

Universidad Nacional de Costa Rica

Centro de Investigación Docencia y Extensión Artística

CIDEA

Escuela de Arte Escénico

Proyecto Trabajo Final de Graduación

Para optar por el grado de Licenciatura en Artes Escénicas

“Aplicación de herramientas teatrales en el entrenamiento circense ”

Modalidad

“Proyecto de Graduación”

Comité de Asesores

Tutora:

Dra. Gina Sandí Díaz.

Asesores:

Lic.Stefan Kinsman

Dra. Paola Gonzáles Vargas

Estudiante

Bach. Fiorella Benavides Sánchez.

Campus Omar Dengo, Heredia Costa Rica Marzo 2024

Nunca antes me sentí tan fuerte como con las alas que me dió el circo

Nunca soñé con encontrar una familia como la que encontré allí

Amapola

Tema

Aplicación de herramientas teatrales en el entrenamiento de artistas circenses

Índice

Capítulo 1: Introducción	5
1.1 ¿Por qué estudiar circo?	5
1.2 ¿Por qué aplicar herramientas teatrales al entrenamiento de artistas circenses?	5
1.3 ¿Qué es el circo contemporáneo?	5
1.4 Contexto del circo en Costa Rica	5
1.5 Proyecto “Aplicación de herramientas teatrales aplicadas al entrenamiento de artistas circenses”	9
Capítulo 2: Metodología	
2.1 Fundamentos	9
2.2 Sistematización de la ejecución del proyecto	10
2.2.1 Equilibrio	11
Aplicación de la herramienta Equilibrio	11
Resumen y reflexión sobre las sesiones	14
2.2.2 Objetos	18
Aplicación de la herramienta Objetos	21
Resumen y reflexión sobre las sesiones	24
2.2.3 Cuerpo Poético	26
Aplicación de la herramienta Cuerpo Poético	27
Resumen y reflexión sobre las sesiones	30
Capítulo 3: Conclusiones	
3.1 Equilibrio	40
3.2 Objetos	42
3.3 Cuerpo Poético	42

3.4 Las Herramientas teatrales _____	43
3.5 Aplicación de las herramientas _____	44
3.6 Instrumentos Cuestionario _____	45
3.7 Hallazgos _____	45
3.8 Limitantes _____	49
3.9 Aporte del teatro y dimensión poética del circo _____	51
Referencias Bibliográficas _____	52
Anexos _____	55

Índice de Figuras

Figura 1 _____	16
Figura 2 _____	17
Figura 3 _____	27
Figura 4 _____	29
Figura 5 _____	36
Figura 6 _____	37
Figura 7 _____	39
Figura 8 _____	40
Figura 9 y 10 _____	47

Capítulo 1: Introducción

1.1 ¿Por qué estudiar circo?

En mi segundo año de carrera en Arte Escénico, compré una tela para hacer acrobacias aéreas. Muy pronto me di cuenta de que necesitaba mucha guía, fuerza y disciplina para entrenar y lograr hacer “trucos” en ella. Desde el entrenamiento actoral, yo estaba acostumbrada a trabajar con un objeto partiendo de los sentidos, de la significación y la historia del objeto. Me vi limitada y se bifurcó mi anhelo de trabajar una “escena teatral” con la tela porque tenía que dominarla. Solamente quedaban dos caminos, el técnico y el poético. Pasaron los años y seguí interesada en el fenómeno circense y la inquietud que surgió de mis exploraciones con la tela siguió dando vueltas en mi cabeza: ¿Qué le puede aportar el teatro, desde su lenguaje poético, al circo, sin perder la técnica precisa del acto circense?

Fue así como encontré al Circo Contemporáneo, un movimiento poco explorado en este país. El entrenamiento circense tiende a ser una práctica un tanto hermética porque demanda invertir muchas horas y recursos, por lo tanto, los espacios para seguir explorando y dominando la técnica son escasos. Observando este fenómeno, seguí preguntándome, ¿qué pasaría si acercara el teatro al circo? y fue así como surgió la idea y posteriormente, la oportunidad de desarrollar esta investigación.

Agradezco infinitamente a quienes decidieron preguntármelo conmigo y se dispusieron a jugar, probar y reflexionar. Sueño sin duda con la posibilidad de que el circo sea accesible para todas las personas que quieran probar esta “estética del riesgo”. Sueño con que haya muchos más espacios para practicar e investigar el arte circense, con que el arte escénico abrace al circo y pongamos en escena propuestas más arriesgadas e intransigentes.

1.2 ¿Por qué aplicar herramientas teatrales al entrenamiento de artistas circenses?

Presenciar un movimiento emergente como el circo contemporáneo y plantear la problematización del circo desde mi disciplina, es abrir la puerta a un mundo de posibilidades entre estas dos corrientes artísticas, que espero, otros continúen explorando.

Este proyecto de investigación colocó herramientas teatrales seleccionadas bajo criterios teóricos al servicio del entrenamiento y tienen afinidad con el circo. Las mismas son el equilibrio, los objetos y el cuerpo poético. En el desarrollo de este documento se explicará la metodología utilizada, la sistematización de la ejecución del proyecto y mi análisis sobre los resultados.

1.3 ¿Qué es el Circo Contemporáneo?

Es importante aclarar que el circo posee características que se han agrupado en dos grandes corrientes, el circo tradicional y el circo contemporáneo (Bobadilla, 2018). Ambas corrientes coexisten y permanecen vigentes. Sin embargo, tomaremos por objeto en este estudio el circo contemporáneo, que se caracteriza principalmente por dialogar con otras disciplinas, por ejemplo, la danza o el teatro.

1.4 Contexto del circo en Costa Rica

El gremio circense en Costa Rica es pequeño y esto se sabe a lo interno del sector. Un estudio publicado en 2015 en el libro El Circo en Costa Rica aporta fidedigna información al respecto, es además, algo que queda en claro en términos de movimiento, mercado y gremio en general (p. 125). Aún así, también es un sector que ha crecido en la última década y que ha demostrado estar preparado para una especialización mayor en muchos sentidos (p.105).

Parafraseando a Rosita Boisseau (2020) el circo contemporáneo posee una corta memoria histórica, requiere de muchísima más producción y creación de un repertorio sólido para crecer en profundidad hacia una historia e investigación profunda. La corriente del circo contemporáneo es relativamente nueva en el mundo, por tanto, no es raro que en Costa Rica, esta forma de accionar del circo, de componer o de existir aún no esté muy consolidada, a falta de espacios para su desarrollo pleno y de investigación. (Ho y Johnson 2015).

Cada vez son más las investigaciones tanto en la práctica como en la teoría que buscan exponer el desarrollo del circo a nivel mundial y también local, regional y/o mundial, por ejemplo, en ámbitos como la *Dramaturgia del circo* (Bobadilla 2018) o *Interpretación en el circo y la danza y el sentido de la metáfora* (Magro 2015).

La praxis debe ser acompañada con el análisis y de esta manera la documentación, recopilación y sistematización de lo que sucede va aportando los cimientos sólidos para lo que busca surgir hacia el futuro, por qué no, una formalización del sector circense. La realización de este proceso de investigación, busca aportar una semilla más para que la investigación teórica, artística y académica en circo continúe creciendo a través de la evidencia de los procesos desarrollados hasta ahora.

1.5 Proyecto “Aplicación de herramientas teatrales en el entrenamiento de artistas circenses”

El objetivo propuesto fue analizar el posible impacto que tiene la aplicación de las siguientes herramientas teatrales: el equilibrio, los objetos y el cuerpo poético, en nueve sesiones de entrenamiento de artistas circenses. Aunado a esto, el proceso se sistematizó a través de la documentación y el análisis del impacto de las sesiones. Este documento escrito recopila los hallazgos de la investigación.

Capítulo 2: Metodología

2.1 Fundamentos

El presente es un Proyecto de Graduación para optar por el grado de Licenciatura en Artes Escénicas en la Universidad Nacional de Costa Rica. Durante mi formación en esta carrera adquirí muchas herramientas para entrenar y crear, percibí que todas servían para la composición detallada de cada momento en la escena. Hay herramientas que abordan el cuerpo, otras las acciones, otras los objetos y todas ellas deben entrenarse para dominarlas con el fin de lograr una escena rica en variedad y calidad.

Leyendo a quienes teorizan el circo pude encontrar herramientas que reconocí se presentan también en el teatro. Mi interés fue explorar estas coincidencias. Me planteé estudiar cómo la herramienta teatral puede aplicarse en el entrenamiento circense y así conocer cuál es el impacto que tiene en estos artistas.

En el artículo “El debate sobre la investigación en las artes”, Henrik Borgdoff (2010) señala las diferentes posibilidades dentro de la investigación artística e indica que la investigación en las artes es aplicada, es decir, aporta instrumentos hacia prácticas concretas con un objetivo artístico “Son estudios al servicio de la práctica” (p.7). Es decir, la investigación genera insumos e instrumentos para el objetivo artístico, convirtiéndose en un enfoque instrumentista. Destacar este enfoque es valioso en esta investigación porque de hecho, lo que se busca es trabajar aplicando herramientas, es decir, se busca reflexionar sobre el resultado de la aplicación. Esta característica instrumental de la investigación nos deja en posición de observadores, de analistas y recolectores de datos, y no exactamente como creadores o intérpretes.

Es importante mencionar que en la investigación artística se presentan diferentes retos de carácter práctico ya que las características y variables únicas del proyecto determinan el método para recolección de datos y análisis de resultados. La visión particular y el enfoque personal del artista también intervienen en el proceso, entre otras variantes.

Este proceso, abordado desde la práctica, resuena con las palabras de Kleiner (2011) en *La investigación de los procesos teatrales*: “La práctica como investigación pone énfasis en la validación de la creación como investigación en sí misma, y plantea la cuestión no menor del soporte en que se produce la discusión y transmisión de los hallazgos y problemas del proceso artístico” (2006, p.89). Esto sustenta el hecho de que la investigación requiere de un proceso no sólo práctico sino profundamente reflexivo a partir de lo ejecutado en la práctica. El proceso laboratorio se acompaña entonces de una etapa de reflexión y análisis a partir de lo sistematizado durante el desarrollo del laboratorio.

