"OPCIONES DRAMATURGICAS EN EL CIRCO CONTEMPORÁNEO"

VÍCTOR BOBADILLA PARRA

victorbobadilla@e-campus.uab.cat

MÁSTER UNIVERSTIARIO EN ESTUDIOS TEATRALES

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA

RESUMEN

El siguiente trabajo, busca a través de la investigación, analizar el panorama actual de la dramaturgia circense, con el objetivo de identificar los recursos de opciones dramatúrgicas en el Circo Contemporáneo.

El propósito es vincular los procesos dramatúrgicos con el acontecer actual del Circo Contemporáneo para entregar una referencia del panorama artístico.

Como hipótesis, existe en el circo contemporáneo un paradigma sobre la dramaturgia que puede ser característico en sus procesos, donde residen prácticas representacionales, manteniendo constantes y variantes modificadoras a lo que Patrice Pavis llama "Opciones Dramatúrgicas" determinados por concepciones estéticas, ideológicas y socioculturales incidiendo en el Circo Contemporáneo.

Para llevar a cabo este propósito, desarrollaremos una descripción de las opciones dramatúrgicas empleada por Pavis y la teoría del Montaje de Atracciones de Eisenstein, considerando la dramaturgia como conjunto global y estructurado por principios, estético-ideológico homogéneo.

Finalmente, describiremos el rol dramaturgístico en el circo contemporáneo actual, los signos y los códigos utilizados, detectando el nivel medio de capacidad dramatúrgica y/o nivel medio de conciencia de la necesidad de dominio de la herramienta dramatúrgica.

La investigación, se circunscribe a un estudio descriptivo sobre la base teórica, y la participación en jornadas de intercambio de directores/as y creadores/as de diferentes ámbitos de las artes escénicas, bajo la temática de la dramaturgia y la participación como observador en ciclo formativo y creativo de circo y danza organizado por el Mercat de les Flors y La Central del Circ 2018.

Palabras Clave: Circo, Nuevo Circo, Circo Contemporáneo, Cirque Nouveau, Dramaturgia, Artes Escénicas.

1. INTRODUCCIÓN.

Hablar de dramaturgia en Circo es hablar de un proceso de reinterpretación y reflexión de una dramaturgia con reglas estrictas e inapelables como es el circo tradicional, hacia una hibridación entre las diversas artes escénicas para crear una nueva estructura con elementos integradores como lo es el Circo Contemporáneo, considerando también los elementos históricos y culturales que entregan una variedad de expresiones circenses únicas y extraordinarias.

Jordí Jané, periodista y crítico de circo, explica que la modalidad circense que hoy llamamos circo tradicional o clásico (precisamente para diferenciarlo de la noción circo contemporáneo, de autor o nuevo circo), se llamó originalmente "Circo Ecuestre Moderno" (para diferenciarlo del Circo antiguo de Grecia y Roma). Jané explica que tuvo una evolución similar a la experimentada por la danza a partir del siglo XVI, pero que mantiene un carácter fagocitador, manteniendo el estado puro del circo como un espacio de confluencia de todas las artes escénicas (Jané, 2013b, pág. 46). A partir de esta serie de criterios derivados de la lógica externa de la actividad, tales como la época de comienzo, el papel del circo en la sociedad, la arquitectura que envuelve la representación, cómo se realiza la formación, etc., podemos ir desgranando las diferencias entre los dos grandes bloques: Circo Tradicional y Circo Contemporáneo.

El Circo Moderno (actualmente considerado Tradicional) tiene su origen en el Circo Ecuestre del siglo XVIII, siendo representativos de aquella época el *Astley´s Amphitheatre of Arts* en Londres y el *Cirque d'Hivern* en Paris, considerado este último un circo estable, actualmente donde estaba ubicado el antiguo *Cirque Napoleon*, dónde actualmente se trabaja estas *arts du cirque*. Incluso el nombre de artes del circo es problemático ya que se refiere a un género reciente que es el nuevo circo, pero se considera un concepto efímero cuando los malabares datan de cuatro mil años, la cuerda aérea seis mil años, así también el ya mencionado arte ecuestre, "cuyo origen se pierde en las brumas del tiempo". (Mateu i Serra, 2010, pág. 200). Jané clarifica esto explicando que el término es vehiculante hacia las creaciones escénicas: "va fer que la denominació nouveau cirque anés virant cap al terme arts du cirque, en un intent de clarificar que els autors-intèrprets no se serveixen de les especialitats cinètiques circenses com a finalitat, sinó com a vehicle narratiu de les seves creacions escèniques". (Jané, 2016)

En la estructura del circo moderno la presentación de los números, yuxtapuestos y sin relación entre ellos, era realizada por el presentador por antonomasia, Mr. Loyal. Así también se encontraba el vocero del circo que se encontraba en la puerta de la carpa e invitaba al espectador con la célebre frase ¡*Pasen y vean*!

El virtuosismo y la imagen del cuerpo exhibían números clásicos basándose en la expectación creada ante el posible dolor físico y el riesgo (números de faquires, de lanzamiento de objetos punzantes, etc.), combinado con exhibiciones de *fenómenos* de la naturaleza (siameses, enanos, mujeres de tres pechos, mujeres barbudas, hombres-cañón, etc.). El papel de la mujer quedaba ilustrado por el machismo circense que dejaba para el género femenino el papel de acompañante casi en exclusiva, potenciando a través del vestuario las formas femeninas. La mayoría de números estaban basados en *el más difícil todavía*, y en el riesgo de la proeza, el virtuosismo y la exhibición de habilidades y destrezas. La música desarrollaba unas estructuras rítmicas que dotaban de identidad al circo, y el vestuario estaba basado en el colorido y las lentejuelas, próximo a la *revista* y el *musichall*. Han existido y existe un gran listado de destacados circos profesionales a nivel mundial que han trabajado en mayor o menor medida este concepto, pero entre todos, se destaca a nivel histórico la labor del circo estadounidense, Ringling Brothers and Barnum & Bailey Circus que cerró su carpa el 2017 tras 146 años de actividad, cerrando una etapa importante del circo tradicional americano considerado "The Greatest Show on Earth".

En los últimos 50 años, el circo ha experimentado un amplio movimiento de renovación y ruptura con el circo clásico o tradicional. Esta evolución se expresa a través de cuatro grandes cambios:

- La desaparición de los números de amaestramiento de animales salvajes, aunque se conserven escenas con animales domésticos;
- El cuestionamiento de la pista y la carpa del circo como espacio de actuación exclusivo, dando lugar a nuevos espacios escénicos circenses;
- La puesta en escena de una nueva dramaturgia, mucho más teatral;
- Y por último, la multiplicación de las estéticas, portadoras de nuevas representaciones del hombre y del mundo social.

Producto de esto, los cimientos del circo contemporáneo se desarrollan en occidente. Vemos el *nuevo circo francés*, desarrollándose en el siglo XX a partir de la década de los años

70, desde la revolución de Mayo del 68 en Francia, creando la primera escuela de circo "L'Académie Fratellini". También en EE.UU, vemos compañías como "Big Apple Circus" creada en 1977, dónde desarrollaron nuevas formas de interpretar el arte. Paralelamente el histórico Circ Cric desarrolla un circo catalán desde 1977 hasta el día de hoy. El *Nouveau Cirque*, surge como parte de ellas, Raymond Peyramaure, fundador de "Les Oiseaux Fous", llega a afirmar que el circo de la década de 1960 no sería más que un paréntesis, además el menos glorioso, en una historia tumultuosa de la cual el *nuevo circo* finalmente habría encontrado el rumbo. En este sentido, es fiel a la verdadera tradición del circo, pero sin someterse a sus reglas y desarrollando un trabajo total, de autor y de carácter contemporáneo, como lo explica Jean Michel Guy[1] quien ha desarrollado un trabajo importante en la investigación en Circo Contemporáneo:

