

PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ

FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



Juego, objeto e imaginarios urbanos: contribuciones del laboratorio *Transita-2* para la creación escénica en espacios públicos y medios virtuales

Tesis para obtener el título profesional de Licenciada en Danza que
presenta:

Alexandra Brigitte Huaman Saavedra

Asesora:

Lucia Ginocchio Castro

Lima, 2021

Resumen

La presente investigación estudia la relación entre el arte circense callejero y la danza contemporánea, a través de la ejecución del laboratorio de investigación y creación escénica *Transita-2*. Este laboratorio tuvo por objetivo generar un espacio de creación y reflexión en el que, a través del juego, el uso de objetos y la percepción individual y colectiva de los imaginarios urbanos se logró (1) producir intervenciones escénicas enfocadas a la apropiación de espacios públicos, (2) formular, a través de las dinámicas de juego, una metodología que permita la creación de estructuras de improvisación, y (3) reflexionar en torno a los imaginarios urbanos y la práctica interdisciplinaria de circo callejero y danza. Debido a las restricciones surgidas por el virus causado por el COVID-19, el trabajo creativo tuvo que adaptarse al ámbito virtual explorando dentro de las posibilidades que brindan los medios audiovisuales. Los resultados de esta experiencia fueron la creación de un video, el cual se formuló adecuando las dinámicas de exploración a espacios domésticos y la visibilización del colectivo a través de las redes sociales. Es así como, el presente trabajo compila el proceso de creación y reflexiones surgidas a partir de este, con la finalidad de generar un escrito en donde se registre los cuestionamientos y métodos que fueron utilizados o que surgieron durante la investigación.

Palabras clave: juego, objeto, imaginarios urbanos, danza, circo, arte circense callejero, virtualidad, intervenciones en espacios públicos.

Abstract

This research studies the relationship between circus street art and contemporary dance, through the research laboratory and the creation of *Transita-2*. The aim of this laboratory was to generate a space for creation and reflection in which objects and the individual and collective perception of urban imaginaries, were used (1) to produce interventions focused on the appropriation of public spaces, (2) to formulate, through dynamics of play, a methodology that allows the creation of improvisational structures, and (3) to reflect on urban imaginaries and the interdisciplinary practice of street circus and dance.

Due to the restrictions arising from the covid-19 virus, the creative work had to be adapted to the virtual environment, exploring within the possibilities offered by audiovisual media. The results of this experience were a video, which was formulated through the adaptation of the dynamics of exploration into domestic spaces and the making of the circus collective visible through social networks. This is how the present work compiles the process of creation and reflections arising from it, in order to generate a piece of writing where the questions and methods that were used or that arose during the investigation are recorded.

Keywords: play, object, urban imaginary, dance, circus, street circus art, virtually, interventions in public spaces.

Agradecimientos

A mi mamá, por creer en mí, por apoyarme en cada decisión, por más descabellada que fuese, por darme el aliento en cada caída, por ser mi gran compañera.

A mi papá por el apoyo constante a mi educación y mis proyectos.

A Mario Soto, por enseñarme tanto y permitirme tener su amistad y su arte.

A Sofía Salas, por todo este camino y aprendizaje en la danza y el circo; y Marcelo López por mostrarme la calle, su arte y a sus artistas circenses.

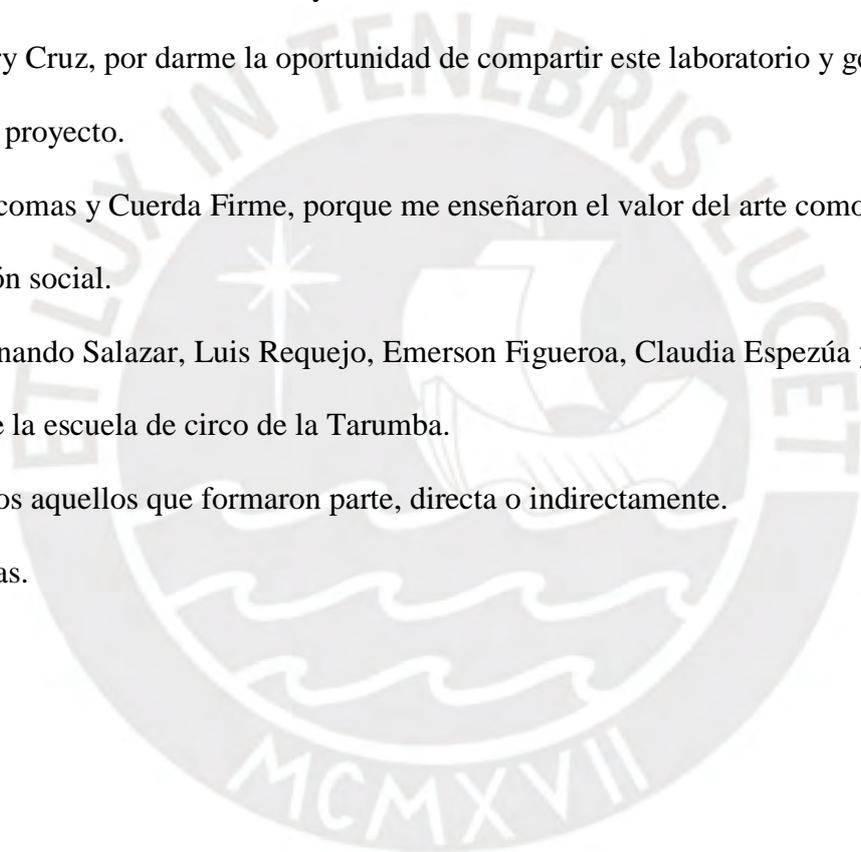
A Cory Cruz, por darme la oportunidad de compartir este laboratorio y gestar conmigo este proyecto.

A Circomas y Cuerda Firme, porque me enseñaron el valor del arte como medio de transformación social.

A Fernando Salazar, Luis Requejo, Emerson Figueroa, Claudia Espezúa y la sexta promoción de la escuela de circo de la Tarumba.

A todos aquellos que formaron parte, directa o indirectamente.

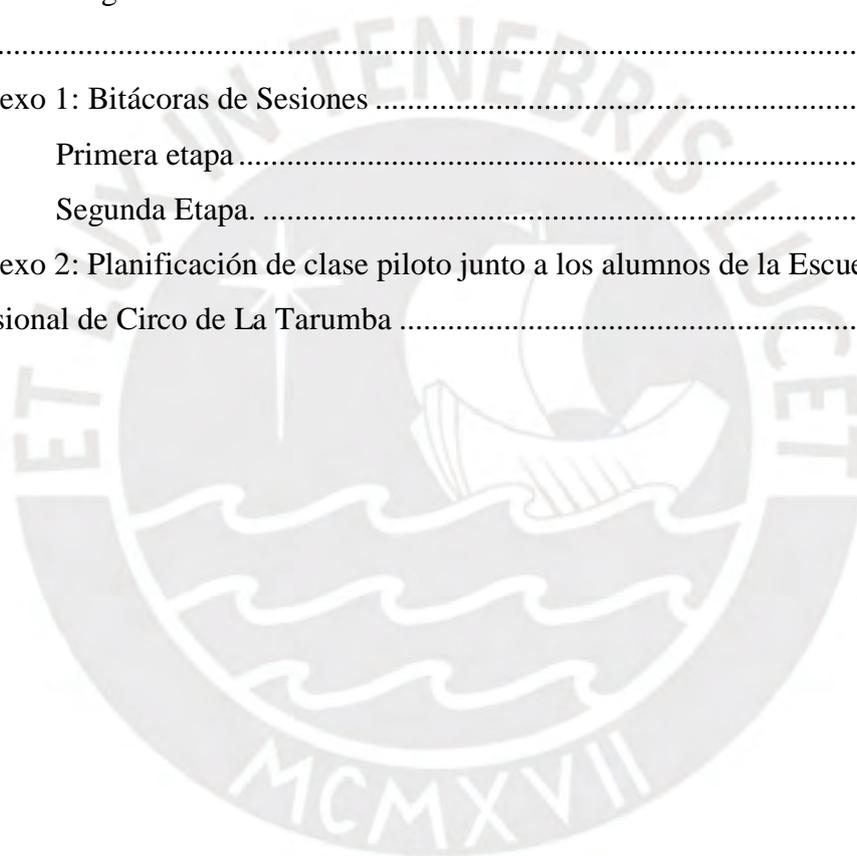
Gracias.



Índice

Resumen.....	ii
Abstract	iii
Agradecimientos	iv
Índice.....	v
Índice de tablas.....	vii
Índice de figuras.....	viii
Introducción	1
Antecedentes y motivación	5
Planteamiento de la investigación.....	8
Estado del arte.....	11
La estética contemporánea del circo y la danza	13
Procesos de formación y entrenamiento en la danza y el circo.....	16
Danza	17
Circo	17
El circo social.....	19
El circo en las artes escénicas.....	23
Arte circense callejero.....	26
Marco teórico	30
El juego en la improvisación.....	30
Imaginarios urbanos: arte circense callejero, creación artística en espacios públicos y sociedad.....	36
El objeto escénico en la estética contemporánea.....	48
Virtualidad y las artes escénicas.....	53
Metodología	57
<i>Transita-2</i> : Laboratorio de investigación y creación escénica.....	59
Primera etapa	59
Segunda etapa.....	66
Tercera etapa.....	68
Técnica de recolección de información.....	70
Participantes	70
Resultados	73

Descripción de los productos.....	73
Reflexiones y hallazgos.....	78
Desde el espacio público	78
Desde los imaginarios urbanos.....	81
Desde el juego	83
Desde lo político.....	85
Desde la virtualidad.....	86
Conclusiones	89
Referencias bibliográficas.....	92
Anexos.....	97
Anexo 1: Bitácoras de Sesiones	97
Primera etapa	97
Segunda Etapa.	118
Anexo 2: Planificación de clase piloto junto a los alumnos de la Escuela Profesional de Circo de La Tarumba	122



Índice de tablas

Tabla 1. Cronograma de trabajo de laboratorio58

Tabla 2. Contribuciones del laboratorio *Transita-2*.....**Error! Marcador no definido.**



Índice de figuras

Figura 1. Semáforo 1. Colectivo Transita-2 (2019)	73
Figura 2. Semáforo 2. Colectivo Transita-2 (2019)	73
Figura 3. Semáforo 3. Colectivo Transita-2 (2019).....	74
Figura 4. Semáforo 4. Colectivo Transita-2 (2019).	74
Figura 5. Semáforo 5. Colectivo Transita-2 (2019).....	74
Figura 6. Semáforo 6. Colectivo Transita-2 (2019).....	74
Figura 7. Composición en plaza. Colectivo Transita-2 (2019).....	75
Figura 8. Escalereo de plaza. Colectivo Transita-2 (2019).	75
Figura 9. Formas adoptadas. Colectivo Transita-2 (2019).	75
Figura 10. Estructuras cívicas. Colectivo Transita-2 (2019).	76
Figura 11. Rueda. Colectivo Transita-2 (2019).....	76
Figura 12. Cuadraturas. Colectivo Transita-2 (2019).....	76
Figura 13. Atenciones. Colectivo Transita-2 (2019).....	76

Introducción

La presente investigación partió de la curiosidad y el cuestionamiento sobre la sociedad, sus imaginarios urbanos y cómo estos construyen una identidad en el arte callejero. Para empezar con esta reflexión, primero debemos tener en cuenta dos grandes ejes que describen a una ciudad según nos presenta Armando Silva en su libro *Imaginarios Urbanos* (2006). Según él, el arte se desarrollará de una manera u otra según el enfoque que se le apropie y el espacio en el cual se realice.

Este primer eje se describe como “lo visible”, ya que engloba todo aquello que es tangible en una ciudad, como lo son la arquitectura, el sistema de transporte público y privado, la distribución de áreas verdes, los servicios de salud, los servicios de seguridad ciudadana según los sectores, la topografía, entre otros. El segundo eje, que se constituye complementariamente al primero, y se describe como “lo invisible” es conformado por todas aquellas percepciones, perspectivas, opiniones, jerarquías, pensamientos, vulnerabilidades y sensaciones que se tienen de la ciudad y sus habitantes. En este segundo eje, se desarrolla el concepto de imaginarios urbanos los cuales constituyen los deseos, fantasías, sentimientos y promesas de diversas culturas urbanas, creando así “realidades” variadas de un mismo lugar o sector. Por ejemplo, un barrio puede sentirse más seguro si es que el individuo reside o ha tenido experiencias en zonas similares, o este se puede sentir como inseguro por las referencias que pueda tener de actores externos. De manera que, ambas realidades son válidas, ya que cada quien ha tenido un acercamiento particular y, según esto, ha desarrollado una opinión, la cual puede alimentarse de percepciones que se tienen acerca del espacio o desde las vivencias personales que se haya experimentado. A esto, se conoce como “realidad afectada” (Silva, 2006, p. 8).

Usando la idea de “realidades afectadas” podemos entender la diversidad y complejidad de los fenómenos territoriales y las jerarquías políticas, sociales, económicas y

de género que forman parte de las múltiples visiones sectoriales existentes en un mismo lugar y que exponen así una visión particular del espacio que se habita. En el caso de la presente investigación, se trata del espacio ocupado por el sector circense callejero y su desarrollo en la ciudad de Lima.

Considero que el sector artístico, al cual pertenezco y dentro del cual me he formado durante los últimos años, también constituye y refleja la percepción que tenemos de nuestra ciudad. Más aún, en ocasiones, los imaginarios urbanos se manifiestan al exaltar ciertas particularidades de la ciudad y sus habitantes dentro de las performances, intervenciones, grafitis, teatros, danzas, música y arte en general. Un ejemplo de ello es que en el ámbito urbano se presencié en gran medida la aparición de los cómicos ambulantes, los cuales, al tomar las calles, plazas y plazuelas, daban a evidenciar estos imaginarios mediante la comedia callejera o, como Víctor Vich lo llama en su libro *El discurso de la calle* (2010), la “literatura oral”, la misma que pone en manifiesto el pensamiento colectivo y la identidad del ciudadano limeño contemporáneo (pp. 23-24).

Hoy en día, las artes escénicas tienen múltiples manifestaciones en el espacio urbano y expresan, desde sus particularidades, experiencias y pensamientos lo que cada colectivo, sector o agrupación vive. Dentro de todas las expresiones artísticas existentes, la que más atrajo mi atención por la frecuencia de sus intervenciones, sobre todo en el centro de la ciudad, es el arte circense. En un primer momento, desde mi rol de espectadora, lo que más impresión me causó fue la gran habilidad que poseen los artistas circenses al manipular los objetos, además de generar gran asombro en los pocos segundos que les permite un semáforo en rojo. Al analizar esto, noté estos actos como un momento de abstracción dentro del cotidiano, un instante de distracción en la espera. Más adelante, esta concepción fue cambiando al tener la oportunidad de ser parte de este grupo de artistas callejeros, conocer

sus espacios de entrenamiento, sus rutinas de creación, sus intereses artísticos y los motivos por los cuales escogen este espacio para presentarse.

Al entrar en estos espacios de entrenamiento circense obtuve un gran aprendizaje sobre la práctica del malabar y el movimiento circense callejero. A través de conversaciones y enseñanzas noté que ciertos temas se repetían como pilares para la intervención pública. Estos eran la creación de la rutina, la manipulación adecuada del objeto y la experimentación en función de mejorar el acto. Fue así como, con el tiempo y las exploraciones, mis conocimientos de danza se inmiscuyeron en la experimentación con los malabares, lo cual atrajo la atención de los malabaristas de la misma manera en la que yo me sentía atraída por su virtuosismo. Esto llevó a que se realice un intercambio de conocimientos: yo desde la danza y ellos, desde los malabares. Gracias a esto y al ímpetu de mis compañeros malabaristas es que encontré un gran potencial para continuar con la investigación en el ámbito académico y es así como se genera el laboratorio de investigación y creación escénica *Transita-2* que es central en la presente investigación.

El laboratorio constó de 3 etapas. La primera, tuvo lugar entre julio y noviembre del 2019, la segunda, entre febrero y marzo del 2020 y la última, durante los meses de marzo y abril del 2020 en donde se implementó la virtualidad desde lo audiovisual. Si bien, esta última sección no se tenía prevista, fue la necesidad de adaptarnos a las medidas propuestas por el Estado peruano, que prohibió el derecho a reunión y con ello canceló todo evento de carácter cultural, de entretenimiento, ocio y deportivo mientras se mantenga el estado de emergencia (Decreto Supremo n°044-2020-PCM, 2020, art.7), lo que generó que adecuemos la propuesta y, de esta manera, se diera un cierre a las etapas de laboratorio y la oportunidad de continuar con las propuestas escénicas de lo que se había convertido, desde noviembre del 2019, en un colectivo artístico.

Al iniciar el proceso de organización del laboratorio existieron dudas en torno a cómo sería generar una fusión entre el arte circense callejero y la danza contemporánea. Si bien, este tipo de ejecución circense usualmente lleva por nombre “circo contemporáneo” y específicamente en el malabar podría nombrarse como “malabar experimental”, se tomó la decisión de plantear una investigación que no parta desde determinantes conceptuales, sino que nos permita introducir o cambiar los conceptos teóricos, según las necesidades y/o hallazgos grupales en el transcurso del laboratorio. En otras palabras, se planteó que la práctica estaría abierta a proceso creativo, tratando en lo más mínimo predeterminedar la creación, por lo que la danza y el circo solo se utilizarían como lenguajes de movimiento que permitiesen explorar otros campos, si es que así surgiera. No obstante, se realizó una búsqueda y sistematización de información teórica sobre el circo y sus prácticas, para así tener noción de las interrogantes e intereses que se tienen dentro del ámbito académico y, sobre todo, para complementar las impresiones que yo tenía sobre la práctica circense en Latinoamérica.

La etapa de laboratorio comenzó con 3 consignas principales que se mantuvieron a lo largo de toda la investigación: el juego, el objeto y los imaginarios urbanos. Se partió de conversaciones con mis compañeros malabaristas en las que me comentaron que lo que ellos hacían en su práctica de entrenamiento y trabajo era jugar. Básicamente, jugaban con objetos especialmente diseñados para los malabares como las clavos, pelotas, diábolo, cajas, pois, etc. Sin embargo, esto no es restrictivo, pues en realidad se puede utilizar cualquier objeto y este se convierte en un objeto de malabar al momento de manipularlo con destreza y habilidad. La pregunta sobre si el malabar es solamente jugar con un objeto, me llevó a tomar la decisión de enfocarme en estas dos palabras: juego y objeto, y hacer una analogía con la danza, en donde el danzar es el juego y el cuerpo sería la herramienta que permite este juego, es decir, el objeto. Bajo estas consignas comenzamos a explorar.

El objetivo inicial fue realizar intervenciones en los espacios públicos con el material escénico generado durante el laboratorio. Para conseguir esto, propuse, bajo mi rol de investigadora, plantear a los integrantes del laboratorio distintas dinámicas y juegos para que, de esa manera, se genere entre ellos una comunicación fluida a través del movimiento y la improvisación. Este objetivo fue cumplido en la primera etapa. Dentro de la segunda etapa, el colectivo ya estaba constituido y, además de mi rol de investigadora, tomé el rol de participante del colectivo. Así, como equipo, decidimos continuar con las creaciones escénicas debido a la invitación que tuvimos para intervenir el espacio público en el Festival “100en1día”. La intervención estaba planteada; buscamos generar dinámicas simples y estructurar una improvisación de manera que se pueda integrar al público en la propuesta escénica. Pero, ante las circunstancias generadas por la pandemia, este proyecto no se llevó a cabo, por lo que decidimos trasladar algunas de las consignas de exploración que se tenían planteadas a ser realizadas individualmente en el espacio doméstico. Quisimos, como primer objetivo, generar un material escénico que aborde la coyuntura desde la perspectiva personal de cada participante y como segundo objetivo, reflexionar acerca del impacto y cambios surgidos ante la restricción de habitar espacios públicos con normalidad, no solo artísticamente, sino también desde el cotidiano. Finalmente, el vincularnos con el ámbito virtual nos dio la posibilidad de expandir nuestra propuesta a más sectores, utilizando las redes sociales como medio para difundir el trabajo del colectivo y compartir nuestras reflexiones y perspectivas acerca del trabajo del artista callejero.

Antecedentes y motivación

Esta investigación surgió desde una suma de experiencias y exploraciones que he desarrollado a lo largo de mis años de estudio de danza contemporánea en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Entre ellas, aquellas que ocuparon mi mayor interés eran las

relacionadas al espacio público, el desarrollo de las artes visuales y performáticas dentro de este espacio, y las percepciones que se tiene de una ciudad.

En consecuencia, comencé a recorrer las calles de la ciudad de Lima en busca de inspiración, detonadores o referentes para la creación escénica. Así, encontré como un primer espacio de aprendizaje y diálogo, a la Escuela Libre de Arte (ELA), la cual, en aquel momento, estaba llevando a cabo un varieté “A la gorra”¹. Esta varieté brindaba talleres de malabarismo, acrobacias, diábolo, magia, entre otras disciplinas, además de concursos de malabar, presentaciones artísticas y venta de polos, cuadros, juguetes de malabar y comida. Los talleres, en su gran mayoría, eran brindados por artistas callejeros quienes compartían sus conocimientos y técnicas, y que además utilizaban el lugar como un punto de reunión o un espacio de entrenamiento, ya que esta escuela, la cual se sostenía de manera autogestionada, también brindaba talleres continuos de artes plásticas, escénicas y visuales.

Fue así como conocí a Mario Soto, uno de los participantes del laboratorio y con quien se comenzó el colectivo Transita-2, quien en ese momento impartía el taller de malabarismo. Uno de sus ejercicios finales fue explorar con el objeto mediante las herramientas que nos había brindado. Es así como comencé, involuntariamente, a moverme desde ciertos patrones de danza que ya tenía integrados. Esto atrajo la atención de Mario, quien me pidió que le enseñara aquello que yo estaba haciendo. En ese primer acercamiento no pude reconocer qué técnicas o patrones de movimiento estaba utilizando, sin embargo, pude compartir abiertamente algunas mecánicas que manejaba para entrar al suelo, el uso de espirales para movilizarme en niveles y la dinámica de juego que me había propuesto. Finalmente, esta exploración generó una corta práctica interdisciplinaria entre el malabar y la danza, que se extendió durante la semana que duró la *varieté*, en donde hubo un intercambio de aprendizajes de ambas disciplinas. Esta experiencia tuvo una gran repercusión en mis

¹ Este término quiere decir que el precio por la presentación artística es voluntario.

intereses de investigación y creación en danza y fue uno de los motivos por los cuales luego decidí retomarla para este trabajo.

La segunda experiencia que me dio pie a comenzar con esta investigación fue el voluntariado que realicé junto a la Asociación de circo Circomas en el verano del 2019, la cual me permitió trabajar, a través del circo social, junto a diversos artistas circenses callejeros que desarrollan sus talleres de circo, danza y teatro, el cual es llevado a niños y jóvenes del distrito de Comas. Esta experiencia me acercó a otros tipos de prácticas callejeras como lo era el circo social, dentro del cual pude aprender acerca del desarrollo de la metodología de trabajo que comprendía realizar diversas dinámicas de juego en las distintas disciplinas circenses. Estas se desarrollaron bajo una narrativa y sistema de organización en función a las disciplinas y nivel de dificultad de cada uno de los actos, los cuales fueron componiendo el espectáculo circense que fue presentado como parte del cierre del ciclo de talleres.

A partir de esta experiencia pude integrarme personalmente en las prácticas circenses callejeras e involucrarme en la realización de intervenciones en espacios públicos. También, me brindó la oportunidad de conversar y conocer a diversos artistas que ejercen esta práctica y entender los motivos, circunstancias y objetivos que se tiene al adoptar el espacio público como un lugar para gestionar el arte circense.

Todas estas experiencias fueron plasmadas, en primera instancia, en el unipersonal presentado durante el curso Proyecto Final 1 en el 2019, en donde me basé en mis percepciones acerca del espacio público, el arte y el circo callejero, para así componer una pieza generada a través de la unión de diversas dinámicas de juego, algunas traídas del voluntariado y otras generadas por mi cuenta. Dinámicas que fueron sistematizadas para luego ser usadas dentro del laboratorio *Transita-2*.

Planteamiento de la investigación

Dicho esto, la presente investigación reflexiona sobre el diálogo entre la práctica de circo callejero y la danza contemporánea. Mediante los imaginarios urbanos y creaciones escénicas en espacios públicos y virtuales, se generaron materiales artísticos y se reflexionó en torno a lo que significa ser un artista callejero, actualmente, en la ciudad de Lima. De manera que, para esta investigación, se tienen dos preguntas principales que se plantean del modo siguiente: ¿de qué manera el presente laboratorio ha tenido una relevancia para la transformación de la práctica del artista circense callejero? y ¿cómo la creación escénica que parte del juego, el objeto y los imaginarios urbanos se vincula con la generación de contenidos audiovisuales?

De estas dos preguntas generales, se desprenden las siguientes preguntas específicas: ¿de qué manera las dinámicas de juego propuestas en el laboratorio generaron un lenguaje de movimiento colectivo dentro del grupo para así llevar a cabo la creación escénica?, ¿cómo es que a través de los imaginarios urbanos el artista genera reflexiones y conceptos en torno a su práctica? y ¿de qué manera la virtualidad ha influenciado en el aprendizaje de nuevas herramientas escénicas y audiovisuales las cuales han permitido la continuidad del colectivo?

