



Cuerpos deconstruidos: Hacia una estética del cuerpo en el circo contemporáneo del siglo XXI

Deconstructed bodies: Towards a body aesthetics in the contemporary circus of the 21st century

EDUARDO LUCAS MUÑOZ DE LUCAS

Instituto Superior de Danza Alicia Alonso – Universidad Rey Juan Carlos (España)

edulucas@ucm.es

Recibido: 20 de mayo de 2021

Aceptado: 20 de julio de 2021

RESUMEN:

A través del prisma filosófico de la deconstrucción, del pensador Jacques Derrida, se propone una nueva interpretación de las corporalidades circenses contemporáneas. Una vez revisados los conceptos de deconstrucción y corporalidad, analizamos las corporalidades circenses expuestas por Jorge Gallego desde la perspectiva foucaultiana del concepto de biopoder. Posteriormente, se realiza una revisión de las corporalidades en el circo contemporáneo bajo la perspectiva derridiana de la deconstrucción. Concluimos que existe un planteamiento estético del cuerpo en el circo contemporáneo denominado: *cuerpo deconstruido*. Un enfoque reflexivo sobre un nuevo concepto corporal que construye el imaginario circense en la actualidad.

PALABRAS CLAVE: Cuerpo deconstruido, circo contemporáneo, deconstrucción, artes escénicas, estética.

ABSTRACT:

Through the philosophical prism of deconstruction, by the thinker Jacques Derrida, a new interpretation of contemporary circus corporealities is proposed. After reviewing the concepts of deconstruction and corporeality, we analyze the circus corporealities exposed by Jorge Gallego from the Foucauldian perspective of the concept of biopower. Subsequently, a review of corporealities in the contemporary circus is carried out under the Derridian perspective of deconstruction. We conclude that there is an aesthetic approach to the body in the contemporary circus called deconstructed body. A reflexive approach on a new corporal concept that builds the circus imaginary nowadays.

KEYWORDS: Deconstructed body, contemporary circus, deconstruction, performing arts, aesthetics.

1. Introducción

El papel que juega el cuerpo en las artes escénicas contemporáneas es primordial y, cómo entenderlo, valorarlo o posicionarlo, conforma uno de los pilares básicos: “*Un hecho incuestionable que el cuerpo del actor, del bailarín y del performancero es el soporte fundamental de las artes escénicas*” (Fediuk & Prieto Stambaugh, 2016, p. 9). El interés por el cuerpo en la contemporaneidad artística no es exclusivo de contemplación estética como en la Antigüedad, sino que, la forma de abordarlo, gira en torno a cómo la corporalidad es construida. El cuerpo, por tanto, ciñéndose a los aspectos artísticos contemporáneos, conforma parte del discurso alegórico de la obra artística, alejándose del concepto de belleza como único requisito para su utilización. Entendida la corporalidad como aclara Elsa Muñoz (2014): “*la corporalidad no es la condición estática del sujeto, sino parte constitutiva de su ser, materializando en virtud de la performatividad de sus prácticas corporales*” (p.31), dilucida que las artes escénicas contemporáneas se encargan de revisar la forma en la que el cuerpo ha sido pensado o representado y trata de visibilizar diversas corporalidades reprimidas o censuradas a lo largo de la historia.

La relevancia que adquiere el cuerpo provoca su revisión conceptual, tratando de generar nuevos aprendizajes y planteamientos al respecto. Esta nueva visión del cuerpo en las artes escénicas contemporáneas plantea un proceso de desaprendizaje de los conceptos clásicos y, este proceso, constituye un ejercicio de deconstrucción.

2. La deconstrucción y su aplicación corporal en el arte contemporáneo

La deconstrucción en términos derridianos habla de la desestructuración de los conceptos universales que tratan de objetivar el pensamiento. Pretende descomponer ciertos arquetipos conceptuales con la finalidad de replantearse la tradición impuesta.

Derrida estuvo influenciado por la tradición Nietzscheana, enmarcada en la denominada, según Ricoeur (1969), “*escuela de la sospecha*”. “*La hermenéutica de Derrida constituye sin duda una culminación de las tendencias más profundas de la denominada “escuela de la sospecha”.*” (Vásquez, 2016, p. 5). La interpretación nos presenta la verdad de los objetos a través de marcas, nunca nos entrega los objetos en su verdadera presencia y, por tanto, el sentido último de esta queda distanciado de la realidad (différence).

Inmerso en este proceso, Derrida propone un ejercicio filosófico denominado deconstrucción, consistente en una serie de estrategias que tratan de replantearse, a través de la concepción de la observación de imágenes y la lectura de textos, las estructuras conceptuales que sostienen el pensamiento universal.

Derrida define la deconstrucción como un conjunto de estrategias: “*desplaza sus acentos o su puntuación oculta, potencializa, formaliza, economiza enormes discursos, multiplica entre ellos los tratos, las transacciones, el contrabando, el injerto, el parasitismo*” (Derrida, 2010, p. 21).

Desconstruir parece significar ante todo: desestructurar o descomponer, incluso dislocar las estructuras que sostienen la arquitectura conceptual de un determinado sistema o de una secuencia histórica; también, desedimentar los estratos de sentido que ocultan la constitución genética de un proceso significativo bajo la objetividad constituida y, en suma, solicitar o inquietar, haciendo tambalear su suelo, la herencia no-pensada de la tradición metafísica (Vásquez, 2016, p. 3).

La estrategia de deconstrucción centra la atención en lo que fue censurado o reprimido de ello mismo, consigue una doble lectura, llamada por Derrida “*marca doble*”, es decir, hace una lectura, no solo del significado supuesto, sino del significado no supuesto. Consigue, de esta

manera, una desjerarquización del concepto y, a su vez, hace tambalear su significado general. El ejercicio de la deconstrucción, por tanto, sitúa al lector frente a una comprensión mayor del texto. *“Este proceso es equivalente a desarmar una máquina pieza por pieza a fin de llegar a comprender la manera en que ha sido construida”* (Vergara, 2012, p. 77).