> Le cirque est depuis toujours un genre attrape-tout qui juxtapose les arts. Si les séparations étaient auparavant marquées, si la discontinuité était d'ordre essentiel, le cirque contemporain, en digne héritier du nouveu cirque, a persévéré dans l'autre voie de la fusion des arts, sans pour autant se soumettre à leurs règles, en les exploitant et les détournant dans son propre champ. Oscillant entre union et éclatement, les spectcales des compagnies d'aujourd'hui tenten avant toute chose d'éviter le "lissage". Ils visent l´oeuvre totale et plurielle, impure et singulière. (Guy, 2010, pág. 126)

Paralelamente podemos establecer un origen "postclásico" del circo, considerado contemporáneo por cronología pero no así por adscripción estética. Esta evolución en Canadá, desarrollada por los circos nacidos en Quebec, ha llevado a que incluso en la actualidad en Montreal se haya desarrollado una ciudad circense, el TOHU, proyecto artístico y urbanístico con edificios rehabilitados y de nueva planta concebido como *ciudad del circo*, considerado un negocio empresarial único y de gentrificación, diferenciándose del Teatro y la Danza. Corresponde a un modelo de negocio nutrido en el circo tradicional americano pero con gran uso de la creatividad del nuevo circo francés y con una disciplina del circo soviético, como lo explica Patrick Leroux: "Quebec's Brand of theatrical, mostly animal-free, contemorary circus born out of French nouveau cirque, Soviet-inspired elite acrobatic training and American entrepreneurship

[1] Ingeniero de investigación socioeconómica en el Ministerio de Cultura y Comunicación de Francia, profesor de análisis crítica de espectáculos en el Centro National de Cirque de Châlons en Champagne (CNAC) y en la École Nationale des Arts du Cirque de Rosny-sous-Boi

and showmanship has emerged from a burgeoning nation preoccupied with its own singularity and distinctiveness". (Leroux & Batson, 2016, pág. 8)

Este tipo de circo se ha considerado erróneamente contemporáneo, pero por su estética debe ser considerada clásica o *tardotradicional*, como lo explica Jordi Jané:

> Els cànons dramatúrgics del circ clàssic son sempre perceptibles en cadascun dels 13 espectacles produït pel Soleil d'ençà que es va fundar el 1984 (…) Però l'estructura és la d'un espectacle de circ clàssic. Per mi, doncs, el Soleil fa una menda de circ tardotradicional o, com diu més encertadament el profesor Joan Minguet, postmodern (bo i que, parafrasejant el trafica Altaió, també el podríem definir com retroneocirc (Jané, 2013a, pág. 144).

Así también la noción neoclásica para este tipo de espectáculos de circo, como lo explica Sylvestre Barré: "Las d'etre le parent pauvre de la culture, le cirque, dit "traditionnel" s'est decidé à changer. Inspirée par les modèles étrangers des cirques du Soleil et Roncalli et par le renouveau des écoles du cirque, certaines enseignes ont inventé un cirque "néoclassique" nourri de tradition et de créativité" (Guy, 2010, pág. 37). Convirtiendo las *Arts du Cirque* en un espectáculo para adultos del que también gozan los niños por el nivel de comprensión múltiple y variado.

La transmisión del saber circense en la actualidad, se realiza mayormente a través de escuelas. Destacados son los trabajos que realiza L'Académie Fratellini, la primera escuela de Circo creada en 1974 y la Centre National des Arts du Cirque (CNAC) creada en 1985 con formación superior en Circo. Estos son solo dos ejemplos de las 24 escuelas de circo estables y apoyadas por el estado Francés y miembros de la FEDEC[2]. Así mismo, Bélgica con Ecole Supérieure des Arts du Cirque (ESAC); FLIC Scuola di Circo en Turin, Italia; en Montreal, Canadá con la École Nationale de Cirque y en España la Escola de Circ Rogelio Rivel en Barcelona y la Escuela de Circo CARAMPA en Madrid. También encontramos la Dans och Cirkushögskolan (DOCH) Escuela de Danza y Circo de la Universidad de las Artes de Estocolmo en Suecia. Esta última se destaca por su programa de maestría de 2 años en prácticas contemporáneas de circo, preparando a un practicante de circo para estudios basados en investigación a nivel de doctorado.

[2] Fédération Européenne des Ecoles de Cirque professionnelles.

Actualmente se encuentran 57 escuelas y academias de circo reconocidas por la Fédération Européenne des Ecoles de Cirque professionnelles (FEDEC)[3], correspondiendo a destacadas escuelas de circo en USA, Europa, América Latina y Australia. Esto sin contar las escuelas de circo tradicional no miembros de FEDEC que existen actualmente en Asia o incluso África.

En distintos países del mundo se nutren de profesorado especializado y que han complementado el clásico esquema de transmisión de padres a hijos; centros a los que acuden alumnos de todas las partes del mundo en una mezcolanza que enriquece la cultura y el imaginario subyacentes en las creaciones circenses. El cuerpo se convierte en el instrumento principal de trabajo, lo que vincula notablemente este arte al ámbito de la *Gimnasia* (Leroux & Batson, 2016, pág. 243) desapareciendo los números con animales salvajes y el *freakismo* que alimentaba épocas anteriores, equilibrándose el protagonismo del género masculino y femenino, y dando peso, a su vez, a la dimensión poética en la composición de los números frente al exclusivo virtuosismo de la tradición.

Los montajes actuales se caracterizan por incorporar una dramaturgia narrativa o poética al carácter cinético del espectáculo, dándose una mayor continuidad teatral mediante un personaje o conjunto de ellos o a través de una narración conocida como puede ser las adaptaciones circenses de Shakespeare realizadas por La Compagnie Foraine (Guy, 2010, pág. 174). El espectáculo suele tener un hilo conductor en el propio guion y el nacimiento de una propuesta dramatúrgica nos abre el camino más allá del *¡Pasen y vean!* al ¡*Pasen y sientan*!, hablando en este sentido de un *circo de autor*, "le cirque a maintenant ses auteurs" (Hivernet & Klein, 2010, pág. 22). Jordi Jané explica que esta diferencia del Circo de tradición se basa en el *mira què sé fer*, en cambio, el circo contemporáneo de autor propone un *mira què et dic amb el que sé fer*[4]:

> Sento una gran admiració i un enorme respecte pel circ clàssic, perquè a mi, com al poeta Foix, també *m'exalta el nou i m'enamora el vell.* I és precisament per aquesta admiració i per aquest respecte que em sento lliure d'afirmar que una de les diferències fonamentals entre el circ clàssic i el circ contemporani és que, així com el circ de tradició es

[3] FEDEC consta de 3 categorías de miembros: los miembros efectivos, socios y asociados. Más información en http://www.fedec.eu/fr/members/

[4] Texto extraído de las crónicas publicadas en el Blog del Mercat de Les Flors, titulado "A propòsit d'inTarsi".

basa en el "mira què sé fer", el circ contemporani d'autor proposa un "mira què et dic amb el que sé fer" (Jané, 2017)

2. El Circo contemporáneo y la Dramaturgia.

En una sociedad denominada "Líquida" por Zygmunt Bauman en 1999 (Bauman, 2007), o del "Espectáculo" como lo denominó Guy Debord en 1967 (Debord, 2008), el Circo Contemporáneo ha sido interpelado como una etiqueta de comercio y *showbussines*, sobre todo su concepto de *contemporáneo,* (Jané, 2013b, pág. 32) una definición impuesta a una lógica del mercado cultural de los festivales y programadores, diferenciándose de un concepto desarrollado desde y para los artistas, como lo explica Bauke Lievens, dramaturga e investigadora de circo contemporáneo: "Modern circus loves to label itself as contemporary, a definition wich items more likely from the logic of festivals and their programmers than from the artists themselves" (Lievens B. , 2015)

A diferencia del circo tradicional que no suele constituirse en torno a un tema vertebrador, sino en una sucesión de números caracterizados por su destreza o habilidad, en el circo contemporáneo la obra en colaboración es la opción vehiculadora por excelencia. Y en parte es debido a que los espectáculos ocasionados en el seno del circo tradicional no se vehiculan en torno a un tema común, no nacen de una inspiración común.