Bajo los conceptos que propone la Guía de Investigación en Artes Escénicas (Ágreda, Mora, & Ginocchio, 2019), este trabajo propone un tipo de la investigación “desde las artes”, la cual aborda al ejercicio creativo como su principal método de exploración. Este, a su vez, es tomado como fundamento para defender los ideales que se plantean en el proyecto, agregando en él la emotividad, subjetividad y experiencias personales de la investigadora y de los participantes como un elemento indispensable durante las exploraciones e indagaciones.

El diseño metodológico se ha ido afinando durante el proceso creativo, ya que la adaptación al cambio es un elemento necesario para la creación pues permite construir,

preguntarse y replantear los métodos académicos convencionales, dejando como opciones viables las dudas e incertidumbres en vez de tomar por sentado ideas preestablecidas (Borgdoff, 2010, p.16).

El registro del proceso de laboratorio se llevó a cabo a través de bitácoras personales, fotografías y videos, que se complementaron con entrevistas. Este registro tuvo como propósito evidenciar el proceso físico y reflexivo, con la idea de conectar ambas prácticas (malabarismo y danza) dentro de un lenguaje de movimiento propio. Asimismo, se hizo evidente la integración de temas dentro de las reflexiones en torno a la práctica artística callejera, dando como resultado un pensamiento colectivo que tiene como fundamento la apropiación y defensa del uso del espacio público y la integración entre la misma comunidad circense para la mejora de su situación laboral. Además, se realizó una sistematización de las actividades ejecutadas durante las sesiones con la finalidad de poder utilizarlas como herramientas de apoyo para las siguientes investigaciones.

A continuación, se describirá el proceso de laboratorio y sus resultados, los cuales buscarán responder las preguntas de investigación previamente planteadas. Para este fin, el texto se divide en 4 secciones, cada una de ellas destinadas a explicar las etapas que conforma esta investigación.

En la primera sección, a modo de estado del arte, se presentará un recuento de investigaciones sobre el circo en Latinoamérica y Centroamérica. Además, se presentarán las pautas desde las cuales se ha planteado el laboratorio: los referentes académicos usados para la planificación del laboratorio, y la información teórica que cooperó en aclarar los términos bajo los cuales se ha trabajado en la presente investigación.

En la segunda sección, titulada “Marco teórico”, se hará una descripción de las herramientas utilizadas para la elaboración del laboratorio. Esta sección se subdivide en tres partes, en las cuales se delimitarán los conceptos utilizados o que surgieron durante el

proceso. En la tercera sección se dará a conocer la metodología utilizada para la creación.

Además, se evidenciará el registro del proceso: bitácoras y fotografías, secciones de entrevistas realizadas a los participantes y el resultado escénico virtual generado en la tercera etapa del proceso. Por último, se expondrán las conclusiones a las cuales se ha llegado luego de esta investigación.



Estado del arte

Tanto el circo como la danza son campos abiertos a las posibilidades por la misma variedad de disciplinas, estilos o estéticas que posee. Estas se han ido modificando según el contexto y tiempo en la historia, lo que ha generado cambios significativos en la manera de observar y ejecutar el quehacer artístico. De manera que, hoy podemos ver cómo es que los pensamientos, creencias y necesidades han modificado ambas disciplinas.

Es así como el circo ha evolucionado hasta el punto de integrar dentro de sus espectáculos otras especialidades como lo es el teatro, la danza, la música, las artes visuales y las artes plásticas, desarrollando así nuevas e innovadoras propuestas estéticas, denominadas en este momento como circo contemporáneo (Díaz, 2017, pp. 8-9). La multidisciplinariedad que caracteriza al circo contemporáneo ha tomado gran relevancia en la actualidad. Desde el ámbito escénico, esta evolución ha permitido que las prácticas circenses sean cada vez más reconocidas dentro del campo artístico y del espectáculo. En consecuencia, dentro del área pedagógica de las artes escénicas, se ha implementado la práctica circense como parte de sus herramientas de exploración, entrenamiento y creación; esto a su vez, ha llevado a que surjan investigaciones en torno a diferentes temáticas como la actual estética circense, los procesos formativos y el entrenamiento circense, documentales acerca de las prácticas circenses callejeras, la función del circo dentro de las artes escénicas, el circo social, entre otros.

La danza ha ampliado sus perspectivas y renovado sus conceptos en cuanto a su estética y metodología de aprendizaje, difusión y creación. En consecuencia, tenemos hoy la danza contemporánea, la cual surge a partir del rompimiento de esquemas en la danza clásica y moderna, y que se construye a partir de lo social y colectivo, lo emocional, lo vivencial, el pensamiento y lo poético; y donde el cuerpo es la principal herramienta desde la cual parte la investigación (Mallarino, 2008, pp. 124-125). En la actualidad, al entrar en el estudio de la danza contemporánea el artista se convierte en un investigador del lenguaje de movimiento y

toma a este como una opción de comunicación válida para manifestar discursos sociales, contextuales y personales (Mallarino, 2008, p. 119), discursos que se manifiestan a diario dentro de la cotidianidad, y que, ante las necesidades de expresión artística, han ocupado espacios extra escénicos -espacios fuera de las salas de teatro y salones de danza- para su realización, siguiendo así la idea principal de la danza contemporánea que es romper con los cánones establecidos y cuestionarlos constantemente:

El desplazamiento de este arte hacia contextos alternativos ha motivado el surgimiento de nuevas prácticas coreográficas, métodos y estrategias creativas que inevitablemente han operado un cambio significativo en su estética. En su búsqueda de nuevas motivaciones y en el deseo de encontrar nuevas realidades que explorar cinéticamente, la danza que se podría llamar extraescénica ha definido una estética de la espontaneidad, de la exploración, de la improvisación y de la adaptación (Pérez, 2009, p. 14)

La danza contemporánea ha ingresado al territorio de lo cotidiano, habitando estos espacios, no solamente, desde la perspectiva de sacar la danza de su espacio conocido, el escenario tradicional, y colocarla bajo las mismas consignas en un espacio exterior al teatro, sino con un verdadero interés por crear en base al espacio público, siendo este su motivación y pieza fundamental para su realización. Se tiene en cuenta tanto la estructura de la pieza, como el público al cual se dirige y los riesgos a los que se enfrentan al tener que trabajar con un ambiente cambiante e impredecible, con la posibilidad de tener que adaptar la pieza a las circunstancias del momento (Pérez, 2009, pp. 14-17).

Lo que se genera en el espacio público, al tomarlo desde esta perspectiva, es un nuevo tipo de lectura en la danza. Una danza que habita el espacio que se forma en base a su contexto, tal como lo explica Ardenne (2002),

La primera realidad de un arte “contextual” es, por tanto, su indefectible relación con la realidad. No sobre el modo de la representación característica del artista antes llamado “realista”, que busca en el mundo que lo circunda, los temas de creaciones plásticas de los que hará como mucho unas imágenes y cuyo destino permanece pictórico. Si no más bien del modo de la co-presencia, en virtud esta vez de una lógica de implicación que ve la obra de arte conectada directamente a un sujeto que pertenece a la historia inmediata (p. 13).

Si analizamos lo que simboliza la apropiación del espacio público mediante el arte, podremos observar la alta carga política que posee sobre todo en espacios como Latinoamérica y Centroamérica, en donde la toma de las calles ha simbolizado reclamos colectivos, protestas, exigencias y demandas. Un conjunto de sensaciones y emociones que aportan significancia más allá de lo físico. La calle ha sido un lugar para la memoria, el diálogo y el intercambio, y los, las y les artistas generan dentro de todo ello, espacios de reflexión entre la ciudad y el arte. Evidentemente, esto puede no ser tomado desde esta visión así en todos los casos, pero estas motivaciones son innatas del ambiente público y son un gran estímulo para la conceptualización del movimiento (Pérez, 2009, p. 20).

En esta investigación, se parte de que tanto el circo como la danza han tenido transformaciones a lo largo del tiempo y esto ha permitido que ambas prácticas entren en territorios académicos y se investiguen desde las ciencias sociales y las humanidades. A continuación, se hará una breve revisión de las investigaciones existentes sobre circo y danza contemporánea que sirven de referencia para la presente investigación.

La estética contemporánea del circo y la danza

Una de las investigaciones que aborda el tema de la estética del circo contemporáneo es la tesis llevada a cabo por la Mg. María Díaz, quien toca el tema de la exploración e

identificación de la estética circense contemporánea, a través de una investigación descriptiva, la cual se realiza con la finalidad de “conocer las realidades y características que predominan en él, a través del análisis [de] sus procesos de construcción, de relación y de desarrollo” (2017, p. 10). Además, muestra la existencia de las particularidades y la multiplicidad circense dentro de los espacios escénicos en la actualidad. Esta tesis aporta sobre lo que es considerado hoy en día el circo contemporáneo, de qué manera se ha forjado esta visión corroborando su hipótesis por medio de las entrevistas, las cuales, permitieron conocer, por mismas palabras de artistas circenses mexicanos, lo que ellos identifican como circo clásico, contemporáneo, callejero y cuáles han sido sus cambios a lo largo del tiempo. Es así como definimos estas 3 categorías de la siguiente manera:

- Circo clásico o tradicional: nace de la tradición familiar circense, en donde el aprendizaje de las disciplinas era llevado a cabo de manera familiar. Su lugar característico es “la carpa” y en ella se presentan actos diversos, incluso antiguamente con animales amaestrados o “fenómenos”, estos últimos eran personas con alguna particularidad como: la mujer barbuda, los enanos, personas con deformidades que causaba rareza en el público, todos ellos presentados de manera independiente y por lo general dinámica y consecutivamente. Su fin es plenamente comercial por lo que hoy en día se continúan viendo espectáculos circenses que incluso se le atribuyen personajes famosos de la televisión o el cine (Díaz, 2017, pp. 44-45).
- Circo contemporáneo: el surgimiento de este se basa en aquellos artistas que no provienen de una familia circense y que, por el contrario, su aprendizaje ha sido realizado en escuelas de circo o en centros de enseñanza artística. El circo contemporáneo integra diferentes disciplinas como el teatro, la danza, las artes visuales y digitales, dejando así de lado a los animales y fenómenos, y enfatizando sus actos en la destreza y habilidad humana. Es así como se abre campo dentro de otras

plataformas y espacios escénicos para sus presentaciones, estos pueden ser: espacios públicos, teatros, plazas, festivales, contrataciones de empresas, varietés, etc.

(Mallarino, 2008, pp. 45-46).

- Circo callejero: parte del circo contemporáneo ya que este se expone y por lo general se aprende dentro de las calles. Este circo es abierto a ambas posibilidades (circo clásico o contemporáneo) puesto que va a depender de su manejo y enfoque artístico la manera en cómo se va a desenvolver el acto. Suele ser corto puesto que el espacio donde se lleva a cabo y el público son transitorios. Por ese motivo, suele ser dinámico, y este puede variar en el uso de elementos, sean usando los juguetes y elementos tradicionales (clavas, pelotas, aros) o puede implementar su acto con elementos cotidianos e integrar así una estética que capte la atención de su público.

En cuanto a la estética en la danza contemporánea, la investigación de Mallarino (2008) afirma que esta ha ido evolucionando paralelamente con las demás especialidades escénicas. Se han construido en base a lo social y contextual, de manera que es una transformación que se da desde el diálogo entre diversos campos de estudio, que pueden, incluso, no estar vinculados directamente al ámbito escénico, pero que proporcionan información a la investigación corporal y conceptual del movimiento, lo que da como consecuencia, nuevas herramientas escénicas y estéticas que aportan a la investigación y a la evolución de las prácticas artísticas.

Por ejemplo, una de las prácticas que ha desafiado la concepción de lo artístico ha sido lo performático, ya que ha cuestionado los postulados estéticos y éticos que implican las artes. Poniendo sobre la mesa las implicancias políticas que tiene el habitar un espacio que “está hecho para las artes” en comparación de habitar espacios que no lo están. En las performances, se puede percibir la calidad transformadora y desafiante ante las normativas

culturales que se tenían en siglos pasados, y así se replantea lo que los espacios privados y públicos implican en los discursos del artista escénico (Fischer-Lichte, 2011, pp. 25-26).

Con lo descrito, podemos argumentar que la evolución de la danza y el circo han ido transformándose e integrando otras artes o disciplinas dentro de sí para atender al ímpetu creativo que tienen los artistas. El circo y la danza han replanteado tanto escénica como conceptualmente las prácticas artísticas, cuestionándose los espacios que habitan, los significados de estos espacios, su carga política, la responsabilidad ética del artista al ver el arte como “metáfora de la realidad” (Fischer-Lichte, 2011, p. 9) y, también, al cuestionarse su propia estética frente a los discursos morales de la sociedad contemporánea.

Procesos de formación y entrenamiento en la danza y el circo

La etapa de formación en las artes es un proceso que se da tanto de manera grupal como personal. Esto da pie a que las experiencias que se generen dentro y fuera del área académica sean subjetivas y que, en base a los intereses y vivencias personales de los estudiantes, encuentren su propia manera de investigar y crear, de forma que se genere así una estética propia, una identidad del artista circense (Sáenz, 2017, p. 14). Para esto, también, se debe tener en cuenta el proceso de formación que se ha llevado y los objetivos, contexto y enfoque académico de las escuelas, espacios y/o centros de danza y circo - profesional y no profesional- en donde se haya llevado la formación de los artistas.

En la ciudad de La Plata en Argentina, y se podría decir que en igual medida en la ciudad de Lima, la danza contemporánea y el circo han empezado sus procesos de formación desde polos opuestos, en donde la danza históricamente ha estado siempre relacionada a espacios de clase media-alta, llevadas a cabo en lugares aptos y acondicionados, bajo técnicas muy específicas que poco a poco han ido menguando en su rigurosidad y permitido que estas se fusionen con otras técnicas y disciplinas a diferencia del circo, en donde históricamente sus enseñanzas han sido compartidas de manera generacional y que la necesidad de

continuidad e integración de nuevos métodos, ha llevado a incorporar al circo disciplinas como la danza, el teatro y la música, ampliando, transformado y generando así lo que hoy se puede observar dentro del circo contemporáneo, “nuevo circo” o “circo teatro” (Sáenz, 2017, p.146). Habiendo dicho esto, haremos una diferenciación entre los procesos de formación en ambas disciplinas.

Danza

Los procesos de formación en danza actualmente están ligados a la investigación, siendo esta una de las principales fuentes de apreciación en las diversas estéticas que posee la danza contemporánea. La investigación en danza permite a los alumnos a replantearse las nociones técnicas, dejando espacio a la creatividad, espontaneidad, subjetividad y dudas. La danza contemporánea se convierte en un ambiente propicio para el autodescubrimiento. Es en sí misma, un espacio de exploración, el cual se alimenta de imágenes, consignas y estímulos, en donde el cuerpo se convierte la herramienta de prueba (Cámara & Islas, 2007, pp. 251-254). A pesar de que esto apremie aprender nociones básicas, o técnicas de danza, para la definición de un discurso corporal, el lenguaje corporal se constituirá desde su noción particular de interacción y diálogo con la sociedad el cual converge en el pensamiento y, por ende, en el movimiento y la creación (Mallarino, 2008, p. 121).

Circo

En cuanto a la formación en el ámbito circense, esta ha surgido e incluso se mantiene en su gran mayoría en Latinoamérica dentro del ámbito no académico. Si bien esto tiene muchos motivos de ser, considero que son dos los más importantes: la industria de los espectáculos circenses y el circo social. Como se menciona en el libro Educación Circense (2019), la trayectoria de la formación circense inicia en Francia, en donde las enseñanzas dejaron de ser impartidas de manera familiar. Esto no implicaba una formación formal de la práctica circense, simplemente un compartir de conocimientos. Con el pasar de los años, esta

práctica ha ido formalizándose en tanto la demanda de la industria del entretenimiento en países como Francia, Bélgica y Finlandia permitió que dichos países inviertan parte del presupuesto del sector cultural a esta práctica en concreto. No obstante, según las estadísticas, el ámbito académico en las artes circense aún continúa siendo mínimo, ya que las prácticas organizadas por medio de *workshops*, festivales y convenciones realizadas por centros deportivos o por los mismos circos formados en los barrios e incluso universidades, son las que acaparan el mayor movimiento económico en la industria del entrenamiento circense. Estas se desarrollan con más facilidad y se logran desplegar a nivel internacional, logrando así la conexión de redes de conocimiento y gestión cultural (Gutiérrez, Cervantes, Iskra, Arizmendiz, & Simental, 2019, p. 66). Y, si bien las convenciones y festivales se centran en el entrenamiento acrobático y malabarístico, y en cuanto a área de formación académica circense se pone un gran énfasis en lo acrobático y la preparación física, el circo integra muchas otras disciplinas como el equilibrio, el clown, el teatro, la danza y la música, de manera que el estudiante tiene la opción de complementar su práctica con alguna otra especialización.

Desde el enfoque en el formador circense, este debe de generar un plan de trabajo integral en donde el estudiante logre involucrarse física y conceptualmente durante el entrenamiento, de manera que desarrolle habilidades socio-comunicativas a través de actividades lúdicas, trabajos personales y grupales, y la incentivación de la creatividad (Gutiérrez et al., 2019, p. 80).

Con relación a la actividad de formación, el circo social ha sido responsable de activar muchos de los procesos de formación mediante el trabajo con poblaciones vulnerables y de riesgo. El circo social ha generado espacios en donde las artes se desarrollan de manera continua y a un alto nivel profesional y técnico en diversos centros culturales en el Perú y

Latinoamérica. A continuación, se expondrá con mayor profundidad el impacto del circo social tanto en el área formativa como social.

El circo social

En la actualidad, se evidencia de manera notoria que el circo se ha integrado a nuestro panorama artístico, sobre todo, mediante la presencia de espacios en donde se realiza circo social, el cual se enfoca en generar programas que lleven las artes circenses a poblaciones vulnerables con la finalidad de generar bien social, expandir oportunidades y aprender nuevas habilidades. En Lima, se tiene como referencia los siguientes espacios en donde se trabaja el circo social: programa Cuerda Firme (Miraflores), espacio de circo Bigote de gato (Villa el Salvador), Cijac (Villa del Salvador), Arenas y Esteras (Villa el Salvador), Asociación circense Circomas (Comas), Hacienda Pueblo (Comas), en programas dados por la Asociación cultural Puckllay (Carabayllo), entre otros espacios y/o programas culturales. Los espacios mencionados son instituciones de formación en circo social que trabajan en la actualidad y que han logrado que sus estudiantes posean una alta calidad técnica en sus respectivas disciplinas, y, además, que puedan realizar creaciones escénicas circenses presentadas en festivales a lo largo de Latinoamérica y Europa. Han impulsado así, que la industria de los espectáculos circenses se amplíe, en relación con la comunidad en la que se sitúa. En suma, los espacios mencionados se enfocan en generar una gestión cultural bien estructurada tanto en la formación como en la formulación de sus espectáculos, sin perder el objetivo principal por el cual comenzaron los programas de formación: los valores aprendidos y generados a través del circo para la mejora social en la comunidad, dando así la posibilidad de que los mismos alumnos que en un inicio integraron parte de los talleres, puedan posteriormente ejercer un rol de docentes o asistentes, y, con ello, continuar una línea de carrera dentro de las artes formulando el cambio social dentro de su propia comunidad o de otras comunidades.

Desde la academia, se encuentran numerosos estudios acerca de las estrategias educativas, psicológicas, creativas y sociológicas que se presentan en el circo social, uno de los más recientes y cercanos a contexto en el cual se lleva esta investigación, es la tesis de Julia Zamora (2018), *El circo social como estrategia de intervención educativa con adolescentes en situación de riesgo de exclusión social*, la cual se contextualiza en el asentamiento humano la Nueva Rinconada de Pamplona Alta en el distrito de San Juan de Miraflores (Lima-Perú). En su tesis, Zamora llevó a cabo un programa de circo social junto a la Compañía de Jesús en su proyecto de intervención: Pebal La Inmaculada, con el objetivo de analizar las estrategias educativas ejercidas en el programa y sus repercusiones en los talleristas. Entre las estrategias que buscarían para una mejora en la salud psicológica de los niños y niñas de la zona están mejorar de la confianza y la autoestima, el trabajo grupal, el reconocimiento de sus fortalezas y debilidades y, además, ejerciendo actividad física la cual es vital para el correcto desarrollo de los niños y adolescentes del programa (p. 6).

Bajo la misma línea de investigación, Pinedo (2016), describe el proceso de formación, experiencias, metodología e inserción del circo social en el distrito de Villa del Salvador junto a la Asociación cultural Arenas y Esteras. Pinedo relata la experiencia que se vivió en el acercamiento del circo social en la comunidad de Villa El Salvador resaltando la importancia que tiene el circo social para esta comunidad y los beneficios obtenidos a través del ella. Y es que, como menciona la autora, los niños y adolescentes se tienen que enfrentar a muchos riesgos, dificultades económicas y precariedades y encuentran en el circo social un espacio para enfrentarse a estos miedos y tomarlos como desafíos que pueden ser superados, así como también, lograron enfrentarse y superar los retos que proponen durante las actividades circenses, todo ello bajo la guía de sus maestros y el apoyo de sus compañeros (p. 38).

Las actividades realizadas durante el programa no solo permiten generar conocimiento técnico, sino observar y obtener aprendizajes sociales, afectivos y personales a partir de las relaciones de convivencia y el uso de símbolos. El primero de estos símbolos era “el círculo”, un símbolo que representaba el encuentro y el compartir. El segundo, “la mirada ampliada”, representada por la altura de los zancos y el proceso dominio de estos para proyectarse hacia un espacio que puede ser habitado de manera productiva y digna, en lugar de observarlo como una obstrucción o espacio para la delincuencia. El tercero fue “el trabajo en equipo o *minka*” -como se le nombró durante el programa- el cual incentivó a la reciprocidad y la visión de las necesidades y deseos individuales como necesidades y deseos comunitarios. Por último, el concepto de “la familia ampliada”, la cual genera vínculos y relaciones al entablar un espacio de confianza y apoyo mutuo, que hace que cada parte del proceso fortalezca a esta comunidad y genere cambios positivos en ella, observando al arte como una fuente de transformación personal y social (Pinedo, 2016, pp. 38-39).

Dicho esto, para que el circo social se desarrolle de esta manera óptima y logre cumplir sus objetivos es indispensable la presencia del formador de circo social, quien será el guía y gestor de los proyectos educativos detrás de las dinámicas lúdicas que se imparten a través del circo. “El formador de circo social es artista y educador” (Alcántara, 2012, p. 4), el ente que generará vínculos a través de la confianza y la sensibilidad social para lograr que sus alumnos obtengan el crecimiento personal, estando abierto a las distintas realidades y diversas problemáticas ante las que se podría enfrentar y teniendo en cuenta que trabaja con poblaciones vulnerables y de riesgo social. Además, el formador de circo social, según Alcántara (2014), debe poseer una actitud abierta a los cambios, trazándose metas logrables y dando mayor importancia al proceso que al resultado, ya que en el proceso podrá medirse el avance del alumnado, quienes acuden a los talleres o programas de manera voluntaria (p. 4).

En mi experiencia, el haber pertenecido al programa de circo social *Cuerda Firme* llevado a cabo por la escuela de circo La Tarumba me ha permitido vivir la experiencia de formar parte de una comunidad que apoya, se integra y genera lazos de comunicación entre los participantes. Lazos que forman parte de la metodología que se propone en el programa y que piden que compartas en tu propia comunidad. En mi caso, esto se transmitió a los niños y las niñas de los talleres de formación impartidos por la asociación Circomas en el distrito de Comas- Lima- Perú, programa del cual fui voluntaria.

El equipo de docentes se encarga de generar sesiones integradas entre sí, las cuales fueron divididas en 3 secciones dentro del proyecto *Asistencia integral y de inclusión social a migrantes y comunidades de acogida: Caso de estudio: programa Cuerda Firme 2019. Lima-Perú (2020): circo (malabares, trapecio o zancos), música y teatro*. Estas sesiones permitieron trabajar semana a semana una formación integral en valores, reconociendo nuestras fortalezas y debilidades personales y, como equipo, y afrontándolas con ayuda de nuestros compañeros, profesores y acompañamiento psicológico. Esto último, brindado gracias a la alianza de La Tarumba con la Cruz Roja y con el apoyo de la Federación Internacional de la Cruz Roja Peruana, el Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Refugiados (ACNUR) y la Unión Europea. Todo esto para generar lazos de comunicación entre diversas personas que gestionan centros culturales o que forman parte de ellos², además de fomentar un espacio que

² El programa *Cuerda Firme* tuvo sus inicios en el año 2014 como una iniciativa impulsada por el Banco Interamericano de Desarrollo a través del Fondo Multilateral de Inversiones (BID-FOMIN) y apoyado por *Cirque du Soleil* como socio estratégico y co-diseñador del programa desde el 2014 hasta el 2017. El objetivo del programa durante ese periodo fue “aumentar la empleabilidad de los jóvenes vulnerables, a través del desarrollo de habilidades socioemocionales, utilizando el circo social como herramienta” (*Cuerda Firme*, 2016, p. 12). El grupo objetivo a partir de ese año ha ido variando según las necesidades y el contexto, por lo que el programa, al día de hoy, ha ampliado su enfoque permitiendo así la integración de participantes de diversos sectores y nacionalidades. Esto se evidencia en el proyecto “Asistencia integral y de inclusión social a través del programa *Cuerda Firme*” el cual se ha llevado a cabo durante el 2019 y que integrado a la población inmigrante venezolana, al reconocer que esta población emergente está siendo afectada por la falta de empleabilidad y por lo tanto se ha convertido en una población vulnerable dentro de la ciudad de Lima. (Kieslinger et al., 2020).

permitió conocer el trabajo que se estaba gestionando en otros sectores de la ciudad y fortalecer la red de artistas y gestores culturales que radican en la ciudad de Lima.