Las etapas fueron: 1) Preparación teórica; 2) Ejecución práctica del proyecto (esto incluyó la aplicación de un cuestionario a los participantes); 3) Análisis de resultados. La preparación teórica se fundamentó en bibliografía teatral y circense, con esa base se planteó una ejecución de proyecto práctica en tres módulos, cada uno correspondiente a una herramienta teatral y posteriormente se analizaron los resultados.

El proceso de teorización, fue una búsqueda sustentada por teóricos tanto de la disciplina del teatro como la del circo, entre ellos cabe mencionar autores como Phillippe Goudart, Jacques Lecoq, Eugenio Barba y Nicola Savarese, Shaddai Larios, entre otros. Esta teorización permitió conceptualizar el tema de las herramientas teatrales definiendo tres áreas principales de trabajo: **equilibrio, objetos y cuerpo poético**. Posteriormente para la ejecución práctica del proyecto, se crearon diseños de sesiones a partir de los cuestionamientos que surgieron en la fase de teorización. El diseño de las sesiones de trabajo posee como fundamento teórico la herramienta dada por diferentes autores desde lo

teatral y complementadas por la experiencia de entrenamiento teatral personal de la investigadora. Finalmente, el análisis de resultados posee como base la sistematización escrita, la compilación de material visual y el análisis de las respuestas a los cuestionarios aplicados a los participantes.

El cuestionario aplicado a los participantes se diseñó como apoyo para la recopilación de datos. Este se aplicó antes y después de las sesiones con el fin de conocer qué pensaban los participantes de las herramientas teatrales antes y después de trabajar con ellas. Cabe destacar que la aplicación no se dió siempre de la misma forma, en ocasiones se hizo grupal, abierta en diálogo y en otras personalmente por escrito.

2.2 Sistematización de la ejecución del proyecto

2.2.1 Equilibrio

Equilibrio en el circo

El equilibrio como fenómeno característico de las artes circenses es descrito por Goudart (2021) como parte fundamental del circo, la constante presencia del elemento equilibrio-desequilibrio da vida no solo al acto sino al fundamento de la actividad circense. El autor señala que el equilibrio queda evidenciado en el circo a través de varios aspectos como por ejemplo, los siguientes:

- **La ejecución de los acróbatas:** Goudart usa el siguiente ejemplo para comentar que el desequilibrio es fundamental en las cuatro familias principales del circo acrobacia, malabar, adiestramiento, y actuación cómica: “vemos al acróbata que se desequilibra hacia atrás, luego compensa su desequilibrio a través de una figura, aquí hace un salto hacia atrás, para llegar al momento estable. Hay una estabilidad que se rompe voluntariamente compensada por una figura para volver luego a ese

estado estable de nuevo” (2021). Las formas físicas ejecutadas por los acróbatas tratan directamente con el equilibrio, ellos mismos generan situaciones donde mantener el equilibrio es lo fundamental y el público los admira por ello.

- **La dimensión global de la puesta en escena:** La manifestación del equilibrio no solo existe en la ejecución física, o en la dimensión del cuerpo físico. Goudart señala que el equilibrio llega a otras escalas: “el mensaje del artista de circo es el equilibrio y el desequilibrio, acciones fuera de la norma, para ello utiliza códigos que son figuras y posturas, propondrá trayectorias que podrá manejar; la balística de los objetos, pero también se colocará como objeto balístico” (2021). Podemos entonces deducir que el equilibrio puede ser llevado a una dimensión global de la puesta en escena del circo. El equilibrio puede ser una ruptura; ese rompimiento de lo cotidiano que tiene impacto escénico.

- **La estructura dramática:** a partir del referente de la “equilibración humana” como un aspecto neurofisiológico, Goudard señala que el trabajo del performer del circo involucra tres niveles: el cognitivo, el postural y el espacial. Estos niveles van a ser legibles para nosotros a través de nuestro “equipamiento neuronal”. Por ejemplo, Goudard menciona “el clown intentará jugar con nuestras referencias normales, juega con las referencias de nuestras percepciones”, es decir, lo cognitivo es lo que procesamos mentalmente y culturalmente.

- **El espacio:** el espacio físico y el círculo como patrón, es una figura muy significativa en el circo. Por ejemplo, la pista del circo es circular, los performers juegan mucho con los aros, el cuerpo de los performers gira hacia atrás entre otras formas repetitivas donde aparece la figura del círculo. Goudart apela al círculo como elemento de

ese ir y venir en el equilibrio, los giros que desafían la gravedad, que simbolizan lo que no es finito, una constante, si se quiere, visual y geométrica.

Equilibrio en el teatro

En las vanguardias del siglo pasado, numerosos estudiosos del arte de la actuación abordaron el trabajo del actor desde lugares conceptuales, colocando el trabajo del cuerpo como eje central. Barba y Savarese (1990), abordan un estudio antropológico, proponiendo indagar en diferentes culturas al intérprete escénico, encontrando puntos en común entre el trabajo de los actores. Dentro de los hallazgos yace la categoría del equilibrio y es descrita como una constante búsqueda en favor de un equilibrio precario. Existe pues una cultura de equilibrio precario de diferentes tradiciones tanto orientales como occidentales. Los autores exponen “el cuerpo del actor nos parece ya vivo antes de que el actor empiece a expresarse” (p.111). Estas referencias proponen que el actor busca adrede variables en el equilibrio con un fin específico.

Cuando se habla de equilibrio precario, los autores proponen que el espectador percibe la sensación de movimiento aún cuando hay inmovilidad, -se percibe aunque no se vea-. Esto se debe al binomio tensión-relajación, una construcción kinestésica donde está involucrado cada órgano y músculo del cuerpo.

El equilibrio en el teatro es una expresión que desarrolla el actor y que es percibida por el espectador en la medida que este binomio tensión-relajación funciona. Esto lo que significa para el espectador es la alteración del equilibrio en el actor, para esta construcción kinestésica se apela no solo al uso de tensión relajación como ya se mencionó, sino también a las direcciones opuestas y a posturas o movimientos extracotidianos.

Aplicación de la herramienta equilibrio

Concretamente el equilibrio precario puede verse como la oposición de fuerzas dentro del cuerpo del actuante, esta oposición de fuerzas involucra además direcciones, peso, intención en el movimientos y diferentes focos de atención. La aplicación del equilibrio precario en el entrenamiento del artista circense me generó cuestionamientos por resolver:

- ¿Cómo encontrar el equilibrio precario en las diferentes partes del cuerpo y en la postura física del artista circense?
- ¿Cómo encontrar el equilibrio desde la perspectiva de cada disciplina?
- ¿Cuáles desplazamientos en el espacio circense podrían conllevar momentos de equilibrio precario?
- ¿Qué se desequilibra y luego vuelve a su lugar en la práctica del artista circense?
- ¿Qué es el riesgo para el artista circense?
- ¿Es el equilibrio parte del mensaje que quiere dar el artista de circo?
- ¿Cómo se puede aplicar creativamente la oposición de fuerzas en la composición circense?

Estas dudas que surgieron a partir de la reflexión teórica y mediante análisis, sirvieron como base para plantear la búsqueda de planteamientos que respondieran esas interrogantes, es así como se diseñaron sesiones de trabajo con la herramienta del equilibrio precario donde lo que se buscaba eran ejercicios como:

-Identificar el centro del equilibrio en el cuerpo y luego explorar colocarlo en diferentes áreas del cuerpo para ver que pasa.

-Creación de figuras del cuerpo en direcciones opuestas, por ejemplo brazo derecho en una dirección y pierna derecha en la contraria.

-Crear imágenes de equilibrio y de desequilibrio en el cuerpo, por ejemplo caminar llevando el peso a la punta de los pies o caminar de manos.

-Crear trayectorias que conlleven momentos de equilibrio y desequilibrio, por ejemplo quiebres en la dirección, caídas repentinas o iniciar en desequilibrio e ir encontrándolo conforme se avanza.

-Balancear y desbalancear el espacio por ejemplo, llevar toda la atención hacia una zona del espacio dejando otras en vacío.

-Generar imágenes de equilibrio en el espacio y de desequilibrio usando a compañeros. Los compañeros son recursos para explorar el equilibrio y desequilibrio.

-Trabajando en mi propia disciplina o con un objeto que se equilibra y vuelve a su lugar.

Resumen y reflexión sobre las sesiones

Al parecer el trabajo del equilibrio en el circo es una metáfora de la vida misma. El equilibrio como eje de exploración, fue un tema que los participantes apreciaron desde diferentes puntos de vista. Su especialización en el mismo como artistas circenses les permitió observar con amplitud la presencia del equilibrio en otros aspectos de su vida cotidiana.

Otra cuestión importante que descubrimos en el proceso, es que el equilibrio está presente no solo en el cuerpo, sino también en el trabajo con los objetos. A este respecto, una de las participantes en las sesiones comentó “tiene que ver con el balance no solo de objetos que yo pueda balancear con mi cuerpo sino también el balance de mi propio cuerpo en diferentes posturas”.

El principal referente de los participantes con respecto al equilibrio es su propia experiencia, talleres que han tomado, la habilidad y disciplina que han desarrollado. No

poseen por lo general referentes teóricos ni personas que desarrollen el concepto. El poder crear un lenguaje conceptual común, y el poder aplicarlo en la práctica, como por ejemplo, el término equilibrio precario, es otro hallazgo importante. El término permitió jugar con fuerzas opuestas, polaridades, estabilidad-inestabilidad y tensión relajación. A continuación se explicará cómo se aplicó el equilibrio precario en los siguientes tres ámbitos: el cuerpo, el espacio y la acción

-En el cuerpo: Para explorar el equilibrio precario en el cuerpo, los participantes jugaron con trayectorias, trasladándose de un punto A hacia un punto B. En medio suceden cambios y exploraciones con el equilibrio precario en el cuerpo. Por ejemplo, se traslada el peso del centro del cuerpo a la periferia, a una mano, un pie, la cabeza, entre otros. De esta manera se encuentran cinco formas que constituyen desplazamientos o imágenes estáticas tipo estatuas humanas.



