

Johnny Torres, Vivian Friedrich

Desengranando el circo

Dramatúrgies del circ, Pausa 42 (2020)

Conversa entre la creadora i investigadora circense Vivian Friedrich i el també creador i pedagog Johnny Torres, mantinguda en diferents espais entre 2017 i 2019, en què reflexionen sobre el concepte de dramatúrgia i la (im)possibilitat de definició del circ contemporani, que aposta pel compromís amb la societat, allunyat tant de la idea més tradicional i convencional del circ com de les seves derives més mediàtiques i mercantilistes.

Conversación entre Johnny Torres y Vivian Friedrich

El circo contemporáneo es un lenguaje joven que pone en perspectiva a sus artistas y a autoras^[1], buscando puestas en escena más allá de lo espectacular, transmitiendo sensaciones, ideas, mensajes y valores.

Este escrito es un extracto de las conversaciones entre las creadoras de circo Vivian Friedrich y Johnny Torres, director artístico de La Central del Circ entre 2015 y 2020, que acompañaron el proyecto #reflexionsdecirc y las Jornadas de Intercambio sobre Dramaturgia y Escritura Escénica que se iniciaron en 2017 en La Central del Circ con el afán de generar preguntas en vez de buscar respuestas y sacudir a través de la forma de diálogo.

Noviembre de 2017

Día nublado. En las escaleras del Teatre Lliure en la plaça de Margarida Xirgu en Barcelona.

Conversación sobre la definición de dramaturgia de circo.

Johnny Torres: Para poder hablar de teoría de la dramaturgia de circo, y proyectar una posterior puesta en pista, no basta con invocar lo que distingue al circo de la danza o el teatro, proclamar su especificidad a los cuatro vientos o su capacidad de innovación como si se tratara de un nuevo producto milagro destinado a llenar salas como esta.

Vivian Friedrich: Creo que es más interesante destacar parámetros dramatúrgicos para crear una conciencia en el ámbito, tanto en la espectadora como en la maquinaria cultural.

Hablamos de una dramaturgia que se compone de ritmo, acción y reacción en escena y con el público. Emerge de la estética —en el sentido del término griego: dotado de percepción o sensibilidad, perceptivo, sensitivo— y la forma, los cuerpos, la técnica y su transcendencia, de los objetos y aparatos de circo. Se construye a partir del desarrollo de una acción y su simbolismo, de la intención, del espacio y el juego con él, el ambiente sonoro, las corporalidades y la calidad del movimiento. Hablamos de una dramaturgia mayormente no textual, como existe por ejemplo en la música.

Johnny: Y recorrer las presiones por las cuales el circo se ha mantenido como una forma no textual. A menudo agravado por la ausencia de reconocimiento y no digno de ser tratado por una profunda política cultural. La pérdida de estatuto de arte se remonta a la primera mitad del siglo XIX en Francia. El circo moderno lo funda en Londres Philip Astley el lunes 4 de abril de 1768 alrededor de la figura del caballo, de un espacio circular de 13 metros de diámetro, de la acrobacia y del humor. De 1830 a 1880 el circo sufrió una segunda gran transformación: «En Europa el Royal Amphitheatre de madera que Astley creó se convirtió en grandes circos estables de piedra, con capacidad para unas 1.200 personas. Conservaban su pista de 13 metros de diámetro, que en algunos circos se podía convertir en una vasta piscina a ojos de la espectadora y unas rampas que comunicaban con una escena»[2] frecuentados por la burguesía y la aristocracia (cabe destacar que no es hasta el 1852 que Le Cirque Napoléon de París, también conocido como Cirque d'Hiver, no ofreció plazas de tercera categoría). Estos modelos arquitectónicos, profusamente iluminados, un lugar para ver y sobre todo para ser visto, fueron regulados por los decretos de 1806 y 1807 que los definieron como lugares para presentar espectáculos de curiosidades, ecuestres y pantomimas. El decreto del 13 de agosto de 1811 a instancias de los derechos de la Académie Impériale de Musique (la Opera de París) confirió al Cirque Olympique de París el estatuto de «teatro donde se producen pantomimas», alejándolo del arte dramático y por lo tanto de cualquier posibilidad de significación. Es decir, que se prohibió el texto en el circo[3]. Esta separación hizo que la forma evolucionara sobre tres autopistas: lo militar —batallas a caballo y navales, fuegos de bengala, detonaciones—, la fantasía épica —antiguas civilizaciones, exotismo de lo lejano— y la comicidad —mimodramas, humor, vaudeville. Se les llamaba pantomimas circenses, pero nada tenían que ver con el mimo. No se trataba de pantomimas mudas, solo lo eran en parte, y otras veces, sorteando la prohibición y la censura, eran totalmente dialogadas, extremadamente visuales, lo que, debido a sus componentes, las predispuso a poner en espectáculo relatos mayoritariamente histórico-militares, hechos históricos muy precisos y a veces muy cercanos a la actualidad, que podían incluso exigir soluciones a amenazas cercanas y reales o a batallas que se libraban en lugares remotos y crear en el público animosidad hacia otros países. Era una herramienta de propaganda, el circo proyectaba los cambios políticos de la época[4]. De este modo la dramaturgia en el circo, en su más amplio significado, siempre ha existido; lo que se ha producido es una progresiva *desartificación*, una pérdida del estatuto de arte que se aceleró a lo largo del siglo XX con la llegada del cine.