El circo en las artes escénicas

Las artes escénicas contemporáneas poseen un carácter interdisciplinar proveniente del diálogo entre dos o más disciplinas que buscan asociaciones dentro de un tema determinado y/o producir nuevos conocimientos o dispositivos mediante el intercambio y la cooperación. Esto “surge de la necesidad de borrar las parcelas disciplinares para compartir conocimientos y resolver cuestiones teóricas o prácticas de toda índole. Como consecuencia de este proceso, miembros de diferentes disciplinas se interesan en este fenómeno” (Peralta, 2019, p. 21).

Dentro de las “artes circenses” - se comprende de esta manera por la diversidad de disciplinas que implica la práctica del circo, tales como la acrobacia, el malabar, el equilibrio, el clown, la magia y la acrobacia aérea (Mogliani, 2018)- la cooperación de distintas disciplinas que convergen en un mismo espacio (la carpa de circo) se ha hecho presente desde los inicios de los espectáculos de circo, siendo este en su naturaleza un espectáculo multidisciplinario.

El circo contemporáneo integra la narrativa, la escenografía, el vestuario, la iluminación, caracterización de los artistas dentro del espectáculo y la integración del concepto de experiencia escénica en el espectador. Con la llegada del circo contemporáneo, o nuevo circo, y la integración del teatro y la danza al circo, esta toma ciertas características de estas prácticas y las integra, por lo que se modifican los objetivos, inicialmente planteados, en el circo tradicional, de manera que ahora el enfoque va sobre la identificación emotiva con un personaje, la reflexión y el accionar político (Mogliani, 2018, p. 5). Uno de los ejemplos más populares que se puede mencionar dentro de este rubro es el *Cirque du Soleil*, quienes

integran diversas disciplinas, tales como el teatro, la música y la danza, pero que el énfasis va sobre la propuesta escénica de artistas circenses.

Y es que el circo contemporáneo puede llevarse a cabo de diversas maneras ya que se posiciona ante la diversidad de oportunidades que brinda lo escénico, llevando así espectáculos que se dan de manera grupal o personal en conciertos, teatros, espacios públicos y *varietés*³. Y donde el espacio, la ejecución y el uso de los objetos determina si el espectáculo circense se aproxima más hacia el circo tradicional o hacia el circo contemporáneo. Para poder determinar ello, se tendrán cuenta que previamente a la llegada del nuevo circo, las diferencias entre el circo y el teatro eran muy notorias. Por ejemplo, en el circo tradicional, los artistas circenses se diferenciaban de los actores al hacer un menor uso de la palabra, por lo que se enfatizaba el acto corporal y las atracciones visuales con el vestuario y maquillaje. Esto, en el circo contemporáneo no se lleva de la misma manera, ya que ambos lenguajes se pueden utilizar a la par. Lo que determinaría si es que este espectáculo es circense o teatral sería el preguntarse si es que lo que se está presentando es una representación extra cotidiana de la realidad o si, por el contrario, se acerca a la representación de un personaje creado en base a la cotidianidad.

La naturaleza itinerante dentro del cual sigue trabajando el espacio circense generaba, y aún genera, una necesidad de reducir el uso de la palabra en las presentaciones, puesto que enfocarse en la comunicación no verbal permite al circo trasladarse y presentarse en lugares donde no, necesariamente, se hable el mismo idioma. Actualmente, esto se sigue dando; sin embargo, la estética ha cambiado y, hoy en día, se integra este lenguaje no verbal con la danza, en donde el cuerpo expresa emociones con el público a través de las diversas calidades de movimiento que ofrece la danza contemporánea a la vez que toma su estética y la fusiona

³ Este es otro tipo de producciones en las que se presentan los actos circenses consecutivamente, al estilo del circo tradicional, puede tener una gran producción en la puesta en escena o no, el énfasis se dirige a la ejecución de los actos circenses (Díaz, 2017, p. 46).

con actos como la acrobacia aérea, que ahora pasa a ser danza aérea, o las acrobacias, en donde se integra la danza para así generar un significado.

Como se ha podido observar dentro de los últimos años, la presencia del circo en el Perú – y en Latinoamérica- ha expandido sus formatos, dando a conocer la multiplicidad de posibilidades creativas dentro de las disciplinas circenses y cómo estas han logrado de vincularse con otras ramas, tanto artísticas como educativas y sociales. En este contexto, han surgido centros de educación y entrenamiento circense donde la interdisciplinariedad es parte de su metodología educativa y, de esta manera, los espectáculos que se generen tengan tanto la estética como la conceptualización de lo que hoy es el circo contemporáneo.

Uno de ellos es el espacio de circo *Qhispi kay* que nace en el 2018 dando así la primera formación de circo contemporáneo en el Perú y que su trabajo educativo enfatiza en la formación dancística y circense en su alumnado, quienes, en consecuencia, generan espectáculos que integran ambas prácticas, sobre todo en las disciplinas acrobáticas y aéreas. Por otro lado, la presentación de cierre de ciclo llevada a cabo por la sexta promoción de la escuela profesional de circo de La Tarumba: *Caravasar*; realizado el 2019, ha tenido la presencia de danza, exploración corporal, teatro, música y circo dentro de su formación y que ha detonado en la creación de este espectáculo el cual posee una estética contemporánea. Si bien, estéticamente se ha llevado de esta manera, considero que esta ha sido parte de una transición entre el circo clásico y contemporáneo puesto que se ha realizado bajo una temática/dramaturgia que hizo referencia hacia la población venezolana que ha inmigrado hacia el Perú durante los últimos años, pero que por momentos ha seguido manteniendo esta secuencialidad de actos y vestuarios que aún representan a la tradicional ecuyére, propia del circo clásico.

Arte circense callejero

El arte circense callejero es uno de los fenómenos socioculturales del circo con mayor alcance en Latinoamérica. Si bien, esta práctica podría pensarse que se realiza para un fin económico, va mucho más allá de esta área. Personalmente, considero el arte callejero como algo que permite mantener vivo al circo ya que, a diferencia de las carpas o espectáculos circenses en salas de teatro, este se lleva a cabo de manera diaria alrededor de distintas ciudades del mundo, lo que permite dar a conocer y continuar con la práctica artística, cultivar e incentivar a todo aquel que desee introducirse.

El arte circense se ha convertido hoy en día en una fuente de oportunidades, en una labor social por parte de los artistas hacia su público/espectador, quien puede ser un transeúnte o conductor, y que toma este espacio de espera, que es el semáforo en rojo, como una oportunidad para distraer y sacar del estrés o de la cotidianidad a todo aquel que le brinde su atención. Además, el circo callejero ocupa este espacio público como su escenario y se adapta a la temporalidad y espacialidad que este le brinda. El ocupar el espacio no solo se da en los semáforos, sino también en plazas y parques donde se encuentra un lugar para entrenar, aprender y enseñar.

A este fenómeno, dentro del documental en *¡Venid, reíd, gozad! Un periplo por la madre de todos los espectáculos* (2013), se le considera Nuevo Circo. Este documental, realizado en el país de Chile, recopila datos de diversos artistas circenses callejeros y de circo social los cuales hacen mención de las prácticas que integran el uso de espacios públicos, y que conforman una fuente de apoyo para los jóvenes y niños que se encuentran en riesgo social.

[...] el Nuevo Circo diversifica su lugar de desarrollo, mediante un proceso de apropiación de espacios públicos y además de los tradicionales espacios de la antigüedad como plazas y teatros. El Nuevo Circo [...] se caracteriza por el

hecho que los artistas van desarrollando sus espectáculos en escenarios que no habían sido explorados por el circo tradicional, como eventos publicitarios, fiestas, plazas, calles y semáforos.

Sin embargo, el malabarismo y las artes de circo [...] se desarrollan no solo en los semáforos. Observamos que el semáforo es consecuencia de un movimiento que se venía gestando en el Parque Forestal desde 1994, unos 4 años antes de la apropiación de los semáforos por parte de los malabaristas.

Con la aparición del nuevo Circo se crean escuelas y talleres en donde el conocimiento circense deja de ser endógeno, revelándose en forma abierta a sus seguidores (Larraín & Orellana, 2013, p. 9).

De acuerdo con el texto citado, los artistas circenses se involucran en la transformación social mediante la creación de una identidad grupal, la cual se evidencia mediante el arte popular y la legitimización de su práctica, de ellos y de su expresividad social (Vega, 2016, p. 29). Así, el arte se convierte tanto en un hecho social como político al hacer uso de un espacio que alberga a la comunidad. Lamentablemente, el arte circense callejero se enfrenta a situaciones de desigualdad y en donde el poder institucional multa, detiene, reprime y hasta agrede a los artistas callejeros. Entonces, el hacer uso de estos espacios se vuelve un acto de reivindicación artística, de lucha contra una autoridad que reprime el arte libre, se vuelve un acto político. El artista callejero hace frente a estas problemáticas, emitiendo un mensaje de resiliencia y solidaridad a través de su arte, además, el colectivo de artistas, ahora mediante las redes sociales y medios virtuales están generando estrategias para reconocer el espacio público como un espacio libre, “argumentando que el arte callejero es un aporte a la vida en la ciudad e identificándose a sí mismos como trabajadores sociales” (Larraín & Orellana, 2013, p. 25).

Si bien, este movimiento de artistas circenses callejeros que ejerce su labor en Lima ha surgido desde el año 2000- aproximadamente, ya que no se tiene un registro exacto- como un movimiento que buscaba ser un apoyo económico para unos y, la manera de autosostenerse en una vida como viajero, para otros. Actualmente, la red de artistas ha permitido la reivindicación de las artes callejeras, puesto que se han generado redes de comunicación de los artistas circenses para las peticiones de trabajo libre en las calles. El artista callejero es consciente, en su gran mayoría, del carácter subversivo que posee su arte, entendiendo el término subversivo como una acción o un discurso que va en contra de la hegemonía. Es por ello que encontrar un punto intermedio, dentro del cual pueda encajar y ser parte de los estímulos económicos por parte del Estado resulta complejo. Primero, porque la cantidad de artistas circenses es pequeña y cambiante. Es sabido que los artistas callejeros suelen tener una vida nómada, puesto que viajan por diversos países en búsqueda de aprendizajes y conocimiento -sea técnico o espiritual- y esto da por consecuencia una falta de estabilidad. Si bien, en ciertos lugares esto no ocurre pues el artista decide establecer su arte en esa ciudad, estos casos son escasos y tienden a mantenerse expectantes en cuanto al liderazgo de una agrupación o colectivo. Segundo, la vinculación entre estos artistas no es la idónea, por lo que, al no tener un espacio de formación estable, como una institución cultural, es más compleja la posibilidad de acreditar un financiamiento. Ante esto, podemos observar que existe falta de integración entre las diversas manifestaciones artísticas que no toman en cuenta por parte las bases para los estímulos económicos, puesto que la reglamentación no está integrando a estos grupos que viven y se nutren artísticamente del espacio público. Y tercero, la informalidad que representa el trabajo callejero, un trabajo que, dentro de sí, alberga tanto niños como adultos y que se necesitaría generar una regularización e inspección constante de estos grupos, además de brindarle apoyo a los niños y niñas que ante las

necesidades encuentran en los malabares una opción para llevar una vida digna (Vega, 2016, pp. 54-55).



Marco teórico

A lo largo de este apartado se desarrollarán tres propuestas teóricas bajo las cuales se ha planteado esta investigación. En cada una de ellas explicaremos los términos, significados y definiciones bajo las cuales se ha podido entender al juego, los imaginarios urbanos y el uso de la virtualidad durante la etapa de laboratorio.

El juego en la improvisación

Una de las definiciones más claras y completas de lo que simboliza el juego nos la brinda Roberth Caillois, quien explica, detalladamente, las funciones que este tiene en sus diversas interpretaciones o concepciones acerca del juego, siendo el objetivo final del acto de jugar, la pura necesidad de realizar una actividad por placer:

Los juegos son innumerables y de múltiples especies: juegos de sociedad, de habilidad, de azar, juegos al aire libre, juegos de paciencia, de construcción, etc. [...] la palabra juego evoca las mismas ideas de holgura, de riesgo o de habilidad. Sobre todo, infaliblemente trae consigo una atmósfera de solaz o de diversión. Descansa y divierte. Evoca una actividad sin apremios, pero también sin consecuencias para la vida real. Se opone a la seriedad de ésta y de ese modo se ve tachada de frívola. Por otra parte, se opone al trabajo como el tiempo perdido al tiempo bien empleado. En efecto, el juego no produce nada: ni bienes ni obras. Es esencialmente estéril. A cada nueva partida, y aunque jugaran toda su vida, los jugadores vuelven a encontrarse en cero y en las mismas condiciones que en el propio principio. [...] Esa gratuidad fundamental del juego es claramente la característica que más lo desacredita. Es también la que permite entregarse a él despreocupadamente y lo mantiene alejado de las actividades fecundas (1997, p. 7).

El juego, visto como una actividad que no genera algún producto, ha permitido que las acciones se ejecuten de manera libre y autónoma, siendo el juego un llamado a la conexión con la subjetividad y lo fantástico, permitiendo a los jugadores adentrarse al mundo de lo ficticio. En el juego se tiene la conciencia de que todo lo que está presente no es real, más los jugadores se disponen a adentrarse a la imaginación colectiva (pensamiento que se genera en conjunto) y la mentalidad intrínseca que posee el acto de jugar, estando en conexión/diálogo con los demás participantes.

Si bien, el juego es un acto libre, este se lleva a cabo bajo parámetros que permiten discernir entre lo aceptado y lo prohibido, lo que se denomina como las reglas del juego. Entonces, para que el juego se pueda llevar a cabo se tiene 2 opciones: “‘jugar al juego’ o no jugarlo en absoluto” (Caillois, 1997, p. 11), pues sin estos parámetros, el juego que se presenta no podría ser realizado, ya que no tendría sentido, por lo que es necesario que todos los participantes acaten voluntariamente el reglamento y se rijan bajo sus consignas.

Entonces, la pregunta de por qué el juego es un acto que emana libertad y diversión si se rige bajo parámetros estrictos, se responde con el siguiente planteamiento: “el juego evoca una idea de amplitud, de facilidad de movimiento, una libertad útil, pero no excesiva” (Caillois, 1997, p. 12). Puesto que a través del movimiento y el juego con los límites de estos parámetros es donde emerge lo lúdico, saber acerca de la existencia de estos límites, hace que surja en el jugador un espíritu de curiosidad, en donde se mantenga habitando los extremos, moviéndose entre las fronteras de lo permitido y lo prohibido.

En este sentido, se puede observar al juego como una herramienta para la creación en la improvisación, siendo este un espacio que implica tomar riesgos ante lo desconocido, una manera de despertar la creatividad. Según Nachmanovitch, el juego es el lugar en donde surge el acto creativo, ya que en este se involucra la técnica y los saberes del artista, estos se canalizan y organizan para así generar un producto artístico (2015, p. 64). Además, también

se involucran en él las experiencias y contexto bajo el cual se han adquirido estos conocimientos, ya que cada creación realizada refleja el ser, entonces, las creaciones se enriquecen bajo las vivencias de su creador, el cual plasma en la creación una visión particular de lo que para el/ella significa el mundo:

¿Cómo se aprende a improvisar? La única respuesta es otra pregunta: ¿Qué nos lo impide? La creación espontánea surge de lo más profundo de nuestro ser y es inmaculada y originalmente nosotros mismos. Lo que tenemos que expresar ya está con nosotros, *es* nosotros, de manera que la obra de la creatividad no es cuestión de hacer venir el material sino de desbloquear los obstáculos para su flujo natural (Nachmanovitch, 2015, p. 22).

Ante esta perspectiva, las reglas del juego vendrían a ser los conocimientos que se poseen acerca de un área. Esos conocimientos son herramientas que permiten la creación de un producto o prospecto, ya que todo aquel que inicie una exploración posee herramientas innatas como el movimiento, la temporalidad, la intuición, la curiosidad y el instinto. Estas brindan la posibilidad de relacionarse con la consigna dada y, por ende, adentrarse al juego.

Al introducirse al área creativa, se requiere poseer una disposición psicológica para comprender y adaptarse a las dinámicas del juego, siendo el participante un jugador más que se dispone a competir, imaginar, realizar una estrategia o dejar que el azar decida el destino de los jugadores, dependiendo de la categoría de juego bajo la cual se rija. Estas categorías se dividen en 4 secciones: *agôn*, que hace referencia a todo el grupo de juegos de competencia; *alea*, que involucra los juegos de azar en donde el ganar recae en el destino; *mimicry*, los cuales son juegos en donde la mímica y el imaginario generan una ilusión, un personaje ficticio e *ilinx*, que son juegos creados en base a la persecución del vértigo y de la búsqueda del trance (Caillois, 1997, p. 41).

En todos ellos, no existe una clasificación pura, ya que dentro de un mismo juego pueden converger distintas categorías, lo cual genera la diversificación de este. La libertad es el potencial primario de improvisación y alegría del juego; sin embargo, a pesar de la gran libertad que se tiene, la reglamentación es un elemento fundamental para la creación, ya que estas reglas le dan el carácter institucional que lo conforma como parte de la naturaleza lúdica. La reglamentación le agrega al juego este valor de dificultad gratuita que, según el autor, le da una virtud civilizadora ilustrando valores morales e intelectuales de una cultura (Caillois, 1997, p. 48).

Resumiendo, lo que Caillois (1997) presenta acerca del juego es que este se puede definir como una actividad: (1) libre, puesto que el jugador se integra por decisión propia y es de naturaleza atractiva, divertida y alegre; (2) separada, puesto que se realiza en un espacio y tiempo determinados; (3) incierta, ya que no tiene un resultado predecible y esta varía según los diversos factores implicados en el juego; (4) improductiva, en un sentido materialista, ya que esta no genera riqueza, bienes o elementos, tan solo se puede llegar a realizar un desplazamiento de propiedades, en los juegos de apuestas; (5) reglamentada, ya que como anteriormente se ha explicado, esta se rige bajo parámetros que permiten la realización del juego y (6) ficticia, al tener en cuenta que los acontecimientos ocurridos dentro del juego no modifican la realidad, tan solo se compara o inspira de ella (1997, pp. 37-38).

Dentro de las infinitas posibilidades existentes en la improvisación, considero que el juego es una de las herramientas fundamentales que lleva al improvisador a observar desde una mirada inocente y creativa a esta realidad inventada. Sobre todo, con los juegos que se encuentran bajo las categorías de *mimicry*, *ilinx* y *alea*.

Los juegos *mimicry* se usan en la actuación, la interpretación en danza y el clown. Esta categoría de juego en la improvisación permite que el artista sea consciente de esta realidad alternativa que se ha generado, dándose a sí mismo la capacidad de entrar a un

personaje y construirlo a su gusto, sin que esto afecte a su estado psicológico una vez salido de él. El o la artista, tal como lo haría un niño o niña, cree fervientemente que es otra persona y se toma el juego con mucha seriedad. El tiempo presente es el más importante en ese momento y la regla fundamental es no salir de este personaje mientras dure el juego o en el caso del artista, el acto escénico.

Dentro de la categoría de juegos *ilinx* se puede encontrar la práctica y el entrenamiento de danza y acrobacia, en donde el artista atraviesa distintos estados que pueden variar de la confusión al trance, puesto que el cuerpo funciona bajo una mecánica que tiene como objetivo el vértigo, el riesgo y la aparente pérdida del control. Estos juegos se enfocan sobre todo en el riesgo físico y generan, tanto al espectador como en el artista, la posibilidad de entrar en un estado alerta. Los acróbatas producen esta sensación desde su desempeño en la flexibilidad, fuerza, resistencia y suspensión de sus cuerpos; en el caso de la danza sucede algo similar, y se puede reflejar en la danza contemporánea desde la práctica del *contact improvisation*⁴, la cual brinda a los participantes un estado de trance debido a las dinámicas de peso y tacto que se utilizan. Por ejemplo, mediante un tacto suave puede generar sensibilidad y un estado de calma y relajación, el cual el cuerpo percibe y modifica su calidad de movimiento hacia una movilidad suspendida y ligera; de manera contraria ocurre cuando este cambia hacia un tacto fuerte o con mayor presión: el cuerpo eleva el tono muscular⁵ y permite que la anatomía se adapte para recibir un impacto, mantenerse suspendido desde la tonicidad o reaccionar ante una acción ejercida por otro participante.

⁴ El *contact improvisation* es una danza que se basa en la investigación continua del peso compartido por los cuerpos en la improvisación, esta usa el tacto y el movimiento como un medio por el cual se ejerce la supervivencia de los cuerpos, los cuales están expuestos a dinámicas que involucran la gravedad, la inercia, la fuerza centrífuga y centrípeta, lo cual da como resultado una danza experimental que utiliza el instinto, las caídas, cargadas, impactos y la adaptabilidad del cuerpo como conceptos a investigar (Robles León, 2019, pp. 34-35).

⁵ El tono muscular es la contracción parcial, activa o continua del músculo. Es la cualidad que se da debido a la textura y sensación percibido o enviado hacia el tejido muscular (Robles, 2019, p. 61).

Por último, los juegos que involucran la categoría *alea* se suelen realizar durante el acto de improvisación ya que esta se va a regir según el contexto y disponibilidad que tenga el improvisador en ese momento. Un ejemplo de ello, se da en las intervenciones en espacios públicos ya que estas plantean propuestas escénicas que se rigen bajo un método de creación en base a la improvisación. Estas propuestas suelen ser variables según el contexto, ya que intervienen estructuras arquitectónicas que anteriormente no habían sido habitadas y, en general, se enfrentan ante diversas circunstancias que pueden surgir en el espacio público (lluvia, instalaciones no adecuadas o rotas, no acceso a las instalaciones públicas o la prohibición de poder habitarlas, entre otras), a diferencia del control que se puede tener dentro de una sala de teatro en donde se pautan las acciones y las distribuciones. El juego en esta categoría busca aceptar el azar y adaptarse a las circunstancias bajo las consignas anticipadamente estructuradas, a lo que se conoce como estructuras de improvisación, las cuales permiten que el improvisador posea una guía dentro de la cual pueda jugar y que así la improvisación se mantenga activa.

Para el artista, el juego es un elemento primordial para la creación, la improvisación, la escritura, la composición y todo acto creativo ya que es la raíz por la cual canaliza y organiza todo su saber y su técnica. Técnica que, como lo menciona Nachmanovitch, surge por “la práctica de la práctica” (2015, p. 64), experimentando de manera persistente con las herramientas propias y probando sus límites y resistencias con herramientas de tu propia elección, con herramientas que aprecien, valoren y tengan pleno conocimiento de ellas:

La mente creativa juega con el objeto que ama. El artista plástico juega con el color y el espacio. Los músicos juegan con el sonido y el silencio. Eros juega con los amantes. Dios juega con el universo. Los niños juegan con todo lo que cae en sus manos (Nachmanovitch, 2015, pp. 64-65).

El juego es parte de la naturaleza del ser humano, es parte de su contexto ya que ha logrado calar en múltiples facetas de nuestra vida y ha evolucionado a todo tipo de formas en el presente, como el ritual, las artes, asuntos del estado, los deportes y la civilización misma. En la realidad estos aspectos se entremezclan y forman relaciones con la gente, los animales, las cosas, las ideas, las imágenes y entre nosotros mismos. Dejan de lado las jerarquías y relaciones arbitrarias para centrarse en la exploración de la “libertad, [y el] hacer y ser por puro placer” (Nachmanovitch, 2015, p. 66). Mediante esta conciencia de su “yo” se juega con la otredad, llevando características propias y, al mismo tiempo, permitiendo ceder ante ellas, desprendiéndose de sus tendencias o reteniéndolas hasta llevarlas al límite. En el juego se permite la sinceridad y tomar lo que verdaderamente capta la atención, sin juzgar.

El juego puede consistir no en desplegar una actividad o sufrir un destino en un medio imaginario, sino en convertirse uno mismo en un personaje ilusorio y conducirse en consecuencia. Uno se encuentra entonces frente a una serie variada de manifestaciones que tienen como carácter común de descansar sobre el hecho común de que el sujeto juega a creer, a hacerse creer o a hacer creer a los demás que él es distinto de sí mismo; olvida, disfraza, se despoja pasajeramente de su personalidad para fingir otra (Caillois, 1958, p. 36).

Imaginarios urbanos: arte circense callejero, creación artística en espacios públicos y sociedad

La ciudad es un espacio de convivencia, el cual se representa simbólicamente de diversas maneras. Si bien, estas representaciones anteriormente se basaban en descripciones socioeconómicas o arquitectónicas (lo visible), el foco de interés, en base a lo que representa una ciudad, ha pasado hacia lo intangible. Con esto me refiero a las dimensiones simbólicas y culturales no tangibles (lo invisible) de una ciudad y sus habitantes, siendo ahora, la complejidad y heterogeneidad social un espacio de interés en los estudios urbanos.

Para poder comprender una ciudad en su totalidad se debe tener en cuenta tres aspectos: primero, la ciudad se presenta como una realidad material que está socialmente construida y con la cual se monta una relación sensorial, a lo que denominaré en este trabajo como realidad visible; segundo, que esta es un conjunto de prácticas, estructuras e instituciones dentro de las cuales nos movemos, que han estado ahí antes que nosotros y que van cambiando y reconstruyéndose en medida del enfoque que la sociedad ponga sobre ellas, a esto le llamaré realidad invisible; y tercero, la ciudad se presenta como una construcción simbólico discursiva, esta vendría a ser la representación imaginaria que se tiene acerca de una ciudad, la cual surge a través de la percepción, imaginación y el lenguaje (Arzoz, 2015), a esto se le denomina, según Armando Silva (2006), realidad afectada: una “marca imaginaria que actúa como si fuera la misma realidad” (p.8), pero que, sin embargo, son construcciones sociales que poco a poco van permeando en los sentimientos y proyecciones colectivas, llegando incluso a afectar o denominarse como una realidad existente.

