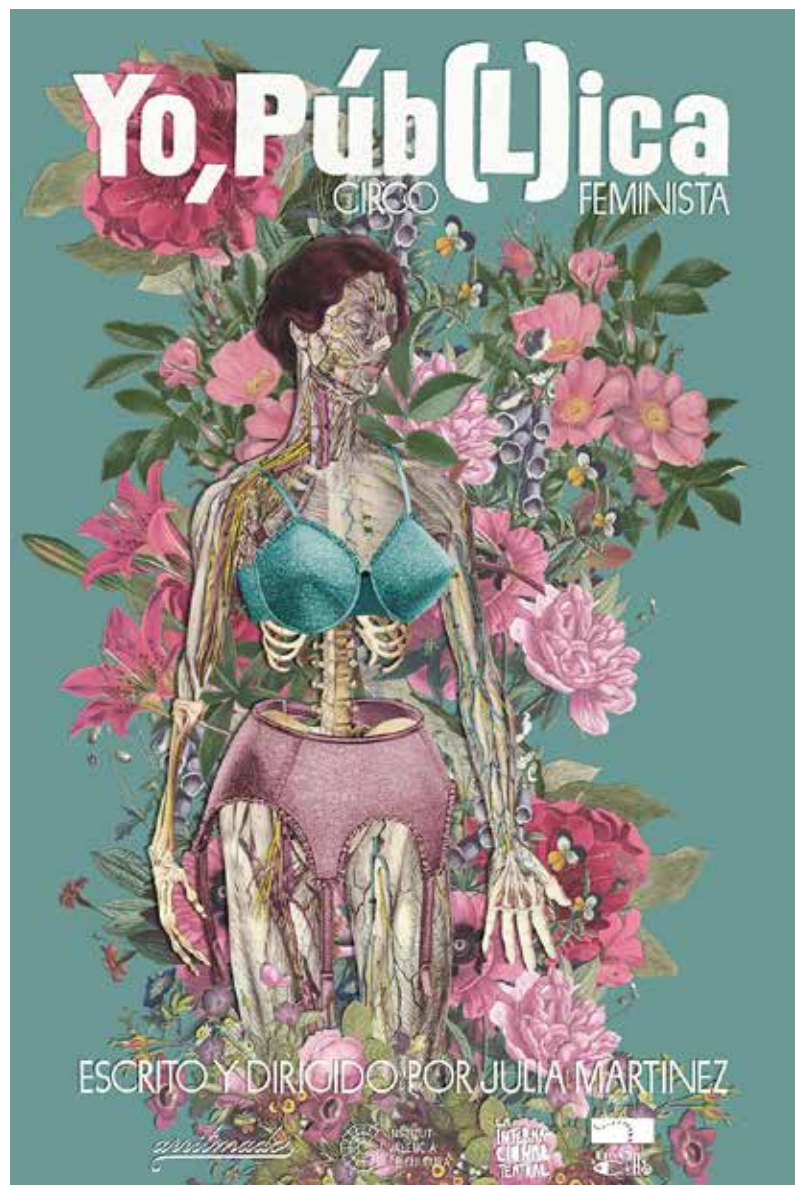
La obra tiene una visión feminista, plasmando en una crítica y denuncia social, autodefiniéndose como circo feminista, reflejo de aquello es el análisis de esta pieza: *“Cuando veo a la gimnasta hacer su rutina una y otra vez en la obra, es similar a la resistencia de las olas feministas por lograr cambios sociales, en Chile la proyección está en derribar la Constitución actual y dar inicio a una nueva desde cero. Creo que la constancia ha sido la virtud del movimiento porque a pesar de las injusticias legales, la violencia, los intentos de opresión, la censura en redes sociales o la prensa independiente, todas alzamos la voz con pañuelo verde o violeta en mano. Desde mi perspectiva, la mujer nace compitiendo contra muchos factores que vulneran su integridad, y resiste”.*

Lo Personal es político: *“Yo Púb(L)ica entrelaza el arte circense con el discurso feminista para denunciar, criticar y entregar un mensaje transformador. La última vez que se presentó fue el 8 de marzo y contemplaba un conversatorio posfunción, parte del público eran alumnas de Julia, adolescentes que fueron en compañía de sus padres, obteniendo buena recepción. Situar la obra en una fecha relevante tal como el 8M también requiere de una decisión política, contingente y que vincula a los espectadores directamente con el propósito, el espacio de diálogo con la audiencia se torna relevante porque facilita el acto reflexivo planteado por la obra, al tener la posibilidad de conversar con las creadoras que estuvieron recientemente en escena. Por otro lado, es bueno recapacitar sobre las cualidades básicas del circo, probablemente en las escuelas formativas te enseñan a i*

ncorporar estos principios físicos que después se automatizan en la práctica diaria y cobran otro sentido cuando lo asocias a tu cotidiano, a los acontecimientos actuales, en este caso, al feminismo”.