La reflexión que nos ocupa ahora oscila entre un presente difícil desde donde explicar qué es el circo contemporáneo, mostrar qué tipo de dramaturgias constituye, y una propuesta de futuro necesario: cómo hacer que aquí el circo se convierta en un arte.

Marzo de 2018

Cruzando el Parque del Fórum en dirección a La Central del Circ, al margen de la ciudad de Barcelona, justo debajo del panel solar gigante frente al mar, que nadie sabe si funciona.

Johnny y Vivian vuelven de una entrevista en el programa radiofónico *Els experts de Icat.cat*, conducida por Albert Miralles, durante la cual han sido confrontados con temas como la carpa, los animales, el Cirque du Soleil y la *Entrada de los gladiadores* (marcha militar compuesta en 1897 por el compositor checo Julius Fucik).

Vivian: Teníamos que hablar sobre circo contemporáneo y en vez de eso nos han acorralado con las mismas preguntas, es como la repetición de un pasado que llega a contaminar el presente.

X: «¡Ah circo contemporáneo!, ¿algo como el Cirque du Soleil?»

Vivian: «¿No crees que el Cirque du Soleil es un poco neoclásico?»

Volvamos a lo nuestro. ¿Qué es la dramaturgia del circo contemporáneo? No pienso que haya una sola respuesta, y es más interesante analizar la diversidad de propuestas y responder preguntas sobre los procesos de escritura, las intenciones de las autoras, sobre las residencias y formas de creación.

Johnny: El lugar de la escena en la sociedad occidental ha cambiado desde la década de los años 60.

El circo también. Las artistas inauguraron un lenguaje basado en la creación artística. ¿Cómo? Con un circo preocupado por fulminar los clichés propios y los prejuicios ajenos.

A través de acciones procedentes de todo tipo de ámbitos, el circo se libera de convertir proezas en beneficios para expresarse en el riesgo del arte, compartir contenidos conceptuales, psicológicos o emocionales, ampliando su representación en la sociedad e inaugurando una puesta en escena nueva y decididamente propia. Las certezas del circo tradicional han desaparecido en un espacio de creación artística. Trazando un paralelismo entre circo y pintura, vemos cómo actualmente a nadie se le ocurriría exigir a Rothko que pintara como Rubens. El circo contemporáneo hoy es ya una práctica asumida de ruptura con las formas de circo anteriores y de la escena que nos eran familiares. Estas rupturas no son tanto una finalidad en sí misma sino un principio de práctica cotidiana.

Vivian: Sigo asistiendo a una constante repetición de formas familiares, sin cambios en la esencia, o que muestran un repertorio ya existente debido a que, de una manera general, no se favorece la búsqueda y, en particular, en la mayoría de escuelas superiores de circo europeas la adquisición de conocimientos técnicos y la investigación artística no están conciliadas.