En este sentido, la realidad afectada se construye cuando los imaginarios se proyectan de manera grupal hacia una simbología habitada dentro de la realidad visible, lo que posee un carácter estético y político, como lo son las estatuas o monumentos, y se manifiestan desde su propia vivencia, cambiando, incluso, el mensaje inicial que proyectan estos espacios o generando un nuevo significado que se le apropia de manera colectiva.

Así, los imaginarios urbanos son proyecciones simbólicas que toman un rol relevante dentro de la imagen y el lenguaje. Símbolos que se pueden presentar de forma directa, representando algo que puede ser percibido por los sentidos o que posee una descripción clara y, aunque de manera contradictoria, de forma indirecta, ya que no pueden ser referidos de manera concreta, por lo que se debe generar una imagen de ellos que intentará acercarse lo más posible a esta realidad aún no conocida. Esto último forma parte de la imagen simbólica, siendo esta, el significado que no posee una descripción única y precisa. Todo lo contrario,

esta descripción va a desarrollarse según el contexto o el conocimiento que se tengan acerca del lugar/objeto/persona/grupo, teniendo así múltiples interpretaciones (Silva, 2006, pp. 91-93).

Los estudios que involucran a la imaginación, en comparación a aquellos que se rigen bajo la composición de una ciudad basada en su carácter arquitectónico, son mucho más complejos debido a la dificultad de identificar el espacio urbano como una experiencia, representación, vivencia o percepción de la persona que lo habita. Esto se debe a la comparativa existente entre el significado asignado por una institución a un espacio o monumento en el ambiente público y los discursos e interpretaciones que la sociedad genera en torno al mismo, en dónde los encargados de validar estos símbolos serían los mismos habitantes. Es así como, un monumento, estatua o lugar de culto que representa un hecho político crucial para la historia de esa ciudad puede ser un lugar de respeto y admiración o, todo lo contrario. Un ejemplo de ello son los acontecimientos ocurridos en Bolivia el pasado 12 de octubre del 2020 en la ciudad de La Paz, donde el monumento de Isabel la Católica y Cristóbal Colón aparecieron intervenidos con pinturas, tachados y adornos puesto que un grupo de habitantes dentro de la ciudad consideran estas representaciones un símbolo de violencia y represión ante los ataques ejercidos hacia la cultura andina en el momento de la colonización, y con ello, todas las represiones, exclusiones, ataques y violencia generadas a partir de este hecho histórico.

Otro ejemplo surgido en el contexto peruano es el pintado del monumento “El Ojo que Llorá”. Dicho monumento representa, desde un punto de vista personal, un intento de simbolización de los acontecimientos vividos durante la época del terrorismo, pero que no logró tener el carácter solemne deseado, puesto que la escultura estaba desvinculada socialmente de las vivencias experimentadas por gran parte de la población. Esto, en consecuencia, llevó a que la misma sociedad se encargara de plasmar su propia visión de las

experiencias vividas, dando a entender con la pintura roja que este símbolo tan pulcro y armónico no representaba la lucha tan salvaje que se había vivido. Quienes lo intervinieron buscaron apropiarse de un arte que estaba hecho en conmemoración de los suyos dando a entender que la lucha aún no había acabado, y que probablemente hoy, a más de 15 años de haber dado por sentado que la lucha contra el terrorismo ha terminado, siguen existiendo estragos de dolor y rabia que un monumento de tal carácter no logra dignificar ni la muerte ni el luto.

En conclusión, podemos decir que los imaginarios urbanos son una representación psicológica, simbólica, política y cultural de un espacio que es habitado y/o apropiado desde la percepción de una vida cotidiana. Esta se presenta de manera personal o colectiva creando puntos de referencia en donde las prácticas socioculturales se desarrollan y generan una identidad, un lugar en donde se crean redes sociales y espacios donde se afirma la identidad personal, colectiva, local o regional (Arzoz, 2015).

Durante el último siglo, el mundo ha experimentado un fenómeno en donde las grandes ciudades han sufrido una transformación simbólica, cultural, artística, política y arquitectónica del ambiente urbano. A esta transformación se le conoce dentro de la antropología urbana, la epistemología del espacio social y las políticas de la movilidad como “un nuevo espacio público ultra o posciudadano, es decir, [surge] de la emergencia de nuevas dinámicas urbanas que atraviesan y transvasan los límites físicos, urbanísticos y políticos de las ciudades” (Barriendos, 2007, p. 70). Esta transformación ha dado, como consecuencia, la desconexión de las macro políticas⁶ ejercidas por las instituciones con más poder dentro de la

⁶ Se entiende como macro política a la política realizada a gran escala a una determinada población. Esta implica una interacción unidireccional y la emisión de un mensaje directo y claro que será emitido solo una vez. Este mensaje pretende ser global y se requiere un mayor desembolso económico para llevar a cabo la realización de los actos que se incluyen dentro de esta categoría.

ciudad, y las micropolíticas⁷ dirigidas por los habitantes de los alrededores de las urbes, por lo que hoy, se ha llegado a identificar el espacio físico y el espacio simbólico como ambientes que no coinciden en su uso o expectativas. Es así como las imágenes que se generan dentro de los imaginarios urbanos, las cuales dan un sentido o coherencia a las prácticas que se realizan en el espacio público, se destituyen a través de los códigos sociales creados por la macro política, lo que da como resultado la debilidad de los símbolos que legitiman el espacio público como un ambiente social.

La ciudad —entendida en términos platónicos como el lugar en el que la relación estado/individuo se encuentra mediada por instituciones que diferencian claramente lo público de lo privado— ya no es el hábitat natural de lo humano, si no el recurso extremo de la habitabilidad (Barriendos, 2007, p. 72).

Lo cultural, se convierte entonces en una representación más de lo que significa habitar una ciudad. Así, los programas de desarrollo social que fomentan la cultura en las grandes ciudades de Latinoamérica han comenzado a generar políticas públicas culturales que buscan, mediante intervenciones artísticas, una solución u opción ante los problemas de planificación y desarrollo urbano que aún se encuentran pendientes. Esta es una posibilidad para tocar temas sociales que generan dudas o conflictos en la actualidad, como, por ejemplo: la migración, las jerarquías sociales o la desigualdad. Al introducir estos temas se genera un compromiso social tanto con el grupo/colectivo al que se representa como con los que reciben el mensaje a través del acto artístico -el público-, generando así espacios de reflexión y cuestionamiento acerca de las macro y micropolíticas públicas y privadas, lo que en

⁷ Es la política que se desarrolla a nivel particular, en un diálogo directo y en donde se tiene la oportunidad de participación y retroalimentación. Las micropolíticas suelen tener un carácter integrador y consensuado, en donde se llegan a acuerdos mediante el diálogo. Además, requieren de un menor desembolso económico que las macro políticas.

conclusión convierte los programas de desarrollo social en un arte político (Barriendos, 2007, p.73)

Por otro lado, no son solo las instituciones las que proponen generar arte político. En realidad, en su gran mayoría, empieza a surgir desde el artista que se apropia del espacio público y genera intervenciones estratégicas para reivindicar lo que representa este espacio. Esta es una actividad autosostenible y genera un movimiento cultural en la zona. Esto se ocurre en mayor medida en zonas que se encuentran en la periferia de la ciudad; zonas que, por lo general, suelen categorizarse en estratos económicos inferiores. En estas se encuentra el apoyo de un grupo humano que se dedica a realizar labores sociales, como hemos visto ya en el trabajo que realiza el circo social.

Un ejemplo de esto es mi experiencia junto a la Asociación de Circo Circomas. Esta asociación fue creada en el año 2016 y, desde ese momento, se ha dedicado a ejercer el circo social en el distrito de Comas en Lima - Perú. Hago referencia a esta asociación ya que la manera en que fue creada representa el carácter político que posee el arte callejero y que mencioné líneas arriba. El espacio fue ocupado de manera informal, tal como lo hacen otras agrupaciones o personas que ejecutaron anteriormente talleres o espacios de entrenamiento en la zona. Fue así como un grupo de artistas circenses ofrecieron sus talleres de circo, invitaron a otros artistas a entrenar en ese espacio e instalaron sus elementos, para así, poder desarrollar las clases de circo social y organizar un festival circense para la comunidad.

Los artistas de Circomas ocuparon el espacio “libre” del Centro Cívico de Comas, pues encontraron ahí una oportunidad de ejercer el arte y, con ello, ayudar a la comunidad, pensando que este espacio podría haber sido un potencial foco para la delincuencia o la drogadicción. Esto debido a que es un espacio amplio, con poca iluminación y poco resguardo policial; características de espacios en donde existían antecedentes de este tipo. Una vez tomado el espacio, el grupo humano se fue ampliando y, por ello, se tuvo que hacer

saber a la municipalidad de las actividades que se estaban realizando. Por fortuna en esa oportunidad no hubo mayor problema en quedar en buenos términos con la Municipalidad y así se pudo brindar la posibilidad de tomar el espacio como lugar representativo, por lo que hoy Circomas es conocida por realizar sus actividades en el anfiteatro del Centro Cívico de Comas. En general esto suele ocurrir no solo con las artes, sino también, con los deportes⁸. Sin embargo, este tipo de vínculos con el Estado dependen de la gerencia de turno, y de hecho, ya en el 2019 se tuvo un altercado con la Municipalidad de entonces, que retuvo materiales de trabajo de la asociación. En esa oportunidad, se tuvo el apoyo de la comunidad -padres de familia, alumnos y profesores- quienes exigieron mediante una “protesta artística” la devolución de los implementos. Si bien en algún momento se ha tenido problemas con el uso del espacio, Circomas y otros talleres han seguido impartiendo sus actividades de manera regular hasta el verano del 2020.

De manera opuesta, durante la intervención que se realizó con *Transita-2* el 2 de septiembre del 2019 en el semáforo del cruce de las avenidas Javier Prado y Arequipa, agentes policiales intervinieron y nos pidieron que nos retiráramos, puesto que ese espacio no era para “hacer malabares”, solicitando que buscáramos otro espacio. En nuestro caso, como en el de muchos otros artistas, solo esperamos a que no estuvieran cerca para que no nos echaran del lugar. Esto es algo recurrente dentro de la realización del arte circense callejero, puesto que en ciertos distritos de ciudades como Lima (ciudad capital) se llega a ver este arte como un acto vandálico, lo que ha llevado a enfrentamientos que han llegado a dañar materiales de los artistas e inclusive se les ha agredido física y verbalmente. Hoy existen asociaciones que buscan mejorar las condiciones laborales de los artistas callejeros; sin

⁸ Hasta el verano del 2020 los talleres que se realizan, además del que ofrece Circomas son: patinaje, danzas folclóricas, danzas urbanas, teatro y por momentos se ejerce como espacios de entrenamiento físico (gimnasio), ferias (escolares, de salud, de manualidades, gastronómicas), espacios para conciertos y carpas de circo.

embargo, continúa la constante lucha por exigir a las instituciones permitan ejercer este arte de manera libre e incentivar el cuidado y respeto por el área de trabajo.

Al analizar estos acontecimientos puedo notar la gran diferencia existente entre el arte que se genera en espacios públicos en distritos de Lima ubicados en los conos, como Comas, con distritos que se encuentran dentro de un nivel socioeconómico alto ya que, las macro y las micro políticas se acatan de manera distinta en cada lugar y la visión que se tiene acerca del arte callejero y el uso del espacio público varía drásticamente de distrito en distrito.

Así, la aceptación y viabilidad de realizar arte público en la ciudad de Lima varía de distrito en distrito, de acuerdo a los motivos que describo a continuación:

En primer lugar, las restricciones en distritos de nivel socioeconómico medio/bajo son bastante permisivas, por lo que se puede tomar este espacio y utilizarlo con fines culturales, deportivos y sociales sin que exista la necesidad de un pedido formal que tenga que realizarse previamente. Y, a pesar de que las restricciones están siendo cada vez más estrictas, este tipo de actividades se siguen realizando.

Según mencionan Larraín y Orellana (2013): “el hacer malabarismo en los semáforos es mal visto por la mayoría de la gente, es decir existen ciertos niveles de discriminación negativa” (p.52), ya que consideran que el espacio público no es un lugar para poder realizar esta actividad puesto que es informal e irrumpe con la funcionalidad del espacio. Ciertas políticas públicas consideran que cada actividad tiene un espacio determinado y que estos actos deberían de ser presentados en un circo o teatro. De igual manera, al tener un sistema de vigilancia constante y organizado genera que estas políticas internas implantadas por las instituciones contribuyan a que estos espacios no puedan ser tomados libremente hasta que puedan ser agrupaciones o asociaciones institucionalizadas y que se mantengan bajo la formalidad.

El segundo motivo se debe a que, en ciertos distritos, la comunidad fomenta y soporta la enseñanza e intervención artística, y apoya la realización de talleres en donde niños, niñas, adolescentes y artistas generan un espacio de aprendizaje, entrenamiento y recreación que forja valores y oportunidades de crecimiento personal y profesional. Además, por lo general, estos talleres se dan de manera gratuita, o mediante un aporte voluntario o a un precio módico; de manera distinta a lo que se puede observar en distritos con estratos socioeconómicos altos, en donde la demanda de recreación está cubierta por otras actividades pagadas.

En complemento a esto, el tercer motivo sería la imagen social que el hacer arte callejero brinda al mandato vigente. Por un lado, en los distritos de la periferia (conos), el permitir que surjan este tipo de actividades se ofrece una imagen positiva a los ciudadanos. Por lo que, si bien las instituciones públicas no suelen aportar económicamente a los proyectos, sí los promocionan y permiten que ocupen el espacio público sin restricciones. Esto brinda al arte callejero un carácter institucional y de reforma social; del lado contrario, en distritos céntricos o con nivel socioeconómico alto, estas actividades no le dan una buena imagen al espacio público, puesto que se ve al arte callejero como una irrupción de la estética urbana cotidiana y que además se les observa desde una mirada prejuiciosa pensando que este trabajo se realiza por estar en un estado de pobreza y necesidad. Esto lo podemos corroborar en el texto de Vega en el cual se menciona que: “las etiquetas que se le atribuyen a las personas que trabajan en la calle, entre ellos los jóvenes circenses, casi siempre son negativas, como son: pobre, vago, drogadicto, sucio o ratero por mencionar algunas” (2016, p.151). Estas etiquetas son sustentadas bajo la premisa de la informalidad. Si bien, en ciertos casos se ha evidenciado que dentro de la comunidad circense callejera existe una tendencia al desacato de órdenes, éstas surgen o se derivan de diversos motivos. Para abordar esta

problemática siempre debe de haber un diálogo entre ambas partes para proponer soluciones sin llegar a ofender o atacar al otro.

Como hemos podido notar, el espacio público y los imaginarios urbanos están presentes dentro de la realización del arte callejero, puesto que un mismo acontecimiento, puede ser aceptado o rechazado según la perspectiva comunitaria y las necesidades sociales que existan dentro de su contexto. Estas perspectivas pueden modificar o generar políticas para un espacio o práctica según sea el interés de la comunidad aludida.

Si bien, hasta el momento hemos analizado cómo es que los imaginarios urbanos de la comunidad afectan a la realidad que viven los artistas, es necesario aún revisar otros aspectos de la práctica artística en las calles. Por ejemplo, existe un interés particular por realizar la práctica artística en un espacio público puesto que da la posibilidad de hacer uso de la arquitectura, sonido, imágenes y sensaciones que brinda la calle. Es el carácter e imaginario urbano lo que genera detonantes para la realización de un trabajo en este tipo de espacio, que permite explorar y entablar relaciones con los espectadores, al tomar artísticamente el espacio cotidiano y transformarlo en un espacio artístico efímero.

Victoria Pérez Royo menciona que el espacio cotidiano en donde se imparte la danza contemporánea, - la cual suele darse en condiciones espaciales favorables, como salones de danza-, ha sido desplazado por contextos extraescénicos o alternativos durante los últimos años. Así, se han generado nuevas propuestas coreográficas, métodos y estrategias creativas que permiten desafiar la estética tradicional, y en ello, se han encontrado motivaciones y detonantes de movimiento dentro del espacio urbano, los mismos que involucran la improvisación y la adaptación como parte de la propuesta escénica.

Este universo con el que se relaciona el bailarín no se circunscribe únicamente a las cualidades físicas del espacio, sino que pueden tomarse en consideración también otras dimensiones del mismo, como la social, la política, la humana,

la rítmica, la atmosférica, la histórica o la arquitectónica, por ejemplo. Cada creador percibe según su sensibilidad ciertas características de su entorno, que son las que privilegia respecto de otras, desarrollando cada vez una estrategia coreográfica distinta (2009, p.14).

Estos espacios, en donde se altera la cotidianidad, han proporcionado a coreógrafos y bailarines, la posibilidad de experimentar la estética desde una visión comunicativa y de intercambio. Ya que el habitar un espacio distinto, imprevisto y fuera de lo cotidiano genera invitaciones para la creación e intervención escénica, lo que alimenta el carácter escénico de las propuestas.

La danza en el espacio público, entonces, se convierte en una danza que enfatiza el presente y se relaciona con la realidad, no en un sentido realista, sino dentro en un modo de co-presencia, en donde existe una conexión entre el sujeto y la historia que se está desarrollando, lo que brinda al artista la posibilidad de estar disponible ante las eventualidades y encargarse de integrarlas como parte de su práctica (Ardenne, 2002, p.13). Esto se destaca mediante métodos de improvisación, poniendo como consignas (o reglas del juego) el diálogo entre las narrativas, símbolos, poéticas, funcionalidades y público existentes en el ambiente urbano (Pérez, 2009, p.17). En este sentido, el público, que es ciudadano y transeúnte, cobra un rol relevante dentro de las intervenciones tanto en danza como en circo. Esto se debe a que el espacio público es apropiado, no de manera terrenal, sino más bien simbólica, por artistas que imponen su arte ante las personas en el espacio cotidiano. El artista no espera al público, sino que más bien lo genera y se mantiene expectante de su discurso artístico. De manera personal, considero que este acto ejerce un sentido político: el artista rompe con la normativa que se tiene dentro de los estándares del espacio escénico, ya que su propuesta artística se pone a disposición del espacio y de los otros. Además, ocupa un espacio que es libre, presenta un discurso social, cultural e ideológico al llevar el arte a

espacios que no están destinados para ese uso o que no suelen ser utilizados de esta manera con frecuencia, convirtiendo así a la calle en un espacio de arte popular:

La elección del espacio callejero o apropiación de los espacios públicos se conecta con la valoración del arte y la cultura como un espacio de disputa, de cuestionamiento, de trasgresión, y a la vez, se entrecruza con la crisis social, política y económica que viene atravesando nuestro país desde 1990, en la que los agentes del campo circense se han definido como “trabajadores culturales”, apostando a una opción que les brinda cierta autonomía tanto laboral como artística. [...] En sus discursos, el disciplinamiento corporal es pensado como requisito para realizar sus performances, como puente para repensar críticamente la estructura social, para crear la posibilidad de imaginar otras realidades y, en este sentido, parece pensarse como condición para resistir (Infantino, 2010, p.59).

La construcción de espacios de reflexión permite entonces que se logre dialogar sobre los imaginarios urbanos existentes en la comunidad, para plantear políticas y transformar la realidad visible desde las percepciones colectivas. Esto se hace de manera autogestionada. Para los artistas callejeros, la autogestión se desarrolla desde el discurso de libertad, informalidad y distanciamiento de las macro políticas, como una fuente que genera un fuerte sentido de la independencia del sistema. Incluso, a través de la autogestión se logra generar críticas hacia el sistema, puesto que el arte desarrollado se manifiesta “como valores contrapuestos a los hegemónicos” (Infantino, 2010, p.60). El arte público representa para ellos una manera de llevar una vida que no se ajuste a los estándares convencionales y en donde ser itinerante se convierte en parte de su aprendizaje y filosofía de vida.

Finalmente, puedo afirmar que el arte público, el contexto y los imaginarios urbanos que se tienen en torno a la práctica artística, están siempre en constante diálogo y cambio,

pues estas se adaptan tanto al espacio intervenido, como al contexto de quienes lo habitan cotidianamente. Esto permite conocer, entender y reflexionar sobre las construcciones que se han generado, que se generan y que se generarán en comunidad.

El objeto escénico en la estética contemporánea

El uso del objeto se encuentra integrado dentro de la presente propuesta escénica. En los últimos años, la interdisciplinariedad con las artes plásticas y la presencia de lo performativo ha generado que los objetos escénicos sean simbólicos y relevantes dentro de una performance, dejando de ser solo para uso decorativo e integrándose desde la multifuncionalidad. De esta manera, el objeto resignifica su uso cotidiano y brinda nuevas perspectivas de uso, integrándose a la pieza escénica como un cuerpo más que representa, expresa y simboliza.

Según menciona Valbuena, en el ámbito de la danza, el objeto escénico cumple la función de ser/estar tal como lo haría un bailarín. Se transforma en un cuerpo más que entabla un diálogo desde el juego. A partir su uso, logra expresar emotividades que acompañarán y llenarán de significado la performance. Es así que,

El uso artístico de los objetos por parte del bailarín se puede entender como parte de la experiencia estética de la danza que está mediada por un modelo hermenéutico de pregunta-repuesta, en el cual no necesariamente se deba encontrar una respuesta única a la pregunta y donde las preguntas generadas por el evento escénico implican diversas posibilidades de significación indeterminada (2019, pp. 47-48).

Dando así la posibilidad de que tanto el artista como los espectadores puedan identificarse con el objeto de manera personal y generar interpretaciones desde las vivencias y memorias.

Para lograr este resultado escénico y estético, previamente el objeto atraviesa una construcción y transformación de su significado y uso. A través del juego, el artista incluye al espectador y busca dar a entender que el objeto ya no se usa de manera cotidiana, por tanto, permite variar su funcionalidad habitual y, en el espacio escénico, el objeto se deconstruye o abstrae. Con esto, el objeto, durante el acto escénico, tendrá entonces una significancia particular, la cual solo el intérprete conocerá; sin embargo, el espectador creará sus propios significados sobre lo que ha llegado a percibir a través de esta relación por medio de la interpretación, la emocionalidad y los gestos (Valbuena, 2019, p.48).

Para poder llegar a transmitir todo ello, el intérprete entonces posee una gran responsabilidad dentro de la investigación e improvisación con el objeto, de manera que el artista pueda brindarle al objeto la posibilidad de desestructurarse de su funcionalidad habitual y desde ahí comenzar a reconstruirse hasta el punto en que el objeto sea visto como una materia de la cual no se tiene información previa, como un objeto nunca antes conocido para explorarlo tal como lo haría un bebé descubriendo el mundo que lo rodea. Debido a esta curiosidad se irá aprendiendo y generando patrones nuevos de uso del objeto.

El intérprete durante el proceso de observación y experimentación debe dejarse asombrar por los objetos, permitirse dudar de su naturaleza, origen y valor, como si recién los descubriese respaldándose en una actitud atenta que exige nuevas consideraciones. En este sentido es menester establecer una relación lúdica con ellos desviando al objeto de su uso habitual, siendo en esta etapa posible plantear una relación animista con el mismo (Levantesi, 2014, p.992).

El juego dentro del cual se sumerge el artista le permite jugar no solo desde su subjetividad, sino desde la que se construye con el objeto a través de los sentidos. Así, el bailarín, el coreógrafo y los espectadores se introducen como jugadores dentro de la dinámica

de juego, manteniendo roles activos dentro de la performance, ya que cada uno de ellos cumple una función particular y genera interpretaciones desde su propio imaginario (Valbuena, 2019, p.48).

El intérprete y el objeto poseen así una relación que se retroalimenta desde la imaginación, ya que el artista proyecta sus emociones e ideas a través de él, buscando generar un objeto animado e investigando cada una de sus posibilidades tanto físicas (peso, textura, sonido, color, movimiento, etc.), como relacionales (forma de uso, contexto y significado) (Levantesi, 2014, p.992). Estas se desprenden de su habitualidad de uso y mediante la improvisación se va generando un lenguaje corporal en conjunto que, por lo que nos explica Levantesi, se puede dividir en tres tipos de investigación: por movimiento, por idea y por forma.

Las asociaciones que se pueden realizar con el objeto por medio del movimiento son aquellas en donde la mecánica de movimiento se puede comparar o asociar con algún otro objeto que posea una mecánica igual o similar. Por ejemplo, una patineta puede representar en el imaginario del intérprete un auto, ya que posee características de movimiento similares. Los objetos que se asocian mediante una idea son aquellos que generan metáforas y sensaciones en los espectadores, estos se relacionan con la poética que el director desea utilizar en la propuesta escénica. Un ejemplo de ello puede ser el uso de una maleta que puede representar un viaje, real o simbólico, o el uso de un reloj, el cual incorpora un concepto del tiempo y una sensación de noción temporal distinta a la habitual. Y, la última asociación es mediante la forma, en donde se intentará representar objetos que cumplen una función completamente diferente a la que solía tener, como podría ser una manta blanca, la cual da la posibilidad de representar un fantasma o una silla que puede convertirse en avión (Levastesi, 2014, pp. 992-993).

