



**XIRCO XUE – CHA
CIRCO CONTEMPORÁNEO E IDENTIDAD**

**POR:
BRAYAN CAMILO RUIZ CAICEDO**

**TUTOR:
JOSE DOMINGO GARZÓN**

Bogotá, Colombia

**Universidad Pedagógica Nacional
Facultad de Bellas artes
Licenciatura en Artes Escénicas**

Libro 1

Esta investigación, surgida de un proceso de varios años de indagación como artista-formador y que recopila la parte final de mi proceso académico de pregrado, tiene como objetivo principal reconocer el valor que tienen las artes circenses para nuestra sociedad contemporánea. Valor que se sitúa, principalmente, en los campos de la creación artística y la pedagogía artística, pero que ustedes: lectores, profesores, estudiantes, artistas de circo, entre otros, están invitados a cuestionar y/o potenciar los hallazgos enunciados en la presente investigación. Considero que el circo tiene todas las características para posicionarse como un arte posibilitador de cambios significativos en nuestros contextos y que es necesario trascender y transformar su legado canónico de ser meramente entretenimiento. Este proceso investigativo está documentado en tres partes, tres momentos, tres experiencias, y a su vez, tres libros.

En el primer libro "*Perspectivas teóricas*" encontrarán todos los fundamentos teóricos, investigativos, pedagógicos y artísticos por los cuales se transitó en la investigación. En ese sentido, este libro permitirá situar los contenidos que se abordaron en el proceso formativo y creativo con la comunidad.

El segundo libro "*Xirco Xue-Cha, una experiencia formativa abierta a la comunidad*" contiene una narrativa muy descriptiva sobre las vivencias que permitieron situar y concretar el tema de investigación presente y su correspondiente aplicación en la comunidad. Así mismo, este libro describe las experiencias significativas que se tuvieron en el encuentro con la comunidad y el respectivo desarrollo de la primera fase de formación de acuerdo a la metodología de Investigación-Acción-Creación-Artística (I.A.C.A).

El tercer libro "*Indagaciones creativas*" contiene la narrativa procesual del proceso de exploración creativa que dio origen a la obra "***Violentia, un bello exabrupto***" y que permite situar todos los hallazgos, cuestionamientos y preguntas, que surgen del proceso de laboratorio creativo, construido alrededor del circo contemporáneo.

Estos libros están divididos de acuerdo al orden cronológico en el que sucedió el proceso. Sin embargo, la intención de dividirlos tiene como objetivo que el lector pueda encontrar más precisamente los contenidos de su interés. El primer libro sitúa el campo teórico y académico, el segundo el campo formativo-pedagógico y el tercero el campo de indagación artística. Claramente cada libro se complementa entre sí, pero cada experiencia situada en los libros tiene valor por sí mismo, por lo cual el lector puede decidir el orden de lectura.

Es necesario clarificar que los libros surgen del proceso de sistematización de las distintas fases del proyecto de investigación, pero que es la presentación de la creación anteriormente mencionada, la que completa toda la experiencia investigativa.



CONTENIDO

Preludio	Pág 1
Capítulo 1. Los cimientos de la carpa. Fundamentos teóricos	Pág 3
Capítulo 2. La carpa de la lona. Conceptualizaciones generales.	Pág 19
Bibliografía	Pág 26

PRELUDIO

LA ESTRUCTURA DE LA CARPA FUNDAMENTOS TEÓRICOS PARA COMENZAR LA FUNCIÓN

El presente proyecto se inscribe en la modalidad de trabajos de grado en Investigación-Creación, dentro de la dinámica investigativa de la Licenciatura en Artes Escénicas de la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia, modalidad que permite situar la investigación académica a través de otros abordajes epistemológicos como la propia creación artística en diversos escenarios y contextos educativos. El proyecto investigativo “*Xue-Cha. Circo contemporáneo e identidad*” aborda las dinámicas de la formación artística y comunitaria circense como un eje fundamental hacia el reconocimiento de saberes propios de los sujetos y de las prácticas alrededor del autorreconocimiento. Esta investigación está configurada desde las premisas y consideraciones de la Investigación-Acción-Creación-Artística (IACA) de la cual se toma la estructura metódica que es abordada a lo largo de la investigación. Una vez delimitado el campo de acción investigativo y definida la metodología propuesta por la investigación-creación, se optó por considerar a la Investigación-Acción-Creación-Artística (IACA) como método de análisis y forma procedimental del proceso, ya que establece una ruta metódica que permite situar los saberes construidos con la comunidad como el eje principal de la investigación.

Este proyecto tiene como objetivo situar a nivel académico los aportes pedagógicos, didácticos y artísticos que tiene el circo contemporáneo dentro de las dinámicas de la formación popular, cultural y artística en de las comunidades, específicamente la población asistente al proceso artístico Xirco Xue-Cha, del municipio de Soacha.

De acuerdo con lo anterior, la investigación está construida en tres ejes prácticos resultado de las fases investigativas llevadas a cabo en el proyecto, los cuales son 1) Aproximaciones teóricas, pedagógicas y circenses ,2) Formación circense en comunidad, 3) Creación en comunidad. Dichos ejes están consolidados con la rigurosidad académica pertinente, sin olvidar la importancia de los lenguajes propios de la metáfora y el sentimiento, lenguajes

que surgen de la necesidad de poder evocar en los lectores las experiencias vividas por el autor y los participantes del proceso. Cada eje anteriormente mencionado está consolidado en un *modellbuch* (*libro creado por el artista alemán Bertolt Brecht que recoge las distintas etapas del proceso creativo de una obra*), donde se encontrarán todas las vivencias, reflexiones, gestos creativos y estéticos, aportes teóricos, entre otros contenidos desarrollados a lo largo de la presente investigación. Dicho esto, el presente libro busca poder consolidar todo el andamiaje teórico y conceptual que es abordado en la investigación, motivo por el cual se invita al lector a abordar este libro como el primero de todos ya que permitirá comprender las distintas referencias conceptuales abordadas en los demás *modellbuch*.



CAPÍTULO 1

PLANTEAMIENTO INVESTIGATIVO CIMIENTOS DE LA CARPA

La Investigación-Creación como ruta

Comencemos por decir algo sobre el lugar donde se realizó la presente investigación el cual es el grupo Xirco Xue-Cha del municipio de Soacha. Este grupo formativo, artístico y comunitario se consolidó desde el año 2018 y desde entonces ha trabajado en pro de las artes circenses como un arte mediador y constructor de saberes acerca de la apropiación territorial y de las prácticas del autorreconocimiento en los jóvenes participantes del espacio. Xirco Xue-Cha nació de las necesidades que yo tuve y de mi compañera Laura Benavides (quien hoy sigue asumiendo el rol de formadora y líder fundamental del proceso), debido a la necesidad de poder crear un grupo dedicado a la formación circense en el municipio de Soacha, formación que por aquel entonces era inexistente en nuestro territorio. A raíz de aquella necesidad creamos esta iniciativa de jóvenes para jóvenes de la cual el presente proyecto recoge y consolida gran parte de los fundamentos teóricos y aportes pedagógicos acarreados en estos cinco años de procesos y que se ponen a prueba con la rigurosidad investigativa y académica del presente proyecto y su planteamiento problema.

De lo anterior se desprende que la modalidad Investigación-Creación, sea el lugar apropiado para entablar un diálogo investigativo con aquellas prácticas formativas que se distancian de los contextos educativos institucionales tradicionales. En cambio, se busca reconocer el valor y la importancia de los saberes que son producidos por diversos escenarios populares y comunitarios como lo es este caso. Además, este proyecto investigativo no tiene como objetivo la propia modalidad investigativa de la sistematización de experiencias, sino que se opta por

consolidar en un los distintos *modellbuch* las experiencias que dieron origen a la creación escénica con la que se concluye este proceso. Debido a esto, se decide enmarcar la presente investigación-creación a la categoría de la Investigación-Creación/ Formación:

La Investigación · Creación / Formación sustenta para su realización un método que es fruto de los lenguajes del arte, de tal modo, se propone una emancipación de los métodos de investigación de las ciencias sociales, ampliamente apropiados por la investigación artística en los diferentes centros universitarios de Colombia, debido a la ausencia de métodos propios que contengan, en sí mismos, los mecanismos de verificación que requiere el rigor académico.”
(Acuña Vasquez, Camargo Lombana, Covelli Meek, y Semillero } (Investigación · Creación) / Formación = Φ, 2017).

Debo agregar que la investigación-creación, al igual que las demás modalidades investigativas, busca de alguna manera definir una suerte de verdad a través de un proceso riguroso y analítico; sin embargo, a diferencia de las demás modalidades investigativas, la investigación-creación establece una verdad que no se enuncia como objetiva o única, si no una verdad que nace a través de la experiencia subjetiva del investigador-creador, debido a que la generación de conocimientos alrededor de los procesos artísticos y creativos, está sujeta a interpretaciones y narrativas de la realidad o del objeto de estudio, generando así, un puente entre el método científico y su rigurosidad, con el acto creativo y las diversas formas de expresar un conocimiento a través de las sensibilidades estéticas. (Min Ciencias, 2016).

La Investigación-Acción-Creación-Artística (IACA) como tejedora de saberes

Es importante señalar que la IACA, nace como una configuración de la Investigación-Acción, donde se plantea la investigación como una herramienta de reconocimiento y empoderamiento de los saberes de una comunidad en específico. Este método investigativo busca que la comunidad pueda transformar y/o reconocer alguna situación o problemática de su contexto, por lo cual la Investigación-Acción-Creación-Artística tiene como objetivo no analizar a los individuos únicamente como un acto de recolección de datos y su posterior análisis cuantitativo, sino entablar un diálogo colaborativo con el investigador para abordar una problemática o situación conjuntamente.

La tensión dialéctica propone el diálogo de diferentes ideas para la construcción de un conocimiento concreto; en efecto la IA formula transformar las relaciones verticales planteadas por el modelo científico, que consiste en relaciones jerárquicas, esto quiere decir que la comunidad es vista como objeto de estudio y el investigador el único sujeto, (Sujeto- objeto) para obtener resultados medibles a través de datos y estadísticas. La propuesta de la Investigación Acción es vincular una relación horizontal, sujeto-sujeto, reconocer que el grupo social posee unos conocimientos y a partir de la experiencia entabla diálogo con el investigador, por tanto, las dos partes aportan a la transformación de la problemática social.

Huertas, A. V. & Vanegas, L. V. (2018). Investigación Acción - Creación Artística (IACA). Orientaciones metodológicas del arte para el diálogo con comunidades.

La IACA cobra sentido y pertinencia como método investigativo debido a que las prácticas artísticas, y en este caso comunitarias, son abordadas desde la perspectiva de propiciar en los diversos escenarios y contextos comunitarios, vivencias donde la experiencia artística esté alrededor de lo colaborativo y lo democrático en aras de una apropiación territorial y del reconocimiento de sus saberes. De esta manera, la reflexión de lo social y de la realidad

que los une como comunidad, da cuenta de una inmersión directa de los diversos actores sociales de la comunidad en el contexto, además del propio investigador.

Dicha formulación metodológica corresponde a las necesidades actuales de un país en periodo difícil de posacuerdo, paradójico, complejo, contradictorio y, por ende, con la obligación que tenemos los académicos, artistas e investigadores de buscar alternativas desde diferentes lenguajes para la reconstrucción del tejido social. (Covelli Meek, 2017.)

En este sentido, la IACA propone diversas rutas investigativas de las cuales se opta por el *Enfoque participativo*ⁱ, donde se establece que los investigadores convivan con la comunidad y realicen procesos artísticos junto a ellos, con el fin de entablar un diálogo constante que transforma el proceso de acuerdo a la voz de la comunidad y a la propuesta que desarrolla el investigador. La importancia de desarrollar un proceso inmerso con la propia comunidad establece que la investigación y todo el ejercicio analítico, reflexivo y creativo no es *sobre ellos*, si no *con y para ellos*, son los participantes la razón fundamental de la investigación, son sujetos activos que, a través de las diversas herramientas y didácticas establecidas por el investigador, pueden darle voz y cuerpo a sus ideas y deseos, a sus necesidades e intereses. Esto permite que la comunidad participante pueda apropiarse del lugar investigativo y generar el sentido de pertenencia correspondiente al poder reconocer los saberes, las fortalezas y las necesidades que tienen como comunidad. En este sentido, este enfoque participativo invita a la reflexión del acto investigativo y pone como principio fundamental que el objetivo de la participación es situar a la comunidad en acción, es construir discursos y prácticas sobre el trabajo colaborativo y las relaciones horizontales. El investigador y la comunidad conviven en la mutua relación entre enseñanza y aprendizaje; deconstruyendo la hegemonía del saber académico como algo puro y determinante y reconociendo los saberes populares y comunitarios como otras fuentes de conocimiento válidas, importantes y necesarias para construir territorio.

De esto se puede inferir que la IACA es el componente que permite situar en la presente investigación el valor que tiene la comunidad participante de Xirco Xue-Cha como sujetos activos que transforman y deconstruyen un paradigma, en este caso la práctica artística circense tradicional, en aras de poder construir una forma de hacer y vivenciar el circo de acuerdo a sus propias necesidades e intereses. Es por esto que el producto creativo resultante de la presente investigación enuncia la voz simbólica de todo el proceso



realizado con la comunidad, ya que refleja sus pensamientos, sus imaginarios sociales, las percepciones de lo artístico y lo estético, sus ideales sociales y políticos, entre otras características que permiten situar el hecho creativo como un lugar donde la comunidad se observa, se analiza, reflexiona, cuestiona y se construye desde la horizontalidad, sin jerarquías. Desde esta perspectiva de la investigación-creación como un modelo flexible y riguroso y desde el enfoque participativo de la IACA, se estableció una metodología que respondiera a las distintas fases necesarias para desarrollar la investigación, fases que se articulan con las particularidades de este método el cual es el trabajo en *fases concretas* que en su cronología dan origen a cada uno de los capítulos, momentos y líneas dramáticas del trabajo artístico (Covelli Meek, 2017a). Las fases se dividen de la siguiente manera:

Fase de investigación: En esta fase primera fase se realizó un análisis del estado del arte sobre las investigaciones llevadas dentro del campo artístico y formativo de las artes circenses, esto a nivel académico dentro de las universidades de Colombia y de investigaciones fuera de los campos académicos como las realizadas por los grupos artísticos y los procesos populares. Esto con el interés de observar cómo estas aportan de manera significativa a la orientación del planteamiento problema de la presente investigación.

Fase de formulación investigativa: Una vez analizado todo el material investigativo se planteó la pregunta problema que se abordaría a lo largo del proyecto, ¿cómo desarrollar procesos creativos que indaguen el autorreconocimiento, a través de la creación en el circo contemporáneo con los participantes del grupo artístico y comunitario Xirco Xue-Cha? Premisa que buscaba deconstruir el aprendizaje circense tradicional en aras de diversificar y enriquecer la educación artística y humana en el campo de las artes escénicas. El lector podrá encontrar de manera más detallada los fundamentos teóricos entre el circo tradicional y contemporáneo y sus relaciones con los campos formativos en contextos populares y comunitarios en el siguiente capítulo.

Fase de intervención formativa en la comunidad: Esta tercera fase del proyecto buscó establecer un proceso en el cual los participantes del proceso Xirco Xue-Cha puedan reconocer sus particularidades, sus gustos, miedos, habilidades, referentes y demás cualidades que los componen como sujetos. Dicha exploración se realizó a través de cartografías expandidas, individuales y colectivas, realizadas en las sesiones. Esto con el fin de identificar y reconocer al participante desde tres perspectivas, el ser estético, el ser social y el ser poético. Así mismo, ligar el proceso de autorreconocimiento con el reconocimiento del fenómeno cultural circense; sus paradigmas, concepciones culturales, técnicas, estéticas, referentes y todo lo relacionado con las características particulares del circo, tanto en lo tradicional como en lo contemporáneo.

Fase de exploración y creación con la comunidad: Una vez tenida la vivencia y el registro particular de las cartografías individuales y de las características del arte circense, se realizó un proceso de exploración creativa, a modo de laboratorio, alrededor de la poética de la técnica, entendiendo esto como el proceso en el cual se indagó el lenguaje estético, las formas, gestos y tratamientos procedimentales propios de cada participante en las distintas disciplinas circenses. Así mismo, se identificó aquellos temas detonantes que surgen de los intereses de los participantes para ir construyendo una base temática en la creación próxima. Es importante resaltar que esta fase buscó que cada participante deconstruya las formas tradicionales de la creación circense y construya una manera de entender el circo de forma auténtica, es decir, una manera propia, personal, de acuerdo a las particularidades e intereses de cada participante, esto a través de la exploración y experimentación propuesta en el proceso. Después de haber indagado, reflexionado y explorado las formas procedimentales particulares de cada participante, de acuerdo a su ser estético y su relación con alguna técnica circense, se buscó concretar los temas surgidos durante la exploración para construir una puesta en escena. Esta pieza artística se gestó de manera colectiva y evidenció los lugares particulares que tiene el circo contemporáneo y su potencialidad pedagógica en procesos formativos comunitarios.



Modellbuch

Dentro de la gran variedad de herramientas, dispositivos y estrategias para lograr una sistematización de experiencias y/o narrativa procesual, propia de un proceso correspondiente a las experiencias y vivencias en comunidad, se opta por utilizar el *Modellbuch* como el dispositivo pertinente. Este concepto, acuñado a los libros modelo del dramaturgo y director alemán Bertolt Brecht, permite recopilar y analizar los distintos materiales desarrollados en las diferentes fases de sus procesos creativos. El *Modellbuch*, se instaura entonces dentro de las dinámicas de la Investigación-Creación como una herramienta que más allá de recopilar datos cuantitativos, permite observar las fases de desarrollo de los procesos realizados por la investigación en sus distintos tipos escriturales y experienciales, como dibujos, fotografías, entre otros, con el fin de poder comprender toda la ruta metodológica trazada para llegar a la creación final de este proyecto investigativo. Debido a esto, el lector puede encontrar y analizar los distintos *Modellbuch* correspondientes a los distintos momentos investigativos realizados en el proyecto. Este dispositivo se eligió como una manera de recopilar las vivencias y reflexiones del investigador y los participantes en el proceso, ya que da cuenta de los momentos más significativos e importantes resultantes del proceso realizado.

Y esta función... ¿de qué va?

Una vez aclarada la ruta metodológica propuesta para esta investigación es importante señalar los puntos problemáticos que busca abordar este proyecto, los cuales son el lugar del *sujeto, el autorreconocimiento y la técnica como lugar de la creación circense*. Dentro de las dinámicas pedagógicas relacionadas al campo de las prácticas del

autorreconocimiento, se ha tenido siempre como una de las premisas fundamentales el de construir procesos de reconocimiento donde los sujetos comprendan sus hábitos, costumbres, ideas, entre otras características, como un producto de los diversos contextos sociales, familiares y culturales en la que los sujetos habitan. Así mismo se plantea el cómo a partir de esto se generan procesos de reflexión donde se pueda aceptar, deconstruir, irrumpir y/o anular todo ese bagaje histórico que nos conforma con el fin de construir nuestro propio margen identitario. De acuerdo a esto, es importante señalar que el presente proyecto se enmarca en las dinámicas de la formación circense, donde dicha formación se ha caracterizado por la importancia de la técnica, del saber hacer. Las artes circenses se han establecido en nuestros imaginarios sociales y culturales como un fenómeno cultural que busca generar en el espectador el asombro por lo extraordinario e increíble. Es por esto que la formación circense ha buscado la máxima cualificación y ejecución de una técnica por parte de sus practicantes, porque no basta con aprender alguna técnica circense, sino aprenderlas de tal manera que ante los ojos del espectador sean un asombro y una experiencia cercana a lo fantástico e increíble, a presenciar ese fallo que causaría una tragedia pero que en realidad nunca sucede y genera el aplauso de todos. Desde esta perspectiva se plantea una discusión importante, ¿cómo abordar procesos de autorreconocimiento en procesos formativos que tienen como prioridad el enfoque técnico? Es importante señalar lo siguiente; el circo es circo gracias a eso, a esa particularidad de asombrarnos y mostrarnos los límites más inimaginables de nuestra humanidad. Pero ¿cómo construir procesos formativos sin quitarle la esencia del fenómeno circense?, ¿realmente hay una verdadera esencia de lo que es circo y lo que no lo es?, ¿en dónde queda el reconocimiento de los sujetos en la formación circense? Si bien son algunas preguntas generales que han estado a lo largo de la investigación, en este apartado me centraré en pensar las posibilidades formativas que tiene el circo de acuerdo con la teoría de *las nuevas pedagogías corporales*.



LAS NUEVAS PEDAGOGÍAS CORPORALES, UNA PROPUESTA EMANCIPATORIA

Los sujetos en su cotidianidad se expresan y hablan de acuerdo con las costumbres y normas que se establecen en los entornos que habitan como los espacios educativos, la familia, los amigos, las prácticas religiosas, entre otros. Pero estos lugares donde se ejerce nuestro derecho al libre esparcimiento ciudadano están estructurados bajo normas y manuales que regulan y controlan los comportamientos y actitudes en el marco de las relaciones sociales e interpersonales. Debido a esto, la teoría plantea que los sujetos no deberían considerarse pasivos ante lo que el *ethos* establece, pues ya que considera, que los sujetos están la capacidad de poder transformar y/o revertir sus maneras de relacionamiento con sus contextos, de acuerdo a la percepción crítica que éstos tengan de este. A causa de ello, las nuevas pedagogías del cuerpo plantean la construcción de procesos formativos que propicien dos transformaciones en los sujetos; *la perspectiva del sujeto sobre sí mismo y la transformación de su relacionamiento con sus contextos.*

“La primera premisa está ligada a la idea de construir procesos alrededor de la mirada que tiene el sujeto sobre sí mismo, pues es a partir del autoanálisis que este podrá conocer o reconocer sus actitudes y actuaciones frente a distintas situaciones que se le presenten en la cotidianidad. La segunda transformación sostiene que las nuevas pedagogías del cuerpo parten de la idea de que los sujetos están anclados a una cultura, conformada por instituciones que representan una ideología, uno de cuyos fines ha sido la enajenación de los sujetos, de ahí que las nuevas pedagogías del cuerpo busquen des-estructurar las subjetividades objetivadas, con miras a transformarlas en subjetividades emancipadas.” Ramos, Erika. Conde, Gaviota. (2015) “Las nuevas pedagogías corporales”.

Anteriormente se ha señalado que los sujetos son seres subordinados a las estructuras, normas y condiciones de los distintos contextos en los que se encuentren inmersos. A raíz de esto, la subjetividad subordinada comprende y acepta los mecanismos de control que establecen una mirada particular de observar el mundo, el cual es las relaciones de

obediencia. Tal institucionalización genera en el individuo un autocontrol que busca evitar que se sobrepasase con los demás y, de esta manera, reglamenta las relaciones sociales, marcando los comportamientos de cada sujeto según su rol y/o género. *Ramos, Erika. Conde, Gaviota. (2015).*

Cabe señalar que esta subordinación de las subjetividades genera en los sujetos una renuncia a sí mismos cuando responde y acepta a los requerimientos establecidos por otros sin ninguna autonomía, ya que se adentra en una perspectiva de vivencia que responde a las condiciones, normas y requerimientos de los diversos contextos y las institucionalidades correspondientes. Esta forma de relacionamiento genera un abandono y/o desconocimiento de las capacidades personales del sujeto, como su propia autodeterminación o sus particulares maneras y formas procedimentales de vivir en los contextos de acuerdo a sus propios intereses y necesidades.