Figura 1

En la figura 1 dos participantes realizan una exploración con posiciones en equilibrio a través de sus cuerpos

-En el espacio: Para explorar el equilibrio precario en el espacio, se usaron composiciones grupales, a través de las formas creadas anteriormente, de partituras creadas a partir de improvisaciones del equilibrio precario en pareja y otras formas más complejas. El equilibrio precario también entró a dialogar con la disciplina circense directamente por ejemplo, con los malabares o la acrobacia en telas.

-En la acción: Para explorar el equilibrio precario en la acción, se buscó aplicarlo al entrenamiento circense de los participantes. Esto presentó retos particulares como atender dos focos a la vez, dificultad para realizar trucos mientras se explora el equilibrio o la

complejidad que generan los cambios en el ritmo del truco debido a las exploraciones del equilibrio y los nuevos aportes a las formas físicas ya conocidas.



Figura 2

En la figura 2, los participantes realizan trayectorias por el espacio desplazándose a través de figuras que involucran su equilibrio.

El planteamiento práctico de estas sesiones y su ejecución arrojó luces en la apreciación de los participantes sobre los conceptos de equilibrio precario, oposición de fuerzas y el equilibrio como metáfora. Además, se conversó sobre los posibles alcances y valor de la reflexión tanto personal como grupal del entrenamiento que realizan para plasmarlo en lo teórico.

Aciertos en el abordaje del equilibrio

La exploración del equilibrio desde una perspectiva teatral como el equilibrio precario propuesto por Barba y Savarese deslumbró varios aciertos importantes. ¿Cómo encontrar el equilibrio/desequilibrio en las diferentes partes del cuerpo, o en el trabajo postural? Se trabajó partiendo del equilibrio aplicado directamente en el cuerpo, es decir, composiciones con el propio cuerpo. Se crearon formas físicas a través del ejercicio por ejemplo, con estatuas, con transiciones entre estas y con la creación de pequeñas partituras de movimientos. Las pautas para crearlas fueron el uso de oposiciones entre direcciones del cuerpo, exploración del peso en diferentes partes de los pies, pausas, traslado de puntos de enfoque y atención de la mirada, entre otros.

Estos ejercicios ayudaron a la reflexión y la necesidad de conceptualizar lo que ocurre en el espacio de creación, lo que se podría denominar la búsqueda de un lenguaje técnico común para el equipo de trabajo. Los participantes mencionaron que usualmente no se cuestionan el tema del equilibrio en sus entrenamientos, ellos tienen claro que el equilibrar una silla sobre su rostro (barbilla, nariz o frente) requiere equilibrio, pero no indagan conceptualmente, teóricamente o reflexivamente sobre este hecho. Sino que intentan una y otra vez encontrar el punto de equilibrio.

Reflexionar sobre esta herramienta abre canales expresivos en el colectivo, es decir, busca crear un lenguaje donde se converse del acto mismo. Se aprecia aquí un aporte positivo en la aplicación de herramientas teatrales para el entrenamiento del artista circense. Este efecto de lo reflexivo tiene a través de todo el proyecto gran valor porque es un fundamento de la práctica teatral y resalta en el circo como cohesionador del trabajo puesto en práctica en este proyecto.

El teatro puede enlazar sucesos, puede conectar un momento con otro, construyendo narrativas del hecho escénico. Si visualizamos los números circenses como un entrelazado de sucesos, abrimos espacio para que los intérpretes exploren el equilibrio y el desequilibrio en el hecho escénico. Es decir, las acciones que no corresponden a trucos propiamente sino a las transiciones, a los momentos entre trucos tiene potencial dramático. Los artistas circenses pueden potenciar sus números escénicos utilizando el trazo de trayectorias en el espacio, generando acciones o partituras de movimiento para crear a partir de la exploración del equilibrio y el desequilibrio.. De esta forma, el equilibrio/desequilibrio se convierte en una herramienta dramática para enlazar y llenar de contenido dramático el número circense.

Este aspecto comprueba que es posible utilizar herramientas teatrales aplicadas a procesos de diseño y composición de los cuadros-escenas-actos del circo. También lanza preguntas sobre qué pasaría si otras herramientas como la dramaturgia se aplicaran en procesos creativos circenses como producciones, performances, entre otras.

La fuerza de gravedad como limitante

Durante el proceso, el colectivo descubrió que la gravedad, como elemento intrínseco del equilibrio, no se puede controlar o manipular, constituyendo una limitante, hasta cierto punto. Por ejemplo, si una artista circense tiene un número de acrobacia en telas podría resultar muy peligroso jugar con la oposición equilibrio/desequilibrio pues esto la pondría en riesgo de caerse, lastimarse o hasta morir. El factor gravedad implicado en el equilibrio no puede ser una variable con la que se pueda explorar cuando de riesgo se trata. Hay momentos para el artista de circo que son meramente físicos como colgar de una tela y hacer una caída, se requiere plena conciencia corporal, atención en la ejecución y no se puede jugar por ejemplo, a desequilibrar en este momento, se debe reproducir el truco según sus propias reglas. El espacio imaginativo que del teatro en este contexto no podría aportar mucho.

Según lo propuesto por Barba y Savarese (1990) el equilibrio es descrito como un constante abandono a la posición en favor de un equilibrio precario o extracotidiano, volviendo al ejemplo de acrobacia en telas, el solo hecho de subir por el objeto ya es en sí mismo un acto de desequilibrio, la intérprete lo que busca es dominar las fuerzas de la gravedad y la física a través de un equilibrio que crea con su cuerpo, peso y fuerza. En este caso, el equilibrio-desequilibrio implícito en el truco no se puede abordar desde el equilibrio precario, pues la acción en sí misma es riesgosa y requiere precisión. Si se quisiera ser más precario de lo físicamente posible expondría al intérprete a una lesión o la muerte.

Reflexión

Paralelo al desarrollo de los ejercicios prácticos se buscó la reflexión del proceso. Para ello, se le pidió a los participantes que llenaran un cuestionario en donde se les preguntó: Qué piensan de esta frase de Philippe Goudart: “El mensaje del artista de circo es el equilibrio y el desequilibrio, acciones fuera de la norma”.

Los participantes comentaron que la frase se relaciona con la búsqueda de crear imágenes en la memoria; imágenes que perduren. Estas pueden ser grotescas o sutiles. También mencionaron acciones del artista, sin importar si es aceptado por el público o no, estas pueden ser acciones fuera de la norma. Sus aportes me hicieron observar que estos artistas desarrollan un gran sentido del equilibrio y de sensibilidad hacia su trabajo. El equilibrio impregna sus vidas y miradas como artistas e influye en lo que buscan transmitir a su público.

Preguntas que surgieron a partir de las sesiones de equilibrio

- ¿Puede el equilibrio funcionar como herramienta para la creación de metáforas en el acto circense?

- ¿Qué papel juega el equilibrio dentro del mensaje que el artista circense quiere comunicar a su público?
- ¿Es posible sistematizar la aplicación de oposición de fuerzas como herramienta de composición en el acto circense? ¿En qué difiere este proceso de un proceso creativo en el teatro?
- Dentro del grupo llegamos a vislumbrar las posibilidades creativas de la aplicación de estos conceptos en un sentido dirigido a la creación, sin embargo, al ser un taller de aplicación en el entrenamiento esto quedó como una posibilidad para el futuro.

2.2.3 Objetos

Manipulación de objetos en el circo

El circo tradicional es la antesala del circo contemporáneo. Para ambas tendencias los objetos son imprescindibles, sin embargo, la relación que los intérpretes tienen con estos varía de una tendencia a otra. El circo tradicional, fiel a su objetivo de desarrollar el virtuosismo en el circo, utiliza los objetos para realizar trucos, mientras que el circo contemporáneo cuestiona este hecho de diversas formas.

En *Contemporary Circus* (2020) una obra que recopila una investigación exhaustiva sobre circo contemporáneo, Lavers et. al, dicen lo siguiente sobre los aparatos en el circo tradicional “podría definirse como un equipo que permite al artista demostrar su propia destreza corporal, su dominio sobre el objeto y sobre fuerzas como la gravedad (...) Esta comprensión del Circo Tradicional de lo que constituye un aparato se cuestiona de diversas maneras en el Circo Contemporáneo” (2020 p.7). Para el circo contemporáneo, la manipulación de objetos de las diferentes familias circenses, sin importar a cuál pertenezcan, siempre tendrá la posibilidad de trascender su uso.

Los objetos del circo parecen estar hechos a la medida del truco, se lanzan se guindan, se equilibran, entre otras acciones. ¿Por qué el circo contemporáneo sugiere entonces el cuestionamiento en el uso de los objetos? La necesidad de ampliar el concepto de aparato, de trascender los límites de los mismos amplifica el potencial en la relación del intérprete con los objetos.