Desde una visión estética y poética del uso del objeto, una vez ya se ha investigado, se decide ejercer una significancia de manera que genere “asociaciones conceptuales insólitas, repeticiones, paralelismos, enumeraciones, quiebres de niveles, sinonimias, acciones o frases hechas vaciadas de significación” (Levastesi, 2014, pp. 994-995), las cuales generan relaciones entre el mecanismo/uso y su propia interpretación. Además, estos elementos pueden ser usados en la escena de manera física, imaginaria o utilitaria. Valbuena, en su artículo “Aspectos estéticos de los objetos escénicos en la danza contemporánea”(2019) los clasifica en siete secciones de la siguiente manera: (1) Objeto-Sujeto, en donde el instrumento adquiere un protagonismo central el cual se lo da el artista, este puede ser el performer o el coreógrafo, ya que lo transforma en un cuerpo más en escena, el ejemplo que nos brindan en este artículo, y el cual me parece pertinente rescatar, es la videodanza, ya que la cámara, si bien no es un objeto de manipulación del intérprete, sí lo es para el coreógrafo ya que se convierte en un ente transformador de la perspectiva que se va a llevar el espectador; el (2) Sujeto- Objeto, la cual se lleva a cabo debido a la relación conceptual y asociativa que este tiene; la categoría (3) Cuerpo-Objeto, en donde el objeto no es manipulado por el intérprete sino que los mismos artistas generan la ilusión de transformarse en un objeto, y así modificar la percepción del espectador; (4) Música-Objeto, en esta categoría se hace una ausencia del objeto musical, y se libera al espectador y al bailarín de todo aquello que no provenga de la experiencia corporal, de manera que busca cultivar la relación sensorial producida a través de la musicalidad producida por los cuerpos y el silencio; (5) Objeto surrealista, “son aquellas transformaciones en las que un objeto específico, con una forma y utilidad definida, se convierte en otro objeto diferente con una utilidad distinta a la inicial preestablecida, gracias a la integración con el bailarín” (Valbuena, 2019, p.54), la cual resalta la imagen como principal foco de atención ya que se general nuevas perspectivas a través de los objetos que acompañan en el movimiento, como podría ser la representación de una casa o una cárcel a

través de las patas de una mesa; (6) Objeto invisible, en donde el danzante genera una dinámica similar a la mímica e integra elementos imaginarios que puedan percibirse presencialmente, mas no sean tangibles ni visibles; y, por último, (7) Sombra como efecto visual, ya que esta genera una ilusión óptica y un efecto visual, de manera que el intérprete a través del movimiento da sentido a lo que se proyecta (Valbuena, 2019, pp. 49-55).

Estas categorías se pueden apreciar, también, dentro de las propuestas de circo clásico y contemporáneo en la actualidad. Sobre todo, en este último, se toman elementos de lo performático y del teatro y, al igual que la danza, el objeto transforma su uso cotidiano y forma parte de la propuesta escénica la cual llena de simbolismo o resignifica el uso del objeto. En el circo contemporáneo, y específicamente dentro de la disciplina del malabar, el uso de objetos se complementa con la habilidad de manipulación que se tiene de ellos, así podremos observar que se va introduciendo objetos cotidianos como sillas, mesas, sombrillas, ollas, sartenes, frutas y todo objeto que se use de manera habitual, para integrarse dentro de la práctica del malabar de manera multi e interdisciplinaria:

Las prácticas del malabarismo implican la manipulación de objetos, esta es una de las áreas de las disciplinas circenses que más se ha desarrollado porque tiene la posibilidad de experimentar con diferentes tipos de objetos y también con la parte de la expresión y el movimiento del cuerpo, por lo que hay actos que involucran el malabar y la danza (Díaz, 2017, p. 66).

Es así que a partir del circo contemporáneo y una subcategoría que se conoce como malabarismo experimental, que involucra a la danza contemporánea, así como otras disciplinas y objetos extra cotidianos, hacen que la puesta escénica no solo se enfoque en la espectacularidad o la destreza impecable que suele tener el malabarismo en el circo clásico, si no que esta vez se exploran recorridos alternativos dentro de la manipulación y tal como se ha

descrito anteriormente, se desprenda de la perspectiva de juguete malabarístico para convertirse en objeto y poder, desde esa perspectiva, explorar y crear.

Realizar una producción escénica no solo implica atender la temática y la ejecución de los actos, si no también es esencial preguntarse cómo se va a construir, qué elementos se van a ocupar y de qué forma se relacionaran los elementos, es decir, cómo se organizaran los materiales, los cuerpos, los objetos, la música y toda la ambientación en la escena, pues la forma en la que se presente será un elemento clave para su éxito como espectáculo y como forma de comunicar un argumento (Díaz, 2017, p. 76).

Virtualidad y las artes escénicas

El espacio virtual se abre paso en la era contemporánea dentro de las construcciones sociales, las cuales afectan los medios difusión, producción y creación. Así, los ciudadanos se van construyendo, tanto espacial como virtualmente, a través de las tecnologías emergentes en donde se brinda la posibilidad de encontrar información de todo tipo gracias a los dispositivos electrónicos.

Desde la llegada del internet hasta la fecha, los cambios y transformaciones que ha implicado el ámbito virtual son incalculables, ya que se ha obtenido un espacio de almacenamiento de información el cual ha afectado a todas las áreas (sociales, políticas culturales, artísticas, de salud, educacionales, etc.) que conforman nuestra realidad.

Dentro del ámbito artístico, este se ha visto transformado transversalmente ante las infinitas posibilidades que permite lo tecnológico y la virtualización de las artes. Pero, sobre todo, se ha visto afectada desde el punto de vista de la representatividad de los cuerpos en escena, ya que el uso de la fotografía, el video y la comunicación a través de videoconferencias y redes sociales, ha generado cuestionamientos acerca de las dinámicas

utilizadas para la investigación, creación, educación, marketing y documentación de las artes escénicas.

El uso de la tecnología ha retomado en el arte el cuestionamiento sobre la hiperrealidad planteada desde Platón en la teoría de la caverna, en donde el arte contemporáneo puede considerarse múltiple, abrirse y reconfigurarse a sí mismo, de manera que, la imagen proyectada a través de una pantalla se convierte en la sombra proyectada por el objeto verdadero, y en donde el objeto verdadero, se ha convertido en la realidad:

Asistimos a una ruptura epistémica con el platonismo irrestricto que daba a las imágenes un estatus inferior, de imitaciones de lo real, de algo que era lo que constituía el verdadero ser y que escapaba a nuestra vista. Lo real no se veía: hoy lo real es lo que se ve. El iconoclasmo platónico ha sido superado (Roncallo, 2005, p.148).

Los dispositivos móviles se han convertido en una extensión de las capacidades sensoriales (sobre todo en el área visual) dentro de esta nueva generación. Y donde la hiperrealidad, o la realidad virtual, incluso puede prevalecer a la presencia verdadera debido a la pseudo-presencia que te brindan los espacios virtuales a través de las videollamadas, en donde se puede observar los paisajes, conocer el espacio y comunicarse, de manera rápida y efectiva, sin tener la necesidad de estar en el lugar:

La realidad virtual incluso supera los simulacros que la precedieron. Porque como han comprendido rápido los artistas se tratan de una simulación totalmente sensorial, un intento de traducción, de numeración del tacto. Se trata de la exploración de una nueva sensibilidad (Silva, 2000, p.359).

Las redes sociales y la virtualización de las artes forman parte de los discursos artísticos en la actualidad, ya que a través de ellos se ha generado una nueva relación entre el

espectador, el artista y el uso de los recursos tecnológicos, llegando así a entablar una brecha que juega con la perspectiva y la modificación de lo real:

Esta nueva capacidad comunicativa que inaugura la tecnología pone en aprietos a algunas expresiones artísticas que, no valiendo menos, sufren una deserción significativa de sus espectadores, principalmente porque la virtualidad ha provocado un masivo desinterés en el acto vivencial de la comunicación, de manera que el contacto a través de la tecnología se ha hecho más atractivo para el ser humano (Alvarado, 2016, p.11).

Si bien, la presencia de la tecnología no es indispensable en toda obra de arte, se ha de reconocer que los medios de comunicación que manejan las tecnologías predisponen al espectador como un consumidor más, debido a la industria existente, en donde, mediante esta condición, se formulan distintos métodos para estimular los sentidos y comunicarse recíprocamente. En el uso del video se proyecta la visión general del mundo, se le puede observar desde la otredad y a la vez, conservar la fidelidad en la imagen de aquellos elementos culturales y contextuales que nos rodean (Alvarado, 2016, p.12).

El video, más allá de ser un método de registro y comunicación, también forma parte de la propuesta escénica como un ente detonador (como en la videodanza) el cual, mediante la iluminación, musicalidad, perspectiva y edición- todos ellos agentes del cine-, genera en la imagen un grado de relevancia imprescindible para la exploración sensorial. Abriendo así la posibilidad de generar un nuevo ambiente o una nueva figura que no solo se enfoque en lo que se pueda ver, sino que permita adentrarse a la percepción e inserción sensitiva y sensible del que se encuentra al otro lado de la pantalla. Tal como nos menciona Roncallo (2005):

Resulta interesante notar que aquí no sólo nos desprendemos de la imagen en su carácter de percepción puramente visual, sino que, además, asistimos a la estetización del dispositivo mismo, que abandona su carácter de utensilio para

entrar a formar parte de una obra de arte: hay una resignificación, en este caso del monitor, que deja de ser un simple display y se inserta en la obra como protagonista (p.145).

Es así que, dentro del videoarte, la tecnología que se dispone a utilizar se vuelve la obra en sí misma ya que este aparato no solo es un display, sino que le concierne un valor que le quita a la cámara el carácter de ser un elemento de acompañamiento y le permite ser el ente regulador, siendo esta una tarea que no le concierne, pues su principal función es la de registro, pero que se le agrega para elaborar un discurso artístico (Roncallo, 2005, p.148).

La virtualización en las artes escénicas ha generado una masificación de las producciones y la oportunidad de inmortalizar el arte, esencialmente efímero de la danza. Justamente este tipo de herramientas permiten cuestionar su propia naturaleza, e involucrar la nueva emotividad y sensorialidad posibles a través de las diversas oportunidades que brindan la cámara digital y el video. Siendo las redes sociales, las plataformas de video, blog y páginas web, su principal canal de difusión. Por último, ha de mencionarse el enorme aporte que ha generado el surgimiento de la interdisciplinariedad entre el arte del cine y las artes escénicas, las cuales permitirán generar productos que sean cada vez más cercanos a la experiencia presencial, logrando así evocar a la sensibilidad del espectador por medio de la imagen.

Metodología

En este apartado se describirá el proceso práctico y reflexivo de la presente investigación. Se explicará cómo se ha desarrollado el laboratorio de exploración y creación escénica y cuáles fueron las consignas y dinámicas de experimentación generadas bajo las temáticas de juego, objeto e imaginario urbano, diseñadas con la finalidad de generar productos escénicos desde el lenguaje interdisciplinario entre danza y malabar, que puedan ser adaptados tanto a espacios públicos como virtuales.

Las dinámicas y consignas del laboratorio se articularon desde ambas disciplinas y permitieron que los participantes encontraran su propia comprensión cada vez que se abordaba alguna de ellas. El plantear estructuras de improvisación fue una herramienta fundamental para esquematizar la ejecución de la propuesta, permitiendo en ella esta libertad de ejercer y actuar de acuerdo con los estímulos internos y externos al participante, y a las disposiciones espaciales que lo rodeaban.

A continuación, se describirán las 3 etapas del laboratorio de investigación y creación escénica. La primera, se centró en la exploración e investigación del cuerpo y los objetos través del juego. En esta etapa se elaboró una serie de dinámicas que involucraron los imaginarios urbanos, las cuales generaron estructuras de improvisación enfocadas en el espacio público. La segunda etapa se enfocó en la creación de una metodología de trabajo que permitiese integrar al público dentro de las propuestas escénicas; esto debido a la invitación que tuvo el colectivo a diversos festivales artísticos. La tercera etapa consistió en la creación de un material audiovisual en que se adaptó ciertas dinámicas de creación para que estas puedan ser exploradas en el espacio doméstico, adaptándose así a nuevos espacios de creación.

En el siguiente cuadro se resumen las consignas de estas etapas según el cronograma de trabajo:

Tabla 1

Cronograma de trabajo de laboratorio

Actividades/meses	Primera etapa			Segunda etapa			Tercera etapa	
	07/19	08/19	09/19	10/19	11/19	02/2020	03/2020	04/2020
Acondicionamiento del cuerpo	Reconocimiento de apoyos sobre el suelo y en otros cuerpos	Principios de flying- low: entradas al suelo, espirales y equilibrio	Principios de contacto improvisación: peso, contrapeso, tacto y contacto				Patrones de movimiento	
Desestructuración del objeto a través del juego	Dinámica Transito de imágenes	Dinámica puntos de fuga	Complementación de ambas dinámicas			Dinámica tránsito de imágenes		
Exploraciones el espacio público				Dinámica espacios entre		Sesiones de laboratorio	Sesiones de laboratorio	
Armado de la estructura de improvisación			Selección de material			Improvisación con elementos del espacio público	Improvisación con público	
Sesiones de improvisación	Con el objeto	Con el objeto, el espacio y los otros	En el espacio público	Libre	En espacio público	En espacio público con elementos	Con elementos a través del video	
Intervención escénica					Estreno de <i>TRANSITA-2</i>			
Convocatoria para formar parte de "Cuerpo Virtual"							Publicación de convocatoria Selección de dinámicas Reunión con los participantes	
Selección de material							Exploración a través del video	Recolección de material
Creación del video								Edición de video Creación de la música

Transita-2: Laboratorio de investigación y creación escénica

Primera etapa

Esta etapa fue realizada en los meses de julio a septiembre del 2019 y tuvo como participantes a Mario Soto, Sofía Salas, Marcelo López y mi persona. Si bien esta investigación fue planteada inicialmente diferenciando los roles de investigadora y participante, durante el proceso fui involucrándome en el proyecto de manera que terminé siendo una participante más del laboratorio. Esto me permitió registrar, evidenciar, sugerir y reflexionar sobre las propuestas que se daban durante cada sesión, generando así perspectivas personales y colectivas.

Para iniciar con este proceso, se llevó a cabo una entrevista no estructurada a Mario Soto en la que se conversó acerca de su trayectoria, intereses artísticos, espacios de entrenamiento, intervenciones artísticas e intereses personales. Luego de la entrevista se le invitó a participar del laboratorio.

Saber acerca de los intereses y expectativas de este participante fue un punto de inicio que planteé dentro del laboratorio ya que consideré relevante conocer la forma en la que él percibía la relación con su trabajo y la ciudad, además de comprender las razones de su visión acerca del circo callejero y cómo las herramientas que él trabaja han sido influencia y consecuencia de aquellos métodos de aprendizaje e intereses que ha obtenido a lo largo de su carrera. Teniendo esto en cuenta, se buscó encontrar vínculos que lo condujeran hacia una práctica que integre su conocimiento de malabar con la danza contemporánea, adaptando, en un primer momento, las exploraciones de movimiento hacia una propuesta para reconocer su propia corporeidad. También se buscó incentivarlo a una mayor fluidez en su movimiento y curiosidad por reconocer las mecánicas de movimiento que se le proponía como parte del laboratorio.

Si bien, a lo largo de toda la primera etapa hubo distintas dinámicas de juego, explicaremos cronológicamente las que aportaron en mayor medida a la creación escénica y posibilitaron espacios de diálogo entre los participantes.

Para iniciar, tuvimos la dinámica de “tránsito de imágenes” planteada el primer día del laboratorio (ver anexo 1). Esta dinámica consistía en crear poses utilizando los juguetes de malabar y el cuerpo, cada una de estas tendrían una posición determinada en el espacio, para lo cual el participante tendría que transitar de manera continua por cada una de ellas. Estas posturas eran creadas en base objetos o lugares que referenciaran el espacio urbano, y así el participante podría expresar, a través de su cuerpo y los objetos de malabar, la percepción que él o ella tenía del lugar o cosa que se le había propuesto. Se explicó previamente que se buscaba simbolizar desde el propio imaginario de cada participante. Por ejemplo, se proponía la palabra semáforo, entonces, el participante tenía que realizar una imagen que involucrara su cuerpo y los objetos de malabar, en la cual haga referencia a lo que para él signifique el semáforo. En este caso, el semáforo para él era su lugar de trabajo. Entonces, el participante realizó una composición en donde mostraba cómo él ordenaba cosas antes de comenzar con su labor.

El objetivo de esta dinámica era el poder relacionarse con estos espacios y objetos desde otra perspectiva, desde otro tipo de juego. Dejando de lado el concepto primario de malabar, que es el juego virtuoso con el objeto, a pasar a jugar con la dinámica de movimiento, el objeto y la percepción del espacio público desde el instinto de curiosidad y la composición.

La segunda dinámica abordada fue el “punto de fuga”, el cual partió desde la dinámica anteriormente mencionada de la siguiente manera: el primer participante debía proponer una imagen en la cual se percibiera en un espacio pequeño, si bien en esta ocasión no se iba a transitar por el espacio, se le pidió al participante que se iba a movilizar a través

de movimientos pequeños y pausados en su propio espacio. En contraparte, el resto de participantes exploraban con la clava a través del peso, direccionalidad y movilidad en una espacialidad grande. El punto de fuga surgía cuando el primer participante decidía salir de esta imagen y se relacionaba con los otros, se tenía 10 segundos en cuenta regresiva para que uno de los jugadores tome la posta de este participante que había decidido hacer el punto de fuga, si ninguno tomaba, se ejercía un “castigo”⁹. Si más de dos tomaban la posta, de igual manera se tenía un “castigo”. Conforme los participantes iban familiarizándose con la dinámica, fueron entablando un diálogo en donde se podía observar la creación de un lenguaje de movimiento que era generado a través de esta dualidad de “estar dentro o fuera de la imagen” (ver anexo 1).

“Espacios entre” fue la tercera dinámica que se propuso en el laboratorio, la cual surgió desde una visión arquitectónica del cuerpo en relación a los conceptos de tacto y contacto traídos de la práctica de la improvisación por contacto (en adelante CI, por sus siglas en inglés). Esta dinámica buscó habitar el espacio vacío que genera el cuerpo con otros cuerpos, con los objetos o con el espacio. La idea surge relacionada a la arquitectura del centro de la ciudad de Lima, en donde podemos encontrar pasajes, callejones y quintas en donde los ciudadanos viven y conviven: espacios de relación y socialización en donde se genera una comunidad. Es así como se hace una analogía entre estos espacios urbanos y los espacios que generan los cuerpos al ser atravesados por otros participantes.

Para iniciar con esta dinámica, se pasó por una etapa de exploración, encontrando posibilidades entre los encajes, tipos de tacto y contacto. Luego, se propuso dentro de las sesiones de improvisación en donde fue evolucionando y generando una conexión entre los

⁹ Los castigos consistían en ejercicios de fuerza o resistencia física, tales como planchas, abdominales, lagartijas, sentadillas, burpees, etc.

participantes, de manera que surgió un flujo continuo entre la movilidad propia y la que generaban, con sus acciones, en cuerpo de los otros.

La cuarta dinámica que se propuso para esta primera etapa fue llamada “avenida”. De esta se derivan otras más, las cuales complementaron al vocabulario de movimiento durante las improvisaciones. Esta dinámica comenzaba abordando ejercicios de acción y reacción y devenía hacia estímulos que propusieran los demás participantes. Por ejemplo, durante la sexta sesión de la primera etapa de laboratorio se separó a los participantes en dos grupos, cada uno de ellos con un grupo de pelotas que debían pasarse de lado a lado mientras que un participante estaba en medio esquivándolas. En esta ocasión se abordó la dinámica desde el uso del objeto. Luego en la séptima sesión se retomó la propuesta, pero esta vez a través de los imaginarios, accionando desde las percepciones personales ante cierta acción establecida por el o la guía. En la décima sesión se volvió a abordar esta dinámica, pero esta vez con las clavas, retomando el uso del objeto y direccionándolo hacia la danza, en donde la reacción se producía por el tipo tacto y direccionalidad que proponía el o la guía, en donde, incluso, también se probó soltando abruptamente este estímulo y viendo la reacción sobre ello.

Como principios fundamentales a utilizar en esta dinámica se hizo uso de conceptos como el peso, contacto e impacto traídos del CI, además del uso constante de los impulsos, reflejos y espirales dentro del movimiento. Esta dinámica se propuso como respuesta a la percepción de caos que el colectivo describía al referirse a espacio público, sobre todo, haciendo referencia a las avenidas principales del centro de Lima (ver anexo 1), en las que diversos estímulos mantienen en alerta a los transeúntes.

Este sentido de alerta constante es un común denominador en el cotidiano de muchos ciudadanos, por lo que se buscó traer esa sensación de alerta, pero esta vez generada desde la intervención del movimiento a través de estímulos como el sonido, los objetos y las sensaciones. Así, se buscó generar un accionar por parte de la persona que podría decidir

sostener, continuar, cambiar o soltar el estímulo, observando y analizando sus respuestas ante la presencia o ausencia de estímulos.

Todas estas dinámicas propuestas y surgidas a través del laboratorio se sistematizaron y a través de ellas se construyeron las estructuras de improvisación que dieron paso a la creación de la propuesta escénica. Dentro de ellas surgieron patrones de movimiento que reflejaban la personalidad, imaginarios urbanos, percepciones, sentimientos y conductas de los participantes, quienes pudieron reconocer que estas dinámicas también se presenciaban fuera de este espacio de juego, en mayor escala. Un ejemplo de ello surgió durante la exploración de la dinámica “puntos de fuga”, la cual ejercía un castigo si es que no se llegaba a cumplir la regla. Este ejemplo se comparó con aquellos reglamentos que existen en la sociedad y que generan estructuras o controles sociales. Las normativas son diseñadas para generar un control que permita una armonía en la sociedad, estas reglas se pueden clasificar en diversas categorías y se han ido adecuando a lo largo de los años. Sin embargo, el punto de fuga, en el juego, simboliza la excepción, este apéndice que no calza del todo dentro de las normas, pero que existe y que por lo tanto tiene una posición dentro del juego. Desde ahí, parte la posibilidad de que los participantes acepten si esta propuesta forma parte, o no, de las reglas. Las conductas y patrones que se generaron a través de esta propuesta nos llevaron a reflexionar sobre la práctica y el contexto artístico que se vive a diario en las calles y que afectan de diversas maneras al trabajo artístico.

Otro ejemplo se puede rescatar dentro de la octava sesión de esta primera etapa de laboratorio, en donde se intervino algunos espacios dentro de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Aquí se logró realizar las exploraciones de manera sencilla ya que el ambiente daba pie al juego con las estructuras, los objetos y las dinámicas grupales. Este espacio se puso en comparación con ambientes similares en el espacio público, los cuales son difícilmente usados por artistas callejeros, ya que suelen haber intervenciones policiales,

debido a quejas de los vecinos o por normas que plantea el sistema de seguridad ciudadana de algunos distritos. Reflexionamos en torno al tema de la posibilidad de habitar y aceptar del uso de espacios públicos en la ciudad, a la percepción que estas personas poseen hacia los artistas callejeros y cómo se discrimina a los artistas que ejercen esta profesión (ver anexo 1).

A partir de la décima sesión, se propuso implementar las sesiones con espacios para la improvisación libre y guiada, en donde pudieran explorar y utilizar los objetos y consignas propuestas. En estas improvisaciones, el juego con el objeto desde el peso, sonido, textura, composición visual y espacial, fueron parte del proceso para resignificar el objeto y así generar vínculos simbólicos entre los participantes.

Los pensamientos, ideas y reflexiones que surgieron de las dinámicas se contextualizaron y comprendieron en las sesiones de lectura en donde se analizaban las propuestas conceptuales de autores como: Armando Silva en *Imaginario Urbanos* (2005), Roger Caillois en *Los juegos y los hombres* (1997) y Nachmanovitch en *Free Play* (2015).

En complemento a ello, se realizaron sesiones donde se compartieron técnicas de danza con los participantes que puedan formar parte de su vocabulario de movimiento y que les diera la seguridad de poder arriesgar con el cuerpo e innovar en la manipulación de los objetos de malabar. Estos conceptos de danza fueron: niveles espaciales, el uso de apoyos en el piso, el peso y contrapeso, el cuidado y movilización de las articulaciones, la sensorialidad y sensibilidad a través del contacto, y la escucha grupal.

Todo lo impartido durante las sesiones contribuyó a que los participantes se inserten en un estado de juego; a que pudieran estar dentro de la realidad inventada, tal como se describiría en la categoría *mimicry* (Caillois, 1997), por lo que, si existiera un cambio de reglas, estas podrían ser entendidas por todos.

Para la última parte de la primera etapa se concretaron los discursos y propuestas que a futuro mantendría el colectivo tanto en sus propuestas escénicas como en los espacios de

diálogo en festivales o varietés a las cuales asistiéramos, estos fueron: dar a conocer la práctica circense desde su valor artístico, analizar las problemáticas que se tienen al tratar de integrarse a las normativas institucionales, entablar propuestas escénicas y pedagógicas en donde se desarrolle el circo, siendo esta también una herramienta que podamos compartir con otros artistas y dar a conocer la fuerza política que poseen los imaginarios, sobre todo en la labor de los artistas callejeros que forman parte del arte vivo de una ciudad.

La propuesta escénica presentada se compuso a partir de estructuras de improvisación realizadas mediante las dinámicas de juego, algunas desde una narrativa propuesta por el grupo y otras que se exploraban plenamente desde el área estética. Fue así como se llevó a cabo tres intervenciones: una en el semáforo que se encuentra en el cruce de las avenidas Javier Prado y Arenales, la segunda en la plaza San Martín y la última en el Centro Cívico de la municipalidad de Comas. Estas intervenciones fueron registradas, editadas y puestas dentro de la plataforma de Instagram en donde compartíamos nuestros hallazgos de la investigación y las intervenciones realizadas.