Planteada así la cuestión, las nuevas pedagogías corporales posibilitan una ruta metodológica en los procesos de formación que aportan en la construcción de subjetividades. Además de aquellas que tengan como uno de los focos el desarrollo del autorreconocimiento y las prácticas de emancipación que permitan un mejor relacionamiento del sujeto con sus deseos y objetivos en la vida. Dicho lo anterior, ¿cómo puede aportar las nuevas pedagogías corporales a una nueva concepción de la formación circense? Si bien la pregunta puede tener diversas respuestas y opciones, se ha optado por elegir la ruta de la *creación* dentro de las dinámicas formativas, ya que, a mi modo de ver, la técnica en el circo debe corresponder a la rigurosidad que la caracteriza, pero es aquello que hacemos con la técnica lo que nos permite comprender otra forma de vivenciar la práctica circense, es aquello que *construimos y creamos con aquello que sabemos*, lo que puede posibilitar una mirada más emancipadora de nuestro ser. En el siguiente apartado se pone en análisis la cuestión de la técnica en términos de procesos creativos acerca del autorreconocimiento en las artes circenses.

EL LUGAR CREATIVO Y LA TÉCNICA

Es importante hacer una breve contextualización acerca de los paradigmas creativos que están alrededor de las artes circenses, en los lugares del circo tradicional y del circo contemporáneo, paradigmas que, si bien no se deben considerar como únicos, son aquellos por los cuales esta investigación se interesa por ser las ramas más representativas y significativas del circo. El siguiente apartado busca centrar la atención de los lectores en la manera que se configura la creación de acuerdo a los dos paradigmas anteriormente mencionados. Sin embargo, lo referente a lo histórico lo podrán encontrar en el siguiente capítulo que permitirá expandir y comprender de una manera más amplia dichas caracterizaciones.

LA CREACIÓN CIRCENSE TRADICIONAL



Billy (top) y Vittorio Arata en el [Cirque Medrano](#) en Paris (1962). Foto de Pierre J.

Dannès

La primera característica distintiva de la creación circense tradicional es la de poner como eje central la hazaña humana, es decir, poder mostrar al público la capacidad de ejecutar una habilidad o técnica con tal destreza que se pudiera considerar como algo sobrehumano o imposible de alcanzar, es en esta característica de buscar la máxima eficiencia técnica de una disciplina, lo que hace particular los actos tradicionales. La construcción del espectáculo tradicional o el montaje tiene como primer elemento característico que es un espectáculo heterogéneo, que se caracteriza por su carácter fragmentario. El principio constructivo de un montaje de circo tradicional son unidades llamadas números. El número es la parte componente de la presentación circense, su núcleo artístico. Los números circenses constituyen los ladrillos con los que se forma el edificio del programa. En el circo se llama número a la obra artística que representa en sí la combinación de trucos especialmente seleccionados, ejecutados en un orden determinado y guiado por el principio del aumento de su complejidad y expresividad. Por lo general un número tiene una duración entre 4min y 8min, independientemente de cuál sea la técnica se repite esta misma estructura. Si bien, los números son el contenido micro de un montaje, es importante señalar que al hablar del concepto del *montaje* se toma el término de Patrice Pavis donde lo define como “*forma dramática en la que las secuencias textuales o escénicas son montadas en una sucesión de momentos autónomos.*” En el circo tradicional, comúnmente, un espectáculo puede llegar a tener entre 10 y 18 números, dividiendo esto en dos partes con un intervalo intermedio. Estos se organizan de acuerdo con lógica que obedece a una ley de atracción donde la tensión va aumentando, es decir, se organiza de acuerdo a la calidad y virtuosismo de los números (similar a la progresión dramática aristotélica). El montaje entre los números es por discontinuidad, se pasa de un número a otro sin una justificación o transición, no hay una transformación, a lo teatral, entre una escena y otra. A nivel de análisis del número o acto, estos tienen una construcción de sentidos, que se caracterizan por un encadenamiento de trucos o rutinas. El truco es la acción circense característica, es el alma del acto, por ende, en el circo tradicional este encadenamiento de trucos consiste en revelar las capacidades técnicas de los artistas, es decir, un número es la combinación de trucos que denotan virtuosismo en las disciplinas circenses y, por lo menos en el circo tradicional, es esta función de resaltar lo virtuoso el eje principal del espectáculo

circense.

A raíz de lo anterior, la creación en el ámbito de lo tradicional está estrechamente ligado a una estructura ya predeterminada que indica el cómo hacer un acto de circo, su orden ascendente en el número, su ritmo, vestuario, música y estética. Comúnmente era notorio ver que los actos se heredaban de generación familiar en generación, -ya que una de las características de lo tradicional es que los circos eran constituidos mayormente por familias-, por lo cual encontrar una variedad o diversificación en los actos no era algo muy común de ver, ya que cada disciplina tiene unas formas creativas preconcebidas de acuerdo a su técnica.

LA CREACIÓN EN EL CIRCO CONTEMPORÁNEO



Escena de la obra de malabares de Gandini Juggling "Smashed2" (2022). Foto de Marina Levitskaya.

Uno de los rasgos más característicos en la creación circense contemporánea es la noción de unidad y montaje continuo, entendiendo esto por su carácter híbrido, ya que acoge herramientas de otras artes, como por ejemplo la dramaturgia, entendiendo ésta como una

manera de construir significados que permitan dotar de un orden y/o sentido a la puesta en escena. Esta forma de creación busca ampliar y diversificar el lenguaje de la técnica para hacerlo más rico en significantes y símbolos, ya que se busca potenciar el gesto hermenéutico de los actos. Es decir, se logra que el espectador no solo disfrute el lenguaje técnico, sino que éste sea el mediador para lograr reflexiones en el público, ya que encuentra un contenido que permite la interpretación subjetiva. El circo contemporáneo apuesta por un espectáculo total que no se fundamenta en una mera sucesión de números, se empieza a apostar por un carácter más argumental, por una construcción de sentidos, ideales y reflexiones dentro de la pieza artística, debido a que este paradigma no busca ser un espectáculo vacío o sin trasfondo.

La creación tiene un carácter híbrido entre disciplinas artísticas y entre ideales filosóficos, políticos y científicos. Es esta particularidad de establecer el lugar del pensamiento y la reflexión como un eje fundamental de la exploración técnica circense contemporánea, ya que se busca desplazar el lugar de la técnica como algo meramente ligado al virtuosismo, con el objetivo de poder enunciar y construir otra manera de concebir la técnica, darle un significado acorde con los ideales e intereses de los artistas y creadores. De acuerdo con lo anterior, en la creación circense contemporánea se podría identificar que no hay estructuras predeterminadas, hay una libertad creativa que permite explorar al artista la inmensidad de su ser estético, de innovar y proponer en la creación logrando diversificar y complejizar el acto circense y a su vez, diversifica y enriquece la apreciación del fenómeno circense en el espectador.

Pero entonces... ¿al fin de que va la obra?

CONCLUSIONES

Una vez comparada de una manera general ambas maneras de creación y montaje en el arte circense, es importante señalar que, para los intereses investigativos propuestos, se instala la premisa de la creación en el circo contemporáneo, específicamente el lugar que tiene la técnica en el proceso creativo como herramienta pedagógica en procesos formativos alrededor de las nuevas pedagogías corporales. Entendiendo esto como la posibilidad de pensar otras formas de enunciar la técnica con el objetivo de crear experiencias

significativas y diversas en la creación circense que correspondan a los intereses particulares de los participantes del proceso en la dinámica establecida del autorreconocimiento. Esto permite establecer el lugar de la reflexión como un pilar fundamental en la construcción de conocimientos referentes a la hermenéutica propia del circo y de las dinámicas emancipatorias establecidas por la propuesta pedagógica abordada. Es decir, explorar otra perspectiva de la creación circense que pueda generar indagaciones y cuestionamientos donde se deconstruya el hacer tradicional del circo por uno que apueste hacia la diversificación y construcción de conocimientos en distintos contextos formativos y creativos, que beneficien los procesos de autorreconocimiento. De acuerdo con esto, el circo contemporáneo se enuncia como una potente herramienta de educación artística. Esto se puede analizar y ampliar desde la perspectiva del filósofo Lewis Mumford y su teoría sobre *Arte, técnica y cultura (1952)*, donde se hace un análisis entre dos maneras de concebir la técnica, *una al servicio de los sujetos y otra donde los sujetos están al servicio de la técnica*. En el primer lugar, la técnica que está al servicio de los sujetos, busca potenciar las capacidades creativas, analíticas y reflexivas de los sujetos, es decir, el lugar de la técnica como una herramienta que posibilita la construcción de nuevas formas de relacionamiento de los sujetos con los medios que estén a su alcance, en este caso los creadores y la técnica circense, -referencia que apoya el lugar de la técnica en el circo contemporáneo-. El segundo lugar de la técnica hace referencia a la sociedad actual, donde los sujetos han puesto sus intereses en desarrollar una técnica que propicie mejoras a las demandas de la vida cotidiana, hecho que genera que se considere a la técnica como una ley o un dios, por lo beneficios obtenidos de esta, y que, por ende, se ha puesto al servicio de esta era tecnológica. En otras palabras, el hombre como herramienta de la técnica para la producción sistemática de formas y/o productos -referencia al lugar de la técnica en el circo tradicional-.

En este sentido, el circo contemporáneo establece el lugar de la técnica como una herramienta que potencia la capacidad creadora y reflexiva del artista y que no se enfoca en buscar la máxima eficiencia técnica en la creación de la obra de arte. En cambio, busca construir a través de los intereses y necesidades de los sujetos, una forma de construir y enriquecer reflexiones de la vida misma. También, como menciona Gadamer en *Verdad y método (1960)* y Jauss en *Por una estética de la recepción*, el poder dotar de símbolos,

sentidos y reflexiones a la obra de arte, construirá en ella un gesto hermenéutico que posibilitará que haya una construcción de pensamientos y conocimientos entre el creador y el receptor, es decir, dotar la técnica y la creación circense de una posibilidad de un gesto hermenéutico posibilitaría nutrir la obra de arte de un conocimiento que el espectador y el creador comparten y confrontan, transformando y posibilitando otras maneras de concebir la realidad.

Es por esto, que la presente investigación concluye con el siguiente título investigativo;

“PERSPÉCTIVAS ARTÍSTICAS Y PEDAGÓGICAS, APROXIMACIONES A LA CREACIÓN EN EL CIRCO CONTEMPORÁNEO COMO ESTRATEGIA PEDAGÓGICA EN PROCESOS DE AUTORRECONOCIMIENTO EN LOS PARTICIPANTES DEL PROCESO XIRCO XUE-CHA”.



CAPÍTULO 2

CONCEPTUALIZACIONES GENERALES

LA LONA DE LA CARPA

Dentro de este contexto, es importante conceptualizar algunos términos que han estado a lo largo del presente libro y que como investigador considero pertinente y necesario para lograr una mayor comprensión del fenómeno cultural y epistemológico abordado. Este capítulo nos permite situar desde una perspectiva más conceptual conceptos como *sujeto e identidad*, además de expandir lo anteriormente mencionado sobre los paradigmas circenses desde una mirada más histórica.

¿Cómo y qué se comprende por los sujetos de esta obra?

A lo largo de este *modellbuch*, se ha utilizado la categoría de *sujeto*, categoría que se argumenta desde la perspectiva teórica de Stuart Hall sobre el concepto de identidad, donde se menciona a la identidad como un proceso necesario para el reconocimiento de los sujetos dentro de la sociedad. Se menciona que la identidad no es estática, fija o precedida en cada persona y, por ende, algo que se nos hereda o da de antemano, sino que la identidad debe ser tomada como un proceso inacabado, fragmentado y posicional. Esto debido a que los sujetos nacen en determinados contextos que tienen una carga significativa de orden cultural que regula las formas de vida. La identidad está definida históricamente y no biológicamente. En ese sentido, los sujetos nacen ya en un contexto cultural que otorga significaciones a su forma de vida y que indudablemente empieza a demarcar una suerte de identidad. Sin embargo, como menciona Hall, es aquella interpelación que tiene el sujeto sobre el contexto que le precede, es aquella toma de decisión-acción sobre su forma particular de vida, lo que permitirá situar al sujeto como alguien que toma una postura sobre su forma de vivir, lo que desarrollará una subjetividad que permita ir construyendo y

deconstruyendo su identidad a fin de poder ir desarrollándola de acuerdo las necesidades e intereses a lo largo de su vida. Es decir, la identidad es un punto de articulación entre los significados, discursos y las prácticas que constituyen las posiciones del sujeto (mujer, negro, indígena, entre otras representaciones sociales) y el proceso que el individuo confronta con esas representaciones con el objetivo de aceptar, rechazar o modificar estas posiciones del sujeto. Es por aquello que el concepto de identidad tiene esa dificultad de conceptualizarse, ya que es un proceso inacabado e inestable, ya que los sujetos están en una constante transformación.

Ahora bien, se toma en cuenta este estudio sobre la identidad debido a su importancia en procesos artísticos que tengan como prioridad el desarrollo de los sujetos participantes como eje del proceso. Por ende, esta primera fase del proyecto investigativo busca generar un espacio de reconocimiento de aquellas sujeciones contextuales y de sus correspondientes subjetivaciones en los individuos, es decir, generar un espacio donde los participantes reconozcan el contexto que los precede y como este contribuyó a formar quienes son hoy en día. Sin embargo, como menciona Hall, no basta con reconocer el legado histórico cultural de cada sujeto, sino que se debe tomar una postura frente a aquellas sujeciones culturales, lo que permitirá que los sujetos hablen y actúen desde ese lugar consciente de su postura de vida, para así en un futuro poder modificarse a sí mismos.

A causa de ello, el proyecto busca otorgar herramientas prácticas que permitan documentar un reconocimiento de los participantes desde la perspectiva anteriormente mencionada de lo estético, lo social y lo poético, con el objetivo de que los sujetos, en la fase práctica y creativa del proyecto, puedan enunciar con mayor claridad y desde sus subjetividades, aquellos temas de interés que quieran indagar en la práctica artística. Así mismo, como desde sus subjetividades se empieza a construir una postura sobre los discursos y prácticas que tienen sobre el arte circense. Es importante resaltar el término de documentar, ya que se entiende desde la definición de organizar de manera sistemática cierta información que permita dar cuenta de un proceso llevado a cabo, sus hallazgos y conclusiones, ya que el objetivo final de la próxima fase creativa sea que cada participante logre construir una narrativa de sí mismo, o en palabras de Hall “una narrativa de sí mismos, una historia que nos narramos nosotros mismos para saber quiénes somos”.



¿Qué es el circo?

Considero necesario hacer una aproximación del circo en su historia y sus diferentes vertientes, definir con precisión qué es el circo para una mayor comprensión del tema. Se puede decir que el circo es uno de los lugares donde el hombre logró materializar sus anhelos y sueños, cosas como el volar, el poder convivir con los animales, el dominar los elementos, entre otros. Estas son posibles en el circo, es así que se puede definir al circo como un lugar donde el humano se confronta a sí mismo y se puede observar los límites de la humanidad.

“El origen de las practicas circenses tiene que ver con la hazaña humana, con el descubrimiento del hombre de lo que podía lograr con el movimiento de su cuerpo, sus destrezas, su agilidad o su fuerza, al inicio “(...) la expresión circense debió haber nacido como una exhibición de habilidad física, de retos que el hombre mismo se planteó y al paso del tiempo fue perfilándose como una necesidad de proyección artística del ser humano.” Diaz, María. (2017) Pautas estéticas de las artes circenses contemporáneas.

El circo es un arte escénico que se compone como un espectáculo que integra disciplinas que denotan virtuosismo y riesgo, donde las más representativas son el malabarismo, la acrobacia, el funambulismo, el faquirismo, la magia, la contorsión, la comicidad y la acrobacia aérea. Para ampliar estas definiciones me guiaré en las siguientes descripciones literarias que dan cuenta de una conceptualización más precisa y diversa. Según Gatell (2000): “En el circo todo es posible (...). El circo no se parece a nada, es un mundo mágico en el que pueden ocurrir las cosas más inverosímiles, en el que la verdad y la fantasía se confunden hasta el punto de que ya no es posible saber dónde termina la una y empieza la otra” (p.13). Es importante señalar que, así como hay una serie de disciplinas que han representado la cultura del circo, también es importante reconocer los periodos y

movimientos históricos que este arte tiene como legado, con el objetivo de comprender de una mejor manera el fenómeno circense contemporáneo por el cual se interesa esta investigación.

ORÍGENES

Al hablar del origen del circo o el circo en la antigüedad es complejo poder acudir a una fecha o momento histórico exacto. Sin embargo, hay diversos datos donde se puede rastrear el fenómeno de las artes circenses en los cinco continentes. En continentes como África, y específicamente en Egipto, se encontraron dibujos en las grutas de mujeres malabaristas con tres pelotas, también dibujos de equilibristas y acróbatas. En América, se encontraron cerámicas mayas que representaban a los contorsionistas, además, en los dibujos precolombinos se encontraban bailes en zancos, antípodismos y acrobacias. En Oriente, aproximadamente hace 3.000 años, se cree que los malabaristas y acróbatas viajaban juntos en grupos; dato que nos muestra probablemente uno de los orígenes de las compañías de circo. En China el arte acrobático tiene una historia de más de 2.000 años, cosa que se puede evidenciar hoy en día con las representaciones de la Ópera de Pekín, donde los actores tienen un gran desempeño acrobático. En Europa, hay documentos que muestran el avance y desarrollo que hubo en diferentes modalidades acrobáticas entre griegos y romanos. Por ejemplo, se data que los payasos e improvisadores que se llamaban fliacas en Grecia, vestían camisa y pantalón blanco, además usaban máscaras. Otros personajes similares que alimentan el legado del payaso fueron por ejemplo el *mimus albus*, vestido de blanco, es el sabio, y el *mimus centunculus*, con traje de parches de muchos colores, el tonto. Estos personajes darían inicio a la Comedia del Arte. Además, los artistas del riesgo y el virtuosismo también existen desde las más lejanas épocas; tragafuegos, equilibristas, acróbatas, cómicos y danzarines, hacen parte de las distintas reuniones sociales de las épocas, ferias, reuniones en los palacios, etc.

CIRCO MODERNO Y/O TRADICIONAL

Este periodo histórico en el circo data del año 1770 cuando Philip Astley, un domador de caballos y oficial retirado de caballería, en busca de poder mostrar sus habilidades con los equinos, crea una pista circular, similar a donde se realizan corrida de toros, con tribunas de madera que rodeaban toda la pista. Este escenario sería instalado al aire libre en Londres y se volvería una atracción para la gente, por lo cual Astley decide incluir en la programación a malabaristas, acróbatas y equilibristas. Después de que la programación fuera un rotundo éxito en el país, se incluyen a los arlequines y mimos que venían de las compañías de la Comedia del Arte. Los artistas vieron en esta pista de rodeo una gran oportunidad por lo cual, deciden emprender varios viajes alrededor del mundo tomando la idea, pero en Estados Unidos es donde los artistas de circo deciden copiar la pista circular con tribunas de madera, pero agregándole unas carpas de lona, con el objetivo de lograr desmontar y montar fácilmente, para así poder circular con la carpa por todos lados. A partir de ese momento se da inicio a la cultura del circo moderno, es decir, un circo de carpa donde se reúnen los artistas del riesgo y el virtuosismo en una misma programación. Gracias a la innovación que dejó Philip Astley, las carpas empezaron a recorrer el mundo, convirtiéndose así en el espectáculo más asombroso y extraordinario del mundo, ya que, gracias a sus artistas, se podía apreciar de algo maravilloso y único, algo elaborado con lamás ingeniosa creatividad. La carpa se volvería la representación por excelencia de la cultura circense. Además, gracias a todos los avances tecnológicos que iban surgiendo en la humanidad, los circos empezaron a integrar diversos aparatos (tecnologías, dispositivos) para mejorar sus intervenciones en las ciudades, tales como luces y reflectores que daban la sensación ante el público de estar en un lugar totalmente de ensueño, esto debido a que aún en muchos lugares no había luz y eran las carpas las que llevaban todos los adelantos tecnológicos de la época. Así mismo, no solo a nivel de instalación del escenario del circo, sino que, también se empezó a apropiarse los avances de la época en las mismas disciplinas artísticas, por ejemplo, se empezaron a usar con el fin de potenciar los actos, como, por ejemplo, en la acrobacia donde se utilizó la 'cama elástica' o los magos con sus aparatos de desaparición e ilusionismo. Hoy en día es posible ver algunas carpas de circo tradicional, sin embargo, con el paso del tiempo y las nuevas tendencias artísticas a nivel mundial, el circo tradicional puede llegar a ser considerado como algo viejo, anacrónico, que no aporta

en gran medida a las nuevas generaciones del arte circense, argumento que puede ser ampliamente debatido, debido a que en el circo la técnica siempre será la misma, puede haber cambios estéticos, escenográficos y dramaturgicos, pero la técnica siempre conservará la misma esencia.

CIRCO CONTEMPORÁNEO O NUEVO CIRCO

Una vez contextualizada la visión general del circo tradicional, es necesario analizar las características del “nuevo circo” o “circo contemporáneo”. Como se mencionó anteriormente, empezó a surgir una nueva línea del circo que ofrece una propuesta escénica, en la cual, sin perder la esencia del espectáculo circense, de lo extraordinario y el virtuosismo, ya que es la hazaña humana el rasgo distintivo del circo, se optan por incluir una temática o una historia que se va contando con los diferentes números.

A lo largo de la historia, el arte ha sufrido cambios a nivel filosófico, estético y técnico, cambios que han permitido diversificar y experimentar la labor de los artistas en el mundo. Tales cambios no serían ajenos al arte circense. Después de haberse mantenido más de un siglo a la carpa como algo ambulatorio, nómada y máximo representante de la cultura del circo, muchos artistas se empiezan a ver influenciados por las nuevas vanguardias artísticas del siglo XX, tales como el surrealismo, dadaísmo o el expresionismo. Este es un punto de inflexión bastante importante para el mundo de las artes escénicas, ya que aparecen personajes como Etienne Decroux que deconstruye el arte del mimo y lo resignifica como un arte que expresa la pureza del alma a través del cuerpo y no como algo que imita las acciones del hombre para fines cómicos, o como Meyerhold, que toma elementos acrobáticos para entrenar actores interdisciplinarios. Estas nuevas resignificaciones empiezan a dar luz a lo que se considera hoy en día como circo contemporáneo o nuevo circo, movimientos de los cuales este proyecto busca indagar. Los artistas de circo empiezan a plantearse preguntas como ¿Qué hay más allá de la técnica por la técnica? ¿Del

virtuosismo por el virtuosismo? Preguntas que empezaron a desencadenar una suerte de ‘filosofía del circo’, filosofía que plantea el lugar del circo como un arte de la reflexión y del cuestionamiento humano. Es por aquello que se empieza a observar números y actos de circo donde ya no predomina la estética de lo refinado, lo elegante, sino que

*“Esta modalidad circense se vincula a los movimientos contraculturales y a las clases medias universitarias, aportando nuevos códigos y estéticas al espectáculo clásico, desarrollándose una dramaturgia específica, y poniendo nuevas y estrechas relaciones con el teatro, la danza, la música y otras artes” Seibel, B. (2005).
Historia del Circo.*

Esto con el fin de generar una reflexión sobre un tema al público o de generar otro tipo de experiencias estéticas. Otra característica importante de este movimiento artístico es la de desplazar el lugar del artista de la carpa a otros escenarios, es decir, ya no importa que no sea un teatro, cabaret, calle o carpa, sino que se empiezan a representar actos en escenarios no convencionales o grabaciones experimentales de las técnicas del circo. Aún hoy, el fenómeno del circo contemporáneo o nuevo circo sigue estando en constante discusión e investigación. Las diferentes tendencias de las artes circenses generan que actualmente nos lleve a pensar en una definición de circo que se ajuste a la realidad y el contexto actual, pues al parecer las definiciones tradicionales no parecen ser suficientes para definir este fenómeno, ya que cada artista y/o agrupación en su contexto particular, tiene unas formas procedimentales de hacer circo de acuerdo a sus intereses artísticos.