Johnny: En mi opinión es por la falta de... bueno, de hecho en Cataluña todo falta o está por hacer, pero sobre todo de dos factores claves: conocimiento y permeabilidad. Hay una falta de escuelas de arte de circo y de lugares donde poder compartir y ponerse en contacto con el circo contemporáneo. Falta una escuela de arte que te cuestione cosas en vez de enseñártelas. Debido a estas carencias se está produciendo un éxodo crónico de talento, los estudiantes se marchan para no volver. Regresar cuando han

finalizado sus estudios significa retroceder. Aunque en La Central del Circ y en otros espacios nos dediquemos a crear reencuentros, la separación se hace cada vez más grande. Una escuela de arte y un lugar donde ponerse en contacto con el circo de nuestros días son como un ensayo literario que te invita con una pregunta, una pregunta que te lanzan o te lanzas a ti misma y a partir de ahí desarrollas. Pero estos dos motores, aunque multiplicados, no tendrían ningún efecto sin una acción global en dirección al circo, intelectual, laboral, fiscal, jurídica, médica. Aquí tenemos muchas acciones de éxito en otros ámbitos artísticos, aunque creo que ninguno posee una acción política global... Bueno, ¿la ópera tal vez? (*Risas*)

Junio de 2018

En el bar del Ateneu de Nou Barris, mirando desde la barra del bar la carpa del Centre de les Arts del Circ Rogelio Rivel, única escuela profesional de circo en Cataluña.

Conversación sobre la pedagogía del circo.

Vivian: Faltan escuelas que te guíen como artista, dando impulsos para investigar en la técnica y en diferentes lenguajes.

A menudo podemos observar que las investigaciones empiezan en la sala de entrenamiento y cómo el cuerpo y los objetos en movimiento crean su propia expresión, explorando nuevos territorios.

Quizá cada una crea su pequeña pieza propia. Se establecen colectivos de 2-3 personas que después se enfrentan a las tensiones de producción y a una falta de subvenciones que te apoyen durante la creación en vez de recuperar gastos a posteriori. Creo que por eso una gran parte de artistas sigue practicando el número para el cabaret del fin de semana. Hay una falta de autorías de artes de circo en las que se puedan integrar las jóvenes creadoras. Faltan directoras y dramaturgas que se dediquen al lenguaje circense.

Volvamos al término de circo contemporáneo...

Johnny: Es un género artístico muy joven, acaba de cumplir su 50 aniversario (1968-2018). En Occidente la primera escuela superior de arte circense, el CNAC, se fundó en 1986, irónicamente, en el circo estable de Châlons-en-Champagne, edificio construido en 1899. Esta institución ha alentado un cambio radical en la concepción del circo y también de la escena.

Se ha producido una eclosión del género, por este motivo no creo que exista una definición del circo contemporáneo, aunque a mi entender es una práctica y un pensamiento que reposa sobre verdaderos debates de conflictos entre valores diferentes. Conflictos entre sistemas de referencias, sobre todo de orden fundacional, que además ponen cara a cara visiones que no se pueden conciliar. Hay un triple juego en el circo contemporáneo: por una parte, la autoría, es decir, una visión particular intempestiva; por la otra, la ruptura con el ADN del circo, dudar y poner en crisis la forma patrimonial y lo que nos rodea, cuestionar el lugar donde todo esto ocurre, el festival, el teatro; y, finalmente, sacudir el propio género contemporáneo.

Vivian: El término circo contemporáneo se ha convertido en una palabra de moda, se está usando alegremente como término para validar o desprestigiar y puede provocar cierta confusión. El Institute of the Arts Barcelona (IAB), con sede en Sitges, ofrece un diploma en Circo Contemporáneo. Su imagen de portada es una chica rubia en espagat vestida con un body brillante. Está enfocada con luces azules, y al lado de su cuerpo cuelgan guirnaldas del techo[5].

Con respecto a esta imagen mis preguntas (dramatúrgicas) a las que invito a la lectora son: ¿El espagat (separación extrema de las extremidades inferiores) sexualiza el cuerpo (femenino)? ¿Por qué el público aplaude cuando ve a una artista en espagat? ¿Porqué «funciona» esa imagen? ¿Es una imagen influida por el capitalismo y el mercado pornográfico? ¿Qué imagen de la mujer represento en mi obra cuando la muestro esbelta, ágil, fina, gentil, complaciente y con las piernas separadas? ¿Qué códigos utilizo y cuáles son sus posibles lecturas? ¿Qué contenido inflamo y transmito a través de la forma?