Actualmente los artistas de circo buscan un sentido de deconstrucción, de reinterpretación constante del arte, por lo mismo se busca una vinculación constante con el cuerpo, desde un nivel académico, de exigencia profesional y altamente ideológica, buscando una heterogeneidad técnica y física como lo dice Fagot:

> Les circassiens des spectacles de forme nouvelle cherchent aujourd'hui à montrer un corps produit par une hétérogénéité technique et physique, fruit dún apprentissage varié (theâtre, danse), qui est pris dans un réseau de signes esthétiques et plastiques donnant une autre signification à ses exploits physiques. (Fagot, 2010, pág. 60).

Las artes del circo están vinculadas con la dicotomía de la destreza-riesgo, considerado un arte de lucha y desafío con el mismo objeto, debido a una dramaturgia estructurada en base a representaciones de destrezas, sea un espectáculo de cabaret o de entretenimiento. Pero también como lo explica Fratini:

> Un catálogo de "variedades" que suele brindar la dramaturgia circense clásica, extraídos del *montaje de atracciones* del que hablaron Eizenstejn, Brecht y Piscator, estos correlativos objetivos (cuerdas, bolas, anillos, *tricks*, *skills*, etc.) ascienden regularmente a objetos-mundo, representantes enigmáticos de instancias casi metafísicas: herramienta de una lucha – o antagonistas contra los que luchar. (Fratini, 2018)[5].

Vemos este mundo representacional e ilimitado que puede encontrar el circo, pero debemos entender cómo funciona todo esto. Así mismo para lograr un estudio académico y reflexivo en base a la opción vehiculante del circo, debemos abarcar los estudios realizados hasta el día de hoy, tanto en materia de dramaturgia como en los estudios de circo, performance y su vinculación con el público. Para lograr esto debemos primero definir principalmente qué es dramaturgia.

Evolución Dramatúrgica en el Circo.

El investigador francés Patrice Pavis desarrolla una exhaustiva definición de *Dramaturgia* en su Diccionario de Teatro. En el apartado *Dramaturgia como teoría de la representatividad del mundo*, explica que el fin último es "representar el mundo, tanto si aspira a un realismo mimético como si se aparta de la mímesis limitándose a configurar un universo autónomo" (Pavis, 2008, pág. 149). Pavis establece el estatuto ficcional y el nivel de realidad de los personajes y de las acciones; configura el *universo dramático* mediante recursos visuales y auditivos, y decide lo que el público considerará real: es decir, verosímil para él. De este modo, y tal como ocurre en la música, elige una clave de *ilusión/desilusión* y la respeta durante la ejecución de la ficción escénica. Una de las principales opciones de esta configuración consiste en mostrar las acciones y a sus protagonistas o bien, como casos particulares o bien como ejemplos típicos.

La relación con el público es el vínculo que determina y especifica todo lo demás: decidir si las artes escénicas en general deben *divertir o instruir, confortar o molestar, reproducir o denunciar*, son las cuestiones que plantea la dramaturgia cuando lleva a cabo su análisis.

[5] Texto extraído de las crónicas publicadas en la página web y Blog del Mercat de Les Flors "Una acrobática soledad", adjuntado en las referencias bibliográficas.

Pavis explica en el apartado *Explosión y proliferación de las dramaturgias*, que para quien ya no tiene una imagen global y unificada del mundo, la reproducción de la realidad por las artes escénicas sigue siendo necesariamente *fragmentaria*. En tal caso ya no se intenta elaborar una dramaturgia que reúna artificialmente una ideología coherente y una forma adecuada, de modo que una única representación recurre a menudo *a varias dramaturgias.* Ya no se fundamenta el espectáculo sólo sobre la identificación o sólo sobre la distanciación; algunos espectáculos intentan incluso fragmentar la dramaturgia utilizada delegando en cada actor el poder de organizar su relato según su propia visión de la realidad. Así pues, la noción de *opciones dramatúrgicas* explicada por Pavis, es más reveladora de las tendencias actuales que la de una dramaturgia considerada como conjunto global y estructurado de principios estético-ideológico homogéneo.

La evolución dramatúrgica en el circo tiene un carácter multidisciplinar y fragmentario, que ya no solo consiste en una sucesión de números, sino que también está favorecido por la mezcla con otras artes, como el teatro y otras formas de artes visuales, esto ha dado lugar al nacimiento del "circo de creación" (Soler, 2016, pág. 40). De alguna manera, el paradigma del circo tiende a semejarse cada vez más con la escena teatral, multidisciplinar y fragmentaria acercándose al lenguaje contemporáneo de las artes.

Consideramos entonces que las habilidades circenses son lenguaje y, pues, código de transmisión estético-ideológico, el reto siguiente es de carácter dramatúrgico: consiste en saber amalgamar en un discurso unitario las especialidades circenses (lenguaje cinético) y la narratividad de la obra en cuestión (lenguaje no textual, en la mayoría de los casos). Jané explica que hoy en día es público y notorio que no todos los actuales espectáculos europeos de circo de autor[6] superan este reto dramatúrgico (Jané, 2017).

En términos generales, debemos decir que los autores de circo se asimilan con los coreógrafos; en ambos casos su creación, tan efímera como la del director de escena, no tiene como punto de partida un texto, en general, no depende de una obra textual. Además en ambas artes (la coreográfica y la circense) tienen el cuerpo y el movimiento como elemento central. El circo suele ser definido como una escritura escénica realizada en directo, cuya gramática, por

[6] Circo de autor o circo de creación, que es como se identifica perifrásticamente el circo contemporáneo, es otro ejemplo paradigmático de obras en colaboración. (Soler, 2016, pág. 40).

decirlo así, ha sido ensayada una y otra vez, a fin de que su precisión consiga ligar un flujo espectacular en el que se ven incluidos todos los números, formando una unidad dinámica, llena de procesos heterogéneos, pero diferente en cada uno.

3. PROCESOS DE DRAMATURGIA EN EL CIRCO CONTEMPORÁNEO.

El surgimiento del nuevo circo en los años 70 permite que el circo contemporáneo se desarrolle en los años 90. El ámbito de estudio de esta área busca afrontar la relación entre las artes del movimiento y su vinculación con otro tipo de arte, teatro, danza o artes visuales en general, en base al precepto de *Reinvented Circus* o *Cirque Réinvente*. (Leroux & Batson, 2016, págs. 27-28)

Existe en el circo contemporáneo ocasionalmente un director de escena. Es a él a quien se le pide a veces una "mirada exterior", un rol muchas veces intercambiable, es decir, que esa mirada va siendo alternativamente encarnada por uno u otro de los miembros de la compañía. Con más frecuencia existe también, desde hace algunos años, la figura del "dramaturgo". Pero el dramaturgo en el circo (lo mismo que en los actuales espectáculos de danza) no es el autor del texto, sino el que se suele denominar *dramaturgista* (Hormigon, 2002). Aunque tampoco a ellos se les suele conferir el estatuto exclusivo de autor. La escritura escénica es un planteamiento que está en el centro de la creación del circo. Pero desde luego no se plantea sobre el papel, ni en términos de texto, ni siquiera en términos de cuaderno de dirección. Es una escritura esencialmente corporal, inscrita en el espacio y bajo los requerimientos establecidos en el interior mismo de cada una de las disciplinas circenses, con un elemento *creativo intencionado* y no solamente como elemento *deportivo*.

Rodrigo Bercovitz ha establecido una conveniente distinción entre espectáculos *deportivos*, que son resultado de una habilidad física o de una maestría en un cierto campo (razón por la cual no se los considera obra intelectual) y los espectáculos que aportan un elemento *creativo intencionado*, a veces dejado a la improvisación, pero con la misma intención, siendo éstos espectáculos los que protege la Ley de Propiedad Intelectual (LPI) (Soler, 2016, pág. 188).