En nuestro país el circo contemporáneo ha tenido un auge apenas reciente. Se puede estimar que las producciones en esta modalidad circense empezaron a surgir a mediados del 2002, a raíz de la escuela de “Circo Ciudad”. Sin embargo, dicho paradigma circense también empezaba a surgir gracias al trabajo realizado por agrupaciones y compañías como Muro de Espuma, La gata cirko, La ventana circo, éstas de Bogotá y Circo de la Rúa en Medellín. Es por esto que la indagación sobre este fenómeno y sus potencialidades pedagógicas en la comunidad, se hace necesaria ya que, si bien hay procesos de compañías artísticas y profesionales alrededor de la creación circense contemporánea, no hay demasiada documentación correspondiente a esos procesos y menos aún de su aplicabilidad en procesos comunitarios y sociales. Por este motivo se desarrolla este proyecto, reconociendo la importancia que tiene el circo contemporáneo como estrategia pedagógica y artística alrededor del autorreconocimiento con los jóvenes del grupo Xirco Xue-Cha.

BIBLIOGRAFÍA

- Huertas, A. Vanegas, V. (2018) Investigación Acción -Creación Artística. Recuperado de: <http://repositorio.pedagogica.edu.co/bitstream/handle/20.500.12209/9387/TE-20224.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Red de Maestros de Arte. (2018) Pedagogías estéticas contemporáneas. Ensayos sobre educación artística.
- Ministerio de Ciencia, Tecnología y Comunicación. (2021) Investigación + Creación: Definiciones y reflexiones. Recuperado de: https://minciencias.gov.co/sites/default/files/ckeditor_files/M601PR04G02%20Investigacion%20%2B%20Creacion%20-%20Definiciones%20y%20reflexiones.pdf
- Covelli Meek, G. (2017). The “Modellbuch”: An Instrument for Collection, Analysis and Presentation of Processes of Research - Creation / Education» in Performing Arts. (IFTR Conference 2017) Unstable Geographies: Multiple Theatricalities.
- Ramos, Erika. Conde, Gaviota. (2015) Las nuevas pedagogías corporales.
- Pavis, Patrice. (1980) Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología.
- Munford, Lewis. (1952) Arte, técnica y cultura.
- Gadamer, Hans George. (1960) Verdad y método.
- Jauss, Robert. (1967) Por una estética de la recepción.
- Hall, Stuart. Du Gray, Paul. (2003) Cuestiones de la identidad cultural.
- Díaz, María. (2017) Pautas estéticas de las artes circenses contemporáneas.
- Seibel, Beatriz. (2005) Historia del circo.



XIRCO XUE – CHA
CIRCO CONTEMPORÁNEO E IDENTIDAD

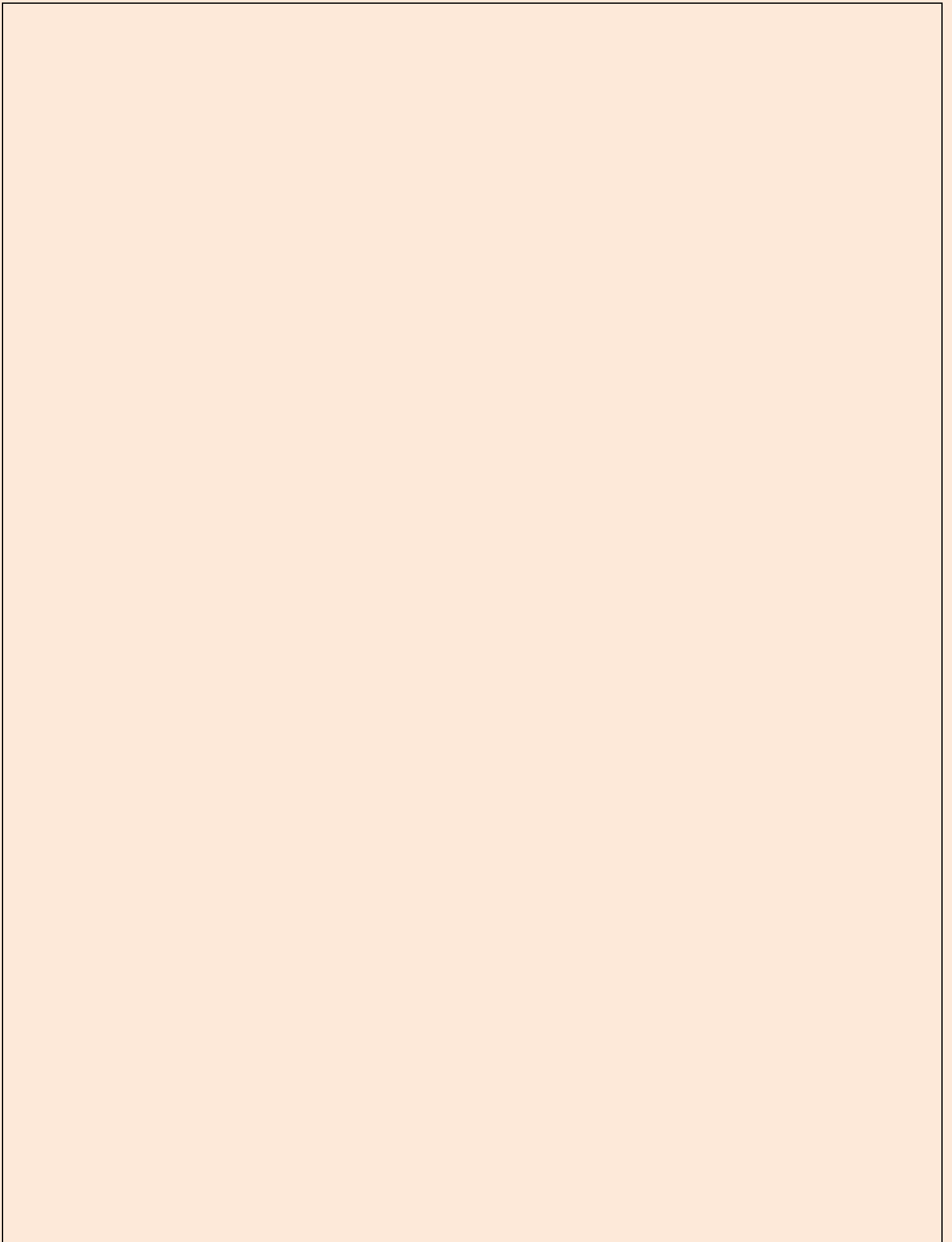
POR:
BRAYAN CAMILO RUIZ CAICEDO

TUTOR:
JOSE DOMINGO GARZÓN

Bogotá, Colombia

Universidad Pedagógica Nacional
Facultad de Bellas artes
Licenciatura en Artes Escénicas

Libro 2





Preludio	Pág 1
Capítulo 1. Xirco Xue-Cha, una experiencia abierta comunidad	Pág 8
Capítulo 2. ¿Qué es el circo? Imaginarios sociales.	Pág 25
Bibliografía	Pág 33

PRELUDIO**EL CIRCO CONTEMPORÁNEO COMO APUESTA:
EXPERIENCIAS DENTRO DEL ÉNFASIS DE CREACIÓN I Y DEL PROCESO EN
COMUNIDAD XIRCO XUE-CHA**

Dentro del programa de formación disciplinar de la Licenciatura en Artes Escénicas, de la Universidad Pedagógica Nacional, se desarrolla el espacio académico Énfasis de Creación, que se cursa desde séptimo semestre hasta décimo semestre y del cuál la presente investigación acoge la modalidad de la Investigación-Creación como la ruta de producción de conocimientos y se elige el formato de *Modellbuch*, como el dispositivo escritural y visual, donde los lectores podrán adentrarse en la experiencia inmersiva del proceso investigativo-creativo-formativo realizado por el autor.

Este prelude narra de manera breve cuales fueron los detonantes que motivaron la presente investigación, mis deseos, necesidades, objetivos y mis pulsaciones vitales que desembocaron en la presente investigación. Voy a partir de evocar dos experiencias significativas que enmarcaron las temáticas abordadas en la investigación. La primera dentro del Énfasis de Creación I y la segunda, mi experiencia previa como uno de los líderes del proceso artístico y comunitario Xirco Xue-Cha del municipio de Soacha.

ÉNFASIS DE CREACIÓN I

UNA EXPERIENCIA A MODO DE SERENDIPIA

Para iniciar debo mencionar que mi experiencia dentro del Énfasis de Creación I fue una vivencia emancipadora y liberadora, ya que tuve la oportunidad de poder experimentar el fenómeno creativo de acuerdo a mis intereses y necesidades desde mi perspectiva de artista de circo. El proceso se empezó a construir desde la perspectiva de indagarnos y reconocernos como seres senti-pensantes muy particulares. Se utilizaron varias metodologías de las cuáles la escritura automática fue la principal didáctica explorada, con el fin de empezar a enunciar de manera indirecta nuestros deseos creativos para poder reconocernos como seres poéticos con necesidades e intereses vitales. Uno de los momentos más significativos fue con un ejercicio que buscaba reconocer y ahondar, por medio de la escritura, nuestro inconsciente. El ejercicio se llamó *“Páginas de la mañana”* y consistía en que, apenas nos despertáramos, debíamos, como mínimo, escribir dos páginas, escritura que debía realizarse ininterrumpidamente, es decir, levantarnos e inmediatamente escribir dos páginas de todo aquello que estuviera en nuestros pensamientos, sin ningún tipo de censura. El ejercicio tenía una duración aconsejada de una semana. Sumado a esto, se le sumarían otros ejercicios escriturales denominados *“la lista de los deseos”* que consistían en hacer varios listados de acuerdo a las diferentes necesidades creativas y personales en el momento, por ejemplo; deseos del corazón, del estómago, lo que no deseo, lo que deseo, entre otros. El objetivo era hacer un tipo de mapeo para seguir ahondando y reconociendo nuestro ser, desde lo estético, como nuestros gustos y particularidades y desde lo social, como nuestros pensamientos, ideas y creencias. Esto con el fin de poder ir dándole peso a nuestro ser poético, nuestro ser creador. Una vez realizado todo este mapeo, se consolidó todo en ejercicio llamado *“inventario del caos”* que buscaba reunir en un mismo lugar todos aquellos temas, palabras, situaciones y demás expresiones surgidas en las distintas escrituras, reunir todo y empezar a observar la diversidad de pensamientos con los que habitábamos en aquel momento. Una vez realizado el ejercicio de unir en un mismo lugar todo aquello que nos desbordó de la escritura, lo que siguió fue empezar a observar aquellas temáticas, aquellas situaciones que se repetían, reconocerlas y hacerlas precisas, es

decir, empezar a situar y ordenar todas las expresiones de acuerdo a su temática o significado.



“Inventario del caos”, ejercicio creativo, Énfasis de creación I, 2021.

Debido a esto, de todo el inventario del caos que había realizado, pude notar que tenía unas pulsaciones vitales por los siguientes temas; el circo, el autorreconocimiento y mi familia. Esta parte del proceso fue vital para mí como artista-formador-investigador, debido a que lo que continuaría en el proceso era empezar a indagar desde el hecho creativo, desde nuestro ser poético, aquellas temáticas que brotaban desde nuestro inconsciente. La premisa era clara y compleja para mí; hablar, enunciar y expresar desde el circo. Menciono que era una tarea compleja porque yo como acróbata, malabarista y monociclista, estaba inmerso en una dinámica preestablecida de la creación circense, dinámica que prioriza “la hazaña humana”, “el virtuosismo y la complejidad técnica”. Debo mencionar que como artista siempre había realizado actos de circo desde esta perspectiva del espectáculo, -perspectiva de orden cultural por el fenómeno de lo tradicional- pero la situación ameritaba un des-aprender para

aprender otra manera de reconocer el circo, una manera que posibilitara, desde la creación, el “yo pienso y siento esto” en vez de la de “yo puedo hacer esto”. Desde esa premisa empecé a experimentar escénicamente y, dentro de la búsqueda de referentes propios del circo, encontré un movimiento cultural y artístico que pone como principal premisa el lugar del pensamiento en vez de la hazaña, y es del cuál esta investigación pretende proponer como una importante posibilidad artístico-formadora, el movimiento cultural del circo contemporáneo. Para concluir mi proceso dentro del énfasis de creación I, construí una pieza artística denominada “*Des-equilibrio*” que aborda la poética propia del malabarismo como un manifiesto de mi ser y cómo desde este manifiesto puedo enunciar desde dinámicas propias de la técnica del malabar, como el equilibrismo específicamente, como este concepto del equilibrio se vuelve parte fundamental de mi vida, así mismo, reflexionar sobre quienes son aquellos que equilibran mi vida, en este caso particular, mi familia. Esta creación me permitió darme cuenta de las ricas e inexploradas posibilidades pedagógicas que tiene el circo contemporáneo en el campo creativo, ya sea en los propios artistas de circo o en los distintos contextos populares y formativos donde se trabajan las artes circenses desde una mirada pedagógica. Esto debido a que el circo contemporáneo no contempla al virtuosismo, a la técnica como el eje fundamental de la creación, sino que prepondera los pensamientos y reflexiones de los artistas y creadores y se toma a las distintas disciplinas circenses como medio de expresión, no como fin.



(DES-EQUILIBRIO) Acto creativo. Énfasis de creación I, 2021.

Esto anterior fue muy significativo para mí debido a que, dentro de mi labor docente y mi propia experiencia como estudiante en espacios formativos de circo, la formación circense siempre se establecía desde el lugar del “saber hacer”, del aprendizaje técnico. Por lo cual, poder establecer procesos creativos y formativos en las comunidades desde esta perspectiva del circo contemporáneo de emancipar y liberar el pensamiento creativo desde la técnica circense, es la premisa que se indagó en la presente investigación, premisa necesaria ya que diversifica la labor formadora del educador en artes escénicas del país y ayuda a construir una aproximación teórica de la pedagogía circense contemporánea.

XIRCO XUE-CHA

LAS NECESIDADES DE PENSAR UN NUEVO CIRCO EN COMUNIDAD

Las siguientes reflexiones tienen como lugar la experiencia que tuve como uno de los líderes del proceso Xirco Xue-Cha del municipio de Soacha, proceso que tiene como eje el aprovechamiento del tiempo libre y la apropiación territorial mediante la formación artística en las artes circenses. El proceso es abierto a toda la comunidad interesada como

niños, jóvenes y adultos y se viene desarrollando desde el año 2018.

Dentro del proceso se ha logrado desarrollar en su corta trayectoria dos montajes, “Circus...tancias. *Homenaje al circo tradicional.*” (2018) y “*Xue-Cha. Espectáculo circense.*” (2021).

Lo anterior lo menciono porque dentro de la gran cantidad de experiencias recogidas durante los 4 años del proceso comunitario, el montaje *Xue-Cha*, marcó un antes y después de las experiencias creativas y formativas en el proceso. La siguiente anécdota es un poco imprecisa, ya que nace de una reunión con los participantes del proceso, reunión que se hizo de forma esporádica y que no tuvo ningún tipo de registro, pero que con las reflexiones de los participantes de aquel momento sin duda fue algo que quedó grabado como una necesidad latente y oportuna por abordar. Era aproximadamente mediados de octubre del 2021 y estábamos realizando una pequeña gira a nivel municipal y departamental con nuestro espectáculo *Xue-Cha* debido a un estímulo que habíamos ganado para la circulación del espectáculo y también debido a varias invitaciones a eventos y festivales en el momento. El espectáculo estaba compuesto por tres actos, el de acrobacia, malabares y monociclismo. Actos que tenían la premisa creativa del arte circense tradicional, el de mostrar la hazaña humana, el virtuosismo y la técnica precisa de cada acto. Éramos aproximadamente 15 participantes del espectáculo y todos nuestros actos hacían presencia de aquellas hazañas que entre todos y todas creamos, entrenamos y ensayamos por varios meses.



(Espectáculo XUE-CHA) Primer festival de circo social” Piel de barrio “, Soacha, 2021.

Sin embargo, y es acá donde está el punto culmen de este escrito, en aquella reunión, salió a flote la reflexión de una participante que detonó un total cuestionamiento a aquel espectáculo, lo que ella mencionó, tratando de ser lo más preciso posible, fue lo siguiente: *“Es que yo no soy eso de lo que estamos mostrando en el show, no soy solo una persona que debe verse bonita y cada que hacemos una figura buscar el aplauso, pienso que deberíamos buscar otra forma de hacer circo”*. Esa respuesta a lo que en aquel momento yo había propuesto en el círculo de la palabra sobre cómo se estaban sintiendo con las funciones, hizo eco en los demás participantes y los animó a expresar sus sentires en aquel momento. Otro compañero agregó al comentario de ella lo siguiente: *“Sí, estoy de acuerdo. Es que el show lo hace verse a uno bonito y así, pero sería chévere pensar otra forma de vestirnos, no sé, algo que sea bien loco, donde podamos jugar cada uno”*. En ese momento lo que hicimos fue darle cuerda libre a la imaginación y empezamos a imaginar y crear obras de circo donde los acróbatas fueran animales, los malabaristas obreros de construcción o donde todos fuéramos sencillamente unos endemoniados saltimbanquis que hacían maromas en el escenario. En ese momento, como líder del proceso me di cuenta de

esa necesidad vital, ese deseo de emanciparse de la estructura tradicional de las artes circenses para poder manifestar todos aquellos deseos sensibles y creativos, deseos que no desplazaban el lugar del circo, sino que lo diversificaba en el ejercicio de hacerlo propio, de buscar esa forma de hacer circo que los hiciera libres.

Sin duda alguna esas dos experiencias, el del Énfasis de Creación I y el del proceso de montaje del espectáculo Xue-Cha, hicieron que en mí como artista-profesor-investigador, naciera ese deseo vital de poder pensar otra forma de hacer circo, otra forma de construir una pedagogía del arte circense, una que apueste por la libertad y la construcción de subjetividades en vez de solo habilidades, una forma de hacer circo, que como bien mencionaron ellos, nos hiciera libres. Es por esto que nació la premisa de esta investigación que aborda otra perspectiva de la técnica, mediante aproximaciones a la creación en el circo contemporáneo como estrategia pedagógica en procesos de autoconocimiento en el proceso comunitario Xirco Xue-Cha.

CAPÍTULO 1

XIRCO XUE-CHA

UNA EXPERIENCIA FORMATIVA ABIERTA A LA COMUNIDAD

En el presente capítulo el lector podrá adentrarse en las diversas experiencias vividas por el autor y los participantes dentro del proceso Xirco Xue-Cha, principalmente desde la primera fase de esta investigación, el cual es el proceso de entrenamiento formativo denominado “*entrenar para construir comunidad*”.

¡VEN Y DEJA QUE EL CIRCO TE INVADA!

Como bien se mencionó anteriormente, la presente investigación ya tenía una población determinada, sin embargo, entendiendo las diversas dinámicas de la población que frecuenta el espacio, jóvenes estudiantes entre los 14 y 26 años, era de esperarse que del proceso pasado muchos decidieran concluir su participación en el grupo, además, el grupo siempre ha tenido una necesidad de poder mantener el espacio abierto a toda la comunidad interesada, por lo cual se realizó una convocatoria. Esta convocatoria se hizo a finales del mes de enero y buscó vincular a todas las personas interesadas con o sin experiencia en las artes en general. Se realizaron varias alternativas publicitarias para poder difundir la información como lo fueron redes sociales y carteles en el barrio. “*Ven y deja que el circo te invada*”, esa fue nuestra premisa como grupo para convocar a la comunidad.



Convocatoria difundida en redes sociales. 23 de enero del 2022.

La convocatoria tuvo una buena repercusión a nivel municipal y logramos poder concluir un grupo de 20 soñadores con aprender del mundo circense. Y así, con un grupo establecido, entre participantes con experiencias previas circenses y participantes con deseos de aprender y emprender su vuelo al mundo del circo, inicio el viaje de experiencias, aprendizajes, reflexiones y descubrimientos que los lectores podrán encontrar en los siguientes capítulos.

LA VIDA UNA CONSTANTE LINEA ACROBÁTICA



Mortal adelante, Julián, participante del proceso.

La acrobacia, como una de las disciplinas más representativas del arte circense, fue la disciplina mediadora por el cual el proceso constituyó su base de entrenamiento principal debido a la gran potencialidad que tiene esta disciplina para poder construir dinámicas de autorreconocimiento. A nivel fisiológico, la acrobacia aporta a los practicantes propiocepción, equilibrio, coordinación, fuerza, resistencia, flexibilidad, entre otros beneficios. Sin embargo, el presente capítulo no tiene como objetivo poder evidenciar los resultados fisiológicos obtenidos por los participantes, en cambio, se busca poder reflexionar sobre la importancia que tiene la acrobacia como una disciplina capaz de generar procesos de emancipación, es decir, cómo a través de la acrobacia los participantes pueden construir una imagen de sí mismos, donde se perciban como sujetos capaces de transformar tanto sus capacidades y nociones corporales como su entorno.

Es necesario señalar que el abordaje de la acrobacia dentro del proceso se podría denominar de carácter puro, es decir, a diferencia de la formación en algunos aspectos dancísticos y actorales donde la acrobacia es una herramienta que potencia otros lenguajes escénicos,

dentro del proceso Xirco Xue-Cha, la acrobacia es el eje principal de la formación y de la creación escénica circense, razón por la cual el lector podrá evidenciar el trabajo arduo que se tuvo durante toda la investigación alrededor de la comprensión, apropiación, reflexión y creación dentro de los lenguajes acrobáticos.