¿La propuesta del IAB se puede definir como un paradigma de perversión de lo contemporáneo, usando y pseudorenovando un ámbito comercial del circo: el evento? ¿En una sociedad que está influida por el capitalismo y el *branding*, podemos llegar a llamarlo circo contemporáneo?

Johnny: A principios del siglo XX la preocupación se centraba en la difusión de unas artes basadas en la acumulación y la posterior dispensación de placer. Mucho espagat.

Las similitudes entre lo que fue y lo que es ahora, la protección de la escenificación del placer seguro basada en unos criterios de excelencia que reposan sobre la correcta dicción o la perfección impoluta del gesto y la subsiguiente paralización de la puesta en reflexión son absolutamente palmarias y me parece muy grave que todavía puedan confluír.

Vivian: La búsqueda del ídolo, el placer o el heroísmo son todavía elementos y parámetros que se encuentran habitualmente en el circo, ya sea a través de la chica bonita y elegante o la artista de circo hippie como heroína de la revolución en contra de la norma.

En el siglo XIX hubo teatros de circo en el centro de la ciudad. Hoy en día estamos en el Fórum con La Central del Circ y en Nou Barris con el Centre de les Arts del Circ Rogelio Rivel. No existe ninguna programación estable de circo contemporáneo en Barcelona y supongo que muchas personas que leen este artículo no podrían dar ejemplos de autoras de circo. Quizá tienen la pseudotautología carpa-circo más presente que un circo contemporáneo que rompe las formas, como por ejemplo las piezas de Phia Menard[6].

Julio de 2018

En el MACBA, mirando las *skaters*, después de ver la exposición Arxiu Desencaixat.

Conversación sobre la etiqueta de arte.

Vivian: ¿La marginalidad frena el desarrollo del circo como arte?

Johnny: ¿El grafiti no era arte y ahora sí? Ese debate entre institucionalizarse, convertirse en arte o no. Hasta hace poco era degradación de los bienes públicos, ahora es capaz de autodestruirse en una sala de subastas, parecería *fake news* de una *fake news*...

No veo por qué la degradación que ejerce el sistema capitalista, o de lo interno de todo condicionamiento moral y social, individual, plural y la sacudida de los dogmas que nos habitan no se puede conciliar con el circo. Si la nula reactividad de todos los gobiernos se dirige hacia cualquier forma de expresión que muestre las grietas del sistema, la *artificación* del circo, poner en nuestro territorio el reloj del circo a la hora, pondría a los establecimientos públicos de cultura bajo una perspectiva actualizada y tal vez provocaría, desde mi punto de vista y de forma urgente, un seísmo escénico global.

En cambio, la falta de atención facilita que exista circo contemporáneo en unos canales definidos como alternativos, oferta diferente, nueva escena, o de oportunidad especial, que solamente ocurre en contadas ocasiones, para acontecimientos puntuales o ciclos considerados como relevantes, una cita *chic*, que nos hace aparecer como un utensilio de publicidad y de propaganda, lo que significa otra marginalización añadida.

Somos como una especie de larva fascinante marginada desde varios frentes, con escasa visibilidad, con unos condicionantes de épica, de lo súper difícil o de rara avis de la escena, que llega desde el margen o desde los confines de nuestra sociedad, inalcanzable, elitista, o de tradicional-popular, una cosa periférica, neoromántica, un modo de vida errante desprovisto de discurso.

¿Estas marginalidades son beneficiosas?

¿Pues hasta qué punto en nuestro territorio se tiene conciencia de este estatuto paralizante? ¿Por qué es el que se nos exige, queda justificado en las programaciones y por consiguiente explicado así a la sociedad?

Volviendo a la dramaturgia de circo, ¿el circo por sí solo es un acto revolucionario?

¿Basta con poner en cuestión las leyes físicas, por ejemplo volar por el aire?

Vivian: Para mí, romper con leyes físicas a través de la técnica no es suficiente. También hay gimnastas de alto nivel que giran mucho mejor por el aire que las artistas de circo. ¿Se trata realmente de romper con leyes físicas o es un juego en el que hay que mantener muchas pelotas en el aire? (impulso de la mano + peso de la pelota + dirección = altura y forma de las pelotas).

Es decir, que el impulso con el que tiro la pelota al aire y el ángulo de mi mano definen la posición de la pelota en el aire, y así se crea una forma. La rapidez y el ritmo de este movimiento permite mantener varias pelotas a la vez en esta forma. La fuerza y el ritmo dependen del peso de la pelota. Se trata de destreza y física entre dos cuerpos que interactúan y juegan contra la gravedad.