Las artes escénicas suelen tener en el circo, particularmente en el circo contemporáneo, ejemplo paradigmático de creación de obras en colaboración. Esta modalidad es habitual en el

ámbito teatral o performático, pero también es verdad que el circo contemporáneo ilustra de manera precisa esta noción de obra en colaboración, ya que prácticamente todas sus creaciones lo son. Y lo son por dos razones.

En primer lugar porque la mayor parte de las veces participan en ellos varios artistas circenses. Indudablemente también aquí hay *solos*, es decir, espectáculos unipersonales, como también los hay en danza, por ejemplo. De todos modos, los espectáculos circenses que se ofrecen como *solos* son mucho menos frecuentes que en danza, y bastante minoritarios en relación a toda la producción que hay en este medio.

En segundo lugar, porque las creaciones contemporáneas de circo también suelen necesitar de la intervención de artistas de otras disciplinas, por ejemplo músicos, videoartistas, diseñadores de luz, y un amplio etcétera. Y la colaboración tanto con los otros artistas circenses, como con los de otras disciplinas, se da en un plano equitativo, entre los autores y artistas, aunque sin perder la jerarquización que siempre ha caracterizado al circo.

Actualmente vemos un parecido al analizar circo y danza como puestas en escena de movimiento, ya que comparten un interés en común sobre todo entre sus dramaturgias caracterizadas por el movimiento. Esta similitud radica en el hecho de que la sintaxis del espectáculo, en ambos casos, no solo es narrativa ni sintagmática, no se refiere en suma a una "progresión de los eventos" o a una historia-relato narrativo lineal, su manera de aglutinar números y secciones es más bien diferente.

Existe un plano de igualdad entre las disciplinas, el proceso creativo suele cumplir con todos los preceptos establecidos por la ley para identificar una obra en colaboración: la inspiración compartida, la participación de varios autores y el resultado unitario. El Cirque du Soleil, por ejemplo, construye sus espectáculos siempre bajo un eje vertebrador, la mayor parte de las veces sobre un tema en torno al cual se articula la colaboración autoral y se despliega un espectáculo en forma de espectáculo visual y en movimiento. Los temas sirven como centros gravitorios de la colaboración creativa y de la composición del resultado, por más heterogéneos que estos sean: la magia, la tradición oriental, un estado de ánimo (la alegría por ejemplo) o una atmosfera musical.

Es parte de la estrategia de *narrativización* del circo, en este sentido, el intento del Cirque du Soleil de reunir sus números alrededor de un hilo narrativo normalmente emotivo, ya que como lo mencionamos anteriormente este tipo de espectáculo se categoriza dentro de un circo neoclásico en base a una dramaturgia globalizadora.

Tanto el circo como la danza suelen funcionar en base a una dramaturgia "paradigmática", que consiste más bien en encontrar una coherencia de tipo no-narrativo entre los elementos que componen su fraseología emotiva. Esta dramaturgia paradigmática se limita a ser eso que Eisenstein llamó "Montaje de las Atracciones", en 1929:

> La Atracción (en nuestro diagnóstico del teatro), es todo momento agresivo en él, es decir, todo elemento que despierta en el espectador aquellos sentidos o aquella psicología que influencia sus sensaciones, todo elemento que pueda ser comprobado y matemáticamente calculado para producir ciertos choques emotivos en un orden adecuado dentro del conjunto; único medio mediante el cual se puede hacer perceptible la conclusión ideológica final. (Eisenstein, 1999, pág. 169)

Con este procedimiento de montaje de atracción, cada elemento adquiere un valor autónomo, asociado con un efecto que se calcula exactamente en cada instante del desarrollo de la obra. Es un método en sí mismo, porque desarrolla una fórmula basada en medidas exactas, con infinitas posibilidades de combinación, asociada inevitablemente con un efecto a todas luces agresivo, dirigido a capturar la atención de los espectadores. La simple aglutinación de diferentes números, que son ordenados en base a criterios de orden espectacular, es decir con vistas a articular una especie de diagrama temático, es decir, la tensión, el suspense, la relajación, la risa, el miedo, para una construcción activa.

> Esto determina básicamente los posibles principios de la construcción como «construcción activa» (del conjunto de la producción). En vez de ser un «reflejo estático» de un acontecimiento, con todas las posibilidades de actividad encerradas en los límites de la acción lógica del acontecimiento, avanzamos a un nuevo plano: el libre montaje de atracciones independientes (dentro de la composición determinada y los lazos argumentales que mantienen unidos los actos de influencia) arbitrariamente escogidos; todo con el propósito de establecer ciertos efectos temáticos finales: esto es el montaje de atracciones. (Eisenstein, 1999, pág. 170)

Adoptando un esquema y una perspectiva activa del espectáculo teatral (aplicable en su misma dimensión en el circo), mediante las atracciones, el director o dramaturgista analiza y estructura su estrategia retórica, combinando las partes, definiendo el nuevo aparato y tratamiento expresivo a partir de la valoración significativa de cada uno de los componentes de la realización escénica, convirtiéndolos todos en afines, comunes y sucedáneos aunque sea por un breve instante, pero perfectamente concurrentes con una o varias intenciones temáticas supradiscursivas de la obra. Esta cadena infinita de asociaciones-posiciones posibles, poseedoras en su conjunto de valor expresivo explícito y efectivo superior a las partes, entran en acción para activar directamente los mecanismos sensoriales del espectador creando una relación poderosamente vinculante entre su mente y el sentido del discurso desarrollado por el artista. Esta teoría será determinante para construir, como veremos luego, su modelo de Montaje Intelectual, cuando publica sus métodos en 1929.

Consideramos entonces que la dramaturgia del circo se mueve a través de elementos de su fraseología alrededor de un tema, o de un argumento vehiculador, una construcción activa de una fraseología emotiva para asentar las bases de una dramaturgia paradigmática.

4. DRAMATURGIA PARADIGMÁTICA.

¿Qué es lo que distingue el Circo Contemporáneo del Circo Tradicional? En el Circo Tradicional la lógica del ensamblaje es una lógica que obedece a parámetros exógenos, que significa: *muy bien, ¿cómo mantenemos la tensión y la atención del público todo el tiempo que sea necesario?* Corresponde a una dramaturgia más abierta en este sentido, porque en general todos los números forman parte de un equilibrio de tipo espectacular, todos contribuyen a componer un equilibrio, pero en ningún momento se convierte en un equilibrio de tipo temático.

Uno de los casos más emblemáticos y conocidos es el Cirque du Soleil. Realizan espectáculos temáticos, desarrollando un tema gravitatorio, trabajando con grandes recursos económicos y reúne todos los números alrededor de este tema, digamos que es una dramaturgia paradigmática.

¿Pero dramaturgia paradigmática que significa? Basados en los conceptos de Claude Lévi-Strauss, sobre relaciones paradigmáticas y sintagmáticas para organizar la función

estructuradora (Lévy-Strauss, 1968), en artes escénicas existe una Dramaturgia Paradigmática y la Dramaturgia Sintagmática, esta última es una dramaturgia que depende del concepto de la historia, del relato, del sintagma; por otro lado la dramaturgia paradigmática es una dramaturgia que en lugar de imaginar la pieza en términos lineales, fundamentalmente la imagina como un sistema radial de situaciones alrededor de un núcleo, de un centro en que se representan una detrás de otra, pero lo interesante es que emerja desde este centro, así son todas más o menos equidistantes respecto a este núcleo. Es como si todas las situaciones orbitaran alrededor.

Por ende la dramaturgia del circo normalmente es la dramaturgia que usa números de espectáculos diferentes para intentar contar una historia, para alinearlos o constelarnos literalmente, alrededor de un sistema de sentido.