De este modo, entendida la deconstrucción como acción del pensamiento sobre el lenguaje y, este último, como sostén de la realidad misma, en las artes escénicas, el propio cuerpo se convierte en el lenguaje y, sobre este, puede realizarse el ejercicio de la deconstrucción.

Existen estudios feministas que tratan de hacer un trabajo de revisión del concepto de cuerpo desde el punto de vista funcional y lo que atañe a la discapacidad. Muchos de ellos se desarrollaron en los ochenta (Begum, 1992; Fine & Asch, 1988; Garland-Thomson, 2002; Samuels, 2002; Wendell, 1996) y en todos se repite un patrón común: se estaba perdiendo el cuerpo, pues se había olvidado el enfoque médico en los estudios. *“Ya algunos autores han puesto su atención en esta ausencia del cuerpo en la teoría de la discapacidad producida por el modelo social”* (Hughes & Paterson, 2008).

Es por ello que también podemos abordar la deconstrucción del cuerpo desde el punto de vista de los roles de género. La construcción ideológica a lo largo de los siglos sobre los roles femeninos y masculinos ha generado que actualmente sea intrínseco en la sociedad una serie de conceptos axiomáticos acerca de los mismos (Loi, 2017). La deconstrucción de estos consiste precisamente en revisar dichos conceptos estereotipados, ya que se observan multitud de discriminaciones en los mismos.

La identidad que se otorga al cuerpo es resultado de la evolución surgida a medida que el concepto de cuerpo ha sido reformulado por la ciencia y la tecnología. En el siglo XVII, se comienza a concebir el funcionamiento de la naturaleza como una máquina y, por tanto, se empieza a conceptualizar el cuerpo como tal. Descartes (1970) sostenía: *“yo me consideraría, primero, como poseedor de una cara, de manos, de brazos, y toda esa máquina compuesta de hueso y carne, tal como aparece en un cadáver, a la cual designaba bajo el nombre de cuerpo”* (Descartes, 1970).

A lo largo de los siglos, el cuerpo va a perder su importancia en lo cotidiano de la vida, *“el cuerpo deja de tener un lugar central en nuestras vidas debido en gran parte a la disminución de las actividades físicas y sensoriales”* (Ciriquián, 2009, p. 98), hasta llegar al siglo XX, donde se adopta una visión simbólica de la muerte para el cuerpo, convirtiéndolo en un sentido de tránsito en la vida, avocado a su destino final que es la muerte: *“soy un hombre por mis manos y mis pies, mi vientre, mi corazón de carne, mi estómago cuyos nudos me acercan a la putrefacción de la vida”* (Artaud, 1992, p. 84)

En el siglo XXI llega la era cibernética, donde el cuerpo físico desaparece dando paso a un cuerpo social virtual. Una deconstrucción del significado cuerpo conformada por la fusión del cuerpo orgánico (físico) e inorgánico (virtual), *“todos somos quimeras, híbridos teorizados y fabricados de máquina y organismo; en una palabra, somos Cyborgs. El Cyborg es nuestra ontología, nos otorga nuestra política”* (Haraway, 1995, p. 254).

Esta deconstrucción corporal denominada Cyborg, va a tener diferentes manifestaciones artísticas. *“El arte contemporáneo recoge la propuesta de diversos artistas que, a través de sus obras, nos hacen reflexionar acerca de una realidad, donde el ser humano se funde con la máquina y provoca cuestiones interesantes sobre las que meditar”* (Portero & Linares, 2013, p. 376).

En la medida que participe en el amplio debate y en flujo de ideas que presenciamos en la cultura en general, el arte podrá ayudarnos a desarrollar nuevos modelos conceptuales y quizás ejerza su influencia sobre las nuevas formas de sinergias que están apareciendo en la frontera donde se encuentran lo orgánico y lo digital (Kac, 1999).

A partir de los setenta, movimientos sociales como la liberación homosexual o el avance del multiculturalismo, van a tener repercusiones en el mundo del arte. Autores vieneses pertenecientes al Accionismo vienés¹, tales como Hermann Nitsch, Günter Brus, Otto Mühl y Rudolf Schwarzkogler, van a empezar a hacer experimentos artísticos con el cuerpo, “¿Cuándo goza el cuerpo? ¿Cuándo está muerto? ¿Cuándo y por qué cambia?” (Ariel, 2018).

Otra manifestación se observa con los movimientos performáticos, los cuales van a trabajar con el cuerpo como herramienta principal de producción artística, “Body Art” (Fernández, 2015). Los espectadores adquirieron, a partir de entonces, una nueva forma de experimentar las propuestas artísticas corporales.

Surgen nuevas concepciones corporales, recapacitando sobre el significado del mismo como problemática social, sexual o política: “*el cuerpo como denuncia de opresión social, sexual, víctima de la contaminación, de su propia vulnerabilidad, manifestación de su carácter orgánico, perecedero, mutilable, blanco de la crueldad, así como de su confluencia con la tecnología y la biología*” (Fernández, 2015, p. 3). Este movimiento artístico, entre otros, va a clarificar la construcción estereotipada socialmente aceptada sobre el concepto de cuerpo y su utilización, tratando de reformular su significado y sus posibilidades artísticas.

Por último, tratamos la deconstrucción del cuerpo directamente desde la perspectiva de género, y para ello, hay que tener en cuenta las Teorías Queer.

Teresa De Lauretis (1991) quien acuña el término Teoría Queer (...). Lo que polémicamente propone es entender los géneros como algo plural, no categorizable, dejar espacio para múltiples identidades que viven la sexualidad de una forma abierta y mutable. (Loi, 2017, p. 104)

Esto supone entender el concepto de cuerpo más allá de lo estipulado como hombre o mujer, pero también más allá de otra serie de convenciones sociales, como la homosexualidad y otro tipo de convencionalismos sexuales. Como la palabra queer en su significado natal (desviado, perturbado...), esta teoría trata de deconstruir el significado de cuerpo aceptando que existen muchas más posibilidades y trata de dar cabida, en el concepto de este, a todas aquellas personas marginadas por no tener una sexualidad estereotipada (Loi, 2017, p. 104).