Los objetos en el teatro

El Teatro de objetos es un área de estudio enfocada en la relación objeto-actor. Existen muchos artistas/investigadores que se especializan en dicha temática, tal es el caso de la mexicana Shadday Larios quien es doctora de Artes Escénicas por la Universidad Autónoma de Barcelona. Ella centró sus estudios en el pensamiento de procesos creativos que utilizan objetos cotidianos como protagonistas. En su investigación *Los objetos vivos: escenarios de la materia indócil*, afirma: “El teatro de objetos aparece como el lugar idóneo desde el cual estudiar nuestros vínculos con la cultura material desde múltiples miradas” (p. 23). Esta perspectiva dialoga con los cuestionamientos del circo contemporáneo en cuanto a la relación con el objeto circense que se plantea. Para responder a los cuestionamientos del circo contemporáneo, propuse trabajar con los siguientes elementos fundamentales que plantea Larios:

- **Metafísica del objeto cotidiano:** esta tiene que ver en primera instancia con la soledad del objeto: “Liberar el objeto del sujeto es permitirle ser protagonista en sí mismo, no inculcarle importancia solamente por las proyecciones subjetivas del sujeto sobre él: independizarlo de su antropomorfismo”.(p.86). Se podría decir que se trata del objeto independiente de la voluntad del sujeto, es decir, extraer el objeto de sus relaciones con un posible sujeto le otorgará cierta libertad. A propósito de esa descontextualización del objeto, Larios (2018) amplía:

el apartamiento los remite a cualquier tiempo y a cualquier espacio, adentrándolos en la premisa de eternidad del tiempo poético. Están tan separados del mundo conocido en su metafísica inmanente, que el individuo que los contempla se puede sentir ajeno, y en un tiempo excepcional olvidarse de sí mismo; y quizás abrirse acceso a un lapso de revelación metafísica ante un objeto cotidiano (p. 88)

- **Objeto como generador de relaciones metafóricas:** este remite a un movimiento, que básicamente es el que sucede entre el sujeto y el objeto, es decir, la relación que ocurre entre ellos: “dentro de su temporalidad poética, el objeto cotidiano se torna un espacio polisémico, animado por el viaje del sentido que lleva a cabo el receptor y por los otros elementos que lo acompañan” (p.75). Esta movilización conjunta entre sujeto y objeto es un clímax poético ya que este movimiento altera la normativa de los objetos y los hace viajar hacia territorios relacionales nuevos “Vivir el objeto trascendiéndolo y encontrar en él numerosas asociaciones apartadas de sus relaciones lógico causales” (p. 75).

- **Anatomías compenetradas: tensiones entre el sujeto y la materia:** Acá el objeto se compenetra con el sujeto. Si anteriormente ocurría un aislamiento, ahora surge lo contrario, una compenetración. Ya se habló de las relaciones metafóricas que surgen a partir de la cosificación del objeto en su estado de aislamiento o descontextualización, pero en esta ocasión, la tensión que surge de la compenetración, es parte de esa generación de relaciones. Esta es una de las manifestaciones y se contrasta con las anteriores.

Con este material se partió a componer las sesiones de trabajo partiendo de lo más destacado: las posibles relaciones que surjan entre objeto y sujeto con miras a crear nuevas conexiones metafóricas y de relación que permitieran a los participantes transformar la rutina que tenían con sus objetos circenses.

Aplicación de la herramienta de objetos

Objeto solitario:

La teoría de la relación objeto/sujeto desarrollada por Larios me inspiró a explorar ejercicios que llamé "objeto solitario" para indagar las posibilidades expresivas de un objeto cuando se aísla de su conexión con el mundo exterior. La idea es que el objeto pierde sus cualidades utilitarias. Aislar un objeto en su totalidad es casi imposible, sin embargo, el aislamiento también abre un abanico de nuevas posibilidades significativas. Respecto a lo anterior surgieron las siguientes líneas de trabajo:

- 1) Crear espacio para que los intérpretes exploren aislar su objeto de trabajo.
- 2) Crear momentos escénicos a partir de los hallazgos del aislamiento.
- 3) Explorar la incorporación de los nuevos significados al truco original del intérprete con el objeto.

Relaciones metafóricas, la relación objeto/sujeto tiene un carácter metafórico, pues la interacción entre ambos está llena de significación, esta surge gracias a la cualidad del objeto de entrar en diferentes contextos, inducido por el artista por ejemplo. Surgieron al respecto las siguientes inquietudes:

- ¿Cómo puede el artista crear y generar una relación metafórica con su objeto?
- ¿Cuáles pueden ser las pautas de un ejercicio para ayudar a construir una relación que genere metáforas?

Tensiones entre el sujeto y la materia aquí hablamos de una compenetración entre el sujeto y el objeto, a tal punto que los límites de ambos son difusos, se sugiere una tensión en tanto estos elementos pierden su individualidad. Surgieron las siguientes interrogantes:

- ¿La compenetración entre sujeto y objeto crea alguna tensión?

- ¿Podría llegar a ser el sujeto desplazado por el objeto, el objeto podría llegar a opacar al sujeto hasta hacerlo parecer inerte?
- ¿Cómo crear la compenetración del objeto-sujeto, se trata de fusionarse con el objeto?
- ¿Si el objeto puede llegar a tomar formas humanas, es capaz el objeto de cobrar vida a partir de la animación de los intérpretes?

Para resolver las incógnitas que surgieron en los tres apartados anteriores, se desarrollaron los siguiente ejercicios:

- **Ejercicios de Proxemia:** de forma individual, los participantes se acercan y se alejan del objeto, prestando atención a las sensaciones, pensamientos y emociones que eso les provocó. Luego, en grupos se crearon composiciones con los objetos colocándolos en diferentes lugares y posiciones para estudiarlos.

- **Ejercicios de Animación del objeto:** de forma individual, los participantes exploran darle al objeto nueva significación y nuevos usos. Luego, exploraron animar el objeto a partir de las siguientes preguntas: ¿Puedo convertirme en el objeto o ser cómo el objeto? ¿Puede el objeto convertirse en una parte de mí?

- **Ejercicio escrito:** Con el fin de clarificar la relación sujeto-objeto, se le pidió a los participantes que anotaran una descripción objetiva del objeto.

Resumen y reflexión de las sesiones

Sesión 1 El objeto solitario

En esta primera sesión el objetivo fue explorar la relación sujeto/objeto e introducir a los participantes al vocabulario teatral. Para ello, se jugó con ejercicios dirigidos al cuerpo y ejercicios dirigidos al objeto.

Ejercicios de proxemia

- Activación del cuerpo: A través del movimiento de articulaciones y de trayectorias de movimiento en el espacio, los participantes exploraron aproximarse y alejarse del objeto paulatinamente activando primeramente el cuerpo. Paulatinamente, el objeto se añadió al trabajo.

- Se exploran trayectorias con variables como cambios de dirección, cambio de centro de gravedad y cambio de activación de articulaciones.

- Se construyeron composiciones colectivas con los objetos. Por ejemplo, se agruparon los objetos en el piso, luego se separaron, luego se distanciaron aún más, entre otras relaciones espaciales.



Figura 3

La figura 3 es uno de los ejemplos de la composición que realizaron los participantes con los objetos circenses.

Sesión 2 Generación de relaciones metafóricas

En esta sesión se buscó profundizar la relación sujeto/objeto con la intención de generar un vínculo poético entre ambos. Para ello, se fueron estableciendo ciertos parámetros de juego.

Ejercicios de proxemia

- Se crearon partituras de movimiento individual, movilizándose de un punto A a un punto B. Luego, la facilitadora propuso pautas de velocidad, cambios de dirección, y pausas en el movimiento.

- Se crearon composiciones corporales a las que se le fue sumando los objetos. Por ejemplo, el objeto dirigía la intención del movimiento. A partir de estas exploraciones los artistas recopilan imágenes, sensaciones y demás aspectos que les llamó la atención etc.



Figura 4

En la figura 4 se aprecia una sesión del taller con objetos, los participantes realizan el ejercicio de trasladarse por el espacio guiados por su objeto.

Ejercicios de Animación

- Se investigó sobre el antropomorfismo del objeto, es decir, cómo puede cobrar “vida”, y transformarse en otros objetos o tener otros usos.
- Surgió en la exploración, intentar resolver dudas dramáticas como el por qué hago esto, de dónde vengo, para donde voy, entre otras. Curiosamente, introducir el universo complejo de la acción dramática generó muchas dudas en los participantes y

rápidamente me di cuenta que nos iba a lanzar en otra dirección, por lo que decidí que no valía la pena profundizar en el tema

Lo más valioso de esta sesión fue sacar a los participantes de su estado de confort con el objeto, incorporando otras vías creativas para abordar al objeto. El resultado fue un despliegue de imágenes que captaron la atención, que incitaron sensaciones o sentimientos, y que insinuaron posibles situaciones dramáticas. Para mí, esta sesión les dió libertad al momento de improvisar dentro de la escena.

Sesión 3 Suma de las partes

Con el trabajo ya experimentado se propuso para esta sesión generar interacciones que se fueran fijando en el espacio a modo de partituras. La experimentación individual que ya habían vivido les facilitaba el hecho de incorporar estos nuevos lenguajes en un escenario grupal.

Se trabajó en subgrupos y se crearon imágenes. Los participantes estaban a cargo de observar y analizar colectivamente las imágenes creadas. Esto sumó foco y precisión a su mirada artística. Se generó una secuencia repetible y se jugó con agregarle posibles puntos de giro en las acciones. Por ejemplo, alguien generaba un impulso para girar, lanzar un objeto o simplemente detenerse. Se experimentó también con el intercambio de objetos entre los participantes de los subgrupos, generando interacciones novedosas. Se exploró la proxemia entre los subgrupos. Encontraron en la improvisación momentos de coincidencias que se eligieron para crear el boceto de una pequeña escena.

Lo más destacado:

El trabajo con los objetos permitió crear partituras dentro de las cuales se abrieron espacios para la experimentación, por ejemplo. en desplazamientos, pausas, intenciones,

etc. Estas pautas les permiten generar un mapa donde el movimiento y el truco se convierten en composición.

Se abre un portal para experimentar la improvisación; los artistas circenses son grandes técnicos del movimiento relacionado con su disciplina, al brindarle herramientas que acompañen sus movimientos, sus focos, velocidades o ritmos ellos logran expandir su nivel de expresión a través del objeto, sumándole cuerpo, mirada e intensidad, por ejemplo.