Esto puede ocurrir con los medios que dispone el circo que emerge de Québec, que parece reducir el circo a una oferta comercial con técnica virtuosa e impecable en un estilo bien afinado pero con una estética bastante superficial, como lo explica Louis Patrick Leroux:

> The circus emerging from Quebec today in anything but formulaic and homogeneous, in spite of recurring criticism from other performing arts disciplines and other circus nations that seems to reduce Quebec circus to a comercial offering of virtuosic and impeccable technique in a well-honed but rather superficial aesthetic. (Leroux & Batson, 2016, pág. 290)

Pero la operación es mucho más compleja, porque significa que de pronto, los lenguajes del circo han de poder dialogar entre ellos por la intriga formal que representan. A lo que Patrice Pavis explica como "fragmentar la dramaturgia utilizada delegando en cada actor el poder de organizar su relato según su propia visión de la realidad" (Pavis, 2008, pág. 150). Significa, por ejemplo, que un número de funambulismo normalmente vale por sí mismo, por el tipo de habilidad física que despliega. En un espectáculo de "Le Colporteurs" la compañía de circo de funambulismo destacada en Europa, en su obra "Le Fil sous la Neige", nos muestra que ha habido todo un trabajo metafórico, sobre el *qué significa existencialmente esto de andar sobre un cable*, el hecho de caerse y en qué medida su lenguaje circense organiza una propia visión de la realidad.

Es interesante porque el lenguaje circense es extremadamente abstracto, pero su abstracción es proporcional a su concreción. Los saberes corpóreos son extremadamente objetivos y las leyes con las que trabaja son leyes de la física, absolutamente objetivas, donde el resultado, paradójicamente, es un resultado que permite liberar el potencial metafórico de lo que se hace, tan alejado del realismo, que no se corre el riesgo de hacer realismo si se habla de su visión de la realidad. Por ende se consigue hablar del mundo desde una postura ya directamente mucho más metafórica y alegórica. En base a los postulados de Pavis, encontramos que hay un enorme recurso dramatúrgico, que explica la razón de por qué el Circo Contemporáneo ha aplicado el mismo fundamento que las artes y las vanguardias aplicaron en los diferentes dominios artísticos a comienzos de siglo.

Otro ejemplo es la compañía de circo "EIA" en su montaje *InTarsi*, mezcla un sinfín de recurso metafórico, implícito o explícito, desde la propia reflexión de masculinidad y machismo, pero todo en relación al trabajo acrobático como un espacio de abstracción como una voluntad social de cambiar estos paradigmas, ya lo explica Jordi Jané:

> A *InTarsi* (l'espectacle que ens absorbeix avui) s'hi rabegen (explícitament, implícitament o metafòricament) temes tan eterns i actuals com l'instint de possessió, la convivència, l'acolliment, la marginació, el repte, el rebuig, la solitud, la companyonia o la rivalitat. I, en una conversa mantinguda amb la companyia "eia" mentre escrivia el text per al programa de mà d'*inTarsi* 2017 al Mercat de les Flors, em van manifestar que durant el procés d'elaboració d'aquest espectacle van treballar de manera indirecta el tema de la masculinitat al circ, perquè cada cop més sovint els n'arriben ressons des de la societat. Precisament, en un complet article dedicat a la gairebé exclusiva masculinitat del circ, publicat el passat 24 de juliol *(Men In the Ring: the Rise of the Boy Bands of Circus,* v. Enllaços), María Folguera, del departament artístic del Teatro Circo Price de Madrid, incideix en la simbologia de les aproximacions físiques dels quatre acròbates d'*inTarsi* com un dels exemples bàsics de la seva anàlisi. (Jané, 2017)

Esta compañía elabora circo de autor mediante la creación en colectivo, con la colaboración externa de personas cercanas a sus criterios estéticos (Roberto Magro, Jordi Aspa y Bet Miralta, el músico y compositor Cristiano della Monica; el ex-Archaos Sarah Sankey, los coreógrafos Michele Man y James Hewison o el entrenador de danza acrobática Christian Vippola).

EIA enfoca cada creación desde un decidido trabajo de investigación que abarca todos los ámbitos de la producción escénica, la idea inicial hasta el movimiento, la escenografía, los aparatos y el atrezo, pasando por el vestuario, las atmósferas emotivas y el estricto control de la dramaturgia que podemos considerar paradigmática.

5. CIRCO TRADICIONAL: ENSAMBLAJE Y PÚBLICO.

Hemos dicho que la dramaturgia del circo es una especie de dramaturgia paradigmática basado en el Montaje de las Atracciones. Este concepto circula por toda la teoría del Teatro Épico y soviético entre los años 20 y los 40, es un concepto que comparten a vario título Eisenstein, Brech, Piscator y que curiosamente tiene mucha vitalidad en el marco del Teatro Político. La idea de fondo es que en el teatro de *Entertainment* (entretenimiento), Circo, Music Hall, Cabaret, etc., se cultiva un valor de coherencia de los signos más abiertos, entregando un trabajo real sobre la actuación, ir mucho más allá de la técnica de circo. Como lo explica Sylvain Fagot:

> Le but du théâtre épique est d'enlever à la scène tout sujet sensationnel, et il s'adesse aussi bien aux acteurs qu'aux spectateurs. Ce que proposent les nouvelles création du cirque, c'est un travail réel sur le jeu d'acteur, sur l'apprentissage d'un rôle autre que celui dártiste de cirque, sur l'élaboration d'un spectacle dont le contenu ne renferme pas uniquement un ensemble de techiques mises bout à bout. (Fagot, 2010, pág. 111)

Es decir, existe un teatro que apuesta por el valor de la coherencia, cultivando la coherencia de los signos, la unidad, la continuidad de la forma como un valor, y como un objetivo fundamental. Posiblemente la flor de esta idea es, la idea de obra de arte total, la idea Wagneriana, que significa que todos los signos están fusionados en una especie de unidad inquebrantable. Pero también los géneros de entretenimiento, y el circo que pertenece a ellos, son géneros de Montaje, géneros de ensamblaje, de interpolación y de variación, que busca tener un valor de arte total, como lo explica Leroux: "Character bodies are supported by theatrical elements that knit them into the fabric of the show, prompting comparisons of Cirque du Soleil's aesthetic integrity with Wagner's ideal of a "total work of art". (Leroux & Batson, 2016, pág. 125) . Aun así, el circo y sobre todo el circo tradicional es un género de montaje, de ensamblaje, que no tiene una lógica de tipo sintagmático. Por ejemplo, si hay un número de circo que es mejor que el anterior, se le hace un sitio en la representación, o si el artista está enfermo se

remplaza el número con otro número. Hay una lógica que guía el tipo de selección o surtido de etapas que organiza, no es una lógica de tipo narrativo, es una lógica de tipo espectacular, una lógica más bien de ritmo, por ejemplo, no se puede colocar dos números de clown uno después de otro, simplemente porque el primer número cubre la exigencia de que la gente pueda reír, entonces el número siguiente será mejor que cubra otras exigencias, como tener miedo o que se puedan sorprender.

En el Circo Tradicional vemos aplicada la teoría de montaje íntegramente, vemos todas las costuras, vemos toda la fragmentación, una fragmentación en donde el público participa de manera distinta. Por ejemplo, en una pieza de Chejov en una puesta en escena por Stanislavsky, estamos inmersos en una sala a oscuras, sumados a un mundo, reproducido con todo detalle de realismo y nunca vamos a interrumpir aplaudiendo, porque eso significaría romper la ilusión y de pronto significaría atacar, deteriorar, dañar la coherencia de aquello. En cambio en el Circo Tradicional existe una aglomeración de gente en donde se unen para hablar, distraer o unirse en el riesgo del domador o el equilibrista, incluso comer o ir al baño. Ya lo dijo Sebastià Gasch:

> Me obsesiona la vida del Circo, me gusta ver los ensayos de los artistas y sus actuaciones en cada función, me interesa observar las reacciones del público ante cada número. He pasado muchas horas a la puerta del Circo viendo cómo se formaban largas colas ante las taquillas y se agolpaba el hervidero de gente delante de la rutilante fachada. (Jané & Minguet, 1998, pág. 47)

Esta aglomeración en un espectáculo de circo tradicional, ocurre precisamente porque se sabe que después de un número habrá otro número, y que no existe una "retórica wagneriana" que pueda ser interrumpida y que los artistas no serán molestados por su presencia física, o por las manifestaciones de la presencia física o por el ruido que se pueda hacer, hay un contrato mucho más trasparente en cierto sentido, y mucho más político, porque si estas aburrido, se reconoce el derecho a manifestar el aburrimiento. Esa es la diferencia fundamental que existe íntegramente en el circo tradicional, a diferencia del contemporáneo, en donde existe una idea mucho más teatral o de arte total, debido a su influencia con el teatro. Pero finalmente, cada género busca capturar la atención del espectador, lo que podemos verificar en los postulados de Eisenstein.