Continúa la lectura aquí

<https://www.saberesdecirco.com/cirkritica/yo-publica/>



El Proyeccionista, la destreza del movimiento circense y cinematográfico

Desde Circo Hechizo y bajo la dirección de Ana Harcha, El Proyeccionista nos entrega mucho más que una obra, es una experiencia cinematográfica, contando con un sitio web que expone vídeos del proceso creativo, entrevistas y un tráiler, además, se encuentra el artículo El Proyeccionista: *“La práctica como investigación y algunas potencias emancipadoras de la activación de una relación entre el cine y el circo”*. La última etapa consiste en la presentación de CineCirco, espectáculo unipersonal que se basa en un proyeccionista al interior de una carpa de circo, es decir, un malabarista que tendrá que hacer proezas para exhibir un film, manipulando su proyector y una serie de objetos en función a éste.

El análisis de este proyecto, nos invita a viajar por la historia del cine: *“Las películas de Charles Chaplin se citan de manera recurrente en el planteamiento de Deleuze, puesto que Chaplin introduce el clown en el cine, Deleuze lo llama “mimo-acción”, porque se trata de un registro de acciones, por tanto, demuestra que las imágenes ya no son fijas o inmóviles, sino que ya tienen adherida la movilidad, la cual es capturada y luego proyectada. En el Proyeccionista, la continuidad del malabarismo está sujeto al cuerpo, es ahí donde radica el movimiento circense, semejante al “mimo-acción” de Chaplin, cómo los objetos son traspasados de una mano a otra, más el juego ocupando otras zonas del cuerpo también, son filmados continuamente gracias a la tecnología actual, al ser digital ya no depende del celuloide. Por consiguiente, se diluye la teoría de Bergson que se limitaba a una mecánica del cine antiguo porque estamos viendo la acción instantánea que fue registrada en un tiempo y espacio determinado”*.

“Circo Hechizo nos invita a conocer un oficio desapercibido por medio del circo, un estudio profundo condensado en el artículo de Ana Harcha Cortés y una serie de vídeos que son una ventana al proceso que se ha desarrollado desde el año 2018. Ahora que estamos en medio de una crisis sanitaria y ha predominado la virtualidad, es un momento oportuno para ver esta propuesta interdisciplinar que es auténtica y despliega nuevas posibilidades para el circo contemporáneo”
Nos invita la autora a revisar la obra.

Continúa la lectura aquí

<https://www.saberesdecirco.com/cirkritica/el-proyeccionista/>



Domun, la vivencia e interpretación del cotidiano

Creación de la compañía Diminuto Circus (Chile), estrenada el año 2020 en plena pandemia, *"Domum, un nuevo cotidiano"*, obra presentada en formato de vídeo y que ha sido transmitida por el canal de YouTube del colectivo. La idea original de *Domum* proviene de la coautoría entre Diminuto Circus y Elías Cohen, connotado artista escénico que dirigió el montaje anterior. Ambas obras están vinculadas a la temática del cotidiano, *Domum* sucede en una casa real, donde actualmente viven 3 integrantes del elenco: Mara Martinic, Camilo Prado y Felipe Paz, por lo que Deyna Muñoz tuvo que trasladarse para convivir en colectivo. En síntesis, Diminuto Circus convirtió el hogar en espacio escénico.

"Domum es una puesta en escena que expresa el límite y el antropocentrismo de la vida cotidiana en el presente, otorga una perspectiva de la realidad sin ser una obra pretenciosa, cuerpos circenses que exploran maneras creativas de habitar una casa, el verdadero hogar y refugio del elenco, narrando situaciones que nos identifican, días que nos cuesta salir de la cama, a veces competir por la ducha, hacer aseo del living y cocinar en grupo, por mencionar algunas, ya que la obra se compone de diversas escenas que posicionan al espectador como testigo de extractos cotidianos (...) el presente de la vida cotidiana, el presente de la pandemia, una obra contingente que nos plantea la casa como un posible espacio escénico, habitar el cuerpo circense en el hogar, creando en colectivo para dar forma a una obra. Diminuto Circus ha investigado el cotidiano, por motivo de la crisis sanitaria lo cotidiano pasó a ser un tema relevante en la actualidad y así surge Domum, ya no relatando una ficción para un teatro o la carpa de circo, sino que encontrando el potencial creativo y reflexivo en el propio hogar"