Por otro lado, observar las dinámicas performáticas de estos artistas y su versatilidad es verles pasar de un truco a otro con facilidad. Lo que se ha planteado en las sesiones de trabajo con objetos es una serie de pautas que han constituido un esquema en ocasiones complejo para ellos. En este sentido, una pauta como explorar la velocidad puede ser completamente inútil si lanzar objetos al aire requiere de una cantidad de fuerza y velocidad medida y comprobada para que el efecto del malabar suceda. Entonces sucede que hay que elegir muy bien las pautas que se trabajarán.

2.2.3 Cuerpo Poético

El artista de circo posee una herencia de entrenamiento proveniente del circo tradicional, el cual privilegia el virtuosismo del intérprete al ejecutar su truco. Lecoq ha introducido el concepto de cuerpo poético en el teatro para generar un fondo infinito de posibilidades interpretativas que no dependan por ejemplo del virtuosismo del intérprete. En su libro "El cuerpo poético" el cual es una reflexión acerca del alcance de diferentes técnicas para desarrollar la expresión física y poética en la interpretación del actor, Lecoq destaca la sistematización de trabajos como la Comedia del Arte, y asegura que esta es raíz tanto para el teatro como para el circo Ricardes (2021). Otros autores como Carmina Salvatierra (2006) siguen esta línea, haciendo un exhaustivo recorrido por la pedagogía de la Escuela Jacques Lecoq.

¿Para qué le podría servir a un artista de circo, trabajar su cuerpo como ente poético? Lecoq (1999) nos habla de un fondo poético común, en su escuela no se partía de

un género de teatro en específico, se trabajaba con diferentes técnicas, pero principalmente con las máscaras, se daba énfasis a la imaginación y a la dimensión psicológica. Este fondo poético común estaba constituido de experiencias personales, colectivas y todo tipo de sensaciones albergadas en el cuerpo, de donde surgen los impulsos y los deseos de creación. Partiendo de que todos poseen una expresividad gestual que puede llegar a convertirse en un acto de conocimiento y creación.

El carácter poético del cuerpo parece inherente a éste, ya sea el cuerpo de un artista escénico o una persona de otra ocupación, su dimensión poética está presente y en disposición de explotarse. Lecoq nos da insumos de cómo puede desarrollarse esta dimensión poética en los artistas de circo, implementando estrategias de tipo teóricas y prácticas. Las siguientes herramientas, extraídas de su trabajo, brindan ayuda en esta búsqueda:

- **La máscara neutra, neutralización del cuerpo:** el trabajo con las máscaras es su principio más esencial es la búsqueda de una neutralización. El viaje inicia con la máscara neutra, el punto central del trabajo en la pedagogía del actor. Este estado de neutralidad es a la vez estado previo a la acción, de receptividad sin conflicto. La impresión de la máscara se traslada al cuerpo y lo deja como lienzo sobre el que se puede pintar o escribir. El cuerpo se encuentra en un estado de apertura, como si hiciese todo por primera vez.

La máscara neutra parece resumir a cero el tiempo. No importa lo que existía antes o después, porque hay un juicio neutral ante lo externo, ante el contexto y el mismo cuerpo. Esto es valioso para el artista circense que tiene una corporalidad, un entrenamiento y un historial de vivencias particulares. Explorar la neutralidad en el cuerpo permite a los artistas circenses desprogramar aquello que ya es conocido para abrirse receptivamente a un

nuevo mundo. La máscara neutra es entonces clave en el proceso de poetización, ya que la posición neutral de la experiencia permite emprender este viaje.

- **La acrobacia dramática, una acrobacia justificada:** Lecoq buscaba utilizar técnicas y herramientas de otras disciplinas para traerlas al trabajo de sus intérpretes. Estas provenían de raíces compartidas con el arte circense. Vemos por ejemplo, el uso de la acrobacia dramática la cual trabaja ejercicios de acrobacia pero mantiene una justificación dramática: “Por medio del juego acrobático el actor llega al límite de la expresión dramática”. (2007 p.109) Lecoq presenta estos recursos como agentes “liberadores”; su objetivo es dar mayor libertad creadora al actor.

El uso de la acrobacia en Lecoq buscaba una experiencia maximizadora y de exageración, donde la acción ejecutada comunicaba y permitía entretejer un conjunto de expresiones sucesivas. En ese sentido, la acrobacia al servicio de la acción es una trascendencia de la forma conocida. El trabajo de una acrobacia justificada puede potenciar el sentido de la misma y llenarla de contenido, propiciando un trabajo dramaturgico en la composición.

Aplicación de la herramienta cuerpo poético

Lecoq nos aporta el concepto de lo poético proponiendo llevar los cuerpos de sus estudiantes a un lugar común, una especie de neutralidad desde la cual iba a surgir naturalmente el elemento diferenciador en cada uno, aquello que les hacía particulares. Para alcanzar este objetivo se convenció de que los actores debían trabajar con la máscara neutra y la neutralidad como herramienta valiosa para acercarse al cuerpo poético.

Reconocer ese estado personal-neutral con el fin de autoperibirse permite al cuerpo expresar en libertad, ya que según Lecoq, existen “parásitos del ego” entendidos como

todas aquellas situaciones que carga el cuerpo y la personalidad del intérprete. Es necesario llevar estas actitudes preconcebidas a un lugar de neutralidad para a partir de ahí dar paso al cuerpo poético

Trabajar el movimiento de manera aislada, es decir desde un punto de vista gimnástico como se mencionaba anteriormente, es lo que ocurre en el circo clásico. Lecoq insistió en el trabajo con el movimiento en vías de acercarse a ese fondo poético común, un trabajo de estudio y detalle. Pretendía encontrar el sentido dramático que justifique cada movimiento ya que la acrobacia común se debe convertir en movimientos dramáticos en el teatro. (Salvatierra, 2006 pág. 328)

En la presente investigación, la neutralidad y la acrobacia justificada se convirtieron en las dos herramientas principales, entendidas desde el teatro, buscando propiciar una poética en el entrenamiento circense “Utilizó la poética para mostrar que hay cosas que no se pueden definir a menos de recurrir a la poesía, a lo invisible, lo que hay entre las palabras” (Carasso, 1999).

En el diseño y planeamiento de las sesiones se busqué desarrollar ejercicios que trabajan en lo práctico y en lo reflexivo. Algunos provenían de mi bagaje personal como artista teatral, otros directamente de Lecoq, como los siguientes:

- Ejercicio del propio peso
- Ejercicio arcilla
- Ejercicio de economía de recursos
- Ejercicio del cardumen
- Ejercicio máscara neutra
- Ejercicio el viaje elemental
- Ejercicio acrobacia justificada (Salvatierra, 2006 p.305)

Resumen y reflexión sobre las sesiones

Desde la concepción de este proyecto me interesaba trabajar con la pedagogía de Lecoq. Cabe destacar que Lecoq formaba principalmente actores. Su escuela era vista como un lugar alternativo en la formación de actores, por ello, muchas personas de diferentes nacionalidades se sentían llamados a instruirse con él.

En la presente investigación, se trabajó la neutralidad con el fin de buscar un estado común con los participantes, del cual pudiera surgir el fondo poético. Con respecto a la acrobacia justificada, se partió del entendimiento que el movimiento es la base de la creación. No se puede aislar el movimiento y verlo como algo solamente técnico. Los ejercicios trabajados fueron los siguientes:

1. Ejercicio del propio peso

Los participantes se colocaron en parejas y dibujaron en papel periódico las siluetas de sus propios pies, además colorearon las zonas donde sentían más peso. Luego intercambiaron el papel con un compañero al que le correspondía imitar el peso dibujado y caminar así. Esta era una forma de observar la caminata de sí mismos a través de otra persona con el fin de encontrar lo que los diferenciaba. Este ejercicio evidencia cómo caminan los participantes, dónde colocan el peso al caminar, dónde están las tensiones si es que las hay o si más bien hay relajación. También brinda información referente a la postura de los participantes, qué parte de su cuerpo es la que guía el movimiento: si es la cabeza, si arrastra los pies; si los brazos cuelgan al lado del cuerpo al caminar o no, etc.

Todas estas exploraciones permiten que se entre en contacto con el propio cuerpo, con el sentir en el mismo cuerpo, que es la primera condición para ser conscientes de

nuestro cuerpo en el espacio. La noción de neutralidad está presente en la preparación corporal asociada a la calma interior y al hecho de eliminar los movimientos convertidos en hábitos (Salvatierra, 2006 p. 336).



Figura 5

En la figura 5 se aprecia el momento en que los participantes dibujan sus pies sobre papel, en el ejercicio del propio peso.

2. Ejercicio de la arcilla

En parejas jugamos a ser masa y escultor. Un miembro de la pareja se convierte en masa y el otro compañero es el escultor, moldeando la masa con la intención de experimentar las cualidades de blandura, suavidad, rigidez, entre otros. También con este ejercicio se practica la escucha y la capacidad de adaptación.



Figura 6

En la figura 6 se aprecia el trabajo en parejas donde una persona está moldeando a la otra como si fuese arcilla.

3. Ejercicio de economía de recursos

Comenzando de pie, los participantes buscan acostarse en el piso lo más lento posible, en tres minutos (se utilizó un cronómetro). La idea es reforzar el trabajo en la economía de recursos, es decir, utilizar la menor cantidad de energía al realizar una tarea.

Esto ayuda con la neutralidad en el cuerpo pues el participante se ocupa de realizar solo los movimientos necesarios para completar la tarea.

4. Ejercicio del cardumen

Los participantes se agrupan en el espacio, lo más cerca posible el uno del otro y en grupo, se desplazan por el espacio como un cardumen. El grupo responde a los siguientes comandos: correr, caminar hacia atrás, girar la cara hacia la derecha y caminar hacia la izquierda y girar la cara hacia la izquierda y caminar a la derecha.