En sus numerosos escritos Eisenstein no se inhibe al afirmar la capacidad creadora y poder persuasivo del montaje de atracciones, calificándolo como el mecanismo más apropiado para *capturar la atención del espectador* y activar en él distintos estados emocionales. (Eisenstein, 1999, pág. 88) Varios hitos demarcan una cadena de influencias dominantes de sus distintos modelos y podemos reflexionar que esta influencia puede abarcar las artes del movimiento como es el Circo y su relación con el público. Pero a diferencia del público del circo tradicional, el público del circo contemporáneo se relaciona con un público más adulto, más orientado a una u otra compañía de circo y no con la idea de "El Circo", concepto a veces dirigido solamente al público infantil o con un formato más tradicional:

> Le cirque contemporain diffère, quelquefois radicalement, de l'image d'Épinal que tout un chacun conserve dans un coin enfantin de sa tête. Qui donc le fréquente? Et pour quelles raisons? Grâce à une enquête menée à l'espace Chapiteaux du parc de la Villette, on peut suivre la formation d'un public spécifique et pionnier. Et ce son les adultes, non les enfants, qui pointent le plus leur nez vers les pistes, allant de moins en moins "au cirque", mais plutôt applaudir telle ou telle compagnie, tel ou tel spectacle. (Guy, 2010, pág. 183)

6. CIRCO CONTEMPORÁNEO: NÚMEROS Y SOLOS.

Una de las aplicaciones fundamentales del arte moderno era el hecho de que se consideraba que un arte fuera moderno en el momento en que gozaba de cierta autonomía. Por ejemplo, un cuadro de pintura ya no se preocupa de representar un paisaje, lo que vehicula la realización de la obra de arte ya no es su referencia exterior, si no su referencia a sí misma. Entonces si vemos un cuadro de Kandinsky no vemos un paisaje, estamos viendo la pintura misma, es como si la pintura en ese caso convirtiera en tema su forma, convirtiera en tema sus herramientas. Con el nuevo circo ocurre lo mismo, el hecho de que las herramientas, en este caso las especialidades, se convierten en alegorías del mundo. Precisamente porque en un cierto sentido se hace un enfoque, directamente sobre la especialidad en sí. Eso explica la gran proliferación y producción de *solos* en el Circo Contemporáneo, es decir espectáculos unipersonales, como también los hay en danza. Por ejemplo, el pasado "Circ de d'ara Mateix 2018" realizado en el Mercat de Les Flors en Barcelona, de las cinco presentaciones en sala (o

carpa) dos correspondían a *solos*[7]. Aun así, y como lo explica Cristina Soler, "los espectáculos circenses que se ofrecen como *solos* son mucho menos frecuentes que en danza, y bastante minoritario en relación a toda la producción que hay en este medio". (Soler, 2016, pág. 40)

Normalmente los *solos* pertenecen a un género circense del circo contemporáneo, casi siempre son una especie de meditación sobre la especialidad, meditación sobre las herramientas y meditación sobre los límites, de pronto las habilidades se vuelven existenciales, el saber y la técnica se vuelven existenciales y el artista de circo consigue convertirse en un *Everyman,* en un representante alegórico de toda la humanidad, de todo sujeto, paradójicamente porque lo que está haciendo es un trabajo de *metacirco*, es decir usa la especialidad para hablar de la especialidad. Puede resultar paradójico porque se aísla una especialidad, se aísla un sistema formal y el resultado es un contrato de la abstracción, el enajenamiento o aislamiento de los lenguajes del circo correspondiendo a lo que explica Pavis como "una reproducción de una realidad *fragmentaria"* (Pavis, 2008, pág. 150). A diferencia del *número* de Circo que siempre están unidos con otros *números* bajo la premisa de montaje para el entretenimiento circense, como lo explica Soler:

> En el ámbito jurídico es importante la distinción que se establece entre el género circense (aun cuando se trate de circo de creación) y el número específico de un circo. El género no está protegido, pues, como lo expresa la profesora Bozzoni, éste toma parte del fondo común circense, es decir, de un saber y una técnica. Y por ello "sería inconcebible que una persona pudiese apropiárselo con el riesgo de hacer desaparecer el circo". En cambio el número es el que a través de su forma concreta puede manifestar –y revela efectivamente- la huella de su autor. (Soler, 2016, pág. 188)

El *número* de circo producto de este montaje de atracciones, es normalmente compacto y breve. Similar a un paquete de destrezas y su encanto depende de su concentración. No te puedes equivocar porque dispones de un tiempo relativamente limitado para darlo todo.

[7] CIRC D'ARA MATEIX 2018 se realizó el 6 al 22 de abril, corresponde a un ciclo de presentaciones de Circo de destacadas compañías de Cataluña. Así mismo El Circ d'Ara Mateix quiere dar continuidad a proyectos de circo contemporáneo y espacio a la hibridación de formatos y las escrituras diversas que conviven en escena. Los solos que se presentaron fueron Fang del artista Quim Girón y Möbius del artista Miguel Gigosos. Más información en http://mercatflors.cat/es/ciclesifestivals/circ-dara-mateix-2017-18/

El *número* se basa sobre fraseologías obligadas, si se está colgando de un trapecio, saltando o dando vueltas, no se puede improvisar. Las secuencias por lo general están dictadas por leyes físicas, que es la fuerza del circo, porque justamente es parte de la objetividad que hablábamos anteriormente, pero es también su conflicto. Precisamente porque si una fraseología es recibida, es muy difícil convertirla dramatúrgicamente en algo diferente por la dificultad que implica el riesgo, por lo que la narratividad debe ser interrumpida, como lo explica el semiótico e investigador de circo, Paul Bouissac: "In terms of the grammar of story, the narrative must be interrupted at an episode node; it must not reach any end node that would bring the story to a state of completion or even to a temporary stability by suggesting a mere uneventful and safe repetition of the same routine" (Bouissac, 2010, pág. 156). Lo que sufren a menudo los artistas y compañías de nuevo circo es la sensación de que el *número* no está hablando de nada porque no había suficiente libertad para decidir o modificar la frase. En cambio *los solos* de circo contemporáneo precisamente alargan los tiempos, para poder alternar los espacios de destreza con los espacios de torpeza. En el *solo* el artista de circo se puede equivocar y hacer de su equivocación un potencial dramatúrgico.

Por ejemplo, en el espectáculo "Back Àbac"[8] dirigido por Àngels Margarit, habían especialistas de circo, en la disciplina de cuerda lisa. En una entrevista realizada a Margarit por Roberto Fratini para el Blog del Mercat de Les Flors, le pregunta cuál había sido la diferencia entre trabajar con artistas de circo y artistas de danza, donde ella responde: "Que en esta pieza yo quería que hubiera alguien que tenía una relación con la verticalidad más objetiva. Y la única dificultad que tuve con ellos que era muy difícil llevárselo a otro tipo de fraseología". (Fratini, Blog Mercat de Les Flors, 2018)

Lo que aportaban era el límite, el hecho de que si subían y bajaban, subida y bajada obedecía a las leyes inquebrantables y objetivas, y esto era muy liberador porque no había más. Pero, es complejo sacarlos de este lugar fragmentado, es difícil justamente, reconciliarlos con los tiempos largos de la dramaturgia.