Las Teorías Queer y feministas, son impulsoras y tienen un papel importante en la deconstrucción del significado de cuerpo en las artes escénicas, produciéndose una “*reivindicación y reapropiación del cuerpo como instrumento artístico y como arma política: el arte de performance feminista es una parte fundamental de la acción tanto política como estética de este colectivo.*” (Loi, 2017, p. 138).

Poco a poco, en el arte contemporáneo van a aparecer representaciones de la deconstrucción de género y del cuerpo femenino y masculino.

Así, desde el ámbito de la figuración y actuación artística se perfila la construcción tanto de nuevos modelos [...] Oponiéndose a determinadas formas mediáticas de representación, el trabajo artístico, pone el énfasis en la multiplicidad de identidades de género existentes y en el carácter fluctuante de las masculinidades y las feminidades. [...] Así, desde el arte reciben legitimación formas atípicas de identificaciones de género: masculinidades femeninas, feminidades masculinas, masculinidades frágiles, coquetas, marginadas o fálicas, feminidades vigorosas, sumisas o dominantes, etc. (Sacchetti, 2010, p. 41)

¹ Movimiento artístico del siglo XX, entendido como una de las consecuencias de los esfuerzos que los artistas de la década de 1960 llevaban a cabo para llevar el arte al terreno de la acción.

3. El cuerpo y el circo clásico

Jorge Gallego (2016) aborda el concepto de cuerpo en el circo. Las manifestaciones circenses a partir del nacimiento del circo moderno tienen como objeto sorprender al público mostrando habilidades sobrehumanas en escena. “*Tenemos que negar así, de manera rotunda, la existencia de exhibiciones de cuerpos cercanos a quien se sienta a contemplarlos*” (Gallego, 2016, p. 129).

Se puede “*comprender el cuerpo del circo como la transformación de sus tipologías corpóreas en base a una concepción artística de las mismas*” (Gallego, 2016, p. 433). De este modo, se plantean tres corporalidades:

Uno que agrupe a las corporalidades que generan ante el espectador la admiración heroica; otro que asocie a los cuerpos que provocan repulsión y miedo; y un tercero que reúna a las manifestaciones procedentes de la risa y lo cómico. Hablaremos desde ahora del *Cuerpo heroico*, del *Cuerpo monstruoso* y del *Cuerpo del payaso*. (Gallego, 2016, p. 130)

El *cuerpo heroico* es entendido como un cuerpo capaz de vencer todo tipo de límites corporales y que siempre sorprende al espectador. La mayoría de disciplinas circenses traen tras de sí la heroicidad en su ejecución: equilibrios a varios metros de altura, acrobacia sobre caballos, contorsiones inhumanas, etc. “*El espectador de circo tiene siempre presente la fatalidad en su contemplación*” (Gallego, 2016, pp. 140-141).

Inherente al *cuerpo heroico*, existe un significado relativo al esfuerzo, la constancia y el sacrificio del artista concebido como un cuerpo sacrificado, “*más bien a un cuerpo entendido bajo parámetros de docilidad que de libertad*” (Gallego, 2016, p. 134).

Los *cuerpos heroicos* masculinos tienen rasgos y utilidades diferentes a los femeninos, determinando, según el género, la práctica de una u otra disciplina. El género entendido como “*la producción de un sistema cultural que determina comportamientos específicos en función del sexo, que regula y estructura cognitivamente al individuo*” (Conway et al., 1989; Flores, 2001) determina unas corporalidades socialmente estereotipadas. Esto permite que exista una construcción social en relación con las características que definen a los hombres y a las mujeres en torno al circo y a sus disciplinas.

Al igual que la sociedad patriarcal, el circo desde su modernidad ha atribuido ciertos rasgos a lo femenino y otros a lo masculino, al igual que ciertos roles o ciertas disciplinas.

In classic circus, gender has a dominant role, linked to the family and business structure. It is generally understood that many circus disciplines have traditionally been related to gender: we have a common past in which clown, juggling, strength have been for male artists, while antipodism, aerial solos, and contortionism have been mainly a matter for female artists ² (Folguera, 2017).

El *cuerpo monstruoso* trae consigo rarezas humanas como reclamo para el espectador. De nuevo el uso del cuerpo en el circo trata de sorprender al espectador, “*en un mundo de belleza impuesta la fealdad, recobra el valor de lo único y abre nuevos caminos al arte circense para reafirmarse como paraíso de singularidades*” (Gallego, 2016, pp. 237-238).

La exhibición de dicha corporalidad en escena alimenta el sadismo del público. Si bien existía un rechazo social a la monstruosidad en la modernidad, el interés por contemplar

² En el circo clásico, el género tiene un papel dominante, vinculado a la estructura familiar y empresarial. En general, se entiende que muchas disciplinas de circo se han relacionado tradicionalmente con el género: tenemos un pasado común en el que el payaso, el malabarismo, la fuerza han sido para los artistas masculinos, mientras que el antipodismo, los solos aéreos y el contorsionismo han sido principalmente un tema para las artistas femeninas. Traducido por el autor

espectáculos en los que se exhibieran rarezas estaba igualmente presente. *“Existe, por tanto en el hombre factores importantes que lleva al goce estético tras la contemplación no del ideal del monstruo, sino ante la presencia misma de su monstruosidad y su amenaza”* (Gallego, 2016, pp. 272-273).

Con los años, los propios “monstruos” se instruyeron en diferentes habilidades, mostrando al público ya no solo una monstruosidad o rareza, sino una habilidad fuera de lo común en estas personas. *“La acrobacia impensable no la realiza un hombre con iguales piernas y brazos, sino un hombre que carente de ellas desmonta todavía más la relación de la norma con lo posible. El monstruo se vuelve héroe y su heroicidad en circo y espectáculo”* (Gallego, 2016, pp. 298-299).