Finalmente, el integrarme al laboratorio y proponer las dinámicas “desde adentro”, me permitió entablar un mejor diálogo con los participantes y en consecuencia plantear la creación del colectivo. Esta decisión fue tomada ya que, como menciona Borgdoff, “los procesos artísticos creativos están inextricablemente unidos a la personalidad creadora y a la mirada individual y, a veces, a la idiosincrásica del artista; por tanto, la mejor manera de llevar a cabo investigaciones de este tipo es ‘desde dentro’” (p.24). Es así como, explorar las dinámicas que planteaba para el grupo me permitieron mejorar las estructuras de las sesiones y la comunicación entre nosotros, aceptando propuestas de los demás integrantes, construyendo o replanteando conjuntamente las dinámicas, de manera que pudiesen ser más eficientes o más cercanas al contexto frente al cual nos íbamos a enfrentar.

Segunda etapa

La segunda etapa de este laboratorio se creó debido a que el colectivo tuvo la oportunidad de postular al festival de “100en1día”. Este festival es un movimiento internacional que busca generar una ciudadanía activa, la cual genera diálogos en torno a las problemáticas existentes dentro de una ciudad. Para lograrlo proponen a diversos artistas, grupos o instituciones a intervenir el espacio público de modo que se expongan las problemáticas sociales y lleven a los ciudadanos a la reflexión sobre ellas. Todo ello mediante intervenciones escénicas que busquen construir espacios artísticos en donde se demuestre que la ciudad se co-construye a través de sus habitantes (100en1día, 2012).

Como colectivo vimos en este festival una gran oportunidad de plantear nuestras concepciones acerca del arte callejero y cómo este, también, forma parte del área cultural de una ciudad. Esta segunda etapa fue llevada a cabo en el Centro Cívico de la Municipalidad de Comas en donde retomamos las sesiones de exploración en el espacio. También, se integró al colectivo un nuevo integrante, Emerson Figueroa, quien es actor de teatro, escenógrafo y artista callejero. Junto a él, se trabajaron pautas específicas para la integración del vocabulario de movimiento y reconocimiento de las dinámicas de juego creadas en la etapa anterior. Además, durante este periodo, el objeto de malabar se reemplazó por objetos de mayor cotidianidad, los cuales, mediante la exploración, generaron en nosotros nuevas maneras de generar discursos mediante la imagen que proyectábamos, en complemento, el uso de la voz nos permitió aclarar y ser más puntuales en cuanto a los discursos surgidos dentro de las improvisaciones, composiciones y exploraciones.

Durante las primeras sesiones, se introdujo a Emerson al trabajo creativo que planteábamos como colectivo para que nos diera sus apreciaciones. Para nosotros, era importante conocer cuáles eran sus experiencias dentro de las intervenciones callejeras y de qué manera esto se podría presenciar escénicamente. Fue así como retomamos en primera

instancia el entrenamiento corporal por medio de sesiones de danza y malabar, las cuales se iban complementando con las dinámicas de juego. Para la tercera sesión, estas estaban comprendidas e integradas, e incluso surgieron nuevas propuestas debido a la gran cantidad de posibilidades espaciales que nos permitía el lugar, de manera que se ampliaron las posibilidades de movilidad, lo cual le dio un carácter estético interesante y que se acercaba mucho más a una propuesta flexible y adaptable que buscábamos para esta nueva etapa.

Se realizó un repaso de aquellos conocimientos, patrones y calidades de movimiento a través del juego y de la danza. Esto, principalmente, para que ampliara su vocabulario de movimiento y se sintiera más cómodo, libre y con la confianza de reconocer las rutas, soportes y apoyos necesarios para el cuidado de su cuerpo al entrar en contacto con el suelo, con el objeto o con otros cuerpos. Junto a él pudimos evidenciar con mayor claridad el proceso por el cual habíamos pasado durante la primera etapa y así afianzar las dinámicas y mejorar el entendimiento y aplicación de estas.

Para esta etapa, también se integraron dinámicas, juegos y parte de la metodología brindada por el programa de circo social Cuerda Firme del cual fui parte de agosto hasta diciembre del 2019. Esta metodología integraba espacios de diálogo y dinámicas que contribuyeran a la integración social de la comunidad a través de valores y el trabajo en equipo (Kieslinger, et al., 2020). Fue así como buscamos entablar la relación entre el artista y los espectadores, de manera que esta conexión sea mucho más amable e integral. Así, se propuso retomar la idea de simplificar las consignas y generar una dinámica que integre al público con el juego que propondríamos para evidenciar la construcción social de una comunidad que apoya y brinda la oportunidad al artista de compartir su arte a cambio de un aporte económico voluntario.

Por cuestiones coyunturales este trabajo se vio frenado debido al surgimiento de la pandemia del COVID-19, la cual llevó al cierre de todo establecimiento público y privado en

donde se pueda ejercer alguna actividad artística. Declarando así al país en un estado de emergencia sanitaria (Decreto Supremo n°044-2020-PCM, 2020), que tuvo como consecuencia la cancelación del evento y de todo evento artístico que se lleve a cabo de manera presencial, pues esto podría incurrir a riesgo de contagio del virus. Fue así, como debido a las circunstancias, el proyecto tuvo que enfatizar al área virtual por medio de las redes sociales a través de la cuenta de Instagram donde ya se había compartido parte del contenido de la investigación en curso.

Tercera etapa

La pandemia causada por el COVID- 19 produjo un desequilibrio en diversos sectores a nivel mundial. Esta situación generó que muchos establecimientos queden cerrados permanentemente hasta que el Estado los considere seguros de volver a ser habitados de manera regular. Es por ello que espacios como cines, teatros, centros culturales, museos y, evidentemente, intervenciones en espacios públicos, fueron cancelados.

La situación, que comenzó en marzo del 2020, generó que las propuestas dentro de las artes se reinventen dentro del ámbito virtual. Las redes sociales fueron para el colectivo, la plataforma principal para compartir proyectos, darse a conocer como artistas, y, a pesar de todos los inconvenientes que conlleva, continuar con las actividades creativas.

Teniendo en cuenta esta situación, el colectivo decidió unirse a la transformación y adaptar parte de las dinámicas de juego a este nuevo contexto para explotar las posibilidades visuales que nos permitía el uso de la cámara. De este modo podríamos integrar a nuestros referentes, trabajos realizados desde la videodanza y las performances visuales, así como el trabajo mediante la edición de video y sonido.

Fue así como se tomó la iniciativa de convocar a otros artistas a ser parte de una creación audiovisual colectiva, propuesta a través de ciertas dinámicas planteadas por el colectivo Transita-2, que expresen la concepción de aislamiento y restricción del uso

cotidiano del espacio público, además de reflexionar en torno al uso que el ciudadano limeño le da al espacio público y las circunstancias que ha generado la pandemia, las cuales han llevado a la restricción de libre circulación por espacios que solían ser cotidianos.

Fue así que se planteó la dinámica “Espacios Entre” con 2 ejes de exploración. En el primero se hizo uso de objetos domésticos, los cuales forman parte de un nuevo cotidiano, y el segundo, se exploró desde las percepciones e imaginarios que cada participante tiene sobre la actual relación con la ciudad. Ciertos participantes hicieron uso de diversos juegos con los planos y perspectivas, las cuales dieron como consecuencia una visualización arquitectónica del cuerpo en el espacio, la misma que producía una estética similar a la imagen que se tiene de los espacios públicos. Con esto nos referimos a la estructura cuadrículada de las casas y edificios, a los colores grises y amarillos, representativos de la ciudad de Lima y a la sensación de caos que puede tener la ciudad en horas con mayor tránsito de carros y personas.

La convocatoria duró dos semanas y se extendió por una semana adicional para recolectar todos los videos. Las siguientes dos semanas sirvieron para la edición del material. Fue en este último momento en que se intentó generar una visión lúdica a través de la construcción audiovisual, no solo utilizando las herramientas presentadas en el video, sino mostrando aquello que se podía percibir acerca de la prohibición de uso del espacio público, y cómo es que las redes sociales y medios virtuales se convierten cada vez más en los puntos de encuentro y socialización.

Finalmente, se tuvo algunas conversaciones acerca de las percepciones que se tiene de los actuales imaginarios urbanos, reflexionando acerca de la ciudadanía, el arte y reactivación del sector a través de la organización por medio de conferencias, grupos y encuestas que evidencien la problemática que trae consigo los cierres de los establecimientos culturales y artísticos. Y, también, además de esto, proponer ideas para mejorar la situación laboral de este sector.

Técnica de recolección de información

Para esta investigación, las técnicas de recojo de información se realizaron de manera grupal a través de una bitácora, dentro de la cual se compartía y se exponía las reflexiones, aprendizajes y conceptos que salían de cada sesión (ver anexo 2). Se grabaron y fotografiaron ciertas sesiones de la primera etapa para registrar el avance y la construcción progresiva de las dinámicas propuestas. De igual manera, se realizó el registro de las sesiones en la segunda etapa, con la finalidad de enfocarse en generar contenido orientado a las redes sociales, y de las 3 intervenciones que se realizaron en la primera etapa. Este material fue luego editado y posteoado en de la cuenta de Facebook e Instagram del colectivo. Por último, se realizaron entrevistas sobre el desarrollo del laboratorio y el uso de las herramientas en su labor circense. Estas fueron llevadas a cabo fuera del horario establecido para las sesiones, y se obtuvo información que permitió analizar y ordenar el contenido del laboratorio de manera que se pudieran esclarecer los objetivos del colectivo.

Participantes

A continuación, se hará una descripción del perfil de los participantes, las etapas en las cuales participaron y una reseña de su trayectoria artística y académica:

- Mario Soto Melgarejo: participante en la etapa 1 y 2 del Laboratorio. Malabarista, estudiante de Ciencias de la Comunicación en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, profesor de ciencias sociales. Ha participado de diversos festivales, encuentros y espectáculos de circo a lo largo de sus 10 años de trayectoria artística. Apasionado por la fotografía y las artes urbanas.
- Marcelo López: participante en la etapa 1 del Laboratorio. Egresado de la escuela profesional de circo de "La Tarumba", con especialidad en báscula. Malabarista callejero. Ha participado en la inauguración de los Juegos Panamericanos Lima 2019

como artista profesional. Además de diversos festivales independientes, circos de Perú, Chile y Bolivia, centros culturales y educativos.

- Sofía Salas: participante de las etapas 1 y 3. Bailarina, improvisadora y estudiante de la especialidad de danza en la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Ha formado parte de diversos cursos internacionales y participado en festivales de danza en Costa Rica. Además, ha sido parte de montajes de danza como: *Lago*, *Cuerpo Intervenido*, la inauguración del Festival del Cine de la PUCP 2019 y, además, se ha presentado como bailarina y performer en festivales independientes de danza. Dibujante y malabarista autodidacta.
- Emerson Figueroa: participante en la etapa 2 y 3. Egresado de la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático en la especialidad de escenografía. Actor, malabarista, gestor cultural y director de la compañía teatral Hijos del viento. A lo largo de su trayectoria artística, ha generado gran variedad de obras infantiles las cuales han sido llevadas a lo largo del territorio nacional, su búsqueda por la integración y el arte social se muestran en cada una de sus propuestas escénicas.
- Claudia Espezúa: participante de la etapa 3 y ahora integrante del colectivo Transita-2. Estudiante de Sociología en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Ha participado en el programa de circo social "Cuerda firme" en el 2019, además de colaborar como voluntaria en programas sociales artísticos a lo largo de su etapa universitaria. Gran interés por las intervenciones artísticas en espacios públicos.
- Alberto Finquín: participante de la etapa 3. Estudiante en la Escuela Nacional Superior José María Arguedas. Bailarín de danza folclórica, contemporánea y clásica. Ha sido parte de diversos encuentros de danza contemporánea en el Perú. Así como performances y presentaciones de danza realizadas por la Facultad de Artes Escénicas de la PUCP.

- Lua Von: participante de la etapa 3. Artista plástica, egresada de la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP. Ha participado en diversos montajes de danza, teatro y performance a lo largo de su carrera artística. Estudiante de la compañía de Teatro físico. Gran interés por lo audiovisual y performativo.
- Luis Requejo: Participante de la etapa 3. Contador, ilustrador, gestor cultural, cuenta cuentos y dramaturgo *amateur*. Actualmente, es el director del Centro de reforzamiento escolar y centro cultural Ágora que se encuentra en el distrito de Carabayllo. Además de colaborar con distintos centros culturales en Lima Norte, con la finalidad de generar una activación en el sector cultural de esta zona.
- Fernando Salazar: colaborador en la etapa 3. Licenciado en música de la Facultad de Artes Escénicas de la PUCP. Actualmente productor musical. Ha ejercido trabajos como músico en diversas obras de danza como *Líneas*, *El caer de las buganvillas* y *Soportes*. Artista multidisciplinario que ha participado en sesiones de soundpainting, contact improvisation, danza urbana y contemporánea. Actualmente, se ejerce como productor musical. Gestor y director del festival Quantum, llevado a cabo durante el 2017 y 2018 en la ciudad de Tacna.

Resultados

Descripción de los productos

El producto de esta investigación fue la creación de 2 materiales. El primero fue realizado con el objetivo de intervenir escénicamente el espacio público; se eligieron 3 espacios: la Plaza San Martín (Cercado de Lima- Lima- Perú), las líneas peatonales en el cruce las avenidas Arenales con Javier Prado (San Isidro) y el Centro Cívico de Comas. A modo de documentación se realizó un video de la intervención¹⁰ realizada en las líneas peatonales, el cual fue difundido a través de redes sociales, ya que se buscaba tener visibilidad de las intervenciones, además de dar al colectivo la oportunidad de compartir su trabajo de manera rápida.

1. Cruce de las avenidas Javier Prado y Arenales.

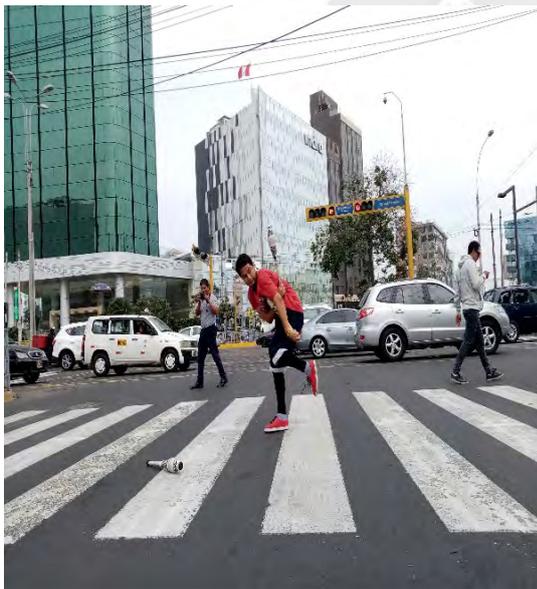


Figura 1. Semáforo 1. Colectivo TRANSITA-2 (2019)



Figura 2. Semáforo 2. Colectivo TRANSITA-2 (2019)

¹⁰ El link del video se encuentra a continuación: <https://youtu.be/LCAID47c14c>



Figura 3. Semáforo 3. Colectivo TRANSITA-2 (2019)



Figura 4. Semáforo 4. Colectivo TRANSITA-2 (2019)



Figura 5. Semáforo 5. Colectivo TRANSITA-2 (2019)



Figura 6. Semáforo 6. Colectivo TRANSITA-2 (2019)

2. Plaza San Martín



Figura 7. Composición en plaza. Colectivo TRANSITA-2 (2019)



Figura 8. Escalereo de plaza. Colectivo TRANSITA-2 (2019)



Figura 9. Formas adoptadas. Colectivo TRANSITA-2 (2019)

3. Centro Cívico de Comas



Figura 10. Estructuras cívicas. Colectivo TRANSITA-2 (2019)



Figura 11. Rueda. Colectivo TRANSITA-2 (2019)



Figura 12. Cuadraturas. Colectivo TRANSITA-2 (2019)



Figura 13. Atenciones. Colectivo TRANSITA-2 (2019)

El segundo resultado del laboratorio consistió en la creación de un material audiovisual. Este fue creado en conjunto con diferentes artistas, tanto malabaristas como no malabaristas. Se hizo una convocatoria abierta para la selección de los participantes. La idea de convocar artistas nació en una reunión virtual que tuvo el colectivo para plantear posibilidades de hacer más visible al colectivo en medio del contexto de pandemia. Por ello, adaptándonos a las circunstancias, vimos en las redes sociales una posible fuente de expansión, intercambio y exposición de proyectos. Así, decidimos utilizarlas para la creación de este proyecto audiovisual llamado *Cuerpo Virtual*¹¹.

Para la realización del material, se tuvo en cuenta la metodología de trabajo que se llevó a cabo durante la segunda etapa de laboratorio y se les pidió a los participantes que realizaran la dinámica “Espacios entre”. Esto debía ser realizado, si así se deseaba, con algún elemento que sea moldeable (se les dijo que podría ser una cuerda, sábana, polo o algún elemento con características similares). Una vez recopilados todos los videos, estos fueron editados buscando integrar la esencia lúdica característica de las creaciones del colectivo.

¹¹ *Cuerpo Virtual* se encuentra en el siguiente link: <https://www.youtube.com/watch?v=921tyk9N-mU&t=21s>

Reflexiones y hallazgos

Esta sección buscará exponer algunos temas discutidos durante la etapa de laboratorio en relación al accionar político del arte callejero, el carácter social que adopta en ciertos sectores, la multi e interdisciplinariedad que posee el circo, lo simbólico y relacional de los objetos, y el arte callejero en relación a los imaginarios urbanos y su reciente adaptación a los medios virtuales y las redes sociales debido a la coyuntura mundial actual. Estos temas se dividen en 5 secciones presentadas a continuación: (a) desde el espacio público, (b) desde los imaginarios urbanos, (c) desde el juego, (d) desde lo político y (e) desde la virtualidad.

Desde el espacio público

Para el laboratorio *Transita-2*, la creación escénica realizada a través de los lenguajes de la danza y el circo fue el primer punto sobre el cual surgió la decisión de habitar el espacio público. Durante la primera y segunda intervención, se tomó en cuenta el formato que ejecutan los artistas callejeros, de las cuales pudimos reconocer las siguientes características: (1) la corta duración del acto: solo se dispone de segundos que brinda lo que dure la luz roja del semáforo o se puede tener unos minutos en las intervenciones que se realiza en plazas, plazuelas o avenidas, en donde el público se detiene a observar el acto -o debe de detenerse en el caso del semáforo-, pero luego continuará con sus actividades; (2) el espacio donde se va realizar: pueden ser líneas peatonales o espacios con poco diámetro para no irrumpir en el tránsito de los peatones y (3) la visión del espectador: cuando se está en un auto o en un bus y cuando la visión periférica, en el caso de los artistas que ejecutan su acto en otros lugares que no sean el semáforo.

Con esto en mente, el colectivo tuvo en cuenta los lugares a intervenir y adoptó cierta espacialidad y movimientos de acuerdo con ello. Por ejemplo, durante la primera intervención, nos fue necesario, en un inicio, adoptar movimientos que posean más altura puesto que se deseaba tener la atención tanto de las filas delanteras como posteriores. Frente a

esta situación, surgió la propuesta de abordar los espacios libres que se forman entre los carros desde la dinámica de “espacios entre” (ver anexo 1), siendo una invitación a poder atravesar entre los autos a través el lenguaje de movimiento generado gracias a las dinámicas de juego pautadas para la improvisación. Esta propuesta planteada durante la intervención benefició al grupo ya que así se pudo integrar diversas herramientas compositivas aprendidas durante el laboratorio.

En la segunda intervención en la Plaza San Martín, el espacio disponible para moverse fue mucho más amplio y con otras posibilidades de desplazamiento, por lo que se tuvo la oportunidad de utilizar herramientas como la estructura arquitectónica del lugar y el paso de los transeúntes. Se tomó en cuenta los detalles del contexto y se identificaron símbolos que permitiesen vincular los imaginarios urbanos de cada participante, de modo que encontraran detonantes en común con los cuales se abordaría la improvisación. De igual manera, esto se investigó dentro las instalaciones de la PUCP durante la octava sesión de la primera etapa de laboratorio (ver anexo 1), en donde se exploró a través de la estructura del espacio y, en la intervención realizada en Centro Cívico de la Municipalidad de Comas (segunda etapa, anexo 1).

Es así que se considera que la creación de una intervención escénica en donde el cuerpo en movimiento esté relacionado al espacio público genera que los participantes encuentren enfoques, dentro del contexto, que permitan, personal y grupalmente, generar estímulos para la creación escénica. Según lo que nos comentan los participantes, los retos para cada quien se verán influenciados por el lenguaje que manejen y las herramientas que creen en el espacio a intervenir.

(...) desde mi experiencia, en el tema de la danza, por ejemplo, yo tenía esos cincuenta segundos para poder generar algo que sea visual y capture la atención de esa gente, para generar algo en ellos y que suelten sus monedas

(haya una retribución económica). Las primeras veces lo que me aterrizzaba era el tiempo, porque nosotras (como bailarinas) no pensamos en la duración de las cosas, siempre nos tomamos el tiempo 'para', y dejamos que el tiempo no sea algo que nos persiga. Sin embargo, la duración del semáforo me daba a mí un orden, un inicio y un fin, y dentro de eso utilizaba mi danza como herramienta. Hacía que el tiempo esté de mi lado, y no trataba de generar una coreografía, si no una sensorialidad o sensibilidad del tiempo y junto a ello me ayudaba la visión del espacio que me rodeaba, ya que mientras bailaba, podía ver que los carros del otro lado ya estaban avanzando. Eso quería decir que solo me quedaban 5 segundos para salir. Creo que la conexión de mi atención a todo lo que ocurría a mi alrededor me permitía ejercitar mi reloj interno y mi capacidad de improvisación (Sofía Salas, comunicación personal, 16 de junio del 2020).

Las intervenciones callejeras, en su gran mayoría, suelen ser retribuidas económicamente. Incluso, para ciertos artistas callejeros, esto representa una fuente económica significativa para su sustento personal. Dentro de las intervenciones de danza contemporánea, no es muy común que exista una retribución económica que provenga del público, ya que esta suele ser presentada eventualmente, a modo de exploración o desde un enfoque retador ante el uso cotidiano de salas de teatro, por lo que no forma parte un trabajo continuo que implique elaborar propuestas que se vean el espacio público como un medio para generar una fuente económica.

Por ello, para introducir la interdisciplinariedad de danza y circo, tanto estética como conceptualmente, se debe tomar en cuenta tanto la practicidad del acto, las variables tiempo, espacio, visibilidad, como los significados que emergen desde la responsabilidad política de generar arte en un espacio público. Esto permitirá abordar las intervenciones desde

concepciones y lenguajes que manejan las artes callejeras y así se podrá considerar la complementación de ambas disciplinas en favor de reinventar las performances que usan el espacio público como escenario principal para su arte.

Desde los imaginarios urbanos

Rastrear la vida social y la función intersubjetiva del pensamiento estético en el interior de las ciudades contemporáneas es una tarea que no puede realizarse a partir de disciplinas cerradas y bien delimitadas, como pueden serlo la sociología, la teoría de la recepción, el urbanismo, la geografía social o la antropología del arte. Lo anterior se hace más evidente si el pensamiento estético deja de ser entendido simplemente como un discurso reflexivo y pasa a ser concebido como una forma de intervención, infiltración y producción de las relaciones materiales y simbólicas cotidianas. (Barriendos, 2007, p. 69).

Los imaginarios urbanos intervienen en el cotidiano de todo ciudadano, pues estos generan una percepción personal de la ciudad que habitan, de la cual forman parte y a la cual representan. Estos imaginarios intervienen en la construcción simbólica de los espacios públicos y generan concepciones dentro de un sector, que varían de acuerdo con las necesidades de este.

En el sector artístico callejero, los imaginarios permean tanto en el área creativa y estética como en la clasificación que se les asigna a los artistas, puesto que adoptan distintos niveles de reconocimiento según la zona y el trabajo que ejerzan. Estos imaginarios, generaron reflexiones acerca de:

- a) El reconocimiento y la aceptación: en las intervenciones realizadas en el espacio público (sesiones 14 y 15, primera etapa, anexo 1), se pudo presenciar la variabilidad del reconocimiento y aceptación existente en la ciudad de Lima, y cómo es que los imaginarios urbanos se han construido sectorialmente. Siendo

ambas tan distantes entre sí, donde en la primera intervención, el rechazo por parte de los policías fue notable y donde la performance callejera, la cual se asemejaba mucho a una intervención de circo callejero, no era significativa e interrumpía con la normalidad de la zona; mientras que, en la segunda intervención, la intervención no era vista despectivamente e incluso en la tercera, se tuvo una gran aceptación y la libertad del público de formar parte de las dinámicas de juego. Estos acontecimientos permitieron que el colectivo reflexionara en torno a la desigualdad y jerarquización social, tanto para artistas como para ciudadanos en general. La gran falta de empatía de parte de las autoridades y de ciertas personas de esta zona se pudo percibir en la primera intervención, que ocurrió en una zona en donde la población posee un nivel socioeconómico elevado, con artistas provenientes de otros sectores, mayormente de sectores periféricos. En esta zona se suele percibir una tensión constante con la cual el artista debe lidiar. Esto es algo recurrente en las intervenciones circenses de estas zonas; es sabido que incluso ha llegado a existir abuso de poder contra los artistas callejeros, y es que, desde la perspectiva del colectivo, esto es generado debido a las necesidades sectoriales. Primero, porque la perspectiva que se tiene acerca de los artistas circenses callejeros suele ser marginal; y segundo, por la falta de integración o interés por la práctica de circo callejero, que se debe a que no existe una necesidad primordial de integración del artista a la sociedad: el artista no se dedica a otra cosa que no sea el acto circense, mientras que en zonas periféricas y con mayor probabilidad de vulnerabilidad social, encuentran en su arte la posibilidad de generar un bien social.