En mi opinión este juego no lo convierte en arte.

Como acto revolucionario veo más bien algunas formas de vida y de creatividad que propone la gente de circo, inventándose el problema del problema para después solucionarlo en el escenario, montando sus comunidades, sus espacios de creación y exposición fuera de lo institucional.

Johnny: Sí, pero tampoco nos podemos quedar en la zona del perímetro lejano, bajo la filosofía del hágalo usted mismo, como en una desapegada panisocracia. No podemos predecir hacia dónde están yendo las nuevas artistas, ya que estamos en un régimen de singularidad de autoría, de sinceridad, pero impulsamos una corriente de pensamiento para poder interrumpir las normas. Miramos la sinceridad de la artista de circo desde todas sus prácticas, desde que empieza a buscar hasta que proyecta sus ideas, y después, miramos el desierto del territorio y lo alimentamos con un circo que fulmine las normas.

Cuando escucho a una artista o colectivo no me entretengo en mirar el proyecto empresarial, el andamiaje, el diseño, el desbloqueo de entrevistas, coproducciones, precompras, el plan de desarrollo, subvenciones, presupuesto, agenda de producción, plan de comunicación, preparación, ejecución del proyecto, preestreno, estreno, justificación, evaluación. Una parte vital, evidentemente, consiste en correr con una lata de gasolina hacia el centro del sistema con un proyecto empresarial hecho de cemento armado. Pero con las artistas no hablamos en términos del proyecto sino en términos de la coherencia de la visión. Hablamos de las motivaciones y las intenciones artísticas, la ecología entre el equipo y su entorno. Es un acompañamiento en grupo para poder ir allí donde ellas quieran ir, poder dar continuidad a prácticas de ruptura que interrumpen las relaciones de poder existentes.

Una de las misiones es que puedan dedicarse a una búsqueda esencial. Este tránsito que en La Central del Circ llamamos En Origen[7] ayudará posteriormente a que no subviertan su revolución, que, al final, es su práctica escénica, esa explosión desde el interior. Por eso intentamos cuidar el circo contemporáneo. En fin, el circo como ADN tiene mucho potencial, porque es la súper eficacia transformadora a través de lo inútil. A ver, ¿para qué sirve un triple salto mortal?

Vivian: ¿Qué utilidad tiene el arte?

Johnny: ¿A qué huelen las nubes? (*Risas*)

Yo creo que las artistas de circo contemporáneo sean sociólogas en acción. Se despegan de la sociedad, tienen infinita facilidad y posibilidades para adentrarse en terrenos arriesgados propios y ajenos, indagan en la crisis de su tiempo y la explican en vocabulario circo.

Septiembre de 2018

En la Sala de Máquinas de La Central del Circ hay mucho eco, como un sonido de catedral.

Conversación sobre el contexto y conocimiento del circo.

Vivian: En el teatro el rol de la dramaturga ha recibido un gran impulso por parte del inversor privado Abel Seyler que concibió la idea de un teatro nacional en Hamburgo y asignó a G.E. Lessing como dramaturgo en el sentido de un crítico interno que a la vez creaba el vínculo entre el teatro, la sociedad y el contexto cultural. Lessing educaba al público sobre contenidos y formas de expresión porque «el éxito de una pieza dependía de la experiencia y el conocimiento teatral del público y su capacidad de evaluación»[8]. Creo que es un punto interesante si tenemos en cuenta el

desconocimiento sobre el circo contemporáneo en la sociedad y la ignorancia en la prensa y en los centros culturales y educativos.

Johnny: El circo contemporáneo se tiene que explicar, se tiene que acompañar, tienes que poner a la autora en perspectiva. Hay que mediarla, acercarla, de otro modo el público percibe desestabilización porque les han quitado todas las referencias y se crea otro extremo, el de las artistas que no entienden por qué aquí no las entienden. Y claro, no hay nada más paradójico que desajustarse viendo circo... para alguien que nunca va al circo pero que tiene impresa una representación personal muy precisa de lo que debería ser. Este desencuentro puede ser un desencanto absoluto para todas. La artista dejará de buscar y crear desde lo personal y el público continuará cargado de unas exigencias cada vez menos exigentes. Es el término medio para todas.