La idea es generar un cuerpo colectivo que responda eficientemente a los comandos. Esto requiere coordinación, escucha y atención grupal entre todos los participantes para lograr el objetivo. La neutralidad se activa cuando los participantes ceden sus intereses personales por los del colectivo y se transforman en un solo cuerpo común.

5. Ejercicio máscara neutra

El trabajo con máscaras inicia por excelencia con la máscara neutra. Con el fin de generar una actitud moldeable en los actores, una predisposición a encontrar la poética propia (individual) y común (colectiva). Lecoq daba la siguiente instrucción para introducir la máscara neutra en los participantes: “En estado de reposo, relajados en el suelo, pido a los alumnos que se despierten por primera vez”. Una vez despierta la máscara, ¿Qué puede hacer? ¿Cómo pueden moverse?” citado por Salvatierra (2006 p.309). En esta primera exploración, los participantes no interaccionan entre sí, es decir, cada quien explora por su cuenta, tampoco se dan más instrucciones.



Figura 7

En la figura 7 se aprecia a dos participantes realizando el ejercicio del despertar con la máscara neutra.

6. Ejercicio el viaje elemental

Consistió en recrear diferentes escenarios donde a los participantes con la máscara neutra se les presentaba un escenario ficticio y debían desenvolverse según las circunstancias dadas. El hecho de tener la máscara y no poder hablar o interactuar entre sí los limitaba y ahí se veían forzados a explorar otras posibilidades con sus cuerpos.

7. Ejercicio acrobacia justificada

Partimos de la habilidad de los participantes para realizar trucos de diferentes disciplinas circenses y ha esto le sumamos la búsqueda de Lecoq:

“Una vez un movimiento se ha aprendido técnicamente y el cuerpo lo ha memorizado, se lleva al máximo de su extensión en el espacio, buscando los límites en equilibrio, para descubrir los tiempos fuertes del movimiento, su ritmo y su cadencia, así como el inicio –el ataque– y el final –la conclusión– del movimiento” (Salvatierra, 2006 p. 345).

Es decir, partimos de los trucos ya conocidos por los participantes y le fuimos agregando comandos para exagerar, minimizar, alargar, acortar, variar la velocidad, variar la dirección del movimiento entre otras opciones.



Figura 8

Exploración a partir de la acrobacia agregando variables para buscar posibles justificaciones

Hallazgos principales

- La **neutralidad** es un vehículo eficaz para el desarrollo del fondo poético propio (individual) o colectivo (común). El ejercicio del cardumen es un claro ejemplo de fondo poético común. Hay una gran cantidad de posibilidades expresivas a las que el cuerpo se abre a través del uso de una **máscara neutra**, por ejemplo, el cuerpo adquiere libertad de movimiento y expresión al neutralizar la expresión del rostro.

- La neutralidad corporal se puede ejercitar con ejercicios lúdicos como el **ejercicio de la arcilla**. Por un lado, tenemos la disponibilidad de un cuerpo que escucha y responde a estímulos , demostrando lo permeable que es gracias a su neutralidad. Por otro lado, tenemos un intérprete activo componiendo y significando un lienzo neutro. La especificidad en los ejercicios potencia el desarrollo del fondo poético. “En las estructuras los ejercicios se contienen” por ejemplo, el **ejercicio de economía de recursos**. Es diferente tener la libertad de explorar ir al suelo y regresar de forma lenta a explorar ir al suelo en 3 minutos. Los 3 minutos son un objetivo claro y específico que exige la economía de movimiento y tempo ritmo. Esto mantiene la atención en la actividad que se realiza en el momento presente.

- **El ejercicio de la acrobacia justificada** permitió la transformación o descontextualización de secuencias de movimiento ya constituidas y memorizadas en el cuerpo de los participantes. Con esta herramienta se crearon transiciones escénicas en las secuencias de trucos ya establecidas en el repertorio de los participantes. La acrobacia justificada es un ejercicio que puede ser muy meticuloso ya que los participantes conocen muchos movimientos de rutina y de formas preestablecidas en sus trucos, estos movimientos dan pie para hacer una especie de descomposición-composición de los mismos, es decir, sus rutinas están hechas de partituras que siempre son iguales, pueden entrar a jugar factores que desarmen la estructura y poder crear una nueva. Por otro lado, la exploración con la acrobacia permite generar composiciones que abarcan el espacio escénico, el tiempo y que son muy llamativas y generan gran impacto en los participantes y a nivel escénico.

- Al final se creó una composición a partir de un **ejercicio "sumatorio"** que consistió en una partitura que pasa por varios de los momentos logrados en los ejercicios anteriores. Esto generó una composición escénica nueva para cada participante y comprueba que estas herramientas se pueden utilizar para la creación individual y colectiva de material circense.

Capítulo 3: Conclusiones

El desarrollo de las etapas del proceso me permitió ir identificando la magnitud de cada herramienta. Cada una de ellas posee infinitas posibilidades, permite trabajar y ahondar en procesos que podrían llegar a ser extensos. En este panorama fue un reto aprender a gestionar la información y mantener una ruta que no perdiera de vista el objetivo del proceso.

Llegué a pensar que existe gran potencial de las herramientas teatrales en general, ya que son muchas más que las elegidas en este proyecto y que pueden ser aplicadas a otras disciplinas y contextos específicos. Por ejemplo, la aplicación de herramientas teatrales en el entrenamiento de bailarines. Es decir, cada herramienta posee infinidad de posibilidades, lo suficientemente flexibles para explorar desde otras disciplinas.

3.1 Equilibrio

Esta herramienta se desarrolló sobre todo como un concepto no tangible, que se enfrenta constantemente con la variable de la gravedad. Si bien desde el teatro se buscó la oposición de fuerzas, equilibrio precario y cuestiones por el estilo, desde el circo quedó en evidencia que el equilibrio es intrínseco a las técnicas acrobáticas y de malabares. Es decir, el equilibrio en estas instancias no es una variable que se puede separar y controlar, más bien, el equilibrio es el objetivo; la finalidad.

El equilibrio cumple funciones diferentes según el entrenamiento en cada disciplina. En el teatro el equilibrio está relacionado a la proyección y presencia escénica, a la postura del actor y su forma de estar presente en el escenario, mientras que en el circo, el equilibrio

es la base fundamental en casi todas las formas circenses. El equilibrio está presente en el cuerpo, en el truco, en la manipulación del objeto. Es decir, el performance está hecho a base de equilibrio, este es inherente a él. Por ejemplo, cuando un intérprete se para de manos, la parada de manos pareciera ser el objetivo, pero en realidad, el objetivo es mantener el equilibrio. Sostenerse en las telas aéreas parece ser el objetivo de un intérprete pero esto no es posible sin equilibrio. El equilibrio está siempre presente, si falta no se concreta el truco.

El aporte más importante con la herramienta del equilibrio entendida desde el teatro fue poner en diálogo el concepto de equilibrio desde ambas disciplinas y hacer evidente su importancia en la práctica. Se conversó y se reflexionó sobre los conceptos de equilibrio precario y oposición de fuerzas, inestabilidad y estabilidad, tensión y relajación, como términos que describen la práctica.

El hecho de reconocer el equilibrio como principio primordial en ambas disciplinas, y teorizar al respecto con los participantes permitió crear una relación saludable con la práctica donde el balance, la agilidad, la fuerza y la flexibilidad fueron parte de la exploración del equilibrio en escena. Además, el diálogo sobre el equilibrio también brindó una dimensión global de la práctica artística, es decir, los participantes terminaron con una percepción integral del equilibrio, entendiéndolo como un factor que está presente en diferentes aspectos de sus vidas cotidianas. Todo esto generó nuevas perspectivas en la manera en la que estos artistas perciben, ejercitan y construyen imágenes escénicas a partir del equilibrio.

3.2 Objetos

Mientras que el equilibrio se abordó como herramienta primeramente conceptual o teórica, el trabajo con los objetos se abordó más en la práctica pues al ser materia concreta

que está presente físicamente (los objetos se pueden ver, tocar, levantar, sentir su peso, etc) inmediatamente encontramos maneras prácticas de relacionarnos con ellos.

El trabajo con objetos reveló una infinita fuente de posibilidades para la exploración en el circo. El vocabulario teatral exigió a los participantes salir de su estado de confort con el objeto y trascender las formas en que sus cuerpos se complementan con ellos. La exploración de los objetos desde una perspectiva teatral resignificó la relación sujeto/ objeto en los participantes, resultando en exploraciones e improvisaciones muy ricas.

Los ejercicios creados para las sesiones tenían como finalidad enriquecer las rutinas ya establecidas y ensayadas. Esto se hizo de diferentes formas por ejemplo, utilizando el objeto como una extensión del cuerpo del actor, o dándole vida al objeto con un antropomorfismo incorporado a la fisicalidad del intérprete. Usualmente los intérpretes en su rutina regular entran al espacio a desarrollar el truco con un objeto en la mano (malabar, sombrero, clava, etc). En una de las sesiones de trabajo que tuvimos, se le instruyó a los participantes entrar y encontrar el malabar en el piso, ya en el espacio. También se le pidió a los intérpretes que cuando entraban no lo hicieran caminando como comúnmente lo harían, sino con una secuencia de movimientos pre establecida (esta había sido creada anteriormente en un ejercicio). Estas exploraciones, como el encontrarse con el objeto en escena, provocó puntos de giro en su camino y posibilidades creativas para las rutinas ya establecidas en su repertorio. Así como este ejemplo, hubo otros en los que los participantes descubrieron nuevas relaciones con sus objetos con potencial de enriquecer sus rutinas.

3.3 Cuerpo Poético

Lecoq dedicaba bastante tiempo al espacio laboratorio en donde sus estudiantes exploraban su poética personal y colectiva a través de los ejercicios planteados por él

mismo. Estos ejercicios fueron trabajados en la presente investigación con artistas circenses de diferentes sectores, edades y agrupaciones.