El *cuerpo del payaso*, símbolo de lo circense, aborda el tema de la comicidad como discurso, pues el payaso *“más cercano a lo escénico parece proponer una visión de lo cómico como discurso otro ante la existencia del hombre”* (Gallego, 2016, p. 350). El discurso del payaso, frente al discurso serio, se considera como un discurso ante la vida y por tanto *“podemos encontrar como plantemos, la existencia de una corporalidad que resista desde lo cómico a las corporalidades dominantes.”* (Gallego, 2016, p. 350). Esta corporalidad se manifiesta, no por el espectador que ríe, sino por el cómico que trata de buscar la risa.

La risa, entendida como forma de vida, se entiende como manera de transgresión a una forma más seria u ortodoxa y, por tanto, bajo estos parámetros, la risa conforma la corporalidad del payaso como característica principal.

El payaso transita la comedia o la tragedia según si el punto de vista del espectador se sitúa en los elementos ridículos (comedia) o dolorosos (tragedia). *“Tanto la tragedia como la comedia se desarrollan alrededor de la figura del héroe que peca de hybris. Cuando al héroe se le subrayan los elementos dolorosos hablamos de tragedia; cuando se trata de los aspectos ridículos, de comedia”* (Santiago, 2005, p. 31).

El *cuerpo del payaso* no solo es un concepto de cuerpo que proyecta el artista, sino, una proyección de la predisposición del público frente al espectáculo.

4. El cuerpo en el circo contemporáneo: ¿un cuerpo deconstruido?

El sentido del cuerpo es primordial para la construcción de la obra del circo contemporáneo. *“El circo es el arte de los cuerpos en movimiento dentro de un espacio que hay que dominar para poder superarse. Y esa posición, ese entero compromiso del cuerpo, influye al tiempo que condiciona toda la creación”* (Ricardes & Cruz, 2014, p. 45).

En el circo contemporáneo, al igual que en la performance, el cuerpo trata de explorar los límites de sus propias posibilidades (Scattolini, 2019).

Abordamos el concepto de circo contemporáneo desde el prisma filosófico de la deconstrucción, analizando, no solo los significados supuestos, sino los no supuestos. Esto provoca una desjerarquización de su significado.

El circo contemporáneo realiza el ejercicio de deconstrucción del concepto de *cuerpo heroico* a través de la pérdida del dominio. El artista, al igual que en el circo tradicional, debe tener un dominio absoluto del cuerpo. Este dominio es tal que, en ocasiones, se permite aparentar la pérdida de control de cara a los espectadores mientras que, en realidad, existe un absoluto control de su manejo. Esta característica rompe con las estructuras clásicas del circo.

La situación adquiere mayor importancia que el heroísmo, y trata de metaforizarse de forma abstracta, valiéndose de los recursos dramaturgicos y coreográficos. Las dificultades a las

que se enfrenta el cuerpo del artista se convierten en herramientas para darle sentido a la obra, que, aun conservando su forma de espectáculo, relega el divertimento a un segundo plano. Como asegura Jané (2017): “*les habilitats circenses són llenguatge i, doncs, codi de transmissió poètica les habilitats circenses son lenguaje y, pues, código de transmisión poética*”.

Los trucos y su dificultad son una herramienta más para crear un sentido. Es un gesto al servicio de la poesía, y como todas las artes posmodernas, el circo contemporáneo establece un diálogo constante con las premisas de su disciplina: el peso y la gravedad en el espacio, y la dificultad de controlarlos. (Scattolini, 2019, p. 70)

El espectador percibe el cuerpo circense contemporáneo como parte del espectáculo que, de forma metafórica, conforma la escena. Las situaciones complejas que afrontarán corporalmente los artistas, no son la característica vehiculadora del circo contemporáneo, sino una consecuencia de realizar habilidades circenses.

Un ejemplo de esto lo encontramos en el espectáculo *inTarsi* de la Compañía de Circo EIA³, donde los artistas se valen de los elementos acrobáticos para construir una dramaturgia. Más allá de la espectacularidad que pueden adquirir las acrobacias, estas pasan desapercibidas y la utilización del cuerpo pasa a formar parte del diálogo, dando sentido a la dramaturgia de la obra.

he esmentat algunes de les sensacions, sentiments i reaccions que viuen i transmeten els personatges d'inTarsi. Els quatre artistes en escena fan arribar tot aquest univers sensible a l'espectador mitjançant especialitats acrobàtiques i d'equilibri executades amb gran solvència tècnica (perxa xinesa, banquines, minitramp, mans a mans, cascades, dansa acrobàtica i bàscula). Aquests quatre circaires combinen frenèticament les seves virtuositats habilitats amb una esbojarrada capacitat de joc⁴. (Jané, 2017)

El concepto del cuerpo sacrificado perdura en el circo contemporáneo. Los artistas mantienen un culto al cuerpo estricto. No obstante, a diferencia del circo tradicional, la finalidad no es alcanzar y mantener un físico deslumbrante que sorprenda al espectador, sino adquirir las capacidades necesarias para realizar las propuestas técnicas.

El circo contemporáneo aborda la feminidad y la masculinidad a través del cuerpo realizando un ejercicio de deconstrucción de los roles establecidos con anterioridad. Reformula estereotipos y permite un equilibrio de género en torno a las disciplinas circenses. Las disciplinas aéreas, cuya estética del cuerpo es visible, deja de ser exclusiva para las mujeres; la verticalidad escénica de los malabares deja de ser sinónimo de malabaristas masculinos; las disciplinas que conllevan una mayor utilización de la fuerza son cada vez más desarrolladas por mujeres; al igual que las técnicas sutiles o de destrezas delicadas también son desarrolladas por hombres. El imaginario que nos planteaba el circo tradicional frente a las destrezas corporales se deconstruye progresivamente en el circo contemporáneo, desdibujando el concepto de cuerpo femenino y masculino del circo clásico y generando un nuevo abanico de posibilidades a descubrir en escena, escapando de la norma. “*Se puede interpretar que el circo es un espacio que está en constante cambio, no tiene género y por sí mismo no es un arte que busque la discriminación de ningún tipo*” (García et al., 2019, p. 141).