Supongamos que se propusiera circo postcontemporáneo dentro del Circ Raluy o poner el Raluy dentro de la Sala Beckett con un número de monociclos, en ambos casos se tendría que contextualizar.

Vivian: Esta contextualización también se podría definir como la dramaturgia exterior o *major dramaturgy* como lo llama la dramaturga Marianne Van Kerkhoven. El propio espacio y la interacción con el contexto influyen y proponen una dramaturgia, aparte de que la espectadora entra con otro tipo de expectativa a la carpa del Circ Raluy que a la Sala Beckett.

«Me parece que existe una dramaturgia mayor y otra menor, y aunque yo prefiero principalmente la menor, lo que significa aquellas cosas que se pueden comprender a escala humana, aquí me gustaría hablar de la dramaturgia mayor. Porque es necesario. Porque creo que hoy es extremadamente necesario. Podríamos definir la dramaturgia menor como esa zona, ese círculo estructural, que se encuentra dentro y alrededor de una producción. Pero una producción cobra vida a través de su interacción, a través de su público y a través de lo que sucede fuera de su propia órbita. Y alrededor de la producción se encuentra el teatro y alrededor del teatro se encuentra la ciudad y alrededor de la ciudad, por lo que podemos ver, se encuentra el mundo entero e incluso el cielo y todas sus estrellas. Las paredes que unen todos estos círculos están hechas de piel, tienen poros, respiran.»[9]

Respecto a la dramaturgia como escritura escénica, como por ejemplo se entiende en Cataluña, podríamos destacar que en el circo se habla de una coescritura que se efectúa en un 90% paralelamente a la práctica. Se suele crear en colectivo, invitando a una o varias acompañantes, «miradas externas», cuya práctica se puede comparar con la de la dramaturgista en el teatro.

En la trayectoria de la danza se ha manifestado el rol de la coreógrafa y en el circo aparece la palabra de la autora o creadora de circo[10], pero el término de la dramaturga de circo todavía es impreciso y está en pleno desarrollo.

Para escribir una pieza de circo, hay que conocer el vocabulario del circo, hay que conocer las posibilidades que tiene el circo. Del mismo modo que una dramaturga de teatro conoce las palabras para transmitir sus ideas, y viceversa, una persona que adapta un texto literario a la escena es capaz de proyectarlo a una escena teatral.

Johnny: Existen buscadoras y dramaturgas de circo contemporáneo de todo tipo. Acompañan una búsqueda, una creación, una coescritura priorizando el cuerpo y la

escenificación, con materiales de todo tipo, fuerzan, saltan por encima, sortean, anulan cualquier tipo de mensaje o, al contrario, parten de un tema o temas y saben que necesitan un espacio concreto y unas artistas de circo con una paleta técnica precisa para poder, por ejemplo, poner en precipicio a la especie humana y es imposible hacerlo en un espacio inferior a 10 metros de altura. *Le Vide* de Fragan Gehlker[11] es un ejemplo de una pieza de circo contemporáneo que se ve totalmente escrita, quizás no haría falta que fuera Fragan interpretándola.

Octubre de 2019

Parking de autopista a 15 minutos de la Junquera, volviendo con el grupo Esfera Circ[12] del festival Circa en Auch.

Nuestro conductor: No puedo hacer ni un metro más. (*En medio de la noche para el autocar en la entrada de una gasolinera desierta y abre la puerta*) Salgan.

Conversación sobre las normas establecidas.

Vivian: Un papel le prohíbe avanzar más, miedo a una multa, y la aparente inflexibilidad de la situación. La situación parece absurda, fuera de la lógica presente. Quizás esta norma, manifestada en el tacógrafo, tiene un sentido en el marco grande, pero le falta la puesta en situación, la confianza en el conductor y en su capacidad de evaluar la situación y la flexibilidad de las múltiples facetas que componen una situación.

El circo juega con el riesgo y la confianza; sin uno de los dos no podría funcionar y quizás no se llegaría a la acción y el pensamiento no normativo. ¿Es posible mantener este ADN de circo en espacios institucionalizados?