APROXIMACIONES A LA ACROBACIA INDIVIDUAL

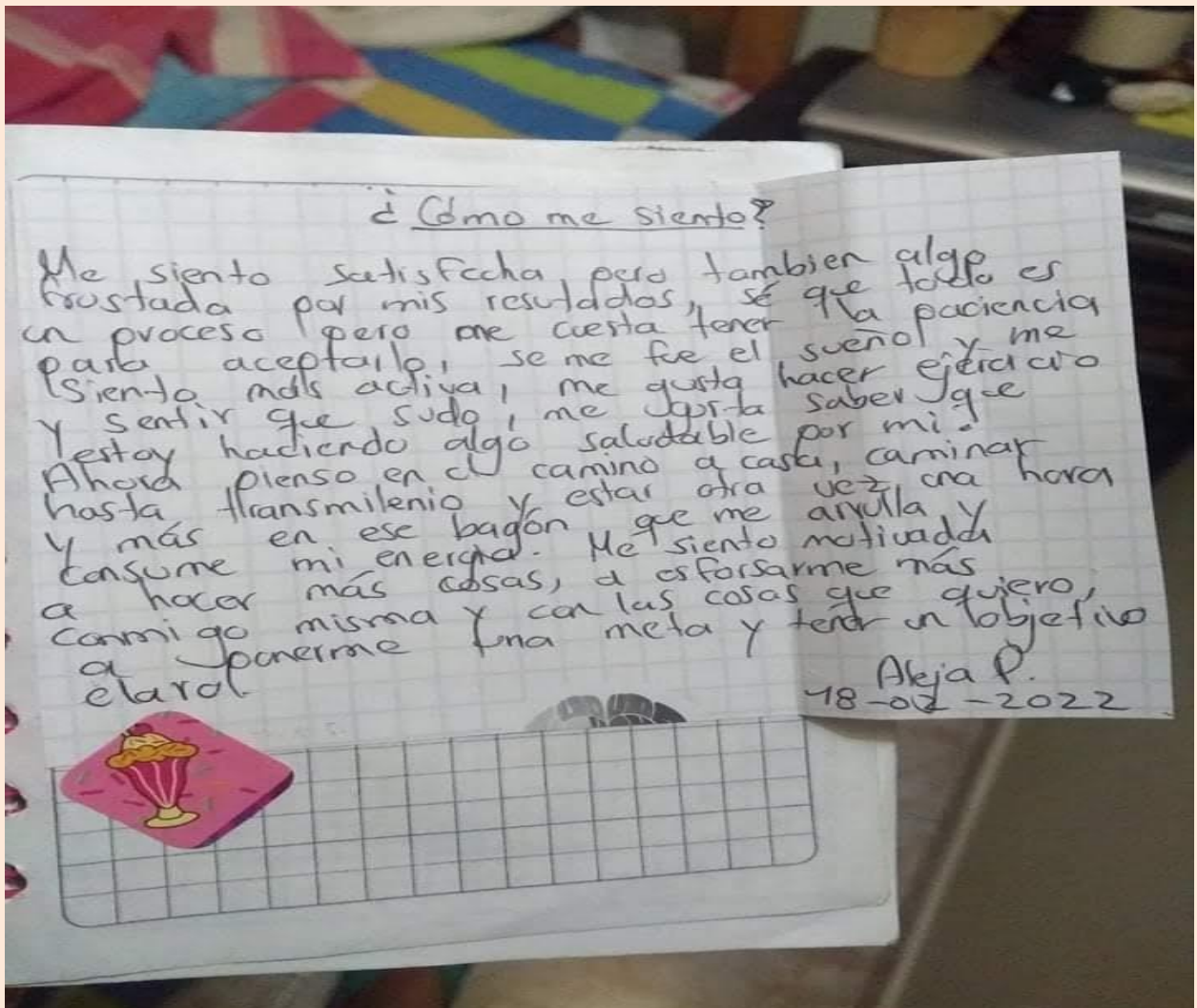
¡Hágale que usted puede!

Dentro de las dinámicas formativas acrobáticas y circenses, la acrobacia individual es, sin duda alguna, una experiencia que todas las personas deberían vivenciar sin importar si el objetivo es ser un acróbata o no. La acrobacia nos ayuda a forjar el carácter necesario para la toma de decisiones, nos ayuda a construir nuestro propio “*Sí, lo intentaré*” por su característica de ser algo fugaz, espontáneo y dinámico y que exige un *no arrepentirse* en la ejecución del elemento acrobático. Por lo cual su carácter metafórico es el que más importancia tiene en esta primera parte del proceso, el de “*usted puede, solo no se arrepienta y crea en usted.*”

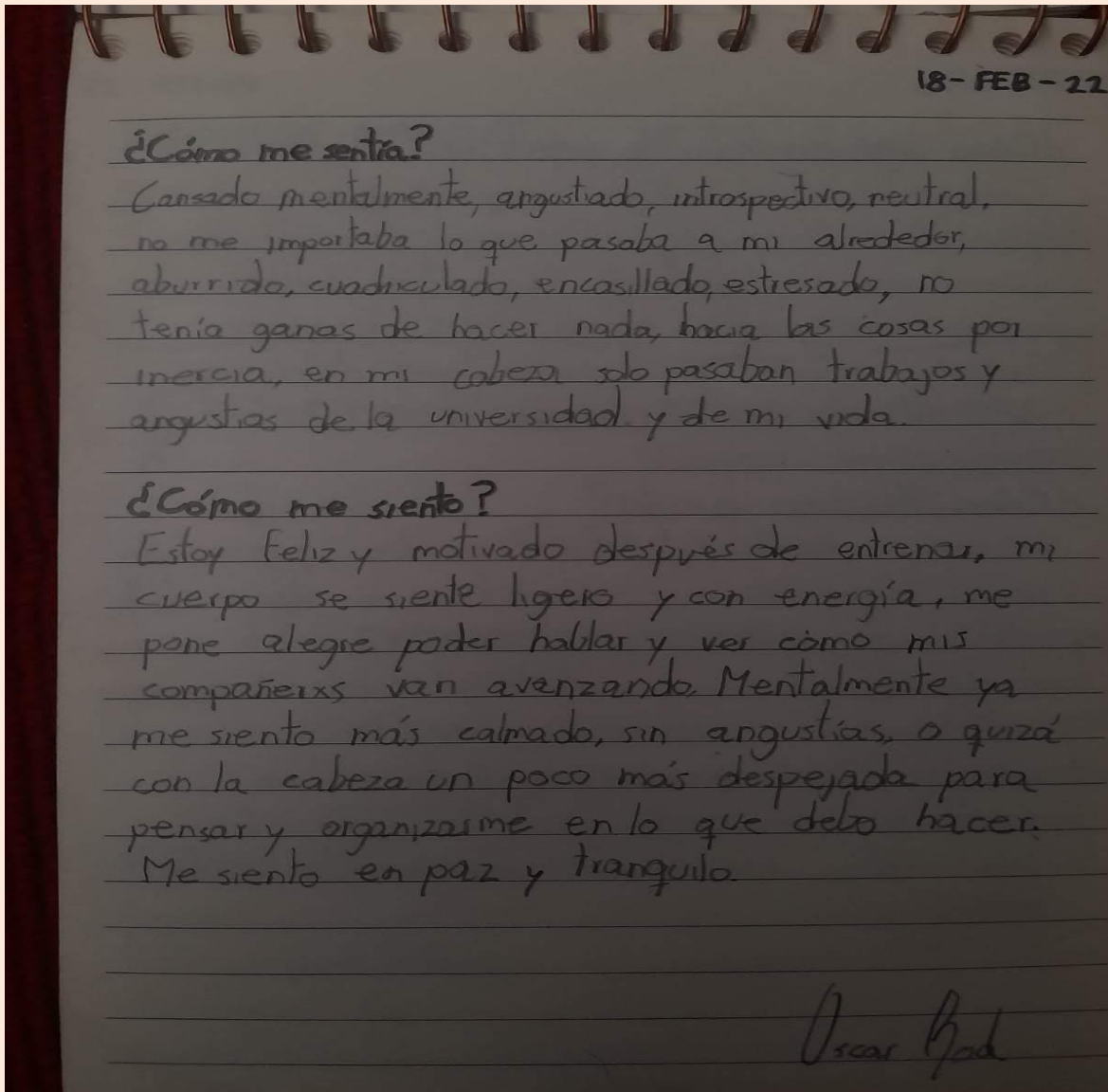
Es importante señalar, para la claridad del lector, que el entrenamiento propuesto a la comunidad participante se estableció desde una *metodología técnica adaptativa*, es decir, de acuerdo a las potencialidades de cada persona se estructuró un entrenamiento que se formuló desde dos lugares formativos, el primero que es *la base técnica común*, que consistía en un momento de entrenamiento donde todos compartíamos los mismos ejercicios preparativos, como el acondicionamiento físico y otros elementos preparativos que permitían identificar lugares comunes del entrenamiento como lo eran ejercicios de posturas, flexibilidad, entre otros. La segunda base de entrenamiento era la de *entrenamiento personalizado*, que consistía en organizar los elementos acrobáticos de acuerdo a la pertinencia de aplicabilidad, es decir, se organizaban pequeños grupos donde compartían el mismo elemento de aprendizaje, por ejemplo; un grupo hacía parada de manos, los demás hacían pasadas de arco y otros mortales. Esto con el objetivo de que cada persona pudiera aprender de acuerdo a sus propias capacidades e intereses.

Esta primera parte del proceso consistió en poder construir un entrenamiento de acuerdo a la importante lógica de la emancipación corporal – concepto de la teoría de las nuevas pedagogías corporales-, que argumenta que cada persona tiene una *subjetividad subordinada*, es decir, cada sujeto tiene una noción sobre su cuerpo que está construida desde los conocimientos y saberes culturales que le rodean, por lo cual las nociones sobre sí mismo están fuertemente influenciadas por sus relaciones culturales y contextuales. Es por esto que, al iniciar el proceso con los participantes, muchos de ellos mencionaban lo siguiente; “*uy no, yo no nací pa’ eso*”, “*es que eso es fácil para quienes hacen gimnasia desde pequeñas*”, “*es que yo soy muy tieso, no creo que pueda*”. A partir de esos comentarios se empezó a entablar un diálogo con los participantes sobre como el entrenamiento puede empezar a establecerse desde la función de deconstruir los autoconceptos que erróneamente negaban la posibilidad de poder ser y habitar su cuerpo desde otra perspectiva, una más liberadora sin ningún tipo de prejuicio. Ya que es eso lo que permite la acrobacia individual y las nuevas pedagogías corporales, un constante ejercicio de preguntarse *¿hasta dónde puede llegar mi cuerpo?*, ya que establecer el proceso desde aprender a reconocer las capacidades y potencialidades de cada cuerpo con el fin de expandirlas hasta donde sea posible, fue lo más significativo e importante que se hizo en este primer momento del proceso, ya que el aprendizaje se basaba y centraba en él *‘yo puedo’*.

Debido a lo anterior se tomó la decisión de poder agregar un acto reflexivo a la práctica de entrenamiento, acto reflexivo que permitiera empezar a situar como cada persona se empezaba a sentir de acuerdo a las dinámicas propias del entrenamiento, desde un antes y un después de entrenar, pero no desde la premisa de la técnica, si no desde la premisa de lo sensitivo, lo que sucedía en nuestro cuerpo y mente. Para esto se estableció la dinámica de la escritura automática, ya que esta permite expresar sin ningún tipo de filtro gramático o de orden lógico escritural, todos aquellos sentires surgidos dentro del entrenamiento. Para esta escritura se realizaron las preguntas de *¿Cómo me sentía?*, y *¿Cómo me siento?*, las cuales tuvieron las siguientes reflexiones:



Alejandra Penagos, participante del proceso. 18 de febrero del 2022.



Oscar Rodríguez, participante del proceso. 18 de febrero del 2022.

Estas reflexiones nos permiten situar dos cosas importantes para todo el proceso formativo-investigativo-creativo, la primera; que el entrenamiento es el lugar en el cual los cuerpos no comprenden de ninguna connotación cultural, el entrenamiento libera y transforma el entorno que nos rodea. Segundo; el entrenamiento de la acrobacia individual nos ayuda a construir una imagen de sí mismos basados en la autonomía y la superación, permitiendo situar el lugar reflexivo del *yo construyo el significado de mi propia corporeidad, mediante*

mis propias capacidades.

Estas son algunas de las reflexiones surgidas dentro de la aproximación al entrenamiento acrobático individual, pero que el lector podrá adentrarse más con la totalidad de las reflexiones que se lograron recolectar durante el proceso y que podrá leer en el siguiente enlace y/o código QR de Padlet:

Página web: <https://padlet.com/bcruizc/63aq1fxwg5b7vwzp>

Código QR:



APROXIMACIONES A LA ACROBACIA GRUPAL

Un apapacho circense



Miguel cargando a Nicol y Adriana, preparativo para la triple altura. 27 de marzo del 2022.

Dentro del proceso de acrobacia individual se logró establecer algunas premisas importantes sobre el autocuidado, la confianza en sí mismos, y el autorreconocimiento, premisas fundamentales para empezar a entablar diálogos y ejercicios entorno a la acrobacia grupal. La acrobacia grupal, para claridad del lector, tiene que ver con la rama disciplinar de los *portes acrobáticos*, rama que tiene como objetivo técnico construir pirámides humanas, equilibrios en dúos, tríos, cuartetos, secuencias de movimientos acrobáticos, entre otros elementos que tengan como premisa el *relacionamiento de los sujetos*.

La rama de los portes acrobáticos fue considerada, desde el inicio con los ejercicios preparativos y desde la ejecución propia de las figuras acrobáticas, con la premisa metafórica de *portes y comunidad*. Los portes acrobáticos funcionan siempre desde que haya dos consignas claras y precisas; *confianza y trabajo en equipo*. La confianza se comprendió desde dos perspectivas, la primera; *confianza en sí mismo, en lo aprendido y apropiado en la acrobacia individual*, la segunda; *confianza en mi compañero, en sus saberes y experiencias*. Además, el trabajo en equipo fue la premisa fundamental de todo nuestro proceso formativo, debido a que es gracias a la cooperación y al resultado de trabajar conjuntamente que se puede construir una comunidad, sin jerarquías, con objetivos que se puede cumplir si todos trabajáramos de una manera horizontal.

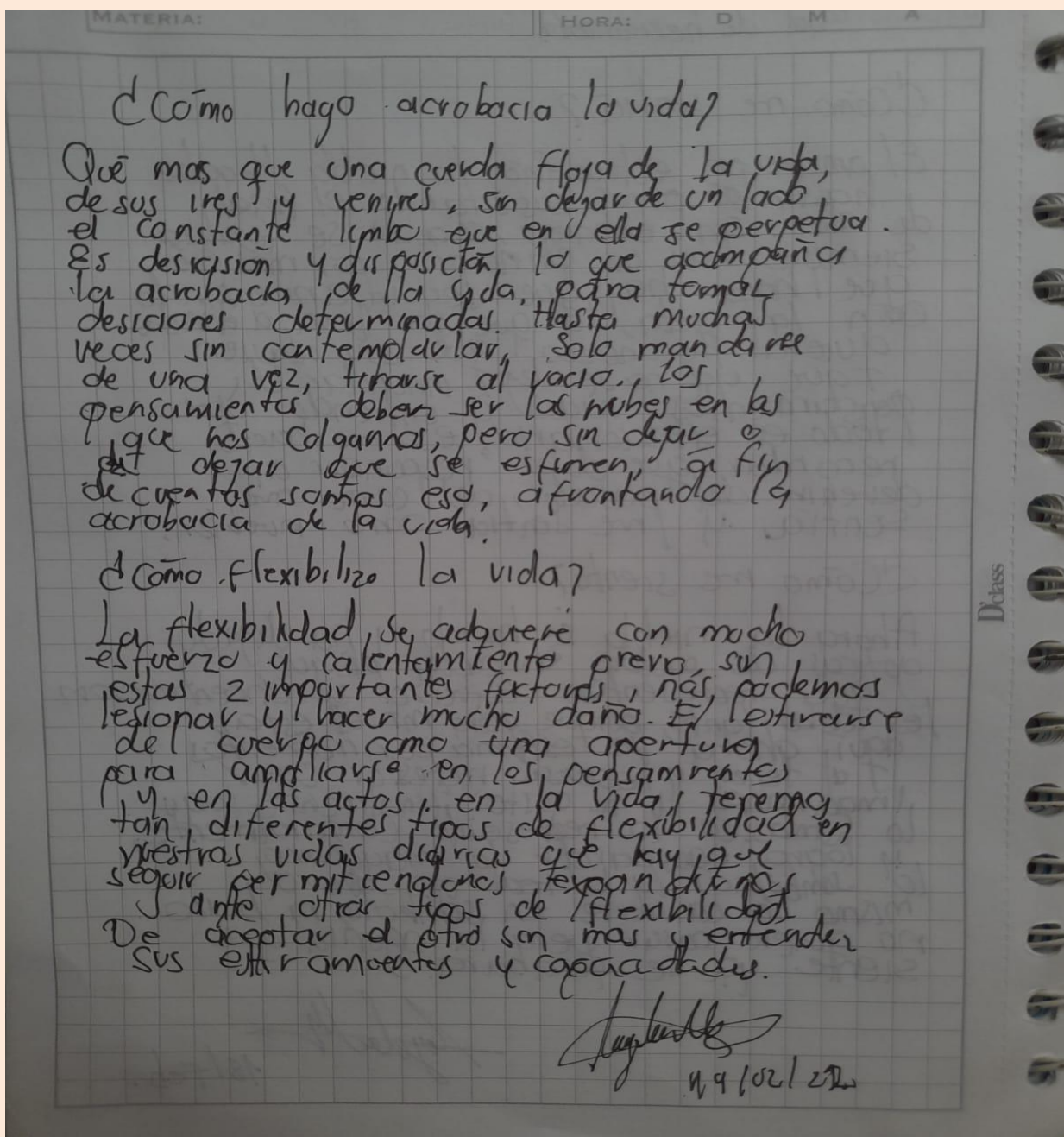


Dobles alturas, participantes del proceso. 16 de abril del 2022.

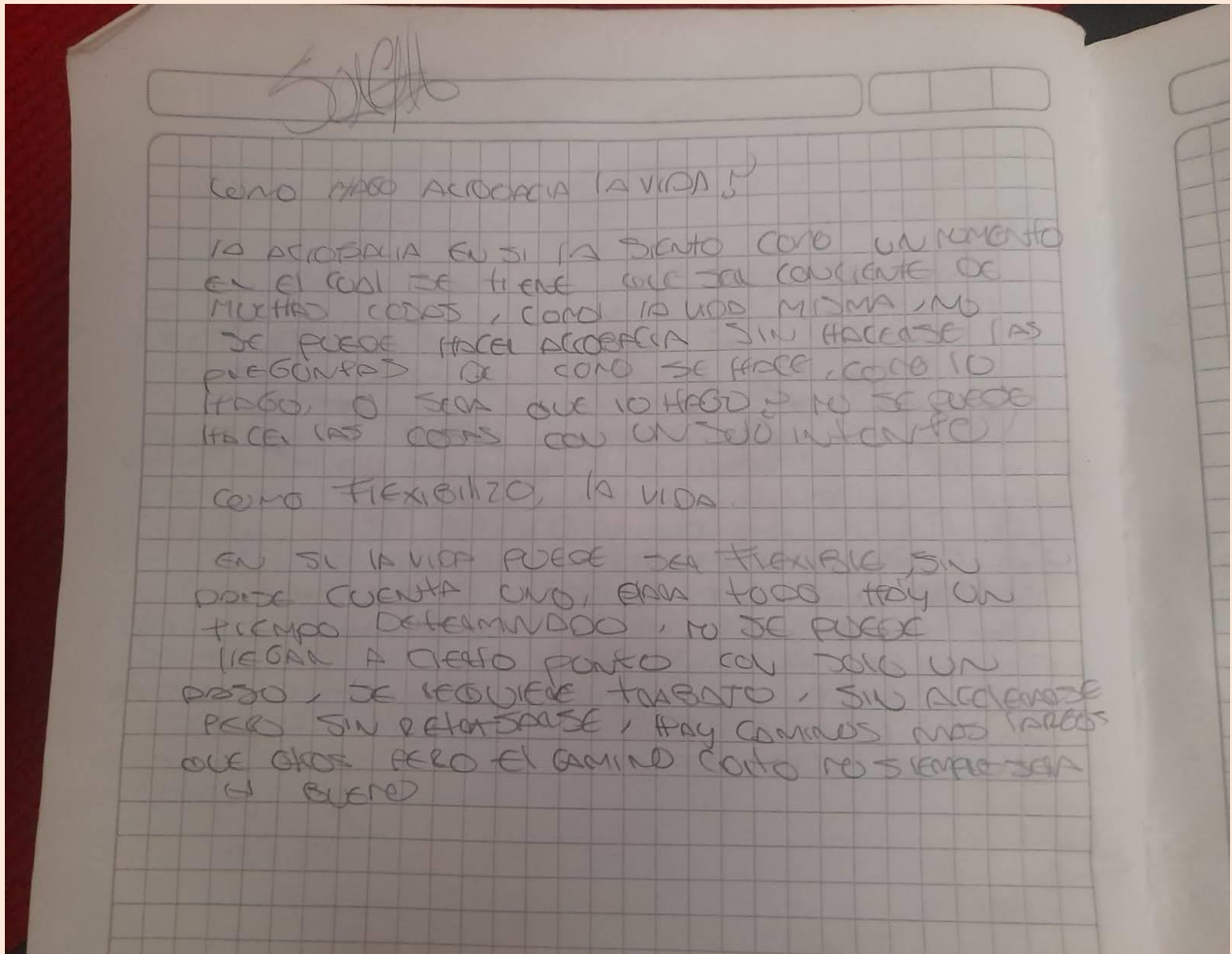
Gracias al proceso llevado desde los lenguajes acrobáticos, se logró empezar a construir un saber grupal, uno que tuviera la técnica como medio de cuidado, un saber grupal que apelaba a tener en cuenta la rigurosidad acrobática, pero siempre en miras de aprender a cuidarnos, aprender a respetar y potenciar las capacidades de cada miembro del grupo.