El trabajo en grupo que se desarrolló en esta investigación con el cuerpo poético permitió dimensionar los alcances de la poética. En este proceso pude observar y evidenciar el desarrollo de poéticas propias de carácter individual, pero también se desarrollaron poéticas colectivas. Cabe destacar que en la poética colectiva surgieron las individualidades que componen el colectivo. Todas estas dimensiones de la poética son fuente de inspiración para la creación.

En la compañía había artistas especializados en diferentes áreas del circo. Un hallazgo valioso que aportó el teatro fue la insistencia en el trabajo en grupo. Los artistas circenses generalmente trabajan de manera individual, perfeccionando su truco, pero esta investigación los hizo invertir mucho tiempo trabajando en grupo. Los participantes descubrieron que juntos abren un mundo de posibilidades creativas, dando paso a un cuerpo poético.

Con ejercicios como el cardumen, el grupo experimentó moverse como un solo cuerpo, sin embargo, dentro del cardumen se aprecian las habilidades y cualidades de cada participante. Por ejemplo, a veces el cardumen estallaba y algunos miembros salían caminando de manos, otros giraban en piruetas, otros tomaban objetos y los lanzaban al aire. El cardumen neutralizaba el grupo, mientras que la explosión hacía evidente sus cualidades personales.

3.4 Las herramientas teatrales

Las herramientas teatrales tanto de entrenamiento como de creación se basan en un modelo flexible donde cada una tiene un potencial inmenso de desarrollo para ser plasmado

en escena. Se podría partir por ejemplo, del equilibrio para crear una pieza de teatro físico o del trabajo con objetos antiguos para desarrollar una obra de teatro de objetos, por ejemplo. Por otra parte, el circo tiene herramientas que son 'escalonadas', es decir, su naturaleza es dominar el objetivo y pasar del nivel más sencillo al más complejo; juegan con la gravedad, el equilibrio, la habilidad etc., y su nivel de complejidad puede crecer infinitamente.

Las herramientas del teatro, con su flexibilidad en comparación con la rigidez del circo, sugiere que el teatro le puede aportar capacidad de adaptación a los procesos creativos del circo. Por lo general, los entrenamientos del artista circense consisten en desarrollar una habilidad como puede ser la manipulación de objetos, el equilibrio en aparatos, o la acrobacia. Su proceso parte de los trucos más simples a los más complejos como un modelo de complejización cada vez mayor. El teatro, a través de sus metodologías lúdicas y exploratorias, permite abrir estos modelos rígidos del circo y darles mayor flexibilidad, y por ende, posibilidades creativas.

En el teatro se puede trabajar la imaginación en el uso de un objeto como por ejemplo un sombrero, en el circo ese sombrero se tira y el truco sería que cayera justo encima de la cabeza de un participante, si no cae ahí, el truco no se ejecutó correctamente. Aplicando la herramienta del teatro este último escenario sería resuelto diciendo que el sombrero es defectuoso y no el intérprete por ejemplo, ya que el teatro permite una capa de imaginación y una convención donde es el actor-intérprete quien tiene la razón, no el público.

3.5 Aplicación de las herramientas

En el teatro el equilibrio no se trata de caminar en una cuerda floja -en el circo sí- es decir, buscamos un juego más sutil del equilibrio, por ejemplo, encontrar el equilibrio y desequilibrio en el propio cuerpo, sin necesidad de un factor externo, como en este caso, una cuerda floja. El equilibrio tiene una manifestación diferente en ambas disciplinas, no se

puede entrar al entrenamiento del circo a proponer la herramienta del equilibrio, como un concepto aislado, hay que inducir a los participantes mediante muchos pequeños ejercicios a la exploración de ese equilibrio.

Esa progresión en el trabajo con las herramientas teatrales es un hallazgo importante, todas ellas contienen capas de complejidad que involucran no solo el trabajo físico sino también mental, requieren una concepción integral por parte del artistas que tiene que desarrollar una conciencia amplia sobre su entrenamiento.

En general, la posibilidad de la estructuración de los ejercicios y la profundización en el detalle de cada uno es un gran aporte que brinda el teatro en la aplicación de sus herramientas, esto porque cada ejercicio tiene una fuente infinita de posibilidades creativas. Ahí es donde reside lo que Lecoq mencionaba como fondo poético común. Si eliminamos la funcionalidad específica de un objeto y abrimos la posibilidad de que este se convierta en otra cosa, posiblemente veamos al malabarista cepillándose los dientes con su clava o malabar o veamos a la acróbata aérea escapar de un agujero subiendo por su tela como ocurrió en una de las sesiones del trabajo con objetos.

3.6 Instrumento cuestionarios

Para recopilar las ideas de los participantes se formuló un cuestionario que debía ser llenado por los participantes de manera escrita u oral. El cuestionario permitió que los participantes registraran sus ideas y reflexiones sobre la experiencia. Muchas veces el cuestionario dio paso a conversaciones grupales que resultaron ser más valiosas que los cuestionarios. Estos diálogos cobraron gran importancia en la creación de conocimiento del colectivo. Al final de cada sesión el grupo conversaba acerca de los ejercicios y las experiencias vividas.

3.7 Hallazgos

La interacción de las herramientas desde ambas disciplinas en esta investigación permitieron llegar a conclusiones interesantes. Las personas participantes de las sesiones mostraron bastante interés y sobre todo gran disposición a explorar. La mayoría de estas personas poseía una amplia gama de recursos interpretativos y habilidad en sus disciplinas sin embargo, no había estado expuesta a herramientas teatrales. A continuación se exponen los principales hallazgos de esta investigación.

El abordaje teórico de los conceptos estudiados como el equilibrio precario, la neutralidad y el cuerpo poético, tuvo un impacto positivo en los participantes al facilitar la comprensión de lo propuesto en la práctica. Es decir, la falta de abordaje teórico es un vacío presente en estos grupos pues su trabajo siempre se basa en lo práctico, cuentan con pocos referentes teóricos o conceptuales. El abrir espacios para la reflexión grupal en cada sesión permitió generar conocimiento grupal que los participantes reconocieron como valioso para el trabajo individual y colectivo. Esto es un aporte desde el teatro que resultó muy valioso para los artistas circenses.



Figura 9 y 10

Se observa en estas figuras dos momentos del proceso donde se reflexionó de forma escrita con los participantes

Los conceptos teatrales como el equilibrio que provienen desde una perspectiva teórica-práctica pueden ser muy abstractos, el hecho de entrenar el equilibrio desde el teatro conlleva varias sesiones de trabajo, sino es que meses, en este sentido el trabajo con cuestiones concretas facilitó el abordaje. Cuando el material se volvió tangible como en las sesiones con objetos y el hecho de explorar con algo fuera de ellos les brindó claridad. El aporte del teatro aquí es la posibilidad de usar conceptos abstractos y llevarlos a lo material, es decir, no solo poseemos el cuerpo para desarrollar una exploración en el espacio podemos incluir un objeto como extensión del cuerpo.

El trabajo en grupo abrió un espacio de creación nuevo para los participantes. Usualmente el entrenamiento del artista circense se realiza en solitario, de manera individual, ya que su objetivo es el desarrollo de habilidades físicas o de propiocepción. El hecho de trabajar en grupo despertó la escucha grupal, la atención, y la sinergia entre los cuerpos a través de la comunicación y generó ideas y material novedoso en las rutinas ya establecidas por los intérpretes.

La progresión de las directrices en los ejercicios a través de reglas de juegos, comandos, e instrucciones dió mayor libertad a los participantes para realizar sus exploraciones. A mayor claridad en la indicación de los parámetros, mayor capacidad lúdica. Por ejemplo, en una de las sesiones con objetos exploramos que el objeto guíe y dirige al resto del cuerpo, esto permitió a los intérpretes salir de su zona de confort para explorar otras formas de recorrer el espacio.

En conclusión, el lenguaje teatral permitió un mayor acercamiento a la imaginación y exploración narrativa a través de la creación de imágenes, composiciones grupales y el uso diferente de los objetos.

3.8 Limitantes

A través de diferentes experiencias en el proceso salieron a la luz algunas limitaciones de las herramientas aplicadas. Partiendo de que se trabajó con dos disciplinas, lo cual implica dos lenguajes diferentes, es natural que ocurran errores en la comunicación.

El lenguaje técnico del circo tiene una lógica de alto riesgo que en el teatro es poco común. El riesgo en el circo es literal, es el cuerpo contra la gravedad, el aparato contra el cuerpo o el malabar que gira en una velocidad determinada. Los factores físicos parecen inalterables y cuando el teatro trata de dialogar con estos surgen ciertas limitaciones por ejemplo, no se puede alterar algunos ritmos, velocidades, equilibrios, formas físicas entre otros.

En el teatro se puede trabajar con ritmos, velocidades, alturas, desequilibrios, en el circo se pueden incluir tomando en cuenta algunas limitaciones dependiendo en donde se quieran aplicar, por ejemplo, el truco del malabar pocas veces aceptará un cambio de velocidad de ritmos, de dirección. En ese sentido la opción de trabajar con estas variables teatrales se vió limitada. El malabar tiene su propia velocidad y no permite probar a hacerlo más lento o más rápido porque se puede caer.

Por otro lado, la aplicación de las herramientas teatrales se concentró en un ámbito técnico y cuando surgió un acercamiento a la creación se evidenció que la herramienta necesitaba de otras o que no era suficiente para el aparente reto. Es decir, cuando surgieron escenarios que se dirigían hacia la ficción del hecho escénico, la herramienta no sostenía las bases para este tipo de exploración dramática. Cuando los artistas en su improvisación se relacionaban entre ellos y aparecían personificaciones o características de

posibles personajes, la herramienta del trabajo con objetos no ofrecía muchísima información para potenciar este desarrollo.