El Kursaal de Manresa invitó al Cirque Inextremiste dentro del Festivalet. Me queda la duda de cómo lo gestionaron, pero facilitaron poder tener una excavadora en escena, una escenografía que caía hacia el público y artistas de circo que jugaban con el riesgo. En cambio el Teatro Pérez Galdós en las Palmas de Gran Canaria exige a las artistas aéreas un certificado médico especializado para el trabajo en alturas y poder expresarse a más de 2 metros del suelo.

¿Quizás el circo es un espacio en vez de una dramaturgia?

Y si es un espacio, ¿cuál tiene que ser el contexto para que sea circo? ¿Entendemos espacio como lugar físico o un espacio de circunstancias y parámetros? En una sociedad que intenta asegurarse de todo aferrándose a normas para evitar la dependencia a la colectividad en la solución de problemas, ¿el circo puede seguir existiendo?

¿Por qué hay tanto desconocimiento sobre el arte circense y sus procesos de creación?

¿Y por qué se desconoce que ya ha habido edificios de circos estables en Barcelona?

¿Deberíamos hablar de composición en vez de escritura para no crear expectativas de encontrar un relato?

¿La práctica dramaturgica no implica cuestionar y hacer preguntas, crear espacios a lo que desconocemos?

Johnny: En nuestro territorio las preguntas escénicas de todo tipo, en nuestro caso circo y dramaturgia, se produjeron en espacios alejados de cualquier proyector, cero transparencia. Probablemente debido a la ausencia de lugares físicos o desmaterializados donde compartir procesos. La práctica en sordina, en espacio cerrado, produjo un efecto de descalcificación de las piezas, pero algunas escrituras y dramaturgias surgieron para reincorporarse a un sistema muy poco alcalino y calcificar de nuevo. Se utilizaron como tendencia para alimentar un funcionamiento binario, obedeciendo a dos opciones en oposición: consumir o ser consumida.

El contacto con las prácticas consistió en dar a conocer aproximaciones superficiales una vez alcanzado el resultado, después del preestreno o del estreno. Este aislamiento ha implicado un esfuerzo añadido para acercarse a las profesionales, artistas o no artistas, hacia las elaboraciones.

Hace relativamente poco tiempo que se ha tenido acceso a los procesos y las prácticas.

Vivian: Hay creadoras y pensadoras como Joachim Robbrecht que consideran la dramaturgia como una herramienta para ir más allá de los argumentos, las preguntas desgastadas, las discusiones y metáforas que ya hemos tenido antes. Y André Lepecki sugiere ver la dramaturgia como una práctica de error más que una práctica impulsada por el deseo de saber[13].

Creo que es esencial que cuestionamos el contexto de circo, su infraestructura, los elementos específicos que influyen las escrituras de circo como la técnica y el juego con leyes físicas como la gravedad, el montaje de sus aparatos y objetos, el simbolismo de su lenguaje, la horizontalidad entre creadoras, el impacto escénico del colectivo, la fisicalidad del cuerpo en escena...

Johnny: En cierto modo estamos colaborando desde el circo e impulsando una especie de *outing* [14]. ¿Cómo? Al vincularse de un modo reversible, las artistas son llamadas a acompañar a todo el mundo para compartir, buscar y eventualmente encontrar juntas alternativas fuera y dentro de la escena.

Tal vez esta transformación tenga que ver con el sentido de la palabra contracorriente, del choque; preguntar las respuestas, aceptar que la sorpresa no proviene de la fascinación por la separación máxima de las extremidades ni de la altura con relación al suelo. Proviene de la distancia que existe entre el lugar en que nos encontramos y lo que desconocemos.

FIN (?!)

Conversación *bonus-track* en metralleta

– Justo ahora hay una corriente de circo contemporáneo que aborda la dramaturgia de circo.

– La palabra *movimiento* se ha interpretado de muchas maneras, el desplazamiento de una cosa o una persona que cambia de sitio en un sentido amplio.

– El primer juego del circo contemporáneo es poner en crisis al circo, ya es una declaración de intenciones.

- Ya no está repitiendo, dado que lo que está haciendo es extraer su propia opinión del arte que practica.
- ¿Necesitamos un Abel Seyler o un Lessing para el circo?
- ¿O un Josep Maria Flotats?
- Jajajajajaja!!!!
- Aquí en Cataluña tenemos Psirc, Elena Zanzu, Quim Giron, Olga Circoanalógico, Random...
- La marginalidad y las condiciones precarias del circo tienen el potencial de aumentar la unión y la autoafirmación en el ámbito.
- Sí, sería genial prohibir el circo contemporáneo por decreto, se produciría una gran revolución postcontemporánea.