La búsqueda del progreso como artistas da mayor peso a su arte que a las diferencias de género, considerando a un artista como pleno y talentoso por su forma de escenificar un

³ Compañía residente en Barcelona ganadora del premio Max al mejor espectáculo revelación 2017.

⁴ he mencionado algunas de las sensaciones, sentimientos y reacciones que viven y transmiten los personajes de inTarsi. Los cuatro artistas en escena hacen llegar todo este universo sensible al espectador mediante especialidades acrobáticas y de equilibrio ejecutadas con gran solvencia técnica (mástil, banquinas, minitramp, mano a mano, cascadas, danza acrobática y báscula). Estos cuatro circenses combinan frenéticamente sus virtuosas habilidades con una alocada capacidad de juego. Traducido por el autor.

acto independientemente de su biología, su género, su orientación sexual o cualquier otro elemento de diferenciación, optando por buscar la superación aun con la presencia de elementos sexistas; poco a poco las barreras en el circo se diluyen y se busca el progreso del arte y de sus participantes con la inclusión y la modificación de tradiciones que segreguen a las personas por su sexo (García et al., 2019, p. 141).

Exponemos ahora dos ejemplos de espectáculos de circo contemporáneo españoles donde se realiza este ejercicio de decostrucción del cuerpo femenino y masculino: La compañía Tiritirantes Circo Teatro y la Compañía de Circo inTarsi.

La compañía Tiritirantes Circo Teatro de Castilla y León, en su espectáculo *Manual del Ideal de Mujer (Blanca)*, muestra un personaje femenino obsesionado por tratar de conseguir el ideal de mujer estereotipado que, finalmente, destierra dicha idea y acepta su feminidad tal cual es. El diario de Burgos (2015) nos deja la siguiente reseña:

Con técnicas de teatro y circo, la artista se enfrenta en solitario a una propuesta intimista que enfrenta situaciones cotidianas con mayor o menor carga dramática [...] La base está sobre todo en el libro de la escritora francesa Virginia Despentes *Teoría King Kong*. « Porque el ideal de mujer blanca, seductora pero no puta, bien casada pero no a la sombra, que trabaja pero sin demasiado éxito para no aplastar a su hombre, delgada pero no obsesionada con la alimentación, que parece indefinidamente joven pero sin dejarse desfigurar por la cirugía estética, madre realizada pero no desbordada por los pañales y por las tareas del colegio, buen ama de casa pero no sirvienta, cultivada pero menos que un hombre, esta mujer blanca feliz que nos ponen delante de los ojos, esa a la que deberíamos hacer el esfuerzo de parecernos, a parte del hecho de que parece romperse la crisma por poca cosa, nunca me la he encontrado en ninguna parte, es posible incluso que no exista». («¿Cómo es la mujer perfecta?», 2015)

El espectáculo *inTarsi*, de la Compañía de Circo EIA, está conformado por cuatro artistas masculinos. Aborda distintas masculinidades en escena bajo el prisma de las cuatro personalidades de los artistas. La directora artística del Teatro Circo Price María Folguera (2017) redacta un artículo titulado *Men In the Ring - the Rise of the Boy Bands of Circus* en el que cuestiona el trato de la masculinidad desde el enfoque social que da por sentado que “lo masculino es normal” y que los hombres no tienen nada que decir en términos de género. Apuesta por investigar los códigos culturales que se pueden descifrar en los espectáculos circenses compuestos o creados por hombres.

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 («Dramaturgia en el circo contemporáneo», 2018).

María Folguera (2017) hace una comparación de las diversas masculinidades en escena con varios momentos del espectáculo *inTarsi* y un espectáculo de la Compañía canadiense *Machine de Cirque*.

At intarsi, there are plenty of moments in which the performers touch, and the reactions and energies are quite different. They hug, they dance, some of them feel uncomfortable, others want more, the show ends with a very poetic image of all of them building a kind of a human, organic square in which the bodies fit together delicately. The opposite happens in the *Machine de Cirque* towels scene. Whenever they touch incidentally, they

scream, they panic, performing the traditional cultural fear of the straight man towards being touched (especially on some parts of his body) by other men ⁵ (Folguera, 2017).

Maria Folguera (2017) analiza un par de escenas de *inTarsi*, donde los artistas transitan masculinidades que deconstruyen tópicos del cuerpo masculino.

intarsi offers some remarkable moments about new possibilities for vulnerability over bravado among men in the circus ring. For example: in one scene, acrobat Fabrizio Giannini has his clothes taken off by his colleagues, and he stays alone, just dressed in boxers. At first, it seems that this could be just another scene boyish game. He takes a look at the audience, looks at himself and then tries to flex his muscles. But a few seconds later, [...] he ends up dancing a kind of a sui generis and intense belly dance. He doesn't fit in the image of the strong man, so he takes us to an unexpected place. When Compañía de Circo "eia" came to Madrid [...]. I asked them whether they had been aware about this gender issue from the beginning of the creation process. Fabrizio told us that [...] They just started to create from their own personalities, and when they felt the interaction was getting "testosteronic" they would rethink it, because they didn't want that result. When I asked him about the starting point of the belly dance scene, he said: "What does a man do when he reveals his body to others? He tries to seem strong and powerful. My character tries, but can't". [...] There is another intarsi scene in which three acrobats (Giannini, Eduardo Lucas and Armando Rabanera Muro) initiate a parodic folk dance. Like many folk dances, they start very straight and rigid. But one of them suddenly relaxes, breaks this verticality, the others follow him and they all end up dancing more freely ⁶ (Folguera, 2017).

En relación con el *cuerpo monstruoso*, las diferentes corporalidades contemporáneas que pueden compararse con la idea de monstruosidad están presentes de igual manera que otras corporalidades. Podemos encontrar un ejemplo de ello en el espectáculo *Ternura y Chocolate de la Compañía franco-argentina Debil Emmental*.