La acrobacia es sin duda alguna una disciplina que nos permite situar reflexiones alrededor de nuestra vida cotidiana, por lo cual, generar discursos sobre la importancia que tiene esta para nuestra vida es un acto necesario, ya que no se busca conocer y experimentar la técnica acrobática desde la visión gimnástica, es decir, competitiva y enmarcada en rigurosos esquemas prácticos que muchas veces nublan la capacidad de poder encontrar la acrobacia propia y amorfa, en cambio, se busca una acrobacia que nos permita conocer nuestro cuerpo y así mismo reconocer al otro, no desde su nivel técnico, si no desde su calidad humana. Debido a esto, se propuso realizar dos escrituras automáticas alrededor de

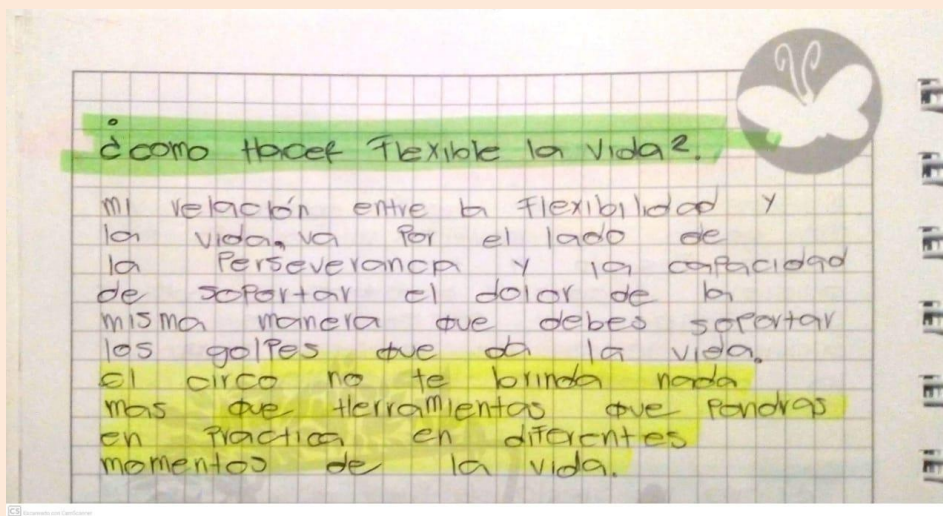
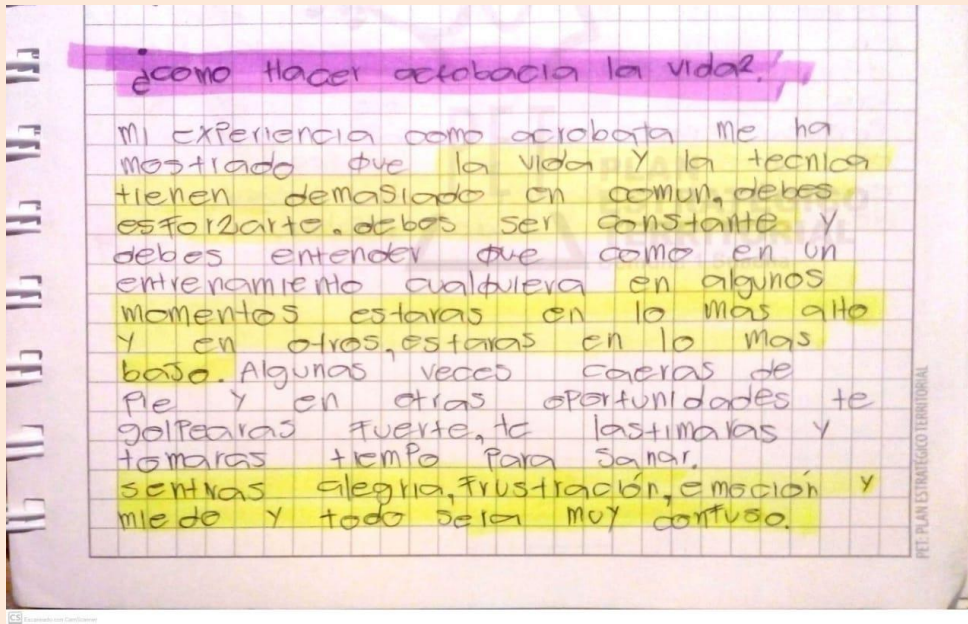
este tema, escrituras que respondían a *¿cómo hacer acrobacia la vida?*, *¿cómo hacer flexible la vida?* Gracias a las respuestas de estos escritos, se hace necesario poder postular estas reflexiones con el ánimo de comprender como se iban construyendo las subjetividades de los participantes alrededor de lo acrobático:



Angela Marentes, participante del proceso.



Brayan Sánchez, participante del proceso.



Laura Benavides, líder y participante del proceso.

Para concluir el breve recorrido por el proceso acrobático es necesario enunciar lo siguiente gracias a la experiencia del autor y de los participantes; todas las personas, sin importar la connotación cultural, corporalidad, género, características fisiológicas, entre otros, pueden realizar prácticas acrobáticas, esto debido a que el entrenamiento es un saber que se construye con la misma necesidad del participante, no obliga ni impone, se adapta.

Los lectores podrán ampliar sus lecturas del proceso gracias a las reflexiones recogidas sobre lo acrobático en los siguientes enlaces:

Página web: <https://padlet.com/bcruizc/8fjr8otmltmas0q9>

Código QR:



Para finalizar este apartado es necesario señalar que dentro de las inmensas posibilidades disciplinares que tiene el circo, la acrobacia se tomó como un eje fundamental de la formación, pero que no fue el único. Dentro del proceso también se realizó jornadas de entrenamiento y aprendizaje sobre el malabarismo, el monociclismo, los zancos y la danza, jornadas donde cada participante elegía libremente cuál disciplina quisiera abordar de acuerdo sus intereses y gustos.

PROMETEOS Y PROMETEAS

La necesidad de hacer nuestro propio fuego

En la dinámica de comprender el lugar de entrenamiento como un espacio donde cada participante puede aprender a reconocerse a sí mismo y reconocer a sus compañeros, a su comunidad, fue necesario establecer la premisa de que entrenar era un acto *necesario* y

liberador, ya que es el momento donde se tejen y construyen los saberes individuales y colectivos. Debido a esto se tejió un puente entre el mito griego de Prometeo y nuestro entrenamiento. Resumidamente, el mito de Prometeo nos cuenta que él tenía la orden de poder dotar a las creaciones de los dioses en la tierra de características que los hicieran particulares, a los peces se les otorgó la posibilidad de respirar bajo el agua, a las aves la posibilidad de volar, y así se dividieron las características entre todos los animales. Cada ser en la tierra, cada raza, tenía su propia particularidad, pero solo faltaba una creación por dotar, el hombre. Prometeo angustiado de que no había quedado ninguna característica para dotar al hombre decidió mejorar el aspecto humano, que era similar a los simios con posturas encorvadas, por ende, los mejoro de acuerdo a la semejanza de los dioses.

Además, robo el fuego de los dioses y les enseñó a producirlo y sacarle el mejor provecho, ya que buscaba que el hombre fuera un ser superior a todos los animales y pudiera tener las herramientas necesarias para su subsistencia, posibilidades que precisamente otorgaba el fuego por su capacidad de forjar armas, cocinar alimentos, proteger del frío, entre otros beneficios. Esto no le gustó a Zeus por lo cual decidió castigarlo con un sufrimiento eterno, ya que fue encadenado y sometido a que un águila le extirpara el hígado, pero como éste era un titan, un ser inmortal, se regeneraba, por lo cual debía soportar este castigo infinitamente.

Gracias a este mito pudimos establecer que era importante saber manejar nuestro propio fuego, ya que este fuego, que en este caso es *nuestro entrenamiento*, es aquel que nos posibilitará aprender y crear, es este fuego el que nos permite ser libres. De acuerdo a esto, se realizó, en dos ocasiones distintas la dinámica de que ellos construirían su propio entrenamiento, es decir, entre todos se pondrían de acuerdo y harían una estructura de ejercicios que respondiera a las dinámicas de entrenamiento vistas hasta el momento. Y así sucedió, la primera experiencia fue que entre todos los participantes planificaron el entrenamiento, se otorgaron roles y crearon su propia clase de acrobacia individual, después, lo volvimos a repetir, pero construyeron conjuntamente su propia clase de acrobacia grupal.

Este momento es muy significativo para la presente investigación debido a la importancia de, no sólo transmitir un saber cómo profesor o líder del proceso, sino de poder aportar a construir saberes que se tejen entre la misma comunidad, que ellos mismos tengan las

herramientas necesarias, oportunas y diversas para poder replicar y construir procesos formativos en distintos lugares, tanto a nivel individual, como saber elaborar esquemas propios de entrenamiento, como a nivel colectivo, donde los conocimientos aprendidos en el grupo puedan salir a flote y fecundar saberes en otros contextos y espacios culturales. Es importante y necesario reconocer que no son sujetos pasivos de información, sino que mediante sus posibilidades también pueden llegar a otras poblaciones y enseñar la posibilidad de ser libres mediante el entrenamiento, reconocer que también son Prometeos y Prometeas y que pueden enseñar a producir ese fuego de la libertad.



*Ejercicio de confianza, dejarse caer con los ojos cerrados y ser recibido por el compañero.
Propuesta de Julián en el entrenamiento colectivo. 15 de mayo del 2022.*

CAPÍTULO 2

¿QUÉ ES EL CIRCO?

IMAGINARIOS SOCIALES

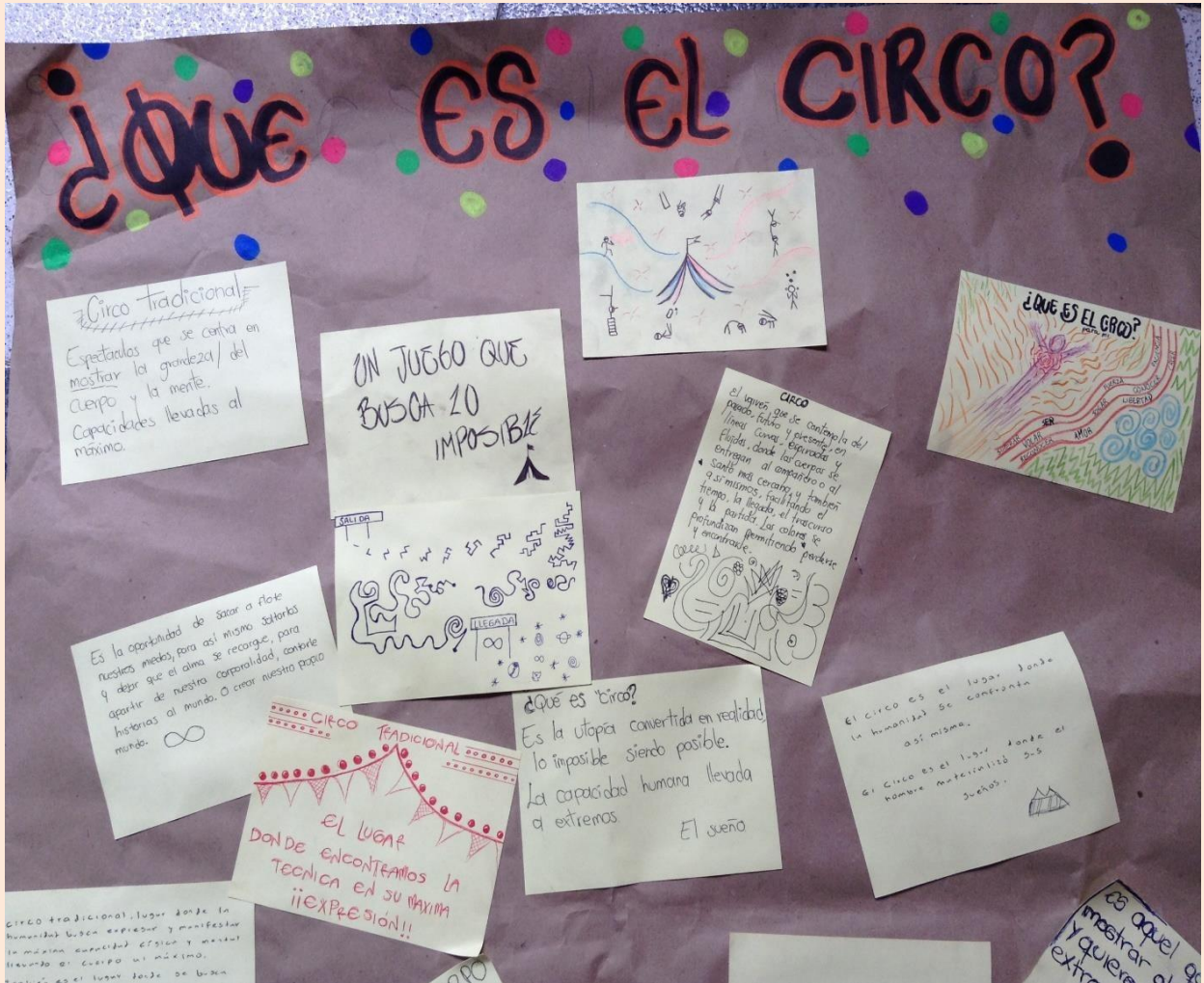
En los procesos de formación alrededor de las artes escénicas y específicamente en las artes circenses, muchas veces se puede pasar por alto el tema de pensar y definir concretamente que es el circo. Normalmente en nuestros imaginarios culturales el tema circense puede concebirse desde sus iconos más representativos, la carpa de lona, los payasos, los cuerpos y actos extraños, los actos de animales, entre otros. Claro está que son éstas algunas características que, si bien forman parte de lo que es la cultura circense, *no representa en su totalidad la inmensidad del fenómeno circense*, por lo cual esta parte del proceso buscó reconocer esa historia del circo, esas particularidades que hacen que el circo se diferencie de las demás artes escénicas, sus referentes, legados culturales, su filosofía y otros conceptos que nos permitieran entender el circo de una manera más amplia y diversa. Debido a esto se realizó varias sesiones de trabajo de mesa con enfoque de apreciación audiovisual, con el objetivo de comprender y reconocer el fenómeno circense, pero que más allá de reconocer la historia del circo, el objetivo era reconocernos como sujetos herederos de una rica y basta cultura de circo, herencia que nos ayuda a construir nuestro propio lugar en el quehacer circense. En este orden de ideas, el presente capítulo narra las experiencias, discusiones y reflexiones sobre el acercamiento a la cultura circense, reflexiones que se centran desde dos paradigmas históricos, *el circo tradicional y el circo contemporáneo*. También el lector encontrará el proceso realizado alrededor de una cartografía que buscaba empezar a reconocer, construir y definir la pregunta de qué es el circo.

CIRCO TRADICIONAL

La belleza de lo extraordinario

Antes de entrar en detalle analítico y apreciativo de los materiales propuestos sobre el circo tradicional, se hizo un ejercicio de crear un gesto libre donde cada uno elaboraría, en una ficha bibliográfica, que consideraba que era el circo para ellos, es decir, mediante una escritura, un dibujo o alguna otra expresión, debían intentar responder aquella pregunta que nos haríamos durante toda esta primera etapa. Una vez cada participante realizó su gesto libre, poníamos todos los escritos en una cartelera, herramienta que nos permitiría observar y reconocer los imaginarios y concepciones que como grupo había alrededor del circo y que cada vez iríamos construyendo y precisando.

Una vez realizado el ejercicio de reconocimiento de nuestras propias percepciones de lo que era el circo, ahora sí se empezó a analizar el paradigma del circo tradicional. Para esto se utilizó como herramienta el material audiovisual con la siguiente metodología; nos acomodábamos en círculo (porque en el centro del espacio había comida que cada participante traía para compartir) y observábamos videos, mediante un videobeam, de las disciplinas más representativas del circo, como *la banquina, los pulzadores, el monociclismo, malabarismo, los payasos, los fakiristas, la magia, el contorsionismo, las troupes, los ícaros, el antipodismo, las suspensiones capilares y bucales, los funambulistas, los aerialistas, los acróbatas, el freak show, el velo acrobático*, entre otros. Además, se analizó material literario como lo fue la *poesía cirquera*, del artista Brunitus, y el cuento *un elefante ocupa mucho espacio* de la escritora argentina Elsa Bonnerman, materiales que nos abrían la posibilidad de pensar el circo no desde su practicidad escénica únicamente, si no desde otros lenguajes que enriquecen y diversifican la comprensión del fenómeno circense.



Primeros escritos cartográficos compartidos. 22 de mayo del 2022.

Estos materiales audiovisuales, que en su mayoría eran actos clásicos de circo, los analizamos desde las siguientes perspectivas; *la técnica, la estética, la estructura interna del espectáculo y el contexto*, perspectivas que permitían empezar a reconocer la particularidad del paradigma circense tradicional.

El análisis de la *técnica* se abordaba desde la premisa de reconocer de qué eran los actos de circo y cuáles eran las diversidades técnicas, por ejemplo, comprender qué es un acto de malabares, que tipos de elementos hay, como esta técnica permite ciertas posibilidades y

que limitantes tiene. Resumidamente, comprender los nombres y particularidades de las distintas técnicas de circo y como éstas se diferencian unas de otras.

Uno de los puntos más importantes y que más abrió diálogos y reflexiones sobre el circo tradicional, fue el análisis de la *estética*. La estética se comprendía desde el lugar de como los artistas disponían de diversos elementos para mostrar sus actos, por ejemplo, como funcionaban sus vestuarios, maquillajes, sonidos, luces, y todas las características necesarias para embellecer sus rutinas. Menciono que fue un punto de interés bastante interesante ya que se comentaba que era precisamente el hecho estético lo que marcaba la diferencia y lo que resaltaba más en el circo tradicional, ya que se buscaba eso en cada acto, mostrar *belleza, elegancia y perfección*.

El tema de analizar la *estructura interna de cada acto y espectáculo* se basó en poder descifrar, conocer el esqueleto, la columna vertebral por el cual los actos de circo tradicional se caracterizan el cual es su estructura ascendente, donde cada truco que viene es mejor que el anterior y, lo que sería el alma de un número circense, el mejor truco, el más increíble, se guarda siempre para el final. Bajo esta premisa se analizaban los actos intentando descifrar esa estructura, que independientemente de la técnica, podíamos observar que se repetía siempre.

El análisis del contexto se configuraba desde pensar el *contexto de los artistas y los espectadores*, ya que buscábamos comprender como se tejía esa relación interna entre artistas y espectadores en los actos culturales circenses. Dentro de ese análisis pudimos identificar que una de las características más importantes del circo tradicional era que, en su gran mayoría, las compañías circenses eran de carácter *familiar*, es decir, todo el espectáculo, en sus diversos números, eran ejecutados por una misma familia; abuelos, padres y hermanos componían toda la compañía circense. El tema de los espectadores también fue interesante de abordar, debido a que, por lo menos en la gran mayoría de vídeos que observamos, los escenarios, teatros y carpas, acudían gente de los rangos socioeconómicos más altos, el fenómeno circense era considerado *el mejor espectáculo del mundo* por lo cual poder asistir a estos espacios era considerado un verdadero privilegio. Debido a esto se comentaba que, a diferencia de hoy, la carpa ya no alberga este tipo de gente y que actualmente es una minoría los que consideran realmente ir a apreciar los distintos espectáculos circenses que hay en las pocas carpas que quedan en la ciudad.

Una vez realizado todo el análisis de las características generales del paradigma circense tradicional, se propuso volver a realizar el ejercicio de crear un gesto libre en la ficha bibliográfica, pero esta vez con una pregunta más concreta, *¿qué es el circo tradicional?* Gesto que una vez concluido se volvería a colocar en aquella cartelera donde todos compartíamos nuestras definiciones.

Para hacer una mayor precisión de lo que significaba hablar del circo tradicional, el ejercicio propuesto fue leer toda la cartelera con las definiciones de los compañeros, como un acto que diversificaba las concepciones sobre lo circense y que, una vez leídos, nos sentamos a preguntar y reflexionar sobre *¿Qué les pareció el circo tradicional?* Pregunta que detonó muchas reflexiones y de las cuáles es importante concluir con los siguientes enunciados: 1) el circo tradicional es el lugar donde la técnica circense es el lugar más importante a desarrollar y perfeccionar por los artistas, 2) a nivel temático el circo tradicional no aborda ninguna pretensión más allá de velar por mostrar lo asombroso que puede llegar a lograr el ser humano, 3) este paradigma si bien es el más representativo, no debe pensarse como único y/o puro, es necesario reconocer otras dinámicas del quehacer circense.

Gracias a lo anterior, se pudo empezar a observar las diferentes necesidades y maneras de relacionamiento que tienen los participantes dentro del mundo circense, por lo cual, poder diversificar y ampliar las experiencias que ellos pueden tener en este ámbito es algo necesario y oportuno ya que se trata de eso, construir una práctica artística donde cada uno se reconozca y sea libre.

CIRCO CONTEMPORÁNEO

El yo a través de la técnica

El ejercicio de reconocer desde nuestros imaginarios sociales que era el circo y su paradigma tradicional nos empezaba a situar, primero, en las posibilidades que cada participante podría lograr mediante la práctica, visualizarse y soñarse en alguna de las distintas técnicas, porque eso es el circo, creer que todo es posible. Segundo, observar que, si bien lo tradicional es lo más representativo, no es el único lugar en el cual el artista de circo puede enunciarse. Por lo cual, empezar a conocer y analizar el paradigma contemporáneo era una necesidad vital para poder expandir el rango de experiencias propuesto a los participantes. Para esto se realizó la misma metodología anteriormente mencionada, observamos material audiovisual, pero esta vez con la premisa de *recordar todo lo analizado en el paradigma tradicional* para ver si se seguía manteniendo las mismas premisas. Uno de los primeros comentarios y que hizo resonancia en algunos compañeros fue el de “*Yo pensé que era teatro, creí que el circo solo era de carpa y de estética bella.*” Esto debido a varias razones; el circo contemporáneo no busca que prime la técnica, busca que la técnica sea el medio por el cual el artista exprese sus pensamientos, reflexiones e ideas. El circo contemporáneo apela a incluir todos los saberes y medios necesarios para expresar algo, por lo cual la *interdisciplinariedad* es un rasgo común. En ese sentido, al analizar los videos, otra premisa importante fue la de captar y reconocer *el tema, aquello que los artistas nos están queriendo decir*. Fue un ejercicio bastante rico e interesante ya que deconstruye y crea otra posibilidad de habitar y comprender el circo. Por ejemplo, se analizó la obra *Smashed Peacock*, de la compañía Inglesa Gandini Juggling. Dicha obra tenía un postulado bastante interesante, el cuál buscaba expresar, mediante el malabarismo, temas como la violencia de género, el racismo, las estructuras patriarcales y las falsedades e hipocresías de las altas clases sociales. Sí, todo esto con malabarismo. Sí, seguía siendo circo de un alto nivel de ejecución técnico, pero que no obedecía a ninguna estructura predeterminada, fueron los artistas que mediante sus necesidades de enunciar algo, construyeron su propia forma de hacer circo. Así se realizó con varios referentes más,

donde se buscaba observar otras posibilidades de lo acrobático, lo clownesco, otras posibilidades de lo circense.

Para concluir aquel mapeo sobre los paradigmas circenses, se volvió a realizar el ejercicio de crear un gesto libre con sus definiciones sobre la pregunta *¿qué es el circo contemporáneo?* Para así concluir con nuestra cartografía compartida, herramienta que nos permitió expandir nuestras reflexiones y de la cual se logró concebir de una manera más profunda lo que realmente puede significar el circo, no solo a nivel general u objetivo, sino a nivel personal, íntimo y subjetivo.



Lectura compartida del ejercicio cartográfico, participantes del proceso. 22 de mayo del 2022.

Esto nos permitió hacer un acto de reconocerse a sí mismos en el circo, más aún en el circo contemporáneo, donde la premisa es el *yo a través de la técnica*, premisa que se abordará en la siguiente etapa investigativa, donde este enunciado contemporáneo se estableció a modo de experimentación por los participantes como un camino de expresión creativa, libre y emancipadora.