[1] Para facilitar la lectura hemos optado por un uso no sexista del lenguaje, escribiendo el artículo por defecto en femenino para referirnos a las personas de cualquier género.

[2] Dupavillon, Christian. *Architectures du cirque des origines à nos jours*, Editorial Moniteur, 1982.

[3] Désile, Patrick. «Cet opéra de l'œil», *Les pantomimes des cirques parisiens au XIXe siècle*.

http://horslesmurs.fr/wpcontent/uploads/2014/02/memento4_histoiresdecirque.pdf

[4] Synthèses du focus organisé le 21 avril 2011 avec les interventions de Patrick Désile («Cet opéra de l'œil», *Les pantomimes des cirques parisiens au XIXe siècle*).

[5] Institute of the Arts Barcelona. <https://www.iabarcelona.com/programmes/iab-foundation-popular-and-contemporary-music> (Acceso 08/10/2018). Con fecha del 04/02/2019 cambiaron el genérico del diploma a Aerial Arts and Performance.

[6] Phia Ménard: spectacle «Vortex» en tournée. <https://www.youtube.com/watch?v=rR4zriyCtgA> (Acceso 08/10/2018).

[7] Tránsitos de la creación, Programa de ayuda a la búsqueda y la creación. <https://www.lacentraldelcirc.cat/creacio/residencies-internes/?lang=ca> (Acceso 4/02/2019).

[8] Gutjahr, Ortrud. «Lessings Hamburgische Dramaturgie und die Idee eines diskursiven Theaters». En: *Lessings Erbe. Theater als diskursive Institution*. Königshausen und Neumann GmbH, Würzburg, 2017, pp. 64-65. Traducción del alemán: «Darüber hinaus aber hängt der Erfolg auch maßgeblich von bisherigen Theatererfahrungen des Publikums und seiner Fähigkeit zur Beurteilung ab.-

[9] Van Kerkhoven, Marianne, 1994, en: SARMA: Laboratory for discursive practices and expanded publication. Anthology Marianne Van Kerkhoven http://sarma.be/pages/Marianne_Van_Kerkhoven (28/11/2018) traducción del inglés: «It seems to me that there is such a thing as a major and a minor dramaturgy,

and although my preference is mainly for the minor, which means those things that can be grasped on a human scale, I would here like to talk about the major dramaturgy. Because it is necessary. Because I think that today it is extremely necessary. We could define the minor dramaturgy as that zone, that structural circle, which lies in and around a production. But a production comes alive through its interaction, through its audience, and through what is going on outside its own orbit. And around the production lies the theatre and around the theatre lies the city and around the city, as far as we can see, lies the whole world and even the sky and all its stars. The walls that link all these circles together are made of skin, they have pores, they breathe.»

[10] <http://www.circusnext.eu/> (Acceso: 4/02/2019).

[11] Le Vide. Fragan Gehlker. <http://www.levide.fr/spectacle/le-vide-essai-de-cirque/> (Acceso 4/02/2019).

[12] Esfera Circ es un proyecto que busca de impulsar el conocimiento sobre las artes de circo para facilitar el acceso a los circuitos de las artes escénicas de Cataluña.

[13] Robbrecht, Joachim. «Queering: Out of Orbit. Contagious Conversations». En: *The Practice of Dramaturgy. Working On Actions in Performance*. «I consider dramaturgy as a tool to fight one's way out of the arguments, worn out questions, discussions, and metaphors we've had before.(...) One of the strongest is maybe André Lepecki's suggestion to see dramaturgy as a practice of erring rather than a practice driven by the desire to know.»

[14] Sacar del armario (en inglés *outing*) es el proceso de hacer pública la orientación sexual o identidad de género de una persona sin su consentimiento.
https://es.wikipedia.org/wiki/Sacar_del_armario

Mots clau: circ, creació escènica, cultura, dramaturgia, espai escènic, espectador/públics, èstica de la recepció, gestió cultural, història de les arts escèniques, política cultural

Entrada anterior

Feeling Alive [El potencial performatiu del comissariat]

Últims números

[Veure'ls tots](#)