En este espectáculo aparecen dos artistas masculinos, uno de ellos vestido de mujer y que simula estar muerto. Esta corporalidad inerte se mantiene durante toda la función y, a través de la interacción con el otro artista, forma parte de la dramaturgia del espectáculo realizando movimientos acrobáticos. Esta corporalidad, que sorprende al espectador, no tiene como única finalidad la simple espectacularidad y la controversia, sino que forma parte de la metáfora del

⁵ En intarsi, hay muchos momentos en los que los artistas se tocan, y las reacciones y energías son bastante diferentes. Se abrazan, bailan, algunos se sienten incómodos, otros quieren más, el espectáculo termina con una imagen muy poética de todos ellos construyendo una especie de torre humana y orgánica en la que los cuerpos se unen delicadamente. Lo contrario sucede en la escena de las toallas Machine de Cirque. Cada vez que se tocan accidentalmente, gritan, entran en pánico, realizando el miedo cultural tradicional del hombre heterosexual a ser tocado (especialmente en algunas partes de su cuerpo) por otros hombres. Traducido por el autor

⁶ inTarsi ofrece algunos momentos notables sobre las nuevas posibilidades de vulnerabilidad ante la bravuconería entre los hombres del circo. Por ejemplo: en una escena, sus colegas le quitan la ropa al acróbata Fabrizio Giannini y se queda solo, solo vestido con boxers. Al principio, parece que este podría ser solo otro juego de escena juvenil. Él mira al público, se mira a sí mismo y luego trata de tensar sus músculos. Pero unos segundos después [...] termina bailando una especie de "sui generis" e intensa danza del vientre. No encaja en la imagen del hombre fuerte, por lo que nos lleva a un lugar inesperado. Cuando Compañía de Circo "eia" vino a Madrid [...] Les pregunté si habían estado al tanto de este tema de género desde el comienzo del proceso de creación. Fabrizio nos dijo que [...] Comenzaron a crear a partir de sus propias personalidades, y cuando sintieron que la interacción se estaba volviendo "testosterónica", la reconsideraron porque no querían ese resultado. [...] sobre el punto de partida de la escena de la danza del vientre, dijo: "¿Qué hace un hombre cuando revela su cuerpo a los demás? Intenta parecer fuerte y poderoso. Mi personaje lo intenta, pero no puede". [...] Hay otra escena inTarsi en la que tres acróbatas (Giannini, Eduardo Lucas y Armando Rabanera Muro) inician una danza folclórica paródica. Como muchas danzas folclóricas, comienzan de manera muy recta y rígida. Pero uno de ellos se relaja repentinamente, rompe esta verticalidad, los otros lo siguen y todos terminan bailando más libremente.

espectáculo. Muestra un concepto de cuerpo que directamente deconstruye el concepto de *cuerpo monstruoso* y *cuerpo heroico*. No busca mostrar una rareza o una habilidad física heroica, sino, un recurso escénico dramático transgresor en el que, a través de un gran dominio corporal acrobático y teatral, presenta una nueva visión monstruosa del cuerpo.

Otro ejemplo es el espectáculo de contorsión de Troy James y Ess Hödmoser presentado en 2019 en la cuadragésima edición del Festival Mondiale du Cirque de Demain y premiado con el Prix Moulin Rouge (Hödmoser, 2019). En este espectáculo, los dos artistas realizan diferentes movimientos contorsionados que simulan a dos arácnidos enfrentándose entre sí. Este uso del cuerpo, relacionado directamente con el *cuerpo monstruoso* del circo clásico, provoca sorpresa y cierto desagrado al público. De nuevo, esta utilización del cuerpo tiene una finalidad dramática.

Ess Hödmoser, en 2020, presenta un nuevo proyecto en solitario llamado *Vacuum* donde realiza contorsiones en el interior de un recipiente plástico. El recipiente está relleno de líquido y la artista, atrapada, respira a través de un tubo mientras realiza contorsiones. Una imagen evocadora del *cuerpo monstruoso* y del *cuerpo virtual*. Esta sinergia de corporalidades deconstruye el concepto corporal de monstruosidad y propone nuevos conceptos corporales para la contemporaneidad circense.

Por último, abordamos el *cuerpo del payaso*, el cual sufre un cambio significativo, pues, el circo contemporáneo la figura del payaso pierde relevancia. A diferencia de lo que ocurre en el circo clásico, donde los payasos son generalmente vehiculadores del espectáculo realizando presentaciones y pequeñas intervenciones cómicas entre acto y acto, en el circo contemporáneo este papel se diluye debido a la renovación dramática del espectáculo, prescindiendo de la figura del payaso como nexo de unión entre actos. La corporalidad del payaso en el circo contemporáneo va a reformularse.

El discurso cómico permanece en el circo contemporáneo, así como el payaso transita la tragedia y la comedia. La predisposición del espectador de circo clásico se modifica frente a la del espectador de circo contemporáneo, pues este no da por hecho la comicidad cuando acude a ver un espectáculo. Esto supone un punto de inflexión para el concepto del *cuerpo del payaso*, ya que dicha corporalidad no puede considerarse evocadora de la contemporaneidad circense.

Un ejemplo lo encontramos en el espectáculo *Yeorbayu* (2015) de la compañía de circo catalana Vaques. “*Durante 50 minutos se presentan entradas cómicas y técnicas circenses (mástil chino, equilibrios y payasos) que se van sucediendo en una atmosfera muy especial, sin una sola palabra*” (Albuerne et al, 2015). El espectador no se encuentra un espectáculo de payasos tradicionales, sino una imagen deconstruida. La dramaturgia de la escena utiliza como recurso la comicidad, pero no se vertebra en torno a esta como concepto, sino que se construye de forma abstracta y conceptual a través de las diferentes propuestas circenses.