Los lectores podrán encontrar y sumergirse en la diversidad de definiciones, gestos y reflexiones del acto cartográfico en el siguiente enlace y/o código QR de Padlet:

Página web: <https://padlet.com/bcruizc/lcisfz2gsfrcrfi>

+

Código QR:





XIRCO XUE – CHA
CIRCO CONTEMPORÁNEO E IDENTIDAD

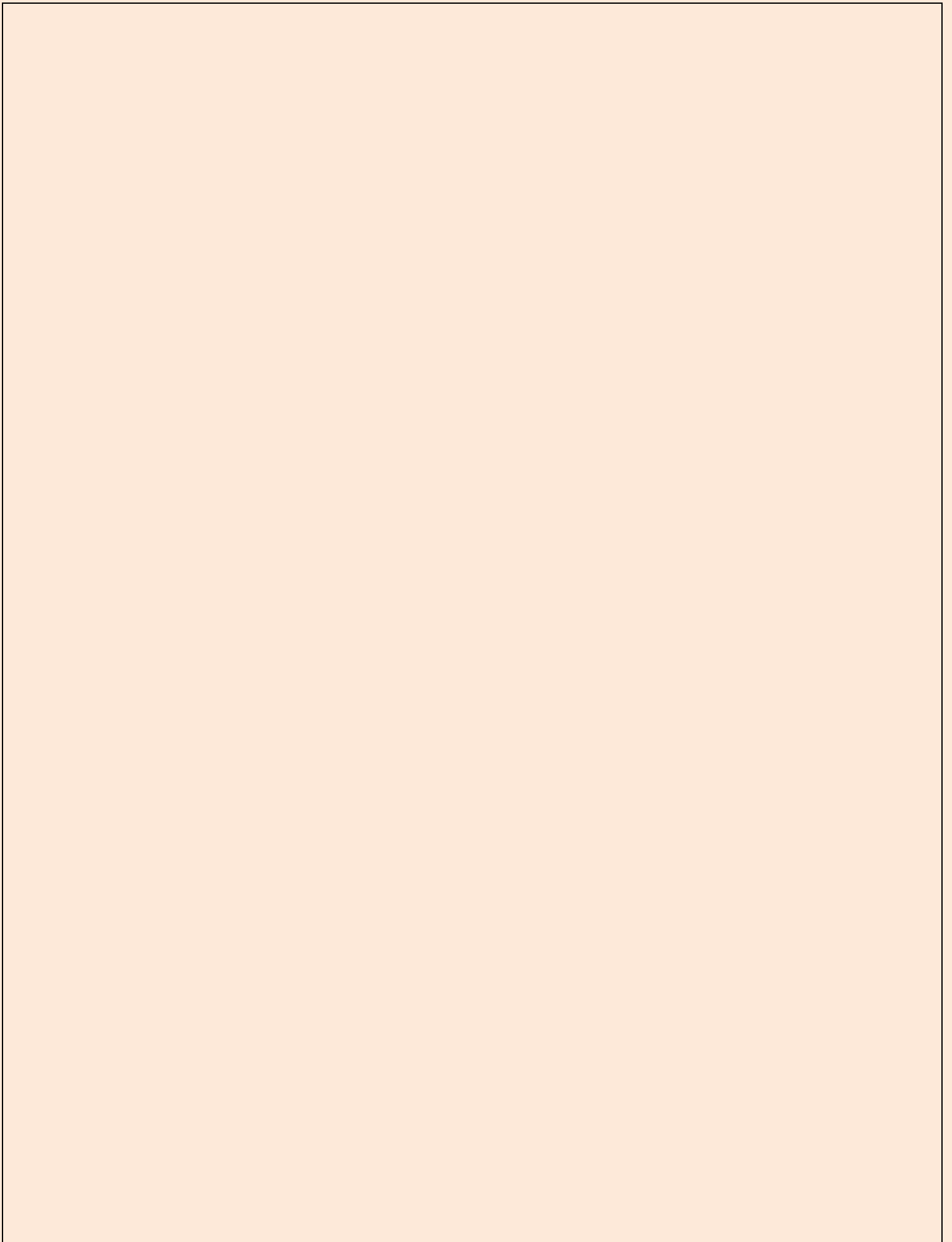
ELABORADO POR:
BRAYAN CAMILO RUIZ CAICEDO

TUTOR:
JOSE DOMINGO GARZÓN

Bogotá, Colombia

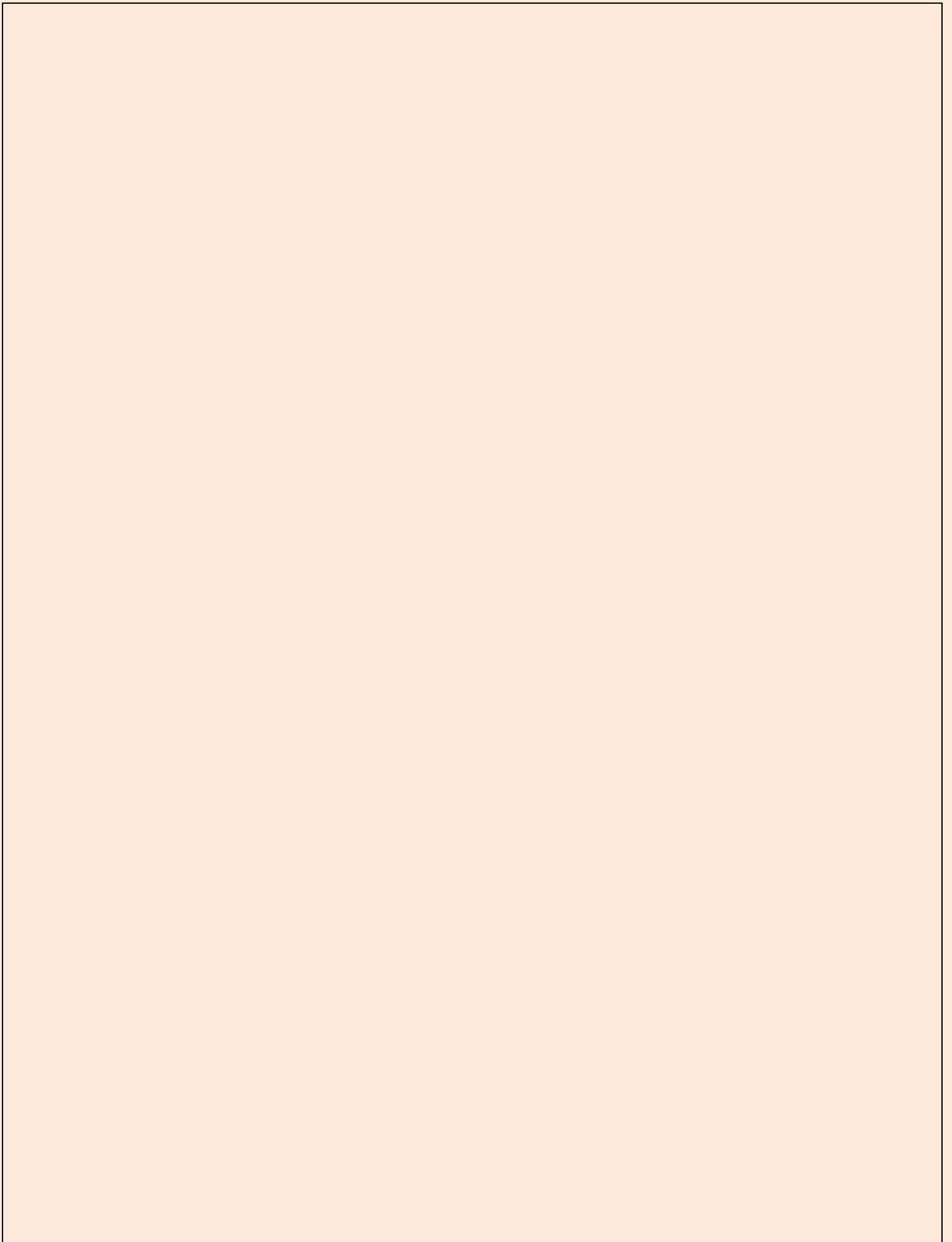
Universidad Pedagógica Nacional
Facultad de Bellas artes
Licenciatura en Artes Escénicas

Libro 3





Preludio	Pág. 1
Capítulo 1. Cimentando nuestro laboratorio	Pág. 2
Capítulo 2. ¿Y ahora, cómo empezamos a crear?	Pág. 10
Capítulo 3. Nuestro estreno	Pág. 21
Capítulo 4. Una experiencia que transita nuestros cuerpos	Pág. 29
Bibliografía	Pág. 39



EXPERIENCIAS ALREDEDOR DE LA EXPERIMENTACIÓN Y CREACIÓN CIRCENSE CONTEMPORÁNEA

PRELUDIO

Después de haber transitado por la primera experiencia formativa y de reconocimiento del campo circense, llegó el momento de construir un camino complejo, lleno de incertidumbres e incógnitas, que nos situaran en el camino de la creación. En la Investigación-Acción-Creación Artística (IACA), este momento de creación:

Es el diálogo más profundo que se da en el proceso, es el punto donde los saberes se decantan para llevarlos a un hecho artístico concreto. No quiere decir que la creación finaliza, de hecho, queda abierta para la transformación. Es indispensable que en todo proceso creativo haya un momento de reflexión amplia para la construcción de la obra. Es tomar todas las exploraciones, los registros y ponerlos sobre la mesa de trabajo para luego desordenarlos, cambiarlos, voltearlos y pensarlos en pro de la creación. (Huertas, Vanegas. 2018, p.89)

Esta fase del proyecto nos permitiría explorar todas aquellas preguntas e inquietudes surgidas a lo largo del denominado periodo formativo, inquietudes que partían del hecho de preguntarnos ¿cuál es nuestro propio lugar de enunciación?, ¿de qué hablaremos en nuestra creación y cuál es el lugar de cada uno en ella?, ¿realmente podremos encontrar en el circo una forma en la que seamos libres? Y muchas otras inquietudes que se irán contando y desarrollando en el presente documento.

En este libro del Modellsbuch, el lector podrá seguir paso a paso el camino creativo desarrollado como fase final del presente proyecto investigativo con los jóvenes participantes del grupo artístico y comunitario Xirco Xue-Cha. Recorrido que tenía como objetivo confrontar nuestro saber circense en aras de construir una posibilidad artística que

nos permita enunciarnos de manera más libre y sensible como seres humanos. Dicho camino se realizó de la mano de los postulados teóricos del Laboratorio del Imaginario Social del grupo teatral Mapa Teatro y de diversas actividades y ejercicios que parten de mi experiencia como artista, investigador y formador, que buscaban indagar nuestro inconsciente personal y colectivo para ir descubriendo, aceptando y confrontando, nuestras pulsaciones e intereses vitales, es decir; aquellos temas de los cuales surge una necesidad de poder hablar y expresar, para ser abordados desde el hecho creativo.



CAPITULO 1- CIMENTANDO NUESTRO LABORATORIO

EL INCONSCIENTE

Una posibilidad de reconocer nuestros deseos internos

Dentro de las inmensas rutas y posibilidades que hay para abordar un proceso de creación, y desde mi propia experiencia como artista de circo y como profesor de esta disciplina, tenía la intuición de que este momento debía ser abordado desde la premisa de laboratorio. Ya que, si bien nos demarcan una ruta o camino, la intención es más de construir una experiencia que nos invite a transitar desde nuestra propias sensibilidades y saberes, un camino que sea totalmente desconocido para todos y que nos permitiera dejar de lado el lugar creativo del circo tradicional, por uno donde el eje sea la intención comunicativa y expresiva que la intención técnica y virtuosa.

De acuerdo a lo anterior, construí una ruta metodológica que, en primer lugar, se centraba en el lugar de lo inconsciente, entendiendo esto cómo “un lugar de nuestra *psique* (concepto que engloba todos los procesos mentales conscientes e inconscientes que lleva a cabo una persona) que está detrás de lo que hacemos, decimos o deseamos” Freud (1915). Esto debido a que, en primer lugar, la búsqueda creativa tenía como objetivo poner como

prioridad el reconocimiento de la subjetividad de los sujetos como eje de exploración; sus sentires, ideas, percepciones de la realidad, entre otros. Y, en segundo lugar, porque considero pertinente que, para lograr descentrar el lugar de la técnica en la creación circense, es necesario empezar por reconocernos como seres humanos para así mismo comprender nuestras sensibilidades y particularidades, para posteriormente ser abordadas de las propias expresividades. Así que, teniendo en cuenta la prioridad de reconocernos como grupo, desde esta perspectiva psicoanalítica, nos permitiría empezar a rastrear aquellos temas de interés para todos. De acuerdo a esto, se creó una ruta metodológica, a través de ejercicios escriturales, compuesta por cuatro momentos; 1) Reconocimiento de nuestro inconsciente a través del ejercicio *morning pages* de la artista Julia Cameron, 2) Creación de las *listas de los deseos*, 3) Ejercicio del *punctum* de Roland Barthes, 4) Ejercicio de socializar y compartir los materiales escriturales realizados a los demás compañeros.

RECONOCIMIENTO DE NUESTRO INCONSCIENTE

Morning pages

Para iniciar con nuestro proceso de indagación, teniendo como premisa nuestro cuerpo como primer territorio de indagación creativa, se propuso realizar el ejercicio de *morning pages* del libro *The artist way* (1992) de la artista norteamericana Julia Cameron. Dicho ejercicio tiene una premisa, en teoría sencilla, que nos permitiría empezar a navegar por el inmenso mundo de nuestro inconsciente. El ejercicio consta de escribir tres páginas en la mañana, específicamente al momento de despertarnos, no unos minutos después de ser conscientes y estar dispuestos a iniciar nuestro día, no. El ejercicio debe realizarse en el justo momento en el que abrimos los ojos. Ahí la dinámica implica tener un cuaderno o

agenda con su respectivo material para escribir; lápiz o esfero, listos al lado de nuestra cama para poder despertar y escribir las tres páginas. ¿Qué se escribe en las tres páginas? La respuesta es sencilla; absolutamente todo lo que se pase por nuestras cabezas, todo, así sin importar si hay coherencia alguna. Nuestro deber es dejar que fluya la escritura, sin censurarnos o teniendo el afán de escribir cosas lógicas, solo debemos escribir sin detenernos, todo lo que salga, sin más. El objetivo del ejercicio es poderlo realizar, como mínimo y como se planteó a los participantes del proceso, una semana. Esto debido a que, como se ha mencionado anteriormente, el objetivo es empezar a rastrear aquello que siempre está en nuestro interior; deseos, miedos, anhelos, problemas, entre otros. Es empezar a percibirnos desde otro lugar, uno del cual no somos autónomos... “nuestro objetivo es atraparnos a nosotros mismos antes de que nuestro ego se despierte, antes de que sus defensas estén en su lugar. Queremos ser vulnerables.” J. Cameron (2013).

A la par del ejercicio de las *morning pages*, también se realizó el ejercicio de escribir dos listas de deseos, específicamente una lista sobre *lo que deseo que suceda en mi creación y lo que no deseo que suceda en la creación*. La intención de estos listados, en correspondencia al rastreo que se hacía desde el plano de lo inconsciente, era precisamente también darle el lugar a nuestro lado autónomo y consciente, ya que considero que, si bien reconocer nuestro inconsciente es una parte fundamental de nuestro reconocimiento, no quiere decir que sea la única manera de percibir nuestras pulsaciones y necesidades vitales y expresivas. Ya que poder enunciar objetiva y razonablemente nuestras necesidades, en muchos casos ya clarificadas con anterioridad, permite enriquecer nuestro reconocimiento, ya que nos deja entrever esos dos lados de nuestra interioridad subjetiva; lo que reconocemos conscientemente y lo que está siempre presente pero que no logramos captar con facilidad como lo inconsciente. Además, el ejercicio de poder materializar a través de la escritura nuestros deseos, nos permitía empezar a observar, de una manera muy primaria, el curso que empezaría a tomar nuestra creación.

PUNCTUM

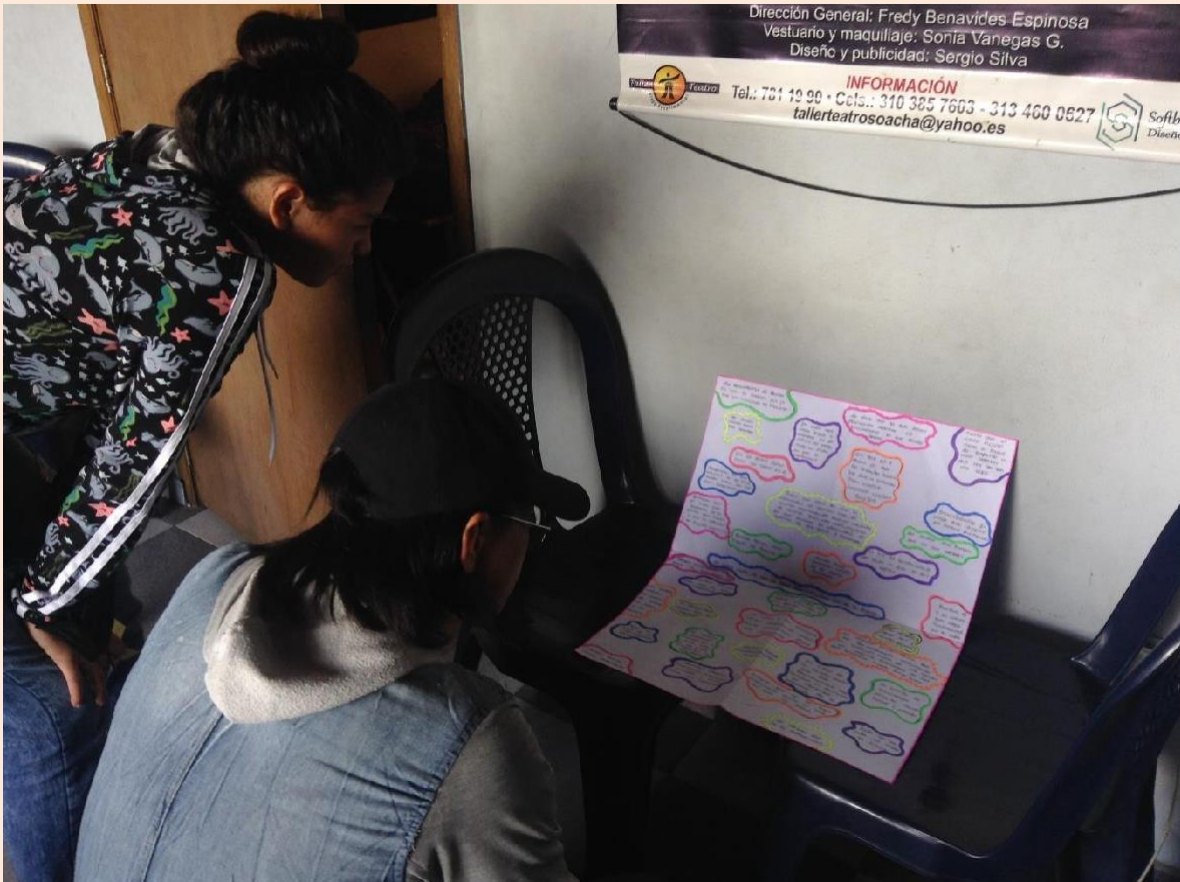
Nuestro orientador de la mirada

Una vez realizado los ejercicios escriturales de cinco días de *morning pages* y de haber realizado nuestros dos listados de deseos, se procedió a leer y releer todo el material escritural producido, pero desde la noción del *punctum*. Este concepto se le acuña al crítico, teórico literario, semiólogo y filósofo estructuralista francés Roland Barthes en su libro *La cámara lúcida* (1980) en referencia a cómo y qué se observa en una foto determinada. El *punctum* lo define como “eso que sale a escena como una flecha y viene a punzarme.» Punctum» es pinchazo, agujerito, pequeña mancha (...); es ese azar que en la fotografía me «despunta» (pero que también me lastima, me punza)». R. Barthes. (1980). Es decir, el *punctum* es algo que apela a nuestra subjetividad y por lo cual cada persona puede encontrar sus propios *punctum* en las fotografías, ya que cada uno de nosotros tiene diversos gustos y maneras de observar los detalles, por lo cual fija la mirada en algo muy particular.

De acuerdo a lo anterior, el objetivo era mirar los escritos y observar aquello que nos llamaba más la atención, aquellas palabras, frases, entre otros, que apenas nos leíamos nos atrapaba, cuestionaba o indagaba. Y, una vez detectados nuestros *punctums*, el objetivo era poder transcribirlos todos a otra agenda u hoja, a manera de lista, ya que nos permitía recopilar y observar de mejor manera aquel material escritural que nos llamó la atención. A este ejercicio lo denominamos como *nuestro inventario*.

Y para concluir esta primera fase de indagación y aproximación creativa, la metodología fue la siguiente; cada uno/a llevaba sus propios inventarios de manera creativa donde se pudiera observar su material escritural recogido. Algunos hicieron mapas, otros listados, otros sencillamente su agenda con los escritos recopilados y organizados. Ya que esto nos permitiría uno de los ejercicios fundamentales del ejercicio, poder compartir nuestros escritos y deseos a los demás compañeros. Entonces, de acuerdo a la dinámica, nos reunimos y, en el espacio donde nos estábamos reuniendo, cada uno puso sus escritos en lugar del salón – como si se tratara de una galería- para que todos pudiéramos ir de escrito en escrito leyendo y reconociendo desde una perspectiva más personal e íntima a los demás. Este ejercicio tenía dos premisas, 1) el respeto hacía todas las expresiones

escriturales surgidas de las listas de los deseos y las *morning pages*. El objetivo era empezar a ver a nuestros compañeros desde el lugar de su sensibilidad, 2) Anotar en una ficha bibliográfica, dada con anterioridad, aquello que veíamos en los inventarios que resonaban en nosotros. Es decir; observar en qué escrito, palabra y/o frase, nuestro *punctum* se activaba. Ver en aquello que escribían los demás, algo en lo que cada uno se inquietaba.



Ejercicio de leer los punctums de los compañeros.

De lo anterior se desprende que, al concluir nuestro recorrido por los inventarios, todos teníamos nuestras fichas bibliográficas, en la gran mayoría de los casos, llenas de transcripciones surgidas de constantes resonancias halladas. Así que, con el material producido, dimos paso a construir lo que llamamos *nuestro inventario colectivo*. Dicho inventario tenía como objetivo, al igual que los inventarios personales, recopilar todos aquellos *punctums* que encontraban en los demás compañeros. Este ejercicio tenía como una de sus finalidades poder encontrar, mediante la escritura, lugares comunes en las

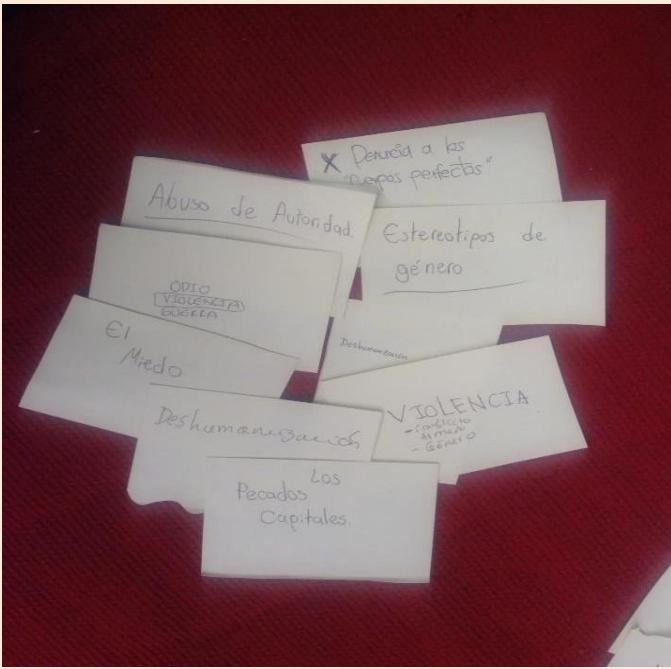
HORIZONTES CREATIVOS

Una vez construido *nuestro inventario colectivo*, se decidió pegar el cartel en nuestro lugar de entrenamiento para ir y visitarle cada vez que fuera posible, para ir adentrándonos cada vez más en aquel mapa lleno de subjetividades y sensibilidades. Y, dejado pasar unas semanas, volvimos a retomar el inventario con la siguiente premisa; observar detalladamente el cartel y volver a hacer el ejercicio de los *punctums*, pero esta vez siendo más agudos y eligiendo específicamente una palabra o una frase muy corta de aquello que nos llama la atención. Resumidamente hacer un *punctum de los punctums*.