Continúa la lectura aquí

<https://www.saberesdecirco.com/cirkritica/domum-la-vivencia-e-interpretacion-del-cotidiano/>



Cube Studies, dimensiones visuales y escénicas

Gracias a la invitación del Festival Internacional Santiago a Mil, a Circa para su versión 2021, la historia de esta obra es particular, ya que las condiciones sanitarias impedían que la compañía circense viniese al país, por lo que surge la idea de elaborar *Cube Studies* en territorio chileno, para ello, Francisco Arrázola fue designado en el rol de asistente local, él tuvo una reunión con Carolina Roa (coordinadora de la programación internacional de la Fundación Teatro a Mil), Elise May (coreógrafa de Circa Contemporary Circus) y Yaron Lifschitz concretando el proyecto: *"Parecía imposible volver a ser espectadores de una obra de circo contemporáneo, hasta que el Festival Internacional Santiago a Mil anunció su cartelera presencial, entre la lista de espectáculos se encontraba Cube Studies, una invitación gratuita con previa inscripción para asistir a la Aldea del Encuentro. La obra fue creada por Circa Contemporary Circus y Urban Art Projects desde Australia, además de Francisco Arrázola y un elenco de 12 artistas en Chile, una co-producción entre ambos países que se logró por medio de Zoom"*.

"El casting para seleccionar el elenco chileno se desarrolló en 2 etapas, primero una convocatoria de videos, y segundo, una audición presencial para las 30 personas preseleccionadas el día 15 de diciembre, resultando 12 finalistas, 6 mujeres y 6 hombres: Nicole Baeza, María Jesús Calderón, Katherine Cid, Vanessa Hernández, Rebeca Portillo, Tamara Ortiz, Joaquín Carmona, Boris Cepeda, Leopoldo Fuentes, José Pablo Osorio, Javier Palominos y Cristóbal Sandoval. El elenco fue escogido por Yaron, Elise y Francisco, la audición fue un proceso de seguimiento por Circa desde Australia, el objetivo era elegir intérpretes de distintas técnicas: malabarismo, acrobacia y danza. Para trabajar, se dividieron en 4 grupos: un dúo de malabaristas, un trío de acróbatas, un trío de bailarinas y un cuarteto de acróbatas, ensayando con cada grupo por separado. Los ensayos tenían una duración de 4 horas, ya que eran 2 horas con Circa y 2 horas solos con Francisco (una hora antes y después del ensayo con Circa), fueron 17 ensayos en total. El tema sanitario fue riguroso por parte del CAA y la Fundación Teatro a Mil, el equipo debía acceder a tomas de PCR, además de mantener todas las precauciones sanitarias".

Continúa la lectura aquí <https://www.saberesdecirco.com/cirkritica/cube-studies-dimensiones-visuales-y-escenicas/>



De Viaje por Itinerantes



Recorriendo por España, Sudáfrica, México, Brasil, Canadá, Francia y Argentina, son los países elegidos por los 10 artistas circenses que decidieron itinerar y partir de Chile hacia otros lugares, llevando el arte del circo a distintos rincones del mundo.

10 artistas fueron los convocados, a través de entrevistas para que nos contaran un poco de su experiencia como migrantes y las diferencias con su lugar de origen.

Juan Carlos Muñoz “Siempre está en mi ir a Chile a enseñar lo aprendido”, desde Barcelona, España, nos cuenta su historia el mimo chileno que triunfa en Europa: *“Siempre está latente en mí el poder ir a Chile a entregar lo que he aprendido debido a la cantidad de gente que quiere saber el arte circense y el clown en particular. El poder entregar una cosmovisión de este estilo a personas que lo ven como una opción. Me interesa entregar herramientas técnicas acá en Barcelona también. Claramente me interesa ir a Chile a entregar mis conocimientos no tan solo en lo que hago, ya que dirijo espectáculos en distintos formatos acá en Europa. Tengo una compañía con la cual participamos en festivales y he tenido la suerte de dirigir en circo tradicional. Siempre he querido ir a enseñar, pero mi necesidad de buscar siempre está en rotación y no se queda en un solo lugar”*.