[8] Sobre 'Back Àbac'. Entrevista de Roberto Fratini a Àngels Margarit en http://mercatflors.cat/blog/sobre-back-abac-entrevista-de-roberto-fratini-a-angels-margarit/

7. CONCLUSIONES.

Al analizar el referente del circo de nuestra era, sea contemporáneo, moderno o tradicional, encontramos una dramaturgia fragmentaria y que crea una corriente que debemos reflexionar sobre todo por el éxito que puede forjar cada género. Por ejemplo, en el Cirque du Soleil, vemos que su éxito está basado en que la gente sale de sus espectáculos felices y dichosos. Bajo conceptos como ¡*la vida en realidad es bonita y entrañable!, ¡la vida es un misterio maravilloso!* Soleil, Zingaro u otras *troupes* de estas *Mainstream*, trabajan este estilo de crear dramaturgia de consumo, aprovechar al máximo toda la retórica literaria inherente al circo, pero también una retórica de consumo o de una sociedad líquida como lo expresó Bauman. Por lo mismo hay un movimiento de circo de nuevas generaciones que buscan reemplazar estos conceptos para cuestionar y reflexionar sobre nuestra era. Un ejemplo puede ser la compañía canadiense les 7 doigts de la main que realizan un "Circus for the Facebook generation" (Leroux & Batson, 2016, pág. 114) realizando cuestionamientos sobre nuestra generación, pero que siguen con la misma estructura *quebecois,* de los circos creados en Quebec, como el Cirque du Soleil.

La literatura sobre circo tradicional insiste como lugar "la magia", como lugar del retorno a la infancia pero desde una perspectiva de mercado. El circo del Cirque du Soleil, se ha destacado por el trabajo de directores como Robert Lepage en *Totem* o Daniele Finzi Pasca en *Corteo,* directores prominentes de la vanguardia actual, pero que bajo el alero del Cirque du Soleil deben reunificar una dramaturgia en base a una mentalidad colectiva, que significa entregar una dramaturgia emotiva para todo espectador, como lo explica Patrick Leroux, que define al Cirque du Soleil como *"The Disney of the New Age"* (Leroux & Batson, 2016, pág. 85).

Eisenstein fundamenta de manera consistente la manera cómo el espectador debe ser sometido a estímulos de acción psicológica y sensorial, a través de *mecanismos de montaje*, con el fin de producirle un choque emotivo, similar al trabajo que realiza Cirque du Soleil. El producto artístico debe arrancar fragmentos del medio ambiente, según un cálculo consciente y voluntario para conquistar al espectador, por aquel motivo y como lo explica Fratini vemos una dramaturgia digestiva que mueve nuestro interior.

El circo contemporáneo, el montaje de las atracciones y la fragmentación de la visión de mundo, es una vía dramatúrgica para planificar la puesta en escena y vehicular al director

logrando explotar independientemente cada uno de sus elementos mediante determinadas asociaciones desencadenadas por las uniones simbólicas, construyendo el montaje con cada uno de los fragmentos disponibles. Con este procedimiento cada elemento adquiere un valor autónomo, asociado con un efecto que se calcula exactamente en cada instante del desarrollo de la obra. Es un método en sí mismo, porque desarrolla una fórmula basada en medidas exactas, con infinitas posibilidades de combinación para una dramaturgia del circo contemporáneo.

Circo Contemporáneo en la Actualidad.

Bauke Lievens en *First open letter to the circus: The need to redefine* (Lievens B. , 2015) explica que en el nuevo circo o *nouveau cirque*, los números de circo siempre interrumpen la narración, porque, lo explica ella, es imposible combinar números de circo y narración en un todo armónico: ″ This is why, in the nouveau cirque, circus acts always interrupt the narrative. It is simply not possible to combine the two in one smooth whole. At the moment of physical danger (of presence), the story (the re-presentation) simply stops. [...].The majority of the circus performances that we make today still function like this — which is to say that they don't function at all.". (Lievens B. , 2015)

Aun así sabemos que en el circo tradicional es importante detener la narración debido al conflicto que lleva con el riesgo en el circo, como lo explica el semiótico de circo Paul Bouissac: "it also necessary that narrative stop at some crucial point at which the perception of a risk structures the whole situation" (Bouissac, 2010, pág. 156). Pero Jordi Jané explica que es oportuno preguntarnos si es que Bauke Lievens no ha contemplado todas las posibilidades, o es que hay tendencias de circo que ya han asumido (conscientemente o no) las teorías post-dramáticas de Lehmann y realmente estamos empezando a superar aquella tendencia escénica y estética que entre los 70 'y los 90' del siglo XX llamamos nouveau cirque.

Sea como sea, el grito de alerta de Bauke Lievens no es gratuito, porque está basado y expuesto en el análisis del circo de hoy, con considerables carencias de dramaturgia y como Jordí Jané explica:

> Sigui com sigui, el crit d'alerta de Bauke Lievens no és gratuït, perquè està basat – com ella mateixa exposa– en "the majority of the circus performances that we make today",

> apreciació que jo mateix comparteixo, perquè veig al voltant d'un centenar d'espectacles de circ a l'any, un bon percentatge dels quals presenta considerables mancances de dramatúrgia. (Jané, 2017).

El problema real es que traspasar la proeza física del circo clásico a una creación de circo contemporáneo, plantea una serie de retos dramatúrgicos que muy a menudo son difíciles de resolver. Este es una dificultad que preocupa a los teóricos circenses desde que la evolución del *nouveau cirque* hasta la fórmula más contemporánea, ya que exige nuevos planteamientos de estudios dramatúrgicos y también historiográficos que armonicen la forma, el contenido y el contexto de los espectáculos.

Cabe decir que el sector circense catalán se va haciendo cada vez más consciente de esta problemática. Sin ir más lejos, el 10 de octubre de 2017 la Asociación de Profesionales de Circo de Cataluña (APCC) celebraba en La Central del Circ, una Jornada de profesionales titulada *¿Qué es la dramaturgia?,* en la que se discutió sobre dramaturgia, creación y lenguaje escénico. En donde se destacan los siguientes puntos:

> 1) El cuerpo no es el único elemento importante en circo.
>
> 2) Importancia del papel que las pantomimas circenses tuvieron hasta bien entrado el siglo XX en la fórmula de circo moderno instaurada por Philip Astley en 1768[9].
>
> 3) Diferencia entre la dramaturgia convencional (La Dramaturgia de Hamburgo de Lessing) y la dramaturgia de la puesta en escena.
>
> 4) Se está de acuerdo con Bauke Lievens en el sentido de que "un ejercicio o un movimiento virtuoso muy a menudo interrumpe una narrativa".
>
> 5) menciona (de paso) el rol de espectador activo.
>
> 6) Respecto al punto anterior, se remarca la evidencia de que el circo penetra más por las emociones que por el intelecto. (Friedrich, 2017)

[9] Jordí Jané explica: *"Jo hi afegiria que la pantomima –cinesi i narrativitat– no està esgotada, com demostra l'ús que encara en fan alguns circs de tradició europeus. Recordo una pantomima presentada el 1992 pel Gran Circo Mundial sobre el Quinto Centenario del Descubrimiento de América, amb gran desplegament de llenguatge corporal, escenografia i attrezzo".* (Jané, 2017)

El informe de Vivian Friedrich concluye que "la investigación de las sensaciones puede ser una herramienta importante para llegar a una dramaturgia coherente de circo contemporáneo, para llegar a unir conceptos corporales y conceptos intelectuales". (Friedrich, 2017)

Pero el sector circense catalán no es el único preocupado por esta problemática. Jané explica que en Francia, la avanzada del circo contemporáneo europeo, lo ha demostrado en el encuentro profesional *dramaturgie du corps*, primera del ciclo "La dramaturgia en cuestión", centrado en la escritura escénica y los procesos de creación en danza, circo contemporáneo y teatros gestual y visual. Coordinada por Gwénola David (periodista, crítica de espectáculos y directora general del Centre National des Arts du cirque, de la rue et du théâtre -ARTCENA).