No es un espectáculo de circo ni mucho menos de payasos, aunque algo de eso hay. Se trata, eso sí, de una nueva propuesta artística que presentan dos buenos profesionales del circo más alternativo y contemporáneo. (Jorge Albuerne y José Luis Redondo estrenan el espectáculo *Ye Orbayu en el Antic Teatre (hasta el 24 de noviembre)*, 2015)

5. Conclusiones

Al igual que en el resto de las artes escénicas, observamos que el uso del cuerpo en el circo contemporáneo también es primordial, pasando a ser más relevante la construcción de la propia corporalidad que la mera contemplación de esta.

Existen tendencias estéticas relacionadas con distintos aspectos en lo relativo al planteamiento derridiano de desconstrucción del cuerpo. Por un lado, en el plano del

replanteamiento del concepto de belleza y la cosificación del cuerpo; por otro, en el plano del replanteamiento del concepto de feminidad, masculinidad y Teorías Queer y; por último, en un tercer plano relacionado con el replanteamiento del concepto de cuerpo como algo obsoleto y la estética cyborg. Con ello, se concluye que esta perspectiva filosófica de deconstrucción planteada como prisma analítico de las artes contemporáneas, ha generado diferentes estéticas del cuerpo.

En lo relativo a la estética corporal del circo contemporáneo, hemos encontrado evidencias que muestran un ejercicio de deconstrucción de las distintas corporalidades circenses expuestas por Jorge Gallego (2016) analizadas en el artículo.

Existe un enfoque deconstruido de la corporalidad heroica en el circo contemporáneo, ya que varios aspectos de dicha corporalidad son reformulados. El circo contemporáneo se utiliza la puesta en escena de estos aspectos como recursos dramáticos y no como aspectos vehiculadores del imaginario circense actual. Hablamos de los aspectos relativos al uso de la técnica en escena y a la forma de mostrar los conceptos de masculino y femenino.

También existe un enfoque deconstruido de la corporalidad monstruosa en el circo contemporáneo, donde encontramos el uso de la rareza en escena, pero, al igual que en el caso del *Cuerpo heroico*, el motivo de su utilización en el circo contemporáneo es dramático y se utiliza como replanteamiento artístico de los artistas creadores o directores.

El *cuerpo del payaso* en el circo contemporáneo sufre una deconstrucción de su significado más primitivo, pues se replantea dramáticamente la escena debido a la ausencia del maestro de ceremonias como elemento vehiculado. Esto provoca la desaparición del payaso clásico. Aún así, los roles cómicos y trágicos continúan estando presentes en el circo contemporáneo, pero utilizados como recursos de construcción dramática. Por tanto, el *Cuerpo del payaso* sufre un proceso de deconstrucción que replantea el imaginario circense contemporáneo.

El trabajo reinterpretativo de los conceptos corporales y su deconstrucción con respecto a los conceptos clásicos caracteriza la obra circense contemporánea. Entendemos, por tanto, que la corporalidad circense contemporánea, a pesar de su complejidad para poder ser acotada en un único concepto, guarda relación directa con el proceso filosófico derridiano de la deconstrucción, y aunamos bajo este término un componente característico globalizador de circo contemporáneo. Este concepto de cuerpo globalizador lo acuñamos como: *Cuerpo deconstruido*.

El *Cuerpo deconstruido* consiste en una corporalidad circense entendida como un proceso de desaprendizaje que conceptúa al cuerpo desde múltiples dimensiones y enfoques y que, aun compartiendo ciertos rasgos con los conceptos circenses clásicos, dista de un concepto identificativo propio más allá del ejercicio en sí mismo de la deconstrucción.

La reinención de la utilización del cuerpo en el circo contemporáneo como elemento creador ha generado una estética propia. Esta estética particular está conformada por dos características: la excelencia del manejo corporal y la deconstrucción del concepto de cuerpo circense tradicional. Por tanto, a partir de la praxis social y cultural que determina que crezcan los conceptos, podemos concluir que existe una estética en torno al *Cuerpo deconstruido* en el circo contemporáneo del siglo XXI.

Esta investigación motiva un modelo filosófico de análisis de la corporalidad circense y mantiene la finalidad de proponer una nueva conceptualización y punto de vista, reflexivo y crítico, de la estética circense contemporánea. Este enfoque filosófico construye nuevas formas de comprender la realidad circense contemporánea y propone una perspectiva diferente sobre la cual construir su actualidad escénica.

Agradecimientos

En primer lugar, quisiera agradecer al Dr. Carlos Roldán López por su acompañamiento durante todo el desarrollo de la investigación realizada como trabajo de fin de máster, la cual ha concluido como fase final en este artículo. Siempre dispuesto a ayudarme frente a los problemas que surgieron al enfrentarnos a una investigación circense, tema poco habitual en el ámbito académico universitario. Gracias por haberme ayudado a profundizar filosóficamente en la perspectiva que, finalmente, ha resultado ser imprescindible para la elaboración del trabajo.

En segundo lugar, me gustaría agradecer al Instituto Superior de Danza Alicia Alonso y a la Universidad Rey Juan Carlos por la labor que realizan a favor del reconocimiento de las enseñanzas superiores artísticas. Especialmente, quiero agradecer el apoyo recibido por parte del Dr. Alberto García, director del ISDAA y del Máster en Artes Escénicas y a Luis Llerena, secretario general del ISDAA, quienes siempre me han ofrecido su apoyo y me han animado a continuar realizando la labor de investigación en torno al campo de estudio de las artes escénicas circenses.

Por último, quiero agradecer la labor de seguimiento de mis directores de tesis doctoral, el Dr. Francisco Sáez Raposo y la Dra. Cristina Vinuesa Muñoz, ambos pertenecientes a la Universidad Complutense de Madrid y al Instituto de Teatro del Madrid por motivarme y animarme a publicar las conclusiones de mis investigaciones.