El mimo Baltabarín nos narra sus primeras experiencias en circos tan alejados como Rusia o en especial la de Ucrania: *“Eran 3.500 personas en mi debut en ese circo. El primer acto salió bien y en el segundo, estaba esperando el artista antes de mí para tomar la posta y seguir con el espectáculo, y resultó ser que el artista que esperaba era nada menos que una jirafa que galopaba en medio del show. Terminó siendo una experiencia totalmente distinta a lo que yo entendía de lo que era el circo con animales. Era un show increíble y al ver que después de eso tenía que entrar yo con mi peinado, mi traje y absolutamente solo, comprendí que esto era*

rudo. Estaba con tanto nervio y miedo, que me la jugué con eso, a mostrarme así tal cual. Mi acto finalmente fue muy bueno porque salí comprendiendo que tenía que ganarle a una jirafa y en el tercer acto a tres elefantes parados de cabeza...fue algo muy bizarro. Además el público estaba eufórico no era un simple aplauso...era como estar en un estadio”.

Orlando Vargas “Cuando se está fuera de Chile y sin familia se hace todo muy difícil”, desde Sudáfrica, nos cuenta cómo desde un viaje junto a Cirque du Soleil, se enamora y deciden irse a vivir a otro país: *“No sé si fue algo buscado o fortuito, pero siempre he tenido la idea de aprender. Creo que la mejor manera que tiene una persona de formarse cuando escasean los recursos, es buscarse y aprovechar las oportunidades que se dan. Es la única manera de sobrevivir cuando se está en otro país, en otro continente y conviviendo con otra cultura. En mi caso, el viajar fuera de Chile me entregó las herramientas para mi desarrollo. Siempre he tenido la curiosidad de ver y entender cómo otros viven. Creo que viajar abre un mundo de preguntas y cosas inciertas, lo que también hace la vida muy interesante”*.

Vargas va relatando sus experiencias por distintos países y ha hecho del circo su vida: *“Cuando llegué a Sudáfrica me relacioné con un grupo circense con quienes trabajé por un año y medio, luego trabajé para un restaurante donde tenían show y posteriormente para un teatro. Con las otras artes conozco a los dueños de tres circos acá pero es poco lo que me relaciono con ellos pues trabajan de forma diferente. Mi propuesta es más comercial para que se pueda solventar. Me relaciono con cantantes, bailarines y también con teatros. Por razones de financiamiento ha sido imposible poder colaborar ya que no existe el circo en la constitución de Sudáfrica, pues tras 24 años del Apartheid, el foco de los gobiernos no está precisamente en el circo”*.



Valentina Escorza “De Chile me fui porque se me cerraron las puertas”, quien decidió partir muy joven (17 años) hacia Italia, para luego terminar ejerciendo junto al Cirque du Soleil en México: *“Me fui con esa mentalidad de que la universidad lo es todo y sin título no se puede hacer nada, pero allá me di cuenta que no es así. Allá la universidad es súper teórica y la práctica se hace en academias, autoformación, compañías, clases magistrales y seminarios entre otras cosas. Además hay grandes profesores como el director teatral italiano Eugenio Barba un gran maestro para mí. De esta forma viajé por varios países y haciendo mi propia formación”.*

Escorza nos relata cómo fue su experiencia siendo la primera mujer chilena en trabajar en Cirque du Soleil en un rol protagónico: *“Una vez me hicieron una entrevista al respecto y me preguntaron lo mismo si yo era la primera mujer en el Soleil y le respondí a la periodista que no sabía y ella misma preguntó al departamento de comunicaciones del circo. Le respondieron que efectivamente es así. Que soy la primera artista mujer chilena del Soleil, pues han llegado chicas pero a otras áreas. Pero artísticamente soy la primera chilena”.*

Amanda Wilson “En Barcelona me siento más libre como mujer y más independiente”, quien desde hace 10 años vive fuera de Chile, destinos como Canadá, Francia y España han sido su residencia estos años: *“En el 2007 terminó mi tercer año en la Escuela de Artes Circenses de El Circo del Mundo, la primera generación profesional. Teníamos un muy buen profesor belga que había diseñado la malla curricular y me gané una beca de especialización en la Escuelas Nacional de Canadá, y me fui. Hice audiciones para hacer la formación completa y quedé seleccionada”.*