- b) Como herramienta de exploración escénica: para el colectivo, el uso de objetos e imágenes simbólicas y representativas de una ciudad hicieron emerger consigo su

calidad imaginativa. Con esto me refiero a que cada imagen u objeto que fue tomado en cuenta para la exploración (sesión 1 y 2, primera parte, anexo 1), los cuales traían consigo un simbolismo asignado social, política o culturalmente, fueron detonantes de movimiento, puesto que se reconocían las sensaciones o emociones que generaban estas imágenes y, a partir de ello, se codificaba esta sensación y se reproducía en el cuerpo mediante una calidad de movimiento determinada. De manera similar sucedió con la distribución y uso de los objetos en espacio. Dependiendo del imaginario personal o colectivo, el objeto poseía un significado distinto al original, resignificando así el objeto. Se tomaron imágenes referentes al ambiente urbano y se hacía uso de ellas a través del movimiento, el objeto o ambos. Debido a esto, el objeto encontró un valor simbólico a través del reconocimiento de los imaginarios urbanos, mediante el cual, los elementos como las clavos, pelotas, cuerdas y vendas utilizadas dentro de la exploración, pasaron de ser objetos cotidianos a ser objetos que vinculaban, física y conceptualmente, a los participantes.

Desde el juego

Las reglas son indispensables del juego en cuanto éste adquiere lo que llamaré una existencia institucional. A partir de este momento, forman parte de su naturaleza. Son ellas las que transforman en instrumento de cultura fecundo y decisivo. Pero sigue siendo cierto que el origen de los juegos reside una libertad primordial, una necesidad de relajamiento, y en general de distracción y fantasía. Esta libertad es un motor indispensable y permanecer en el origen de sus formas más complejas y más estrictamente organizadas. Su capacidad primaria de improvisación y de alegría, a la que yo llamo *paidia*, se conjuga con el gusto por la dificultad gratuita, a lo que propongo llamar *ludus*, para

llegar a los diferentes juegos a los que sin exagerar se puede atribuir una virtud civilizadora. En efecto, estos juegos ejemplifican los valores morales e intelectuales de la cultura. Además, contribuyen a presenciarlos y a desarrollarlos (Caillois, 1997, pp. 64-65).

Según lo que nos menciona Caillois, las reglas del juego pueden ser comparables con las normativas morales y civiles existentes en la sociedad. Estas se articulan para generar las políticas públicas y los roles a ejercer. Pero esto, se atribuye a un nivel formal dentro del cual el individuo se acopla, sin embargo, en el juego, estas reglas impuestas que permiten su regularización son flexibles y las dinámicas lúdicas se constituyen a partir de explorar dentro de la gama de posibilidades, incluso si estas rozan los límites de lo permitido.

Dentro del laboratorio fue evidente la provocación que existía en permanecer en los límites del juego, puesto que permitían experimentar con diversas posibilidades que emergen del diálogo entre la danza y el circo, específicamente, con el malabar. De esta manera, al analizar las herramientas exploradas se evidenció que entre los participantes se había creado un vocabulario de movimiento, el mismo que se regía bajo las reglas propuestas por las consignas de improvisación. Gracias a ello, al aprendizaje de estas reglas, se permitía la comunicación a través de un lenguaje de movimiento construido durante las sesiones.

Este lenguaje contribuyó a que durante la segunda y tercera etapa se tuviese una base desde la cual trabajar y así generar mayor material para las intervenciones, encontrar rutas de investigación desde otras perspectivas. Un ejemplo de ello fueron las exploraciones que surgieron con elementos no malabarísticos y cómo estos potenciaron las herramientas ya planteadas, además de buscar que estas fueran precisas, sencillas y entedibles para todo aquel que buscara integrarse al colectivo. Se generó una base metodológica, dentro de la cual se podría plantear pautas para iniciar distintas rutas de improvisación, composición e investigación.

Desde lo político

Las obras de arte, en términos amplios y aquellas que gozan de una potencialidad política, sobre todo en nuestros contextos, son las que permiten la comprensión de otras temporalidades, son aquellas que coadyuvan al encuentro entre el pasado, el presente y el futuro, en tanto la temporalidad, el recuerdo y su narrativización son dadores de sentido, tanto a los sujetos individuales como a los colectivos (Herrera & Olaya, 2011, p. 102).

El arte en los espacios públicos se convierte en una expresión de los dilemas sociales, la materialización de pensamientos colectivos, y la parte representativa de una ciudad. El estudio del arte callejero permite visibilizar las intersubjetividades colectivas y los rastros que ellas dejan en la ciudad, representando así las múltiples realidades de los habitantes y el reflejo de su contexto interno, de la configuración de sus esquemas, de sus particularidades y multiplicidades.

Esto también refleja la creciente emergencia de la interdisciplinariedad, entendida como el diálogo entre dos o más especialidades, con la finalidad de permearse mutuamente de sus conocimientos y herramientas. A lo largo de esta investigación se ha observado que la interdisciplinariedad ocurre de manera natural debido al ingenio de los artistas, que buscan diversas maneras de visibilización de su arte.

Para el colectivo, entender el significado que posee el arte escénico callejero, desde su carácter efímero, presencial y público, hace entender al grupo la gran responsabilidad que tiene frente a los discursos que maneja. Primero, porque se dirige a un público variado, por ende, la comunicación debe ser directa, para que así los discursos sean claros y puedan abordarse desde la seriedad que representan las reglas del juego. Aunque, si bien la danza podría representar una ambigüedad en cuanto al discurso, los objetos permiten darles esta claridad a los temas, pues se convierten en símbolos de representación colectiva. Segundo,

porque representa una estética que moviliza las formas políticas como parte de un pensamiento, siendo así la metáfora, una parte de las construcciones político- estéticas que permiten ver lo general y lo particular, sin que una minimice a la otra, sino que, por lo contrario, estas se retroalimenten (Herrera & Olaya, 2011, p. 101). Y tercero, porque estas intervenciones representan las políticas de los artistas callejeros. Su organización, pensamiento y filosofía de vida que va acorde con la manera en cómo ellos perciben su quehacer artístico y los motivos por los cuales escogen la calle como parte de su discurso, que sostiene la libertad de habitar un espacio en común, de generar sus propios mensajes, y de adecuarse a las circunstancias contextuales.

Desde la virtualidad

Retomando el tema de la interdisciplinariedad, esta vez desde la función que cumplen las artes audiovisuales y los medios digitales para la continuidad de las prácticas artísticas, se sabe que esta, en la actualidad, ha propuesto un cambio importante, e incluso trascendental, en la visión general de las comunicaciones.

Debido a la pandemia causada por el COVID-19, la población tuvo que adecuarse a las nuevas normativas de distanciamiento y confinamiento social. Como consecuencia, generó el cierre de todo establecimiento público, los cuales se han ido reabriendo de manera continua hasta la fecha. Lamentablemente, aún no se ha hallado la manera de retomar las actividades artísticas en su totalidad, ya que estas no cuentan con las medidas necesarias de protección y porque, además, implican un riesgo a la salud ya que aglomeran a una gran cantidad de personas en espacios cerrados. Actualmente, se ha podido observar que los artistas circenses continúan realizando presentaciones callejeras puesto que, como se mencionó anteriormente, esta actividad representa una fuente significativa de ingresos. Sin embargo, la virtualidad ha sido el medio principal por el cual se ha podido establecer una cantidad de presentaciones artísticas.

Para el colectivo, la continuidad de los discursos artísticos, sobre todo en una etapa de crisis como la que se ha presenciado, era de vital importancia. De manera que se tomó la decisión de generar contenido audiovisual que pudiera responder ante las percepciones urbanas mediante la creación artística, generar vínculos y soportes entre la comunidad y reflexionar en torno al nuevo contexto para poder comprender, sugerir, expresar y escuchar las experiencias y vivencias de otros. Todo ello fue integrado en una pieza generada en colaboración con artistas que no pertenecían al colectivo, pero que decidieron darse el tiempo para poder entablar un diálogo mediante las dinámicas de juego propuestas por el colectivo.

La edición de este material, también, buscó tener el espíritu lúdico que se suele abordar en las intervenciones, ya que este se ha convertido en parte de la esencia interpretativa. Tomando temas relevantes con la seriedad de juego que le corresponde, sin que esto afecte el ambiente lúdico y divertido que se genere. Este proyecto fue la oportunidad de tomar un elemento más que esté en juego: las perspectivas visuales que permite la cámara, como un punto relevante dentro de la propuesta presentada, puesto que le dio gran variedad visual al resultado, además que permitió ahondar aún más en las percepciones urbanas.

A continuación, se presenta un cuadro resumen de los aportes del laboratorio transitados, que organiza las reflexiones desde los principales componentes del trabajo práctico: las dinámicas, las herramientas y los hallazgos.

Conclusiones

La presente investigación tuvo como objeto de estudio y metodología al laboratorio de investigación y creación escénica “Transita-2”, el cual, durante el proceso, se convirtió en un colectivo artístico interdisciplinario que basa sus creaciones en torno a los discursos sociales coyunturales y a los imaginarios urbanos personales y colectivos.

Al iniciar el laboratorio, uno de los objetivos que motivó la formulación de este laboratorio fue la creación escénica pensada para espacios públicos, que se generaría mediante dinámicas de juego que permitiesen a los participantes integrarse en una mecánica lúdica. Fue así como se buscó proponer durante cada sesión diversas dinámicas que entablaran un diálogo entre la danza y el circo que permitiesen generar material escénico a través de la formulación de estructuras de improvisación, las cuales, eran justamente la integración de las dinámicas exploradas. Durante el proceso, se generaron vínculos y códigos entre los participantes, de manera que se entablaron relaciones conceptuales y corporales a partir del reconocimiento del lenguaje corporal propio y de los otros participantes, la posibilidad movilizadora de los cuerpos y los objetos y la invitación a permutar en los límites del juego. Esto, a su vez, generó que se tocaran temáticas como el planteamiento del discurso y la política de las artes callejeras, el reconocimiento de los imaginarios urbanos, la simbología y resignificación de los objetos, la percepción de marginación que tienen los artistas callejeros frente a ciertos estratos socioeconómicos, la visibilidad, aceptación e integración del circo y los artistas callejeros a la sociedad, los aportes sociales que este realiza en zonas con mayor vulnerabilidad y riesgo social (en búsqueda de una estructura de aprendizaje generada a través del circo social), además de los aprendizajes e integración de los lenguajes de danza y circo que surgieron.

Fue así como, mediante el juego, se pudo reflejar una reflexividad que venía siendo inherente a las prácticas callejeras, las mismas que se han centrado en la mirada de la sociedad a través del juego. Mediante esto, el colectivo reconoció la responsabilidad social que ejerce el artista callejero en sus performances, que, si bien no siempre van a ser referidas al accionar político, sí construyen la estética de una ciudad y, por ende, forman parte de su representación y estética.

Actualmente, el espacio público sigue representando un lugar en donde convergen distintas realidades. Estas, como indica Silva (2006), se ven afectadas por las vivencias personales o colectivas de cierto grupo. Los imaginarios urbanos se reconstruyen constantemente puesto que las herramientas de comunicación se han ampliado a niveles globales durante la última década, y estas son un estímulo constante que va forjando las postura y pensamientos de una o varias personas.

Durante el año 2020, estas redes de información y comunicación se han ampliado a niveles exponenciales por el surgimiento de la pandemia del COVID-19, y han permitido ser un espacio de expresión en donde se tiene la libertad de opinar, aprender y discutir. Esto, además de la función de generar información, también ha formado parte de las plataformas utilizadas para la continuidad del entrenamiento, enseñanza y creación artística. De manera que la adaptación a lo virtual permitió tanto al colectivo como a muchos otros artistas, la continuidad de las actividades creativas, teniendo en cuenta el contexto y las problemáticas que se enfrentaban los artistas callejeros frente al aislamiento social y la prohibición de ejercer cualquier actividad artística de manera pública y presencial. Fue así como pareció oportuno seguir produciendo material performático audiovisual de manera que este pueda seguir siendo una ventana para la reflexión de las problemáticas existentes.

Esta experiencia abrió el campo interdisciplinario a una disciplina más que es el arte audiovisual. Se pudo explorar y proponer perspectivas estéticas y visuales que son específicas

de esta disciplina y con ello el aprendizaje del uso de herramientas de edición fotográfica y de video, de composición visual, de perspectivas angulares y de gestión en redes sociales.

Finalmente, puedo concluir que el laboratorio ha permitido abarcar diversas áreas y disciplinas: la artística, la social, la política, la educativa, la relacional y la antropológica, las cuales, en conjunto, han generado lo que hoy reconocemos como el discurso del colectivo *Transita-2*, que busca generar cuestionamientos y reflexiones a través de la intersubjetividad propiciada por la simbología del objeto, los imaginarios urbanos y el juego.



Referencias bibliográficas

- Festival 100en1día. (2012). *Acerca de nosotros*. Recuperado el 02 de noviembre de 2020, de 100 en 1 día: <https://www.100in1day.org/about-us>
- Ágreda, S., Mora, J., & Ginocchio, L. (2019). *Guía de Investigación en Artes Escénicas*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Alcántara, A. (julio de 2012). *El formador del circo social*. Obtenido de Revista semestral para educador@s y animador@s sociales: [http://quadernsanimacio.net/ANTERIORES/diciseis/EL%20FORMADOR%20DE%20CIRCO%20SOCIAL%20\(1\).pdf](http://quadernsanimacio.net/ANTERIORES/diciseis/EL%20FORMADOR%20DE%20CIRCO%20SOCIAL%20(1).pdf)
- Alonso, V., & Barlocco, A. (2014). *Encastres. Propuestas para una escuela en juego*. Montevideo: ANEP. Obtenido de <https://www.circonteudo.com/livraria/encastres-propuestas-para-una-escuela-en-juego-circo-uruguai/>
- Alvarado, A. F. (2016). *El uso de las nuevas tecnologías en las artes escénicas. La hiperrealidad en los campos expandidos de las artes escénicas*. Universidad distrital Francisco José de Caldas, Facultad de Artes- ASAB, Bogotá.
- Ardenne, P. (2002). *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Murcia : Centro de documentación y estudios avanzados de arte contemporáneo (CENDEAC).
- Arzoz, M. (22 de junio de 2015). *Imaginarios Urbanos*. Recuperado el 13 de octubre de 2020, de Arquine: <https://www.arquine.com/imaginarios-urbanos/>
- Barriendos, J. (2007). El arte público, las ciudades-laboratorio y los imaginarios urbanos de Latinoamérica. *AISTHESIS: Revista Chilena de Investigaciones* (41), 66-88.
- Borgdoff, H. (2010). El debate sobre la investigación en artes escénicas. Obtenido de <https://pdfs.semanticscholar.org/04a4/86da67d8c12d58fba5498c35d4914b93051c.pdf>

- Caillois, R. (1997). *Los juegos y los hombres: la máscara y el vértigo*. México D.F.: Fondo de cultura económica.
- Cámara, E., & Islas, H. (. (2007). *La enseñanza de danza contemporánea. Una experiencia de investigación colectiva*. México: Cenidi Danza/INBA/CONACULTA/ Universidad Autónoma de la Ciudad de Mexico.
- Cuerda Firme. (2016). *Cuerda Firme. Circo para transformar*. Santiago: Fundación Chile.
- Decreto Supremo n°044-2020-PCM. (15 de marzo de 2020). Diario Oficial El Peruano. Lima: Editora Peru.
- Díaz, M. L. (2017). *El circo: pautas estéticas de las artes circenses contemporáneas*. (Tesis de maestría, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, México).
- Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Abada.
- Gutiérrez, P., Cervantes, E., Iskra, G., Arizmendiz, M., & Simental, A. (2019). *Educación Circense. Historia del circo, escuelas de formación y proyectos sociales*. Ciudad Juárez, Chihuahua, México: Instituto de ciencias sociales y administración.
- Herrera, M. C., & Olaya, V. (octubre de 2011). Ciudades tatuadas: arte callejero, política y memorias visuales. *Nómadas*(35), 99-116. Obtenido de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105122653007>
- Infantino, J. (2010). Prácticas, representaciones y discursos de corporalidad. La ambigüedad en los cuerpos circenses. *RUNA*, XXI, 49-65.
- Infantino, J. (2013). El circo de Buenos Aires y sus prácticas: definiciones en disputa. *Ilha Revista de Antropología*, 15(2), 277-309. doi:<http://dx.doi.org/10.5007/2175-8034.2012v14n1-2p277>
- Kieslinger, J., Buitrón, V., Hualpa, Á., & Rengel, P. (2020). *Proyecto "Asistencia integral y de inclusión social a migrantes y comunidades de acogida". Caso de estudio: programa Cuerda Firme. Lima-Perú*. Lima: International Federation of Red Cross.

Obtenido de <https://media.ifrc.org/ifrc/wp-content/uploads/sites/5/2020/05/2020421-Peru-Cuerda-Firme-Case-Study-ESP.pdf>

- Larraín, S., & Orellana, M. (2013). *¡Venid, reíd gozad! Un periplo por la madre de todos los espectáculos*. Documental Antropológico participativo sobre el fenómeno sociocultural del Nuevo Circo y las Artes Callejeras en la Ciudad de Santiago, Universidad Austral de Chile, Escuela de Antropología , Valdivia-Chile.
- Levantesi, C. (2014). *Los objetos en la danza. Prácticas compositivas con objetos*. I Congreso Internacional de Artes , Universidad Nacional de las Artes , Buenos Aires.
- Mallarino, C. (2008). La danza contemporánea en el transmilenio: Tendencia y técnica. *Revista científica Guillermo de Ockham*, 6(1), 119-125.
- Mogliani, L. (2018). Las artes del circo en el marco de las artes escénicas contemporáneas. *Trabajo presentado en IV Congreso Internacional de Artes en Cruce*. Constelaciones de sentido. Obtenido de <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/artesencruce/AEIV2016/paper/view/3394>
- Nachmanovitch. (2015). *Free Play: la improvisación en la vida y en el arte*. Buenos Aires: Paidós.
- Peralta López, A. (2019). *La interdisciplina como proceso de creación en las artes escénicas. Estudio de caso Tr3s (1997) de Alicia Sánchez*. Universidad Veracruzana. Facultad de Teatro, Xalapa, Veracruz, México.
- Pérez, V. (2009). *¡A bailar a la calle! Danza contemporánea, espacio público y arquitectura*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Pinedo, A. S. (2016). *¡Por derecho a la sonrisa! Circo Social desde Villa El Salvador: La experiencia de Arenas y Esteras* (Asociación Taller de Educación y Comunicación a través del Arte Arena y Esteras ed.). Lima, Perú: INFOARTES. Ministerio de Cultura

- del Perú. Obtenido de http://www.infoartes.pe/wp-content/uploads/2017/11/Por_Derecho_Sonrisa_2.pdf
- Robles, C. (2019). *Construcción de la consciencia del espacio relacional en el performer desde las experiencias de ceder (yielding) en el Body-Mind Centering y la danza Contacto Improvisación: una investigación desde la práctica*. (Tesis de maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú).
- Romero, M. (2012). Habitar los laboratorios de investigación-creación: apuntes desde la experiencia. *Praxis y Saber*, 3(6), 89-103. Obtenido de https://revistas.uptc.edu.co/index.php/praxis_saber/article/view/2004
- Roncallo, S. (julio- diciembre de 2005). El video(arte) o el grado Lego de la imagen. *Signo y Pensamiento*, XXIV(47), 135-149.
- Sáenz, M. L. (2017). Presencia, riesgos e intensidades. Un abordaje socio-antropológico sobre y desde el cuerpo en los procesos de formación de acróbatas y bailarines/as de danza contemporánea en la ciudad de La Plata. (Tesis de doctorado, Universidad de Buenos Aires).
- Silva, A. (2006). *Imagarios Urbanos* (5ª edición ed.). Bogotá: Arango Editores.
- Valbuena, C. (junio de 2019). Aspectos estéticos de los objetos escénicos en la danza contemporáneas. *Danzararte: Revista del Conservatorio Superior de Danza de Málaga*(12), 44-56.
- Vega, J. (2016). *El proceso de formación para el trabajo en las prácticas circenses callejeras: Una mirada desde las trayectorias educativas y laborales de jóvenes vulnerables*. Universidad Iberoamericana, México.
- Vich, V. (2010). *El discurso de la calle : los cómicos ambulantes y las tensiones de la modernidad en el Perú*. Lima: Universidad del Pacífico. Obtenido de <http://hdl.handle.net/11354/263>

Zamora, J. (2018). *El circo social como estrategia de intervención educativa con adolescentes en situaciones de riesgo de exclusión social*. Universidad de Valladolid.



Anexos

Anexo 1: Bitácoras de Sesiones

Primera etapa

Laboratorio TRANSITA-2 // 2019//sesión 1

Fecha	Sesión 1 08/07/1
Participantes	Mario
Dinámicas	<p>Dinámica “tránsito de imágenes”:</p> <p>Durante esta primera sesión quise explorar e improvisar desde dos detonadores: la imagen y el juego.</p> <p>Las imágenes serán creadas a partir de los elementos. En esta oportunidad le di las palabras: calle, casa, edificio, centro de Lima, semáforo y árbol para que, con cada una de ellas, creara una imagen.</p> <p>En una segunda parte con las imágenes creadas le pedí que me haga un recorrido con 4 estaciones, cada una de ellas sería una de las imágenes creadas, dentro de ellos comenzaría la improvisación con el adentramiento de otro cuerpo que en este caso sería el mío.</p> <p>Una de las citas con las que comenzamos la sesión fue de Carl Gustav Jung: “La creación de algo nuevo no se realiza con el intelecto, sino con el instinto de juego que actúa por necesidad interna. La mente creativa juega con el objeto que ama”</p>
Objetivos	<p>El objetivo de esta sesión es primero introducirlo a la creación de una estructura de improvisación. Además, de manera personal, fue el saber qué era lo que significaba para él estas palabras ya que al querer llevar este proyecto a un espacio público y al ser él también un artista circense que trabaja en las calles, quería tener una visión de cómo son estos espacios en su imaginario y con ello empezar a crear.</p> <p>La intervención de mi parte tenía como objetivo el guiar este cuerpo arriesgarlo a salir de su zona de confort, e integrarme a su movimiento.</p>
Reflexiones	<p>Palabras que quedaron de esta sesión:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Esfuerzo • Fluidez • Contacto • Sensaciones • Juego • Libertad • Experiencia • Rojo • Parque • Perro • Creatividad • Atmósfera • Líneas, son caminos naturales • La intuición y la práctica <p>¿Cómo integrarse al estado?</p> <p>¿De qué manera se llega hasta la inserción del juego?</p> <p>¿Se percibe como improvisación el juego?</p> <p>El complejizar la imagen hace sentirse fuera de sí.</p>

Laboratorio TRANSITA-2//2019// sesión 2

Fecha	Sesión 2 10/07/19
Participantes	Mario Sofía(observadora)
Dinámicas	En esta segunda sesión retomamos el esquema anterior. Integramos la idea de un afuera y un adentro de la imagen Observamos las complejidades de este juego, con el objeto, con el cuerpo en relación al objeto, con el cuerpo en relación al espacio, con el objeto en relación al espacio y con las movilidades de cada uno. Aclaremos los caminos que se generaron en el esquema de la sesión anterior.
Objetivos	<ul style="list-style-type: none"> - Poder encontrar las tendencias de movimiento, reconocerlas y retarlas para obtener nuevas movilidades - Hallar una temporalidad dentro de estos “puntos de fuga”
Transcurso/ Reflexiones	<p>Esta semana se fue marcando esta dualidad de “estar dentro” y “estar fuera”. Lo que ello.</p> <p>Nos dimos cuenta de que la práctica se estaba dando desde la intuición.</p> <p>Primero se activa el cuerpo para luego dejar fluir el imaginario mediante las imágenes: Metropolitano- casa- plaza -circo. Todas estas palabras iban tomando sentido en el movimiento.</p> <p>Mario aún siente que le cuesta desprenderse de este código del malabar, por lo que intenta hacer trucos y aún se frustra cuando se le caen las clavas o pelotas. Considero que esto es parte del proceso, que la decodificación se irá haciendo poco a poco. Aún no hemos entrado en otros ambientes que no sea el salón de clases, pero se intentará traer información del exterior.</p> <p style="padding-left: 40px;">La tarea de hoy, ha sido observar su entorno, acerca de las particularidades de esta ciudad, su gente, su arquitectura, su estructura. Ser consciente de aquello que nos causa y de cómo nosotros estamos formando parte de esto.</p>

Laboratorio TRANSITA-2//2019// sesión 3

Fecha	Sesión 3 15/07/19
Participantes	Mario
Dinámicas	<ul style="list-style-type: none"> - Trabajo de piso: Dar a conocer las entradas al piso, el uso de los diversos niveles, el reconocimiento de otros apoyos y trabajos de resistencia y coordinación. - Generar imágenes con las clavas y pelotas, las cuales sirvan como “escenografía” de la exploración. - Integrar ambas actividades e improvisar con consignas que se le iban dando en la improvisación.
Objetivos	<ul style="list-style-type: none"> - Poder brindar un mayor vocabulario de movimiento. - Hacer uso de herramientas compositivas que le permitan explorar con el elemento - Reconocer las distintas movilidades de la clava: pendular, circular-centrífuga y centrípeta-, punto fijo, lanzamientos giroscópicos y contact.
Transcurso/Reflexiones	<p>Al explorar en cada uno de los ejercicios se fueron diferenciándose las calidades que tacto y manipulación dan en cada estado.</p> <p>Cuando se entraba en el vórtice de los giros de la clava por el suelo y se enfocaba en la fuerza centrípeta, observábamos el espiral interno que se formaba, el cuerpo</p>

	<p>se iba haciendo cada vez más pequeño, en un intento de doblarse en si cada vez más, hundirse en el suelo, buscar pequeños espacios en el cuerpo en donde se pudiera ingresar, todo muy reducido y muy pequeño.</p> <p>En cambio, en la fuerza centrífuga, el cuerpo se hacía cada vez más grande, el movimiento se realizaba mayormente en la horizontal a un nivel medio, la sensación que daba este movimiento es de querer acaparar el espacio, haciendo líneas curvas.</p> <p>En palabras de Mario: Fue interesante presenciarla intimidad y lo público que se generaba en cada una de ellas, estando dentro todo era más frágil, más pequeño y silencioso; el estar afuera era más amplio, sin límites y sin un sentido claro.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Espontaneidad y sentimiento (papel) - Practicidad y frío(rojo) - De afuera hacia adentro el espiral se hace más difuso - Lo externo es un producto de lo interno, una posibilidad para agotar nuevas rutas (espejo).
--	--

Laboratorio TRANSITA-2//2019// sesión 4

Fecha	Sesión 4 22/07/19
Participantes	Mario Sofía Fernando(observer)
Dinámicas	<ul style="list-style-type: none"> - Activación muscular: reconocer el tono muscular el cual se está utilizando y como variar de uno a otro. - Líneas: niveles espaciales. - Piso: ejercicios de entrada y salida del suelo, transiciones y caídas. <ul style="list-style-type: none"> • Medio: Uso del apoyo de las manos, rodillas y objetos. Exploración de los apoyos e impulsos. • Alto: explorar los saltos, lanzamientos y propulsiones. • Movimiento de las clavav: jugar a imitar con el cuerpo los movimientos de ella: centrífuga, centrípeta, punto fijo, circular, giroscópica. - El espacio de atrás: cambiar el frente de atención y buscar el riesgo en este espacio que no se ve. - Realizar una improvisación la cual sea guiada desde adentro, buscando reforzar la conexión entre los participantes
Objetivos	<ul style="list-style-type: none"> - Buscar un cuerpo más alerta a los cambios energéticos que se den en la improvisación - Reforzar el vocabulario de movimiento que ya se tiene e insertar nuevas opciones para generar movilidad. - Ampliar este vocabulario. - Poder observar nuestro cuerpo como un objeto, replicar la movilidad de la clava nos permitirá ver qué opciones existen en nuestro cuerpo para poder obtener su calidad de movimiento. - Dialogar entre los cuerpos, conocer las tendencias, mecanismos y riesgos que toman los cuerpos en contacto con otros <p style="text-align: center;">○</p>
Transcurso/Reflexiones	<ul style="list-style-type: none"> - Tener el cuerpo activo nos da la confianza de poder arriesgar a probar nuevas moviidades, este centro activo permite la atención a los cambios energéticos y de soporte que tiene. El riesgo aumenta, pero el juego también, está en un constante estado de alerta, listo para los cambios.