Una vez teníamos nuestros *punctums* recopilados, decidimos empezar a agruparlos por semejanza o tema, por ejemplo; en un grupo iban las palabras pertenecientes al campo de la violencia, como el miedo, la muerte, la desaparición, entre otros. Y así, sucesivamente, íbamos clasificando todos los *punctums* de manera que ordenada hasta que todas las palabras o frases quedaran con un grupo determinado. El objetivo de este ejercicio era poder clarificar aquellos lugares que, consciente o inconscientemente, todos teníamos en común y que queríamos abordar en nuestra creación. Una vez clarificados, a este cartel lo denominamos *horizontes creativos*, ya que nos daban una mayor percepción hacia qué lugares se empezaría a direccionar nuestra obra. Y así, con las categorías definidas, dimos inicio a nuestro camino creativo.



División y agrupación de los punctums de los punctums.



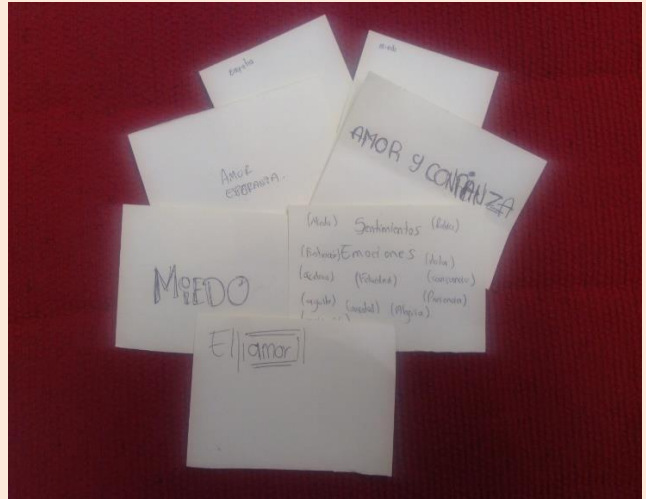
Primera agrupación de punctums.



Segunda agrupación de punctums.



Tercera agrupación de punctums.



Cuarta agrupación de punctums.



Quinta agrupación de punctums.

camino totalmente incierto y para muchos nuevo, ya que nunca habían hecho alguna creación en ningún ámbito artístico, lo cual generó algún tipo de inseguridad y zozobra sobre lo que empezaríamos a construir conjuntamente. Además, ese sentimiento de inseguridad en alguno/as, era mayor debido a que, como se conoce al arte del circo, es el arte del virtuosismo, y varios integrantes apenas estaban teniendo sus acercamientos técnicos y claramente no habían afianzado sus habilidades y, sobre todo, no habían desarrollado la confianza plena en sí mismos. De acuerdo a esto, era evidente para mí y para la investigación propuesta, que no debía iniciar la indagación creativa teniendo como eje central la técnica circense. En cambio, decidí que lo más oportuno era empezar teniendo en cuenta los saberes particulares de cada uno, porque es ahí donde podríamos empezar a reconocer las sensibilidades y expresiones creativas propias de los integrantes del proceso. Por lo cual, el *laboratorio del imaginario social*, se posicionaba ante nosotros como un camino al cual podíamos acudir para empezar a transitar la creación. La noción del laboratorio, en su sentido más general, correspondió para nosotros como un:

diálogo de saberes, en el cual la educación formal no es el único lugar de producción de conocimientos y de construcción de sentido de realidad, pues en los espacios de educación no formal se desarrollan otros saberes y lugares de producción de conocimiento; por tanto, allí es factible que surja y acontezca lo diverso y lo diferente. (Beltrán Barrios, 2019, pág. 29).

Dentro de las inmensas posibilidades de lo que implica construir un laboratorio de creación, el *laboratorio del imaginario social*, decidí apostar por este en específico. Esta metodología es una propuesta creada por el grupo teatral bogotano Mapa Teatro, de los hermanos Rolf y Heidi Abderhalden. Esta metodología permite la integración de los artistas y no artistas, como una manera de crear a partir de los lenguajes transdisciplinares, donde el apoyo de las comunidades que habitan en los territorios, es un factor clave e indispensable. Desde esta perspectiva, las comunidades son consideradas como eje fundamental de la creación, ya que se busca poder enunciar las vivencias y los relatos de conflicto de una comunidad determinada, para así generar una incidencia en su territorio. Dentro de las

creaciones de Mapa Teatro, voy a describir brevemente la obra “*Testigo de las ruinas*” ya que me permite situar al lector sobre las posibilidades y particularidades de esta metodología de creación. Este montaje buscó reconstruir la memoria de los habitantes del barrio Sante Inés, conocido como “El cartucho”, barrio que fue demolido para dar paso a la construcción de un parque, donde la alcaldía de Bogotá tenía la intención de generar un impacto positivo ante la opinión pública al generar espacios de esparcimiento y divertimento. Sin embargo, lo que realmente generó fue “poner fin a una parte de nuestra historia, de nuestra historia social y urbana que es, en definitiva, una historia de modos de hacer, de prácticas sociales inéditas, de historias de vida irremplazables, de inigualables historias de sobrevivencia” (Abderhalden Cortés, 2006, pág. 2).

La creación “*Testigo de las ruinas*” fue un proyecto que, debido a su metodología e intención de incluir a la comunidad con sus relatos como eje primordial, logró darles forma a las subjetividades de la comunidad del barrio Santa Inés, enunciando a través de la creación artística, sus problemas, pensamientos, necesidades, y a su vez, reconocer sus virtudes y aciertos en el acto de afrontar sus realidades.

De acuerdo a lo anterior, la metodología del *laboratorio del imaginario social*, se consideró pertinente para empezar a abordar nuestro camino creativo, debido a que nos permite situar las subjetividades y relatos de los individuos, así mismo como sus propios saberes, como ejes fundamentales de la creación. De esta manera, las técnicas circenses se consideraron como un saber colectivo que nos funcionaría como medio y no como fin. Importante señalar esto ya que, como se mencionó anteriormente, el laboratorio apela al encuentro de los lenguajes artísticos, de lo interdisciplinar y transdisciplinar, ya que la metodología del laboratorio permite que el circo encuentre otras formas procedimentales de ejecutar la técnica, una donde el eje central sea la necesidad de enunciar y expresar algo, por lo cual, la comunidad participante puede valerse de sus saberes o tener la libertad de experimentar con cualquier forma expresiva. La creación artística en Mapa Teatro

“ha construido una teatralidad que no entra en disputa con las artes visuales, los procesos editoriales, la danza, la arquitectura, la escultura, la literatura, entre otras formas de creación. Cada proceso de creación, cada detonante, sea por invitación o necesidad de los artistas, pone en juego una serie de saberes de

imágenes (textuales, visuales, sonoras, hápticos) que se van articulando en dinámicas de trabajo que desembocan en diversos formatos.” (Gutiérrez Castañeda, 2015. Pag.1.)

Así pues, gracias a la metodología propuesta de Mapa Teatro y su laboratorio, se expande para nosotros la noción del acto creativo como un lugar donde la diversidad de materialidades y lenguajes son herramientas necesarias para lograr enunciar las necesidades expresivas de los artistas y no artistas. Además, la creación artística, desde esta perspectiva, se postula como una práctica donde se posibilita la experimentación como un lugar donde cada uno pueda encontrar su propia forma de enunciación artística y humana. Y así, ir encontrando nuestra propia forma de hacer circo.

LABORATORIO Y EXPERIMENTACIÓN

Aproximaciones creativas

Una vez establecido el punto de partida del laboratorio del imaginario social y sus posibilidades diversas y enunciativas, además de ya tener nuestros punctums focalizados y organizados, dimos inicio a la exploración e indagación escénica. Decidimos observar los grupos de punctums y ver por cuál nos inclinábamos o nos interesábamos más para iniciar la exploración. Curiosamente, y casi de manera unánime, nuestra decisión no tardó mucho y se eligió al grupo 1 de punctums, el cual tenía como palabras y frases: *denuncia a los cuerpos perfectos, abuso de autoridad, estereotipos de género, odio, violencia, guerra, miedo, conflicto armado, género, pecados capitales y deshumanización*. Empezamos a dialogar sobre qué fenómeno podría englobar aquellas palabras, así que decidimos elegir una palabra de todo el grupo de punctums, que para nosotros englobara de manera general todos esos sentires y conceptos. La palabra elegida fue *la violencia*. Sin embargo, decidimos aun no imponer aquel concepto globalizador como eje creativo. No porque no fuera un tema importante para todos, sino porque aún era prematuro definir la exploración creativa, en aquel momento no queríamos limitarnos.

Como primer ejercicio creativo la indicación fue buscar referentes visuales (fotografías, pinturas, ilustraciones) de lo que para nosotros significaban esas palabras, por ejemplo; al momento de pensarnos los conceptos de violencia y género, algunas pinturas de la artista colombiana Débora Arango para nosotros representaba, en el sentido más ilustrativo, la violencia de género hacia la mujer. Y así, empezamos a traer diversos referentes visuales de lo que para cada integrante significaban aquellas palabras.

Una vez recolectado todo el material visual, empezamos a agrupar las imágenes por semejanza, para de esta manera empezar a explorar escénicamente y corporalmente aquellas imágenes, retratos, pinturas y fotografías, que habíamos recolectado.



Material visual pictórico.

Con las imágenes agrupadas empezamos a explorar la noción de mimesis, de representar con nuestros cuerpos aquel material, escenificarlos con el objetivo de poder vivir y expandir nuestras experiencias en las situaciones planteadas por los referentes. Entonces la indicación fue, en un primer momento, hacer una copia lo más idéntica posible de las imágenes, para después pensar un posible desarrollo de la situación.

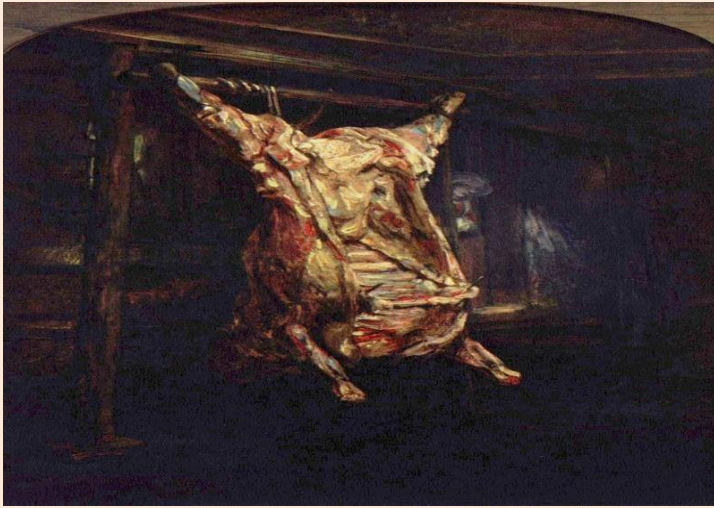


Goya. (1819-1823) *Saturno devorando a su hijo.*



Mantegna Andrea. (1480) *San Sebastian.*





Rembrandt. (1655) El buey desollado.



Pietschamann Max. (1892) Polifemo pescando.



Los lectores podrán observar todos los cuadros corporales en los siguientes enlaces de Padlet:

Link página: <https://padlet.com/ruizcaicedoelbrayan/qu2xfchhh34j6wdc>

Código QR:





Así pues, empezamos a llenar nuestro baúl de materiales creativos, donde los materiales visuales fueron el primer acercamiento a nuestra creación. Sin embargo, más allá de simular las situaciones, la pregunta para nosotros era, ¿cuáles de estas situaciones se podrían manifestar en nuestras vidas cotidianas? Porque el objetivo era empezar a dilucidar que los materiales escogidos no eran simplemente elegidos por su similitud con los punctums, sino que, inconsciente o conscientemente, se habían elegido porque encontrábamos algo ahí que nos resonaba y cuestionaba. Desde esa perspectiva, empezamos a pensar el ejercicio de la mimesis como una manera de traer a nuestro contexto aquellas situaciones. ¿Que nos podía decir hoy las pinturas renacentistas de San Sebastián, o las pinturas de Goya? Ahí estaba nuestra búsqueda. Empezamos a notar que en la construcción mimética de cada referente representábamos diversas manifestaciones de la violencia. Débora Arango nos permitía empezar a situar concretamente la violencia de género. Guayasamín nos permitió pensarnos la complejidad y problemática del amor de pareja. Egon Schiele nos hacía preguntarnos sobre nuestros cuerpos y, específicamente en el contexto de los integrantes del grupo, que significaba ser hombre o mujer. Y así, en los diversos cuadros corporales creados con sus respectivos referentes artísticos, empezamos a percibir la orientación de la obra. El ejercicio concluyó con un total de 24 cuadros corporales que nos permitían empezar a entrever las potencialidades escénicas y las diferentes enunciaciones encontradas.

Una vez concluido el ejercicio mimético, empezamos a organizar y desarrollar escénicamente las distintas imágenes, no por su relación con las demás, sencillamente empezamos a seleccionar aleatoriamente el orden de los cuadros, para empezar a observar que narrativas sugerentes empezaban a surgir. De este ejercicio resultó una secuencia de 20 minutos que grabamos y observamos para empezar a detallar, encontrar y cuestionar el material creado. Del ejercicio de observación se concluyó que, como se mencionó anteriormente, había una insinuación abstracta sobre las ramificaciones de la violencia, insinuación a la que decidimos poner más atención para empezar a sentar las bases de nuestra creación.

De lo anterior se desprende que, explorado los diversos referentes visuales del grupo de punctums elegido, se empezaban a notar que algunos tenían más sensibilidad entre un tema u otro, lo cual fue muy importante para empezar a cimentar nuestra creación. Nos sentamos

y empezamos a dialogar sobre qué observaban de los materiales hasta el momento creados. Concluimos en que efectivamente todos podíamos entrever diferentes ramificaciones de la violencia y que algunos querían hablar de aquellos temas. En este punto se decidió, colectivamente, que nuestra creación abordaría la violencia como eje creativo, pero que, al ser un concepto muy amplio, era precisamente algunas de sus ramificaciones lo que nos interesaba, ya que permeaban nuestras vidas cotidianas. Así pues, decidido el eje temático de la obra, decidimos empezar a agruparnos por las ramificaciones de la violencia que más nos sensibilizaba y sentíamos necesidad de abordar. De esta manera, se crearon cinco (5) grupos donde cada uno exploraría una ramificación de la violencia, y así abordarlos de la siguiente manera: 1) violencia de género, 2) discriminación por orientación sexual, 3) acoso sexual, 4) violencia de pareja, 5) violencia urbana. Y así, agrupados por sus diferentes inclinaciones, empezamos a construir los actos que abordarían estos temas.

CONSTRUCCIÓN DE LOS ACTOS

Las experiencias propias como ejes de indagación

Una vez creados los grupos con su respectivo interés creativo, se decidió que esta parte del proceso la indagaríamos mediante la escritura. La escritura, como una herramienta que se ha trabajado desde el primer periodo formativo, se transformó para nosotros en un medio valioso e importante, ya que había permitido sensibilizarnos al momento de reconocer nuestra propia forma de percepción del mundo. Aprovechando esto, el primer ejercicio escritural que se utilizó fue crear un relato personal donde cada uno contaría una experiencia cercana al tipo de violencia que había elegido. Este escrito tenía como objetivo no indagar en relatos ficcionales o ajenos, lo importante era situar esas experiencias propias donde el fenómeno de la violencia nos había permeado, directa o indirectamente. Al concluir con el ejercicio, cada grupo se reunió con sus compañeros y se compartieron sus textos, la premisa era encontrar relaciones entre las vivencias individuales para ir precisando aquello de lo que cada grupo le gustaría expresar. Y así, enmarcado el direccionamiento narrativo de los actos, se empezó a construir los actos o números de cada grupo. Para esto, se tomó la premisa de reutilizar y resignificar, en caso de que así lo

considerarán, los cuadros corporales anteriormente contruidos colectivamente, para empezar a construir desde ahí las situaciones y gestos simbólicos de cada número u acto. Sin embargo, atendiendo a la dinámica de que la creación, desde sus fundamentos pedagógicos postulados al inicio de esta investigación, debían corresponder a las necesidades de autorreconocimiento por cada uno de los individuos, el eje creativo de esta parte final de la creación, eran precisamente los textos escritos por cada integrante de los grupos. Esto debido a que la indagación creativa, debe corresponder a que ese espacio permita la construcción de una visión crítica y objetiva de las experiencias propias de cada individuo, para que, de esta manera, la puesta en escena sea el lugar donde el integrante reflexione y construya una percepción que cuestione sus experiencias de vida. De acuerdo a lo anterior, se dio la premisa de que, con los textos creados, como grupo hicieran una curaduría del material escrito, extrayendo aquel material que consideraran más significativo para ponerlo en juego con la puesta en escena. De esta manera, cada grupo consolidó un texto, a manera de *collage*, donde recogían y resaltaban de sus materialidades escritas las potencialidades simbólicas y narrativas referentes a sus experiencias alrededor de las distintas violencias.

De lo anterior, y del resultado de ensayos, pruebas, construcción de trucos, análisis de posibles vestuarios, experimentación sonora, entre otros factores creativos, se construyo nuestra puesta en escena ***“VIOLENTIA, UN BELLO EXABRUPTO”***. Una creación circense que explora diversas ramificaciones de la violencia, a través de relatos propios de los artistas integrantes del proceso.





VIOLENTIA

Un bello exabrupto



AUTORES:
CREACIÓN COLECTIVA

DIRECCIÓN:
BRAYAN CAICEDO
LAURA BENAVIDES

DISEÑO DE POSTER:
MIGUEL RODRIGUEZ

ARTISTAS:
Angela Viviana Marentes Carrillo
Carolina Sánchez Villamil
Miguel Ángel Rodríguez Lasso
Yulieth Katherine Orjuela Cardozo
Erick David Ceballos Franco
Lixeth Alejandra Penagos Collazos
Brayan Camilo Ruiz Caicedo
Laura Valentina Benavides Vanegas

Ángel David Buelvas Magallanes
Brayan David Sánchez Salgado
Julián Esteban Benavides Vanegas
Oscar David Contreras Rodríguez
Erika Johana Díaz Rodríguez
Sara Urrego Ángel
Adriana Marcela Chávez Salinas
Nicol Sofía Amaya Villabon
Luigy Santiago Gutiérrez Gutiérrez

Pieza gráfica oficial de nuestra creación. Diseño por Miguel Lasso, integrante del proceso.

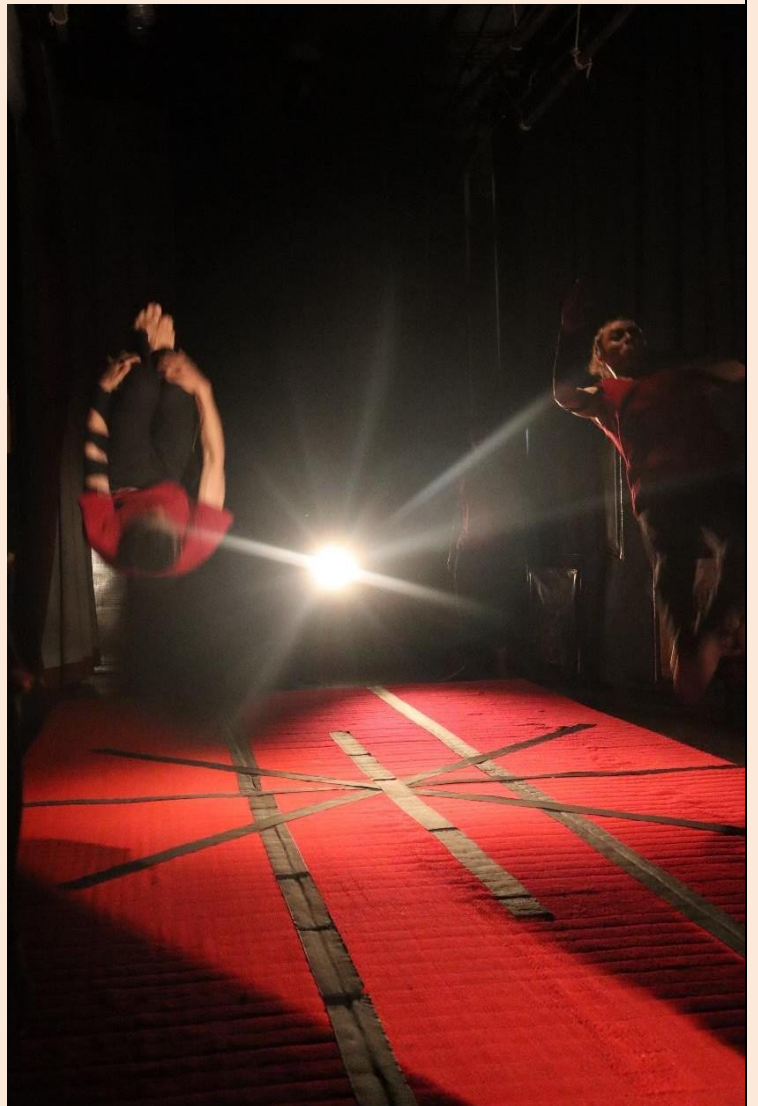
CAPÍTULO 3- NUESTRO ESTRENO

El momento de dar a luz

Después de haber transitado por aquel laberinto-laboratorio de creación, logramos concluir nuestra exploración y así mismo, decidimos compartir nuestra creación agendando y gestionando nuestra primera función. Esta decisión, llena de miedos y expectativas, nos hacía confrontarnos constantemente de si era el momento de compartir la obra, si ya estaba acabada o aún había atisbos por trabajar. Claramente era una sensación surgida de todas las incógnitas que teníamos sobre cómo reaccionaría el público, ya que desde la publicidad se enunciaba una como una función de circo, pero que de circo visto en nuestro municipio no tenía nada y creemos que, a raíz de eso, la publicidad fue tan efectiva que logramos uno de los objetivos; llenar el teatro. La función estaba destinada para el domingo 4 de septiembre a las 7:00pm en el Teatro Municipal Sua, en Soacha, Cundinamarca. Y, con un aforo de casi 300 personas, logramos darle luz a nuestra creación, un trabajo de una hora que resumía aproximadamente 6 meses de trabajo con la comunidad.







Algunos momentos del estreno.

Considero necesario decir que fue una experiencia totalmente enriquecedora, bella y transgresora. Al finalizar la obra, escuchamos comentarios de todo tipo, comentarios muy buenos que reconocían la labor hecha por nosotros, pero que sin duda manifestaban que era muy impactante ver una puesta en escena que, mediante el circo, lograra generar reflexiones acerca de la violencia. Ahí nos dimos cuenta que logramos uno de nuestros anhelos, empezamos a ver la potencialidad que estaba generando nuestra propia forma de hacer circo.