Con el desarrollo de las sesiones de trabajo, por ejemplo con los objetos, algunos ejercicios de creación de partituras, desarrollados en grupo, comenzaban a sugerir una historia, sin embargo allí fue cuando el trabajo con dramaturgias, creación de personajes, ambientes, conflictos dramáticos y demás herramientas teatrales quedaron por fuera de esta investigación, ya que no era parte de la metodología propuesta y podían lanzarme en otra dirección. Pero me quedó la incertidumbre, cómo se podría abordar la creación de personajes con estos artistas o cómo introducirlos al tema del conflicto dramático y si esto ayudaría o no en su proceso

La creación, es decir, el proceso creativo en general es un tema que también queda pendiente porque durante el proceso se presentó mucho potencial para la misma sin embargo, la creación escénica no era la finalidad de esta investigación, por lo que no se profundizó mucho en ella.

3.9 Aporte del teatro y la dimensión poética del circo

Para cerrar este apartado de conclusiones debo expresar la satisfacción que me da llevar este proceso hasta aquí y desarrollar lo que considero es un aporte al circo contemporáneo desde lo teatral. En el debate entre el circo contemporáneo y el tradicional, es indudable la búsqueda de reinención que desarrolla el primero. El circo contemporáneo busca hablar otros idiomas, incorporarlos no solo en sus actos, sino en sus investigaciones creativas a través de herramientas que le proporcionan otras disciplinas a su alrededor, por ejemplo, la danza contemporánea, la actuación desde el clown, la música, entre otras.

La dimensión de lo poético no solo se encuentra espontáneamente sino que se debe fundamentar su búsqueda, se puede estructurar y se crean caminos que convergen en el acto creativo, todas las herramientas que se aplicaron en este proyecto contribuyeron sin duda a alimentar ese fondo poético común tanto personal como grupal de cada encuentro en el que se trabajó. En un repertorio efímero como el del circo tradicional, tan uniforme y de carácter mercantil-productivo, lo poético posee una herencia escasa y repetitiva, por ello, no es de extrañar estas búsquedas en el circo contemporáneo.

El aporte teatral que se brindó a través de la aplicación de herramientas tuvo muchos hallazgos, el más importante para mí fue en el sentido poético. La búsqueda en el teatro de este factor es esencial en cada detalle del hecho escénico, el aparecer en escena, el caminar o cualquier acción mínima es crucial para crear la poética en el teatro. Cuando pensamos en las artes separadas existen ciertas ventajas, por ejemplo técnicas, pero el hecho de unir las definitivamente es un camino complejo y de profundización, cuyos resultados son de gran potencial y alcance.

Este proyecto me anima a seguir experimentando y a valorar las herramientas teatrales que poseo y la ventaja que me brindan para acercarme a otras disciplinas tan ricas como en este caso el circo.

Referencias Bibliográficas

Barba, E. Savarese N. (1990) El arte secreto del actor, diccionario de antropología teatral, Pórtico de la Ciudad de México.

Bobadilla V. (2018) Opciones dramatúrgicas en el Circo Contemporáneo. Recuperado el 1de Setiembre 2021 de:

https://www.academia.edu/49240146/_OPCIONES_DRAMATURGICAS_EN_EL_CIRCO_CONTEMPOR%C3%81NEO_V%C3%8DCTOR_BOBADILLA_PARRA

Boisseau R. (2020) El circo contemporáneo intenta reescribir sus memorias. Revista Le Monde

Borgdoff H. (2006) El debate sobre la investigación en las artes. Artículo. Amsterdam School of the Arts. Recuperado de:
<https://www.researchcatalogue.net/profile/download-media?work=129470&file=129476>

Lavers K, Leroux L. Burt J. (2019) Contemporary Circus. Editorial Rutledge

Goudard P. (2021) Entre el impulso y la caída: una estética del riesgo. Webinar Formación en Artes del Circo. Universidad de tres de Febrero, Argentina

Grass Kleiner Milena. (2011) La investigación de los procesos teatrales. Manual de Uso. Salesianos Impresores. Santiago, Chile.

Ho P. Johnson K. (2015)El Circo en Costa Rica. REA Ediciones Cartago. Costa Rica.

Lorente Bilbao, J. I. (2012). EL I+D+I y el EEES. Vision Libros.

<https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=4hu-eyRPpgMC&oi=fnd&pg=PA147&dq=interdisciplinariedad+escenica&ots=iA2ylm-G0a&sig=YVhwnPXAU6mLE4g2ILlx-uOSfcA#v=onepage&q=interdisciplinariedad%20escenica&f=false>

Larios S. (2015) Vivir el objeto trascendiéndolo y encontrar en él numerosas asociaciones apartadas de sus relaciones lógico causales. Tesis doctoral Universidad Autónoma de Barcelona:

<https://www.tesisenred.net/bitstream/handle/10803/377771/dslr1de1.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Larios S. (2018) Los objetos vivos: escenarios de la materia indócil. Paso de gato. Ciudad de México

Lecoq, J. (2007). El cuerpo poético, una pedagogía de la creación teatral (3rd ed.). Barcelona: Alba editorial s.l.u.

Ricardes G. (2021) La historia de la Formación Profesional en artes del Circo Webinario. Formación en Artes del Circo. Universidad de tres de Febrero, Argentina

Salvatierra, C. (2006) La escuela de Jacques Lecoq: una pedagogía para la creación dramática. Programa de doctorado Universidad de Barcelona.

https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/400762/CSC_TESIS.pdf

Soler, C. (2016). Artes escénicas y derechos de autor. Madrid: Reus. S.A.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=117645>

Zumbado, C. (2016) El quehacer de lo cómico: lo cómico y su aplicación en la escena.

Licenciatura en Artes Escénicas Universidad Nacional

Fillmografía consultada

Les Deux Voyages de Jacques Lecoq (1999). Duración total 95' (46'+49').
Concepción: Jacques Lecoq, Jean-Gabriel Carasso, Jean-Claude Lallias, Jean-Noël Roy. Realización: Jean-Gabriel Carasso, Jean-Noël Roy. Producción: On Line Productions, ANRAT, La Sept-Arte. Versiones: francés, inglés, español. (Filmado en 1998; emitido en el Canal Arte en 1999 y el 23 de marzo de 2000.)

Anexos

Anexo A

Ejercicio de composición Cuerpo Poético

<https://youtu.be/bgHl2EAs6fk?si=n5qkF2EnHSRFPUst>

Anexo B

Ejercicio con objetos

https://youtu.be/ulk5SLU0C74?si=D327R2o3VCEWUL_P

Anexo C

Guía de entrevista para el diagnóstico grupal

Antes

Concepto del equilibrio:

1. ¿Qué es el equilibrio para usted?
2. ¿Cuáles son sus referentes del equilibrio?
3. ¿Cuál es la importancia de la aplicación del equilibrio en la práctica circense?

Concepto del objeto:

1. ¿Qué es el objeto para usted?
2. ¿Cuáles son sus referentes de los objetos?
3. ¿Cuál es la importancia de la aplicación del objeto en la práctica circense?

Concepto del cuerpo poético:

1. ¿Qué es el cuerpo poético para usted?
2. ¿Cuáles son sus referentes del cuerpo poético?
3. ¿Cuál es la importancia de la aplicación de un cuerpo poético en la práctica circense?
4. Otros comentarios que aporten.

Después

Concepto del equilibrio:

1. ¿Ha surgido alguna nueva concepción acerca de qué es el equilibrio para usted?
2. ¿Posee nuevas referencias acerca del equilibrio?
3. ¿Después de la experiencia cuál considera que es la importancia de la aplicación del equilibrio en la práctica circense?

Concepto del objeto:

1. ¿Después del concepto estudiado del objeto, cómo podría definirlo?
2. ¿Posee nuevos referentes de los objetos?
3. ¿Cuál considera que es la importancia de la aplicación del objeto en la práctica circense?

Concepto del cuerpo poético:

1. ¿Es el cuerpo poético para usted necesario en el circo?
2. ¿A qué se le podría llamar cuerpo poético?
3. ¿Cuál considera que es la importancia de la aplicación de un cuerpo poético en la práctica circense?
4. Otros comentarios que aporten.

Anexo D

Cuestionario individual

Se realiza antes y después del proceso usando las mismas preguntas, con el fin de reconocer si existe un cambio de perspectiva.

Antes:

Concepto del equilibrio:

1. ¿Cuál es el concepto general del equilibrio en el grupo?
2. ¿Cuáles son los referentes del equilibrio en el grupo?
3. ¿Cuál es la opinión generalizada del grupo en cuanto a la importancia de la aplicación del equilibrio en la práctica circense?

Concepto del objeto:

1. ¿Cuál es la definición de objeto en el grupo?
2. ¿Cuáles son los principales referentes de los objetos para el grupo?
3. ¿Cuál es la importancia de la aplicación del objeto en la práctica circense según el grupo?

Concepto del cuerpo poético:

1. ¿Qué es el cuerpo poético según el grupo?
2. ¿Con qué nuevos referentes relaciona el grupo el concepto del cuerpo poético?
3. ¿El grupo reconoce alguna importancia de la aplicación de un cuerpo poético en la práctica circense?
4. Otros comentarios que aporten.

Después:

Concepto del equilibrio:

1. ¿Cuál es el concepto general del equilibrio en el grupo?
2. ¿Cuáles son los referentes del equilibrio en el grupo?
3. ¿Cuál es la opinión generalizada del grupo en cuanto a la importancia de la aplicación del equilibrio en la práctica circense?

Concepto del objeto:

1. ¿Cuál es la definición de objeto en el grupo?
2. ¿Cuáles son los principales referentes de los objetos para el grupo?
3. ¿Cuál es la importancia de la aplicación del objeto en la práctica circense según el grupo?

Concepto del cuerpo poético:

1. ¿Qué es el cuerpo poético según el grupo?
2. ¿Con qué nuevos referentes relaciona el grupo el concepto del cuerpo poético?
3. ¿El grupo reconoce alguna importancia de la aplicación de un cuerpo poético en la práctica circense?
4. Otros comentarios que aporten