Así también, el pasado 25 y 26 de enero de 2018, La Central del Circ acogió la 2ª Jornada de Intercambio de directores/as y creadores/as de diferentes ámbitos de las artes escénicas, bajo la temática de la dramaturgia, creación y escritura escénica. La segunda sesión de la Jornada de dramaturgia y escritura escénica tuvo como motor el intercambio de puntos de vista e intereses de personas que provienen del circo y otras artes escénicas, además del deseo de poner en común las diferentes experiencias físicas y abstractas, creativas y analíticas de la dramaturgia y la creación contemporánea. En palabras de la organización: “No se trata de descubrir una verdad absoluta ni un camino único (si es que estos existen), sino que se constata la agradable sensación de saber que existen múltiples maneras y que en la creación todos los caminos pueden ser explorables” (Friedrich, 2018). Podemos concluir que las opciones dramatúrgicas propuestas por Pavis también se incluyen en el ámbito del circo contemporáneo.

Vivian Friedrich nos recuerda que según el país, y también según quien la hace, aparecen diferentes definiciones. En el caso de Cataluña por ejemplo, nos encontramos con que la dramaturgia a menudo se entiende como escritura escénica que parte de un corpus textual. En Alemania es concebida como el establecimiento de conexiones entre el receptor, la escena y la dirección, como una manera de educar al público para entender una pieza escénica, dar códigos para poder reflexionar, herramientas para ser capaces de criticar, opinar o percibir una obra.

Finalmente vemos que las necesidades académicas y prácticas del circo contemporáneo seguirán en una interesante reflexión, que esperamos desarrollar en futuras investigaciones. Así

mismo compartimos la reflexión de Johnny Torres, director artístico de La Central del Circ y su preocupación por Cataluña desde un lenguaje reflexivo entorno a las necesidades del arte:

> Per Johnny Torres, director artístic de La Central del Circ, la dramatúrgia és visió, és la materialització del que hi ha a l'interior, però també és anticapitalisme, és el desmuntatge de les figures oligàrquiques a través de relats ajustats a la realitat per a poder qüestionar-la i per a poder fulminar també els cànons establerts anteriorment. El circ contemporani recobreix i es recolza sobre necessitats acadèmiques d'anàlisi crític. A partir dels anys 80, quan es crea el CNAC, la primera escola de circ superior a Europa, es defineix el que serà el circ a partir d'aleshores: "tota una sèrie d'activitats extretes del seu marc producción espectacle, per parlar en un llenguatge d'art. (Friedrich, APCC, 2017)

REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA

Bauman, Z. (2007). *Modernidad Líquida.* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Bouissac, P. (2010). *Semiotics at the circus.* Berlin: De Gruyter Mouton.

Debord, G. (2008). *La sociedad del espectáculo.* . Valencia.: Edición Pre-Textos. .

Eisenstein, S. (1999). *El sentido del Cine.* Madrid: Siglo XXI.

Fagot, S. (2010). *Le Cirque. Entre culture du corps et culture du risque.* . Paris: L'Harmattan.

Fratini, R. (4 de Abril de 2018). *"Una acrobática soledad".* Recuperado el 7 de Mayo de 2018, de MERCAT DE LES FLORS: http://mercatflors.cat/blog/una-acrobatica-soledad-per-roberto-fratini/

Fratini, R. (10 de Enero de 2018). *Blog Mercat de Les Flors*. Recuperado el 2018 de Mayo de 4, de http://mercatflors.cat/blog/sobre-back-abac-entrevista-de-roberto-fratini-a-angels-margarit/

Fratini, R. (17 de Abril de 2018). *De cuerpos y malabares. Conversación con Miguel Gigosos Ronda.* Recuperado el 7 de Mayo de 2018, de MERCAT DE LES FLORS: http://mercatflors.cat/blog/de-cuerpos-y-malabares-conversacion-con-miguel-gigosos-ronda-per-roberto-fratini/

Fratini, R. (4 de Abril de 2018). Entrevista Roberto Fratini. (V. Bobadilla, Entrevistador)

Friedrich, V. (Noviembre de 2017). *APCC.* Recuperado el 7 de Mayo de 2018, de http://www.apcc.cat/media/upload/arxius/Activitats-SocisAPCC/2017/jornada%20dramaturgia%20vivian%20friedrich.pdf

Friedrich, V. (26 de Enero de 2018). *La Central del Circ*. Recuperado el 19 de Mayo de 2018, de #reflexionsdecirc: https://www.lacentraldelcirc.cat/wp-content/uploads/2018/04/2a-sessio-Jornada-Dramaturgia-i-escriptura-escenica_text-maquetat.pdf

Guy, J.-M. (2010). *Avant-Garde, Cirque!* Paris: Éditions Autrement.

Hivernet, P., & Klein, V. (2010). *Panorama contemporain des Arts du Cirque.* . Paris: Éditions Textuel, 2010.

Hormigon, J. A. (2002). *Trabajo dramaturgico y puesta en escena. Volumen I* (Segunda ed., Vol. I). Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 2002.

Jacob, P. (2013). *Les métiers duc cirque. histoire & patrimoine.* . Portet-sur-Garonne: Nouvelles Éditions Loubatiéries.

Jané, J. (2001). *Les Arts escéniques a Catalunya.* . Barcelona: Cercle de Lectors/Galaxia Gutemberg, Barcelona.

Jané, J. (2011). "Una conversa amb Johnny Torres, espècimen de circ". *Zirkolika*(30 (tardor)), 38-40.

Jané, J. (2013a). *152 Volts de pista* (Vol. I). Tarragona: Arola Editors.

Jané, J. (2013b). *152 Volts de pista.* (Vol. II). Tarragona: Arola Editors.

Jané, J. (8 de Abril de 2016). *Circ d'ara mateix*. Recuperado el 24 de Febrero de 2018, de Reflexions entorn a la dansa. El blog del Mercat.: http://mercatflors.cat/blog/circ-dara-mateix-per-jordi-jane/

Jané, J. (15 de Desembre de 2017). *'A propòsit d'inTarsi'.* Recuperado el 7 de Mayo de 2018, de MERCAT DE LES FLORS: http://mercatflors.cat/blog/a-proposit-dintarsi-per-jordi-jane/

Jané, J., & Minguet, J. (1998). *Sebastiá Gasch.* Tarragona: El Mèdol.

Jané, J., & Minguet, J. M. (2006). *Circ Contemporani Catalá, l'art del risc.* Barcelona: Krtu/Departament de Cultura de la Generalitat/Triangle postals.

Leroux, P., & Batson, C. (2016). *Cirque Global: Quebec's Exanding Circus Boundaries.* Montreal: McGill-Queen's University Press.

Lévy-Strauss, C. (1968). *Mitológicas I: Lo crudo y lo Cocido.* . Mexico D.F: F.C.E.

Lievens, B. (2015). *sideshow-circusmagazine*. Recuperado el 7 de Mayo de 2018, de http://sideshow-circusmagazine.com/being-imaging/letter-redefine

Lievens, B. (2017). *sideshow-circusmagazine*. Recuperado el 7 de Mayo de 2018, de http://sideshow-circusmagazine.com/being-imaging/letter-myth

Mateu i Serra, M. (2010). *Observación y análisis de la expresión motriz escénica: Estudio de la lógica de los espectáculos artísticos profesionales.* Barcelona: Universitat de Barcelona.

Morales Morante, L. (2009). *Serguei Eisenstein: montaje de atracciones o atracciones.* Recuperado el 4 de Mayo de 2018, de https://ddd.uab.cat/pub/artpub/2009/106227/trafon_a2009.pdf: https://ddd.uab.cat/pub/artpub/2009/106227/trafon_a2009.pdf

Moreigne, M. (2010). *Corps à Corps (visions du cirque contemporain)*. Paris: Éditions de l'Amandier. .

Pavis, P. (2000). *El análisis de los Espectáculos.* Buenos Aires: Paidos.

Pavis, P. (2008). *Diccionario del teatro.* Barcelona: Paidós Iberica S.A.

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

Wallon, E. (2002). *Le Cirque au risque de l'art.* . Arles: Actes Sud-Papiers.