HALLAZGOS CREATIVOS

De toda la metodología abordada anteriormente, se puede observar que hay unas posibilidades de explorar el hecho de creación escénica desde diversas perspectivas, materialidades y rutas, que permiten generar otras formas de pensarse la creación. Sin embargo, dicha metodología es aplicable para cualquier disciplina, ya sea performance, audiovisuales, música, teatro, danza, entre otros. ¿Qué hace que la creación circense contemporánea se diferencia del resto?, ¿qué implicaciones tiene deconstruir la técnica circense para una puesta en escena?, ¿qué hallazgos o decisiones afrontamos para intentar mantener nuestra identidad como artistas de circo? Dentro de la creación de “*Violentia, un bello exabrupto*” empezamos a notar ciertos rasgos particulares que surgieron de dicha indagación creativa. Hallazgos que, si bien consideramos pertinente registrarlos y analizarlos, es importante señalar que aún se encuentran en etapa de estudio y entendimiento, y que, en términos de la presente investigación, excede los objetivos propuestos por la misma. De acuerdo a esto, nuestro interés no es categorizar ni conceptualizar dichos hallazgos o destellos creativos surgidos en la exploración. En cambio, decidimos enunciar dichos hallazgos como posibles identificadores de nuestra práctica artística.

LA TÉCNICA COMO MEDIO DE ACCIÓN

Una de las particularidades que observamos, y que sin duda es la que nos permitimos abordar con mayor profundidad, fue la de tener como eje central para construir las acciones y situaciones de cada fragmento, la noción de la técnica como una figura retórica. Es importante mencionar que el saber colectivo que predominaba en nosotros es la acrobacia, y que como acróbatas que queríamos enunciarlos siempre surgían diversas preguntas; ¿cómo darle significado a un mortal?, ¿cómo abordar a nivel semántico la parada de manos, la contorsión, la triple altura? Si bien somos artistas de circo, no queríamos que, por esa misma identidad, nuestra creación estuviera llena de momentos virtuosos sin explicación alguna o que la técnica fuera simplemente una formalidad de la creación. Porque sí, nuestra característica es la trabajar bajo la premisa de la *hazaña humana*, que es el rasgo distintivo

de nuestro lenguaje circense. Sin embargo, queríamos enunciar y manifestar mediante esa misma premisa de la hazaña humana, pero sin que una predominara mas que la otra, por el contrario, la hazaña es el lugar donde encontramos nuestro medio de enunciación: *Hazaña-contenido*, una dualidad permanente para nosotros.

Ahora bien, se mencionó anteriormente lo de la técnica como una figura retórica, ya que, en términos literarios, las figuras retóricas son “*son aquellas modificaciones que se hacen al lenguaje para proporcionar variedad, fuerza y belleza al discurso, y así lograr transmitir su mensaje con contundencia. De este modo, estas figuras permiten presentar el contenido de una forma menos obvia y común.*” Parada, Carolina (2022). *Figuras retóricas*.

En ese sentido, procuramos pensarnos la técnica, el truco, como nuestra forma de comunicarnos, de transmitir y expresarnos, pero que podíamos enunciarlo desde diversos recursos. Por ejemplo, al momento de construir una secuencia que representara, mediante la acrobacia de suelo, la violencia ejercida hacia la mujer, encontramos que se podría construir desde el recurso de la *hipérbole*, ya que esta figura literaria es la exageración de un término o una idea, y nosotros buscábamos eso, exagerar el movimiento acrobático para poderlo ajustarlo a una situación concreta y que cobrara significado. Otro ejemplo de esto fue en la construcción del fragmento que narra los problemas de pareja y las violencias ejercidas dentro de la misma. Al ser un momento de dos personas, se optó por explorar los portes acrobáticos por su naturaleza de ser una técnica basada en el trabajo de dos o más personas. La dinámica de este fragmento eran las cargadas y pulzadas, y la figura literaria que se exploró fue la del *oxímoron*, ya que nos permitía mostrar dos expresiones contrarias o incoherentes juntas y, precisamente era el objetivo del fragmento, mostrar esas acciones violentas pero sutiles en las relaciones de pareja. Otra alternativa que tuvimos fue la de construir metáforas visuales mediante la técnica. Es decir, si queríamos mostrar la fortaleza de la sororidad y el trabajo colectivo femenino, construíamos imágenes donde las mujeres elaboraban pirámides humanas, acompañadas de un texto que situaban el significado de la imagen. También, si queríamos simbolizar la complejidad de vivir en contextos como los nuestros, con violencia, inseguridades y carencias de muchos tipos, construíamos un camino donde andar era un acto lleno de dificultades y retos.



Metáfora visual acerca de la complejidad de habitar en nuestros contextos.

DRAMATÚRGIA O CONSTRUCCIÓN DE SENTIDOS

Dentro de la construcción y orden de todos los materiales elaborados en la exploración del laboratorio, empezamos a preguntarnos sobre cual debería ser la línea narrativa de nuestra creación. En nuestras concepciones y experiencias estaban muy demarcadas las estructuras del circo tradicional y la estructura narrativa que se había heredado culturalmente de la poética de Aristóteles. La estructura tradicional del circo apelaba a una progresividad ascendente de trucos, donde cada truco era más complejo que el anterior, y así mismo todo el espectáculo se dividía entre números de las distintas disciplinas circenses, donde se ordenaban de acuerdo a la espectacularidad del acto. Y, la estructura narrativa heredada de la cultura griega, específicamente de Aristóteles, que resumidamente es la que culturalmente conocemos como inicio, nudo y desenlace, donde un personaje vivencia un conflicto o situación, así pues, el personaje atraviesa varias situaciones que intenta resolver hasta que logra sus objetivos y la historia concluye.

Menciono esto porque al momento de analizar todos los materiales, algunos mencionaban que no lograban ver una estructura Aristotélica, no veían un nudo o conflicto. Otros mencionaban que debíamos ordenar los materiales según su complejidad, como si se tratara de un montaje de circo tradicional. De acuerdo a esto, logramos coincidir en que no era necesario intentar encajar en estructuras preconcebidas, que la particularidad de esta creación era poder evidenciar los distintos fragmentos donde se expresaban nuestras experiencias alrededor de la violencia. Que, si bien había una linealidad temática y que se abordaba en sus distintas ramificaciones, era ahí donde encontrábamos nuestra potencial estructura, en la posibilidad de ver distintas experiencias, no en la construcción de una línea narrativa ascendente en su complejidad, ese no era el objetivo. No nos interesó buscar categorías dramatúrgicas que se asemejaran a nuestro trabajo, no porque no los consideráramos valiosos o importantes, sino porque decidimos creer en nuestros instintos creadores y apostarle a aquella intuición narrativa, además porque queríamos empezar a hablar en lenguajes propios, lenguajes cimentados en nuestra práctica circense. De acuerdo a lo anterior, decidimos acoger la estructura tradicional, analizarla y coger los elementos distintivos de esta. Y así, logramos precisar la línea narrativa y construcción de sentidos que considerábamos más acorde a nuestros intereses. La estructura se cimentó con cinco

fragmentos, cada fragmento tiene su lógica y desarrollo totalmente independiente y autónomo, donde el inicio y el final son los únicos momentos contruidos donde todos participamos, ya que es en los cinco fragmentos donde se despliega sus narrativas personales.

INTERPRETACIÓN-REPRESENTACIÓN

Una de las nociones más importantes de este trabajo reside en la característica de la autobiografía, ya que, al apelar a generar procesos de autorreconocimiento, son las experiencias personales el pilar fundamental de esta investigación-creación. En ese sentido, en términos de representación, nos podríamos denominar como actores naturales, ya que las situaciones representadas son vivencias propias y no ficcionales. Sin embargo, tampoco queríamos entrar a categorizarnos, simplemente éramos nosotros en escena, con nuestras experiencias, miedos y fortalezas. Para nosotros no éramos ni actores o actrices, acróbatas o malabaristas, sencillamente éramos intérpretes escénicos, que mediante sus saberes hacían una reflexión sobre sus experiencias alrededor de la violencia.

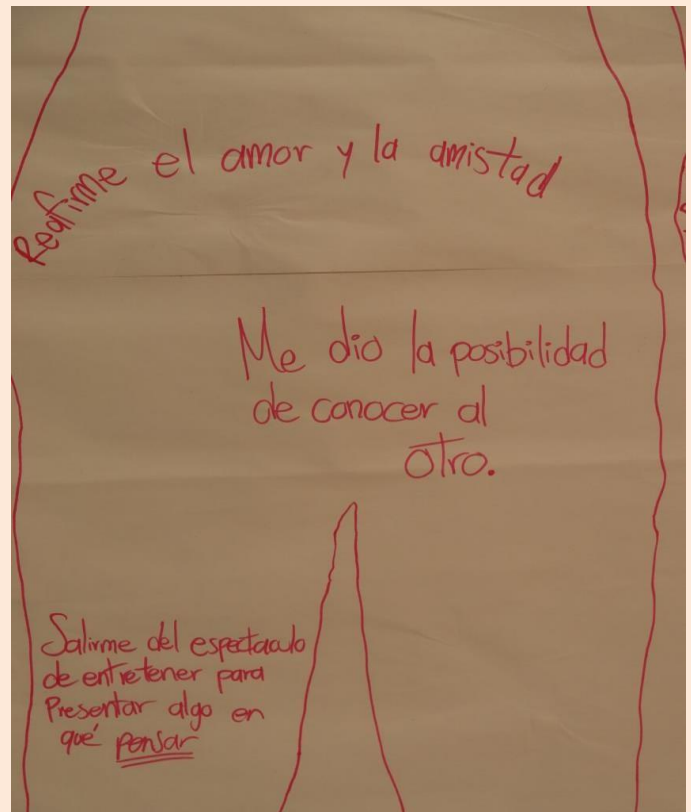
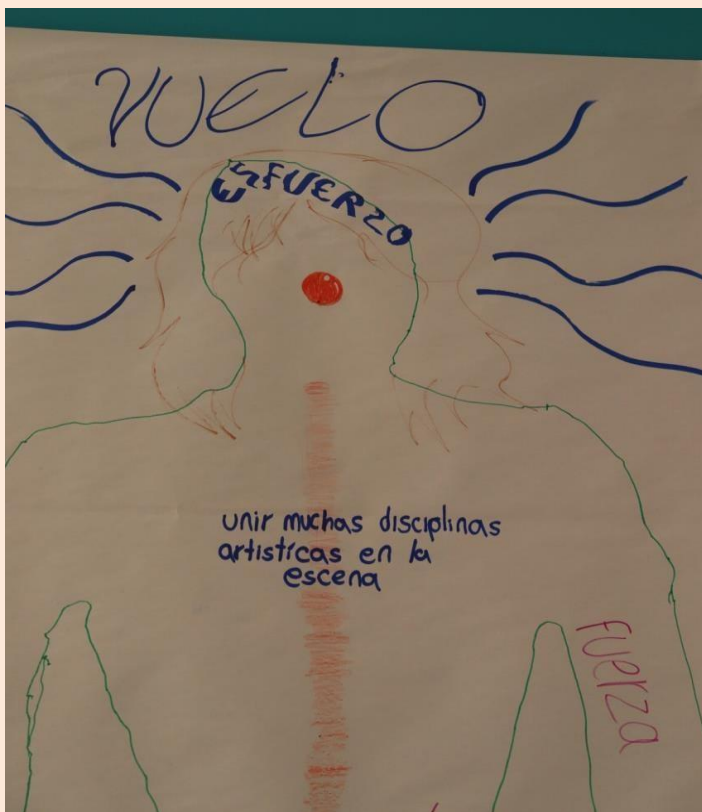
Desde esa premisa de pensar nuestra creación desde el campo de nuestras vivencias, sin darle lugar a la ficción, elementos como la escenografía y el vestuario, empezaban a ajustarse hacia una estética alrededor del concepto de la violencia, más que de construcción de personajes o convenciones propias del hecho teatral. Nociones tradicionales del circo, como un espacio escénico lleno de luces y arreglos escenográficos que daban una gran parafernalia al espectáculo circense, un vestuario ajustado y lleno de elementos elegantes y refinados, fueron desplazados por una configuración escénica que permitiera centrar la atención del espectador en el detalle y en nuestras interpretaciones. En términos de vestuario, al no representar a nadie, decidimos optar por utilizar elementos cotidianos, ropa que usáramos comúnmente y que sintiéramos identidad con ella. Claramente se ajusto la tonalidad estética de todos para generar una armonía visual de la totalidad de la puesta en escena.

CAPÍTULO 4- CIRCO CONTEMPORÁNEO

Una experiencia que transita nuestros cuerpos

Una vez transitada la experiencia de formación, creación y circulación de nuestro proceso, es importante reconocer todo lo que sucedió en nosotros, todos aquellos aprendizajes, sentires, cuestionamientos, hallazgos, entre otros. Es por esto que, para concluir con la presente investigación, se decidió hacer un ejercicio de *corpografía*, que nos permitiera reconocer todas las experiencias significativas que nos atravesaron desde sus diversas perspectivas, situarlas y enunciarlas desde nuestros lugares más sensibles para identificar qué pasó con nosotros en todo este proceso.

La corpografía, entendiéndola como una variación de la cartografía que permite mapear, en este caso, los aprendizajes, emociones, dudas y demás resonancias en nuestros cuerpos, se planteó como un ejercicio donde haríamos un acto de memoria de como vivió cada uno el proceso. Esta dinámica se complementó con un ejercicio escritural donde cada uno escribía sobre su experiencia en el proceso desde tres preguntas 1) ¿que aprendí sobre las posibilidades del circo contemporáneo? 2) ¿Qué aprendí de todo el proceso de formación? 3) ¿Qué sucedió con mi ser durante toda mi experiencia formativa y creativa del proceso? Estas preguntas fueron las detonadoras para poder realizar nuestras corpografías.



Tanta mucha disciplina aún
me siento orgullosa de la
mujer que estoy construyendo

que jamás debo
afidarme de quien
quero ser y como
quero vivir.

Reconocer que hay infinitas
posibilidades de ser

Siento que antes era
una mujer con demasiados
miedos y límites mentales.
Pero este año precisamente,
me di la oportunidad de
intentar cambiar esa parte
de mí. De permitirme conocer
otras cosas y experimentar mi
existencia de otras formas.
Y me he permitido vivir cosas
maravillosas, que antes no
creía que pudiera y fuera
capaz de hacer, así que entre
ellas estuvo el haber entrado
a este espacio, que a pesar de
que desde el primer día de
entrene, dije: NO VOY A PODER
CON ESTO, ES MUY DIFÍCIL.
Pero aun así me hizo sentir
tan bien y recargada de
buena energía que quise
seguir intentándolo

Y siento que me he
construido en una mujer más
arriesgada y con muchas
ganas de vivir.

Reconocerme y saber que
todo necesita tiempo

Compañerismo - Amor
Trabajo en equipo - Cariño
Experiencia - Tiempo - Acompañamiento
confianza - Unión - Alegría

Aprendí a perder el miedo
a los errores

m's

En el circo contemporáneo se puede encontrar la expresión y un sentimiento lo cual ayuda a interiorizar una idea ya que no se da a ver lo bonito sino que pueden encontrar muchas cosas a nivel corporal y acrobático ya que la acrobacia no se da por que si sino que tiene una expresión y denuncia la cual te hace reflexionar.

Que posibilidades encanta en el Circo Contemporáneo?

- Encanta nuevas herramientas para mezclar una disciplina, no solo con la impresión de ella sino, mezclado con amor, alegría, celo o el mensaje que se quiera transmitir, dejar un poco de todo de pensar en lo increíble de un mundo, también pensar en que un número puede ser divertido y tener fortaleza más allá de la técnica.

Te invitamos a apreciar todas las coreografías en los siguientes enlaces:

<https://padlet.com/ruizcaicedoelbrayan/5n602mmmwpqf0ze>



Aprendí que mis sueños son más grandes que mis miedos.

Que jamás debo dudar de quien quiero ser, que por el contrario encuentre la entrada a un mundo en el que jamás habrá un límite para deber de aprender cosas nuevas.

De reconocer mi cuerpo y mi mente de otras formas

Aprendí que definitivamente la disciplina es la base de todo.

Y que aunque aún me falta mucha, me siento orgullosa de la mujer que estoy construyendo.

EL CIRCO COMO UN ARTE POSIBILITADOR DE PRÁCTICAS EMANCIPADORAS

Dentro de las dinámicas de participación ciudadana, el acceso a espacios populares y comunitarios donde los trabajos se encaminan en actividades culturales, recreativas, y educativas, siempre han sido opciones que ayudan a contrarrestar el fenómeno del desempleo y la falta de oportunidades educativas, que generalmente se desencadenan en diversas problemáticas sociales. Los procesos comunitarios, dentro de la lógica de estar contruidos y pensados para afrontar una necesidad específica de un determinado contexto, se transforman y enuncian como espacios totalmente necesarios e indispensables para nuestra sociedad. Desde esta perspectiva, considero necesario resaltar la importancia de procesos donde el arte sea un mediador para generar reflexiones en aras de posibilitar discusiones sobre la normalización de conductas y/o problemáticas que afrontamos en nuestras cotidianidades. Si bien, la obra “*Violentia, un bello exabrupto*” tiene unos hallazgos y aportes que, a nivel artístico son importantes para empezar a construir postulados teóricos y estéticos propios de las artes circenses, es importante señalar que el objetivo no es apelar únicamente a observar el valor artístico como el eje de esta investigación. Como profesor, específicamente formado en un contexto educativo, como lo es la Universidad Pedagógica Nacional, es importante mencionar que el valor de estos procesos no reside en un *resultado*, en cambio, el valor fundamental de esta investigación se encuentra en el *proceso*. Poder construir procesos donde las comunidades perciban y cuestionen las problemáticas de nuestros contextos -como la violencia- nos permite, 1) posibilitar diálogos y estrategias para disminuir el impacto que tiene este fenómeno en nuestras vidas, 2) analizar nuestras propias experiencias de vida, con el objetivo de construir una postura más crítica y sensible sobre nuestras vivencias. En ese sentido *las creaciones artísticas son una práctica que va más allá del resultado artístico, son tomadas como una ruptura en el orden social establecido, son apuestas que, desde lo estético tienen por finalidad reconfigurar la realidad inmediata de los creadores, quienes desde el reconocimiento de su contexto y la realidad cotidiana que los contiene, reconocen la necesidad de modificar y transformar los imaginarios colectivos y a través de la*

creación, dinamitar las ideas del mundo conocido y reconocido, para así, abrir la posibilidad a la construcción de nuevas subjetividades. (Ramírez,2016, p. 19)

En un país como el nuestro, donde la educación circense no ha logrado posicionarse como posibilidad profesional, donde se caracteriza al circo por la informalidad y el olvido en dinámicas institucionales y académicas, es importante empezar a construir y reconocer desde el barrio, desde nuestros territorios, la incidencia que realmente puede llegar a tener el circo como una herramienta que posibilita el tejido de las comunidades, el tejido de paz que tanto necesitan nuestros territorios.

Debo mencionar que, si bien este espacio (Xirco Xue-Cha) y su proceso de formación abierto a toda la comunidad, creado hace cinco (5) años, se ha consolidado como un lugar donde se posibilita la práctica amateur o hobby para los interesados, también ha sido un lugar donde muchos han encontrado la posibilidad más cercana a una práctica profesional, donde realmente puedan dedicarse a su oficio como artistas de circo. Desde esa perspectiva, el poder sistematizar experiencias, metodologías, prácticas, entrenamientos, con la rigurosidad académica, esta vez sugerida por la IACA, nos permitió acercarnos a la posibilidad de cimentar una práctica pedagógica y artística, donde el circo desplegó todo su potencial como transformador de nuestros contextos, territorios y, sobre todo, de nosotros mismos. Así mismo, en términos decoloniales, poder repensarnos y cuestionarnos nuestra propia práctica artística, fue algo que nos permitió observar la importancia de trabajar en equipo, en comunidad, porque nos permitimos asumir la práctica circense de acuerdo a nuestras necesidades, poner la técnica al servicio de la vida.

“la opción estética decolonial no es una esfera reducida al arte y a su pequeño apartado en el mundo de lo sensible, como una disciplina particular; forma parte de la opción decolonial en general que involucra todos los campos de la experiencia humana: el pensar, el sentir, el hacer y el creer (...) Es por esto, que no se puede situar como un modelo o una formula a seguir, sino como una categoría que se rehace todo el tiempo en la búsqueda de diversas maneras de aprehender el mundo y donde, quizá estas maneras puedan convivir de manera horizontal” (Gómez, Medina,2020,p.2)

No contemplamos la tradición circense como una práctica incuestionable, heredada, y al servicio del entretenimiento. No queremos más pan y circo para el pueblo. Queremos dignidad para el circo, para el público, para nosotros.

Todo este largo proceso, que se podría decir que concluye con la creación artística, realmente termina como inicio; con la importancia de reconocer a la comunidad. Transitar por toda la metodología de la IACA, donde los conceptos de formador, creación, investigación, acción, creación, comunidad, siempre estuvieron atravesando mis sentires, me permitieron establecer un vínculo entre el saber académico y el saber popular y colectivo. La IACA, más que una metodología academicista, me permitió observar y comprender la importancia de profundizar en aquellas necesidades que como individuos pasamos por alto, pero que cuando nos encontramos y nos reconocemos, en la juntanza, en un entrenamiento, en un compartir de onces, nos damos cuenta que realmente son necesidades colectivas y que en el apoyo y trabajo mutuo, todos nuestros deseos, sueños y anhelos, se pueden realizar, como ese sueño de construir nuestra propia forma de hacer circo.

Para concluir, quiero agradecer enormemente a todos los integrantes de Xirco Xue-Cha, quienes me han tenido paciencia, pero sobre todo han creído en la posibilidad de pensarnos una forma de hacer circo en comunidad, les agradezco no solo por creer en mí o en el espacio, si no por creer en ustedes mismos.

Luigy, Carolina, Erick, Brayan, Oscar, Julián, Yulieth, Adriana, Nicol, Miguel, Aleja, Ángel, Sara, Erika, Angela, los llevo siempre en mi corazón y mis pensamientos.

Y mil gracias a Laura, mi gran compañera, consejera, amiga y pareja, quien sin su apoyo no hubiera sido posible esta investigación.



BIBLIOGRAFÍA

-Cameron, Julia. (1992) The artist way.

-Barthes. R. (1980) La cámara lúcida.

-Beltrán Barrios, H. (2019). EL LABORATORIO DE CREACIÓN: UNA PROPUESTA ENTENDIDA A LA LUZ DE LA MIRADA DE LOS ESTUDIANTES DE LA LAV. Recuperado el 24 de 10 de 2019, de <http://repositorio.pedagogica.edu.co/bitstream/handle/20.500.12209/10124/TE23386.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

-Gutiérrez, C. (2015) Mapa Teatro (1982-1993): Laboratorio del Imaginario Social.

-Gómez, P., Medina, D., (2020). Sures de sentido, Prácticas comunitarias desde sus perspectivas éticas, estéticas, políticas y formativas. Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá, Colombia. Recuperado de: <http://repositorio.pedagogica.edu.co/handle/20.500.12209/11621>

-Abderhalden Cortés, R. (2006). El artista como testigo: testimonio de un artista. Recuperado el 22 de 1 de 2020, de <http://archivoartea.uclm.es/wp-content/uploads/2018/12/21-Abderhalden-Rolf-artista-testigo.pdf>

-Huertas, A. Vanegas, V. (2018) Investigación Acción -Creación Artística. Recuperado de: <http://repositorio.pedagogica.edu.co/bitstream/handle/20.500.12209/9387/TE20224.pdf?sequence=1&isAllowed=y>