Wilson comenta las diferencias y similitudes de la actividad circense en los países que ha estado: *“Creo que hay pocas oportunidades para artistas de circo en casi todo el mundo. Creo que en Francia es diferente, pero es un caso específico y en el cual como artista extranjera tampoco se hace muy fácil entrar. Hay que hacer una escuela y todo un protocolo de entrada a un circuito. Eximiendo a Francia, en el mundo entero no es tan fácil vivir del circo. El circo es un arte popular, es el arte de las carpas, de la calle y es muy difícil instalar nuestra forma de vida como algo que se puede y dotarnos de seguros sociales que se acomoden a nuestra realidad”.*

Jorge Olivares “Creo que el ser itinerante está muy presenta en la vida circense”, actualmente radicado en Brasil, Jorge maneja disciplinas como Acróbata, Cyr wheel, Banquinas y Mano a Mano, quien decidió partir en el año 2013, gracias a la invitación de sus amigos, quienes lo impulsaron a aceptar una nueva aventura: Trabajar en cruceros: *“En el Año 2013, dos amigos circenses me contactaron para que les hiciera clases de acrobacia para un proyecto de espectáculo en una empresa de cruceros, finalmente acabe siendo parte del proyecto y formamos la compañía “Kit de 3”, así comenzó nuestro viaje como circenses marineros. Más que una decisión creo que estaba en el momento y lugar correcto. Suerte, no se como llamarlo, había finalizado la Escuela de Circo, estaba con mucha energía de experiencias nuevas. Creo que el ser itinerante está muy presente en la vida circense. Se presentó esta oportunidad en mi vida y la acepte, soy de los que creen en que las oportunidades pueden aparecer en cualquier momento, pero es importante que estar preparado para tomarla”.*



Olivares no solo nos habla de circo, si no también de sus deseos para Chile y su Nueva Constitución: *“Un chile más justo, con educación y salud de calidad, con más arte y desarrollo Humano, creo que es algo que ya está en la gran mayoría, que la clase trabajadora tenga más acceso. No endeudarse para estudiar, no endeudarse para tener salud. Que mis viejos tengan una pensión equivalente y real a sus 30 o 40 años trabajados”.*

Alana Alves “La libertad de no sentirse atrapada eternamente a un lugar” brasilera de nacionalidad, Alana es una itinerante de corazón, quien decide migrar de su país y viajar a Chile en 2014: *“Me fui a vivir a Chile por motivos personales. Jamás me imaginé salir de Brasil antes de terminar la Escola Nacional de Circo, pero sabía que en Chile había harta movida de circo, muy distinto de Brasil, donde la mayor parte de la escena circense está en sur y sudeste del país, y sabía que la Escuela de El Circo del Mundo tenía una mirada hacia el circo social, distinto de la ENC y eso me interesaba mucho. Cuando empecé a hacer circo, busqué escuelas de circo fuera de Brasil y El Circo del Mundo apareció en las búsquedas. Después cuando elegí partir a Chile, le pedí al director de la ENC que me hiciera la conexión entre una escuela y la otra”.*

Alana se traslada de su país y de universidad, y llega a El Circo del Mundo a continuar con sus estudios de circo, luego de 6 años viviendo aquí decide itinerar otra vez, destino Canadá: *“Un día soñé con salir de Brasil haciendo circo, después soñé en ser monitora de circo social y ahora por todos los temas acerca del COVID ya no sé que soñar... solo tengo seguridad de lo que no quiero para mi vida. Lo que quiero puede cambiar cada día, ser una cosa, después otra... Al final, el trabajo con circo que es lo que me apasiona y no importa la pega. Lo que sea con circo lo voy a pasar bien”.*

Yerko Castillo y Denisse Mena “Caminando Juntos”, conversamos con la dupla chilena radicada en Francia, Portes Acrobáticos quienes literal y metafóricamente han creado mano a mano su recorrido: *“Lo que da sentido a nuestro cotidiano, desde la fragilidad del cuerpo sensible a la fuerza de vivir juntos, es la práctica de los portés acrobatiques. Denisse, la ágil, vive en todos los ejes, a menudo con los pies en el aire. Yerko, portor de manos abiertas, listo a recibir el cuerpo y alma de su compañera”.*