Bibliografía

- Albuerne, J., Barrera, M., Redondo, J. L. (2015). Jorge Albuerne y José Luis Redondo estrenan el espectáculo *Ye Orbayu* en el Antic Teatre [en línea]. [Fecha de consulta: 28 de marzo de 2020]. Recuperado de: <http://www.zirkolika.com/index.php?seccion=temaActualidad&id=2077>.
- Ariel, H (2018). La deconstrucción del cuerpo en la obra artística de Orlan [en línea]. [Fecha de consulta: 28 de marzo de 2020]. Recuperado de: <http://helderariel.blogspot.com/2018/10/la-deconstruccion-del-cuerpo-en-la-obra.html>.
- Artaud, A. (1992). *Fragments de un diario del infierno*. Madrid: Visor Libros.
- Begum, N. (1992). Book Review: Women and Disability. *Feminist Review*, 40 (1), pp. 125-127.
- Ciriquíán, E. M. (2009). *Identidad, cuerpo y nuevas tecnologías: O cómo ven las artistas españolas del último tercio del Siglo XX a la mujer contemporánea* [Tesis doctoral inédita]. Universidad de Alicante: Alicante.
- Conway, J. K., Bourque, S. C., Scott, J. W. (1989). *Learning about women: Gender, politics and power*. Michigan: University of Michigan Press.
- Derrida, J. (2010). *La verdad en Pintura*. Buenos Aires: Paidós.
- Descartes, R. (1970). *Meditations Philosophiques*. París: PUF.
- Fediuk, E., Prieto Stambaugh, A. (2016). *Corporalidades escénicas: Representaciones del cuerpo en el teatro, la danza y el performance*. Mexico: Universidad Veracruzana.
- Fernández, C. B. (2015). Body Art: Los Comportamientos y Gestos del Cuerpo. *Razón y palabra*, 19 (2-90), pp. 685-700.

- Fine, M. y Asch, A. (1988). Disability beyond stigma: Social interaction, discrimination, and activism. *Journal of Social Issues*, 44(1), pp. 3-21.
- Flores, P. (2001). *Psicología social y género: El sexo como objeto de representación social*. Mexico: Mc Graw-Hill.
- Folguera, M. (2017). Men In the Ring—The Rise of the Boy Bands of Circus [en línea]. [Fecha de consulta: 20 de marzo de 2020]. Recuperado de <https://circustalk.com/news/es/men-in-the-ring-the-rise-of-the-boy-bands-of-circus/> .
- Gallego, J. (2016). *Filosofía y estética del cuerpo en el circo desde la perspectiva del concepto de biopoder* [Tesis doctoral inédita]. Universidad Rey Juan Carlos: Madrid.
- García, J., Hernández-Ramírez, C., Téllez, M. (2019). La formación de artistas circenses: Un análisis con perspectiva de género. *GénEros*, 25 (2), pp. 125-145.
- Garland-Thomson, R. (2002). Integrating Disability, Transforming Feminist Theory. *NWSA Journal*, 14, pp. 1-32.
- Haraway, D. (1995). *Ciencia, Cyborgs y Mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.
- Hödlmoser, E. (2019) Ess Hödlmoser [en línea]. [Fecha de consulta: 23 de marzo de 2020]. Recuperado de: <https://www.strangewonderfulcreature.com> .
- Hughes, B. y Paterson, K. (2008). El modelo social de discapacidad y la desaparición del cuerpo: Hacia una sociología del impedimento. En: Barton, L. (ed.). *Superar las barreras de la discapacidad: 18 años de "Disability and society"*, España: Morata, pp. 107-123.
- Jané, J. (2017). 'A propòsit d'inTarsi', per Jordi Jané [en línea]. [Fecha de consulta: 5 de abril de 2020]. Recuperado de: <https://mercatflops.cat/blog/a-proposit-dintarsi-per-jordi-jane/> .
- Kac, E. (1999). Emergencia de la biotelemática y la biorrobótica: Integración de la biología, el procesamiento de información, redes y robótica [en línea]. [Fecha de consulta: 5 de abril de 2020]. Recuperado de: <http://www.ekac.org/mecadkac.html> .
- Loi, M. (2017). *Cuerpo y cultura visual en la deconstrucción de los roles de género* [Tesis doctoral inédita]. Universitat de Barcelona: Barcelona.
- Muñiz, E. (2014). *Prácticas corporales: Performatividad y género*. Mexico: La Cifra Editorial.
- Portero, A. y Linares, A. (2013). Casos de arte contemporáneo como proceso de ciborgización de la sociedad. *Teknokultura, Revista de Cultura Digital y Movimientos Sociales*, 10 (2), pp. 375-397.
- Ricardes, G. y Cruz, A. (2014). *Circo Expandido. Una mirada del arte circense del siglo XXI desde la perspectiva del Festival Internacional de Circo de Buenos Aires*. Buenos Aires: Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
- Ricoeur, P. (1969). *El conflicto de las interpretaciones. En Ensayos de hermenéutica*. Buenos Aires: FCE.
- Sacchetti, E. (2010). El cuerpo representado y actuado en el arte contemporáneo. Aproximación a casos andaluces. *Antropología Experimental*, 10 (3), pp. 35-53.
- Samuels, D. J. (2002). Presidentialized Parties: The Separation of Powers and Party Organization and Behavior. *Comparative Political Studies*, 35(4), pp. 461-483.
- Santiago, M. (2005). *Mirar al dios. El teatro como camino de conocimiento*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Scattolini, A. (2019). Hacia una definición del Circo Contemporáneo. Cuerpo, error y performance en las prácticas artísticas de la posmodernidad. *Reflexión académica en Diseño y Comunicación*, 19, pp. 68-71.
- Vásquez, A. (2016). Derrida: Deconstrucción, «différence» y diseminación. Una historia de parásitos, huellas y espectros. *Nómadas. Critical Journal of Social and Juridical Sciences*, 48(2), pp. 289-301.
- Vergara, C. E. (2012). Deconstrucción y equilibración: Procesos de construcción del conocimiento. *Acción Pedagógica*, 21(1), pp. 76-81.
- Wendell, S. (1996). *The Rejected Body: Feminist Philosophical Reflections on Disability*. Londres: Routledge.