	<ul style="list-style-type: none"> - Considero que es importante dejar un poco más de tiempo en cada ejercicio, siento que alguno de los ejercicios aún puede ahondarse más, pero fueron cortados por cuestión de tiempo. - La inercia y la propulsión fueron propiedades que estuvieron muy presentes, el lanzamiento de las clavav y su liviandad en el aire fueron claves para que el cuerpo adopte esta calidad. - En los trabajos de piso. Mario: Salía y entraba al piso, en espirales su movimiento se expandía y contraía. Cuando pasó a concentrarse en el nivel medio, su movilidad se volvió completamente expansiva, su cuerpo intentaba acaparar todo el espacio posible en la horizontal. - En el nivel alto la liviandad y los saltos fueron los principales movimientos observados. Mario: “Mirar hacia atrás no me permite dejar fluir mi espalda, el miedo me retiene y me hace más pesado, cuando me doy cuenta que estoy en medio de la caída y no me queda más que confiar, mi cuerpo se amolda solo para recepcionar el peso” - “El movimiento no empieza en un punto, el movimiento siempre está” - Hoy el contact improvisation estuvo muy presente, el contacto entre los cuerpos estuvo más fluido, la recepción y el proponer movimiento fue algo que se daba naturalmente. Había contención entre los cuerpos. - Sofía: <ul style="list-style-type: none"> • núcleos: electrones- protones- neutrones • Su movimiento era un atravesar el cuerpo constantemente • “¿Por qué un centro esférico?” • ¿Cuál es la característica de un centro? • En teoría un centro es un punto fijo no movible, al igual que el punto fijo del malabar, pero mi centro es un centro móvil, por el cual atraviesan las líneas que Mario y tú trazan” • Centro, espacio visual->lo que quiero que se vea • Centro físico-> centro fijo” • El factor sorpresa, no saber qué es lo que va a pasar, o hacer como si no lo supiera. • Desaprender, dejar de ver lo que te han enseñado y confiar en tu propio movimiento.
--	---

Laboratorio TRANSITA-2//2019// sesión 5

Fecha	Sesión 5 24/07/19
Participantes	Mario Alexandra
Dinámicas	<ul style="list-style-type: none"> - Observar la bitácora y ver qué es lo que se ha trabajado hasta el momento, apuntar las cosas que han quedado pendientes y conversar sobre aquello que está saliendo en estas semanas de Laboratorio. - Hacer trabajo de suelo, muy lento y pausado. Enfocarnos en los silencios y cómo nos hace sentir la “no movilidad” - -Tener una pequeña sesión de lectura (Free Play)
Objetivos	<ul style="list-style-type: none"> - Saber qué es lo que piensan acerca del Laboratorio, escuchar sus ideas y las cosas que él desea proponer.

	<ul style="list-style-type: none"> - Trabajar la temporalidad lenta y pausada con el fin de contrastar con estos momentos de movimiento intenso y energía alta. - Debatar, comentar, conversar, proponer, integrar y traer información de las experiencias vividas, tanto artísticas, como no artísticas. - Vincular experiencias.
Transcurso/Reflexiones	<p>En palabras de Mario:</p> <p>En general hoy hubo muchísimas reflexiones en torno a la práctica y como está también va cambiando la habitualidad del movimiento mi malabar.</p> <p>Lo vinculo muchísimo con mi cotidiano, el cuerpo activo es como estar en el centro de Lima, muy atento, muy caótico, mucho de muchos. La parte silenciosa es la iglesia a la que voy, un lugar de meditación de centrarse en mí y en mis actos, de reflexionar sobre el quehacer y de cómo este influye en quienes me y siguen en la iglesia. Me ha dado también muchas ideas para hacer dinámicas que puedan introducir temas de la biblia.</p> <p>La sociedad, se mete en los espacios entre, te influye, a veces te manipula, logras tener tú la decisión de seguir o de soltar, como con el movimiento.</p> <p>El error, comienza a ser una posibilidad.</p> <p>A veces no sé qué hacer, siento que tengo que sorprender, es la costumbre que tengo por hacer las cosas perfectas, pero lo estoy soltando, voy perdiendo el miedo a equivocarme.</p> <p>El ir lento hace que me sienta como en casa, cuando tengo tiempo de practicar y sacar un truco nuevo, a diferencia del semáforo que no tengo tiempo, tiene que ser contabilizado porque si me paso unos segundos, luego no puedo pasar por los carros.</p> <p>Ale: ¿Cómo es tu vínculo con el espacio público y tus presentaciones en los semáforos?</p> <p>Lo hago por diversión, aunque últimamente ha sido ya mi trabajo fijo. Salgo todos los días durante cierto tiempo. Y en cuanto a lo que recibo, antes sentía que era porque ellos pensaban que yo lo necesitaba, ahora lo veo como mi profesión y por lo tanto lo que recibo es una retribución de aquello que brindo.</p> <p>Ale: Yo veo el arte callejero como un “punto de fuga”, esos lugares de distracción que salen fuera de este contexto un tanto mecánico de las ciudades grandes y sobre todo de las capitales. Este término lo mencionó una profesora en clase, cuando nos habló acerca de un señor que estaba viviendo debajo del puente de católica, aquí, el que está al frente. Nos dijo que ese señor salía de esta habitualidad a la que estamos acostumbrados, él vive su mundo, y este no encaja en los “estándares” de esta zona en particular, pero con los días, este ser extraño se ha acoplado a nuestro campo visual, entonces ya se convierte en parte, de ese espacio, pero que aún en su acoplamiento, sigue teniendo su particularidad. Lo mismo me pasa con los artistas de la calle, de pronto me jalen el ojo de esta cosa tan monótona de ver semáforos, gente corriendo al cruzar, vendedores. Me salgo un poco de esta ciudad ya habitual y me atrae a la vista la presencia de este ser que no hace lo mismo que el resto.</p>

Laboratorio TRANSITA-2//2019// sesión 6

Fecha	Sesión 6 31/07/19
Participantes	Mario Marcelo Sofía

	Alexandra
Dinámicas	<ul style="list-style-type: none"> - Calentamiento: Líneas que involucraban la activación del centro, la entrada al piso, la cuadrupedia, el traslado del objeto con distintas partes del cuerpo, rodamientos, y saltos. - Avenidas: Una persona se coloca en medio de los que lanzan las pelotas. Esta persona tiene que generar espacios para con su cuerpo para que estas pelotas pasen y no les choque, la velocidad va en aumento y conforme va subiendo el que está generando espacios puede movilizar las pelotas para hacerlas llegar a sus receptores. - Espacios entre: Se irán construyendo espacios en el cuerpo por donde las clavav ocuparán ese espacio, el cuerpo se irá movilizandoy trasladando mientras estas clavav encuentren cada vez más caminos.
Objetivos	<p>Las dinámicas planteadas han sido realizadas de manera personal en Proyecto 1 por lo que mi objetivo en esta sesión es observar estas propuestas en otros cuerpos, ver la evolución de la dinámica puesta en otros cuerpos en relación. Integrar a los participantes a la dinámica del juego, introduciendo el riesgo que implica, la adrenalina que genera estar en constante atención.</p> <p>En conclusión, el objetivo de esta sesión es jugar.</p>
Transcurso/Reflexiones	<p>En esta sesión logramos jugar mucho. Sobre todo, observar los recursos corporales que cada participante tiene al momento de dar la indicación.</p> <p>En Mario se podía observar que la vertical era un recurrente en su movimiento, su movimiento creaba un contorno en el espacio y así abría sus posibilidades de relación.</p> <p>En el caso de Marcelo, su movimiento era muy caótico, tenía subidas y bajadas de energía muy drásticas, había una sensación de ataque, agrupaba los objetos para que siempre estén cerca suyo, existía una relación espontánea entre él y su espacio.</p> <p>Algo a tener en cuenta que mientras más agrupado estaba, las decisiones se iban tomando más rápidamente.</p> <p>Sofía lo describió como Limbo</p> <p>Marcelo mencionó que la imagen que le generó este ejercicio es de ventanas.</p> <p>En el siguiente ejercicio de los espacios entre:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Marcelo: <ul style="list-style-type: none"> • Cuando buscaba los espacios de Mario siempre iba hacia una dirección clara, se formulaba un espacio en concreto por el cual atravesar • Cuando buscaba espacios en mí, dejaba que la clava direccione, yo solo seguía. • El diálogo que se generó entre nosotros fue gracias al contacto, era nuestro lenguaje. - Mario: <ul style="list-style-type: none"> • Los movimientos y entradas eran previsibles, sabía en donde se comenzaría a generar un espacio por lo que se convertía en algo práctico y elemental. • El explorar en base al movimiento permitió que justamente no fuésemos dos cuerpos buscando encajar, si no uno solo que se buscaba en sí mismo, entonces el cambio de clavav se volvía más fluido. - Sofía:

	<ul style="list-style-type: none"> • Mantuve un ritmo constante al ser un elemento que no suelo manipular, por lo que mi enfoque no fue en ella si no en el cuerpo que ella me generaba. • No puedo controlar la caída del objeto, pero si mi caída. Ello me daba un ritmo, que no viene plenamente del movimiento, si no de los pensamientos que están previos al movimiento.
--	--

Laboratorio TRANSITA-2// 2019 // sesión 7

Fecha	Sesión 7 07/08/19
Participantes	Mario Alexandra
Dinámicas	<p>En esta sesión no hubo dinámicas corporales, si no que nos dispusimos a conversar acerca de lo que veíamos dentro del arte circense en Lima: conductas, afinidades, círculos de influencia y cuando considerar oportuno comenzar a intervenir.</p> <p>Además, se analizó la manera en cómo estaba llevando la investigación. Se puso en cuestionamiento las dinámicas realizadas, qué es lo que se está entendiendo de los “juegos” y por qué lo consideramos así.</p>
Objetivos	El objetivo de esta sesión es poder reflexionar acerca de todo aquello que ha estado sucediendo, qué es lo que se ha quedado de las prácticas, qué piensa Mario acerca de esto, y si es que sus expectativas han cambiado ahora que se ha ampliado las posibilidades de movimiento.
Transcurso/Reflexiones	<p>La primera reflexión va en torno a la narrativa del movimiento a lo que Mario se refirió como: “Entender los movimientos a partir de un todo. El movimiento es como el lenguaje y a partir de ello se le da sentido a un instante determinado, tal y como la formular una oración” y yo estoy de acuerdo con esa reflexión, encontrar una narrativa implica entender el movimiento no exactamente como una historia, si no como una charla entre dos o más partes, dándole espacio a cada una de ellas para que se desarrollen. De esta manera se dará sentido a un instante determinado, por ejemplo, cuando la atmósfera del juego cambia, se abren distintas rutas para desarrollar la experiencia lúdica.</p> <p>Sin embargo, también considerar muchas rutas podría perdernos en cuanto al objetivo. Que hasta el momento viene siendo la relación del cuerpo con lo inesperado, en favor de estar en un ambiente dinámico constante. Entonces, hoy hemos podido escoger qué formato es el que vamos a escoger en cuanto a la improvisación.</p> <p>Primero una ruta en la cual queremos continuar es con las sensaciones que nos genera la calle, dentro de ello tenemos dos vertientes, el construir nuestro propio universo en contraparte a lo que está sucediendo afuera o en adaptarnos y ser parte de este espacio. Y es que sucede algo con el artista callejero que está en un constante ser y no ser parte del espacio público, como lo mencionamos, es un balance entre comodidad e incomodidad. Porque no se puede hacer este tipo de formato en otros espacios con la naturalidad que sucede en las calles, de la manera espontánea, corta y práctica en la cual se acostumbra a hacer, necesita estar ahí para construirse. Sin embargo, no es algo que encaje del todo, porque rompe con la monotonía y dependiendo de acto llama la atención y la curiosidad de los espectadores, esto ocurre con el arte en general, en la pintura o la música y de vez en cuando en la danza, ya que en Lima no se suele ver usualmente bailarines. Y es que este espacio se caracteriza por 3 adjetivos: corto, repetitivo y funcional. Y que, para la gran mayoría de artistas callejeros, es una fuente de sustento</p>

	<p>económica y es por ello que se toma de esa manera. Porque se busca captar a un público el cual no ha ido a verte y “tienes que sorprenderlo” tal y como se toma en el circo clásico, en donde la espectacularidad se busca porque de esa manera se recomienda y por ende hay más público, es así como se ha solido caracterizar. Y en cierta parte es lo que se busca dentro del producto escénico, sin embargo, considero que puede haber otras formas de captar la atención y eso es a lo que debemos enfocarnos. ¿De qué otras maneras se puede captar la atención? Y eso solo se hará probando. Por ahora la respuesta que tengo y que va acorde con lo que venimos trabajando es buscar sacar al espectador del cotidiano adaptando lo rutinario a acciones extra- ordinarias.</p>
--	--

Laboratorio TRANSITA-2 // 2019//sesión 8

Fecha	Sesión 8 12/08/19
Participantes	Mario Sofía Alexandra
Dinámicas	<p>Con la sesión anterior, los objetivos quedaron más claros por lo que para esta sesión propuse empezar a investigar con la adaptabilidad de espacios. La sesión se realizó dentro de las instalaciones de la universidad, de manera que habitemos un espacio arquitectónico que pueda llamarnos la atención. Fue así que se escogieron dos lugares: Los alrededores del gimnasio y el Complejos de Innovación Académica (CIA).</p> <p>Fueron 3 ejercicios propuestos para estos espacios, el primero era reconocer y adaptarse con el cuerpo a los objetos que estuvieran en esos espacios, de manera que se generase una imagen que tenga por objetivo complementarse con el espacio. Luego, a través del movimiento se van a vincular las imágenes generadas de manera que se haga una ruta donde se aborde la sensación que te genera cada imagen. Por último, se utilizarían los elementos (pelotas y clavos) para generar sonidos, estructuras, transiciones.</p> <p>Por último, se tomaron anotaciones acerca de las dinámicas generadas personalmente para continuar con la improvisación.</p>
Objetivos	<ul style="list-style-type: none"> - Explorar en espacios fuera del salón de danza con la finalidad de reconocer de qué manera el cuerpo se amolda. - Identificar los estímulos externos y cuáles son los que contribuyen a la creación. Siendo así también que, al momento de improvisar, se tengan estímulos similares o complementarios a los del resto de participantes. - Identificar los imaginarios urbanos dentro de este espacio social. - Aprovechar las posibilidades arquitectónicas para habitarlas desde la curiosidad y el juego. - Comenzar a generar estructuras de improvisación.
Transcurso/Reflexiones	<ul style="list-style-type: none"> - Mario: El construir fotografías que intenten encajar o ser parte de un todo con el objeto que ya está ahí solo resalta y hace más obvio que yo soy el que no encaja y, hasta cierto punto es interesante y motivante sentir eso, estar en un espacio en donde sientes que no perteneces, pero es la curiosidad que te hace intentar estar en él. En ello también hay un factor de uso cotidiano de los objetos que se encuentran en un espacio determinado, estos están contruidos para realizar una función y es por ello que cuando otro cuerpo intenta tomarlo o cuando se usa de manera inusual se siente

como un cuerpo extraño. Es ahí donde empieza la curiosidad, como la de un niño el cual no sabe realmente para qué sirve el objeto que tiene frente suyo, entonces lo explora, encuentra su funcionalidad, le hereda un significado. Desde ese punto de vista lo tomo el jugar con el espacio público o con la arquitectura, genero un juego en mi cabeza en donde voy midiendo los límites de qué se puede o no hacer con lo que tengo frente a mí. Ahora, yo tengo objetos, estas clavos y pelotas, las cuales ya tienen una carga significativa, entonces el juego que invente es justamente tratar de no encajar con nada de lo que está aquí, o exagerar las cualidades de lo que veo. Por ejemplo, el CIA es muy recto, está hecho de muchas líneas y busca la simetría, entonces mi cuerpo y mis objetos buscarán romper con ello. Mi movimiento se vuelve ondulante, intento desestabilizar, romper con el silencio, rodar, rebotar, que se vea y que me sienta un ser que no encaja.

- Sofía:

Durante esta sesión he podido percatarme de las categorías que emergen de acuerdo a los lugares, sociedad, condición, economía, entre otras cosas. En este caso, me defino como artista, pero para mí este es un lugar que habito usualmente y lo habito como estudiante, lo he habitado como bailarina, lo he habitado en juego, así como hoy.

A lo que me refiero con esto es que en la sociedad en general se tienen visiones diversas de lo que implica estar en un espacio, porque para lo que para un artista callejero es normal, para un policía no puede serlo. Es aquí donde comienzo a darme cuenta de las jerarquías y la discriminación, si bien estoy en un espacio seguro, en donde sé que no me va a pasar nada ya que estoy en mi derecho como estudiante de poder tomar estos lugares sin ejercer ningún daño, también me doy cuenta de que esto no ocurre de la misma manera en el “verdadero” espacio público.

- Ale:

Estoy de acuerdo con lo dicho, el hacer arte no termina de encajar del todo en un espacio público incluso si es que ha sido creado especialmente para él, por la razón de utilizar extra cotidianamente y resignificar los objetos, estar atento a los estímulos y conectado con el alrededor. Y es que esto a mi parecer viene de 2 ideas: uno que cada cosa tiene una función determinada por la sociedad y, dos, que el que rompa estas reglas pertenece, mas no se integra a la imagen colectiva que se tiene.

Y con respecto al tema de las jerarquías, pues considero que existen espacios donde si son aceptados, ya sea por el tiempo que hayan estado ahí o por falta de supervisión. Y lo menciono desde una experiencia personal con Circomas, que hasta el momento es un espacio conocido por todos y que ha sido tomado según la conveniencia de los artistas, pero esto ha sucedido ya que era un espacio vacío y hasta cierto punto, peligroso, por el mismo contexto en el que se encuentra.

Sin embargo, soy consciente de que en ciertos lugares el espacio público no se considera como un espacio común por las personas que habitan sus alrededores. Solicitando o incluso exigiendo que el arte callejero no sea realizado porque lo consideran un acto de “vandalismo”.

¿Es entonces la falta de autoridades una oportunidad en zonas más vulnerables? ¿De qué manera el concepto del arte callejero ha sido determinado un acto vandálico por cierto grupo social? ¿Qué hacer al respecto?

Laboratorio TRANSITA-2 // 2019//sesión 9

Fecha	Sesión 9 14/08/19
Participantes	Mario Alexandra
Dinámicas	<ul style="list-style-type: none"> - Improvisaciones guiadas en base a aspectos característicos de la calle, sea imagen, sonido, color u olor. Esta dinámica buscará traer los recuerdos de las experiencias vividas en la calle, involucrando todos los sentidos. - Composición instantánea: una vez se halla explorado e improvisado, se probará la composición instantánea, en donde, a través de códigos, el juego aumentará su dificultad y riesgo. - Traer las calidades, sensaciones, movimientos e imágenes habitadas en los espacios arquitectónicos
Objetivos	Comenzar a generar una estructura de improvisación para la intervención que se realizará próximamente
Transcurso/Reflexiones	<p>Una de las cosas que nos hemos planteado antes de comenzar con los juegos es el objetivo que va a tener la propuesta callejera. La cual ya hemos visto (Mario y yo) que si o si deseamos que sea relacionada a nuestro habitar en el espacio público. Una apropiación que nos parezca pertinente a ambos. Esto claro, conceptualmente, en donde hemos logrado desarrollar una trayectoria que poco a poco nos lleve a adentrarnos cada vez más hacia la sensación de estar en un espacio como el centro de Lima.</p> <p>A nivel físico, consideramos que el introducir cosas inesperadas y salir constantemente del bucle de lo cotidiano es aquello que nos llevará a generar esta sensación de pertenecer al espacio caótico que se genera en el centro de la ciudad.</p> <p>Esto primeramente lo hemos logrado cumplir a través de las diversas conductas observables, que emergen en el centro de la ciudad, sobre todo en calles comerciales como pueden ser la avenida Abancay. Estas conductas en donde el cuerpo está alerta y observando, se percibe una sensación de rapidez y de apuro por encontrar (algo/alguien). Y como es que estos cuerpos encuentran afinidades unos con otros. Por ejemplo, el caminar rápido de la gente, genera que los que no avancen a ese ritmo se sientan fuera de lugar y eso lo que hemos podido ejercer hoy desde el cuerpo. Una dinámica que empuje uno al otro a avanzar a su ritmo, sin esperar, sin siquiera pensar del porqué de su lentitud.</p> <p>Luego, trabajamos con la contraparte de ello, digamos que lo vimos desde una visión turística de la ciudad. Esto quiere decir que, estuvimos buscando en el cuerpo, aquellos detalles y micromovimientos que se generan, ya sea al caminar, observar o tocar. Tal como lo haría un turista que está buscando encontrar los detalles dentro de la arquitectura colonial. Así, el tiempo se siente suspendido, la calidad de movimiento se vuelve más lenta, más pesada, o más ligera, esto va a depender de cómo es que cada uno de nosotros perciba el espacio público desde una mirada turista.</p>

	<p>Es así como nos ha ido afectando esta dinámica, que, si bien no hemos podido formular aún una composición, si hemos llegado a reconocer los patrones de movimiento que nos emite la sensación de una imagen personal de un mismo espacio público.</p> <p>Mario comenta que para él “la ciudad de Lima no es caos”, que a pesar de todo esto que he mencionado, él puede mantener la calma en un ambiente con mucho movimiento y ruido, que esto por el contrario no lo obliga a involucrarse en, sino que se siente a gusto estando en un estado de calma y viendo, como un ente externo, lo que sucede a su alrededor.</p> <p>Desde este punto de vista considero que el diálogo podría comenzarse a entablar desde ambas propuestas, una en donde el caos no altere ni inmute a una persona, mientras que la otra entrará en caos y que luego pasará a su pasividad, pero no desde la misma mirada de Mario, si no desde esta visión de turista mencionada anteriormente.</p> <p>Entonces en esta sesión hemos podido encontrar que:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. El caos = movimiento a través de la visión que se tiene de las avenidas principales y comerciales del centro de Lima. 2. La calma= El ritmo se vuelve más lento, el cuerpo se mantiene suspendido y se genera una calidad de movimiento constante. 3. La curiosidad= movimientos que permiten ver desde otra perspectiva, ir rápido o lento según el enfoque que se le dé al otro cuerpo, puede permitirse permearse o no <p>Finalmente, una de las dudas que se quedan de esta sesión es la manera de buscar comprimir todo