La dupla artística después de egresar, trabajaron durante 5 años, para luego tomar la decisión de cruzar el océano: *“Para dar vida a un deseo; el encuentro con la vida circense europea. Durante 3 años hemos estado viviendo esta aventura a fondo, felices de ser parte de la tradición de este oficio acrobático. Transportamos nuestro <fin del mundo>, ese que vive entre la Cordillera de los Andes y el Océano Pacífico. Nuestra vida es múltiple y simple, somos dos, cada uno con su esencia y en la pista un dúo. La distancia entre nuestro origen y nuestro presente crea torbellinos poéticos que inspiran nuestra vida cotidiana y nómade. Dado que hemos transformado nuestras raíces en rizomas artísticos, esta migración nos lleva constantemente a lo esencial, escuchando la experiencia que se nos ofrece para vivir. Todo esto se traduce en nuestros cuerpos para compartirlo con el público, sobre la escena”.*



Ito Valdés “Donde los límites dejan de existir”, Trapecista, Equilibrista de manos y contorsión, Cuerda lisa, Banquinas, Volante de mano a mano, profesor, artista. De Chile a Francia, Ito (Alvaro) Valdés Soto, nos relata su experiencia como itinerante: *“Comencé mi formación en Circo con la compañía Circunloquio el año 2006, con quienes continué entrenando hasta el 2010 donde entré a la Escuela de Artes Circenses de El Circo del Mundo- Chile, egresando a inicios del 2013 con el Espectáculo Re-Uso, dirigido por Verónica Canales. Finalizando la escuela, tuve un periodo de lejanía con el Circo y comencé a formarme en la danza contemporánea, tomando diferentes pequeñas formaciones y cursos permanentes durante el año 2014”.*

Ito junto a su lucidez y locura circense, nos relata cómo es su proyecto artístico: *“Yo lo llamaría: Instancias Escénicas. Me cuesta mucho generar un espectáculo o una obra que sea solo de circo, que sea fácil de digerir y que el público sea pasivo y aplauda en los silencios. Mi universo se construye de muchas imágenes que producen sensaciones y a su vez que remueven los recuerdos. Me gusta mucho jugar con la sensibilidad, con el dolor y con la pérdida abstractamente hablando. Tengo un universo oscuro y lleno de formas que construyen personajes extraños que pueden causar miedo y a la vez ternura, las dualidades, los contrastes y los extremos son pilares importantes en mis proyectos y la sinceridad del cuerpo sería como las venas de este cuerpo creativo. Necesito y quiero ver sinceridad en lo que se dice, se mueve, se expresa”.*

Marco Paoletti “Nuevas formas de crear” de nacionalidad argentina, Marco conoce 57 países, razón principal por la que decidió ser un artista de circo y lo que lo hace ser un itinerante del mundo: *“Lo que me motivó para tomar esta decisión de vivir del circo y ser un cirquero, eran las ganas de viajar por el mundo, fue siempre la primera opción. Ahí encontré en el circo un gran amigo, un gran aliado y ahí pasaron 20 años. Hoy,*

me doy cuenta que la razón también es compartir con la gente, estar en grandes grupos humanos, que sea presencial, para mí es una de las cosas básicas del circo, de las artes, del teatro”.

La visión de Paoletti sobre las virtualidad, el confinamiento, el reciclaje y las formas de hacer circo, las ha trasladado hacia su nuevo espectáculo creado en Argentina en medio de la pandemia: *“Creamos un show único y participativo, ese lo transformamos a donde vamos con diferentes agrupaciones de distintos municipios y ciudades, en cada lugar se suman artistas locales. Este montaje tiene una estructura, una puesta en escena donde están los números circenses, al medio van las agrupaciones o artistas locales de cada ciudad, entre medio clown y al final bailamos todos. En otra ciudad hay una mujer locutora que lee un texto en el escenario, escrito por mí, mientras transcurre el péndulo de la muerte. En algunos son más grandes y en otros más chicos, y cada quien se hace su propio vestuario con materiales reutilizados. Durante estos meses, cada uno fue juntando la basura seca de sus casas para bordarla al vestuario y para concientizar cuánta basura genera. Todo el espectáculo está realizado con materiales reutilizados”.*

Si bien esto es solo un pequeño extracto de cada entrevista, estos 10 artistas itinerantes nos dan un viaje a otras realidades, a sueños compartidos, a nuevos escenarios y un común amor y disciplina por el circo. 10 excelentes cirqueros/as con una visión muy acorde a la realización de la escena circense mundial y de cómo crear y hacer circo desde fuera de tu país de origen. Sea volviendo o itinerando constantemente, a través de estas entrevistas nos podemos permitir soñar y conocer otras realidades.



SABERES DE CIRCO

REVISTA COLABORATIVA



PARA EL CIRCO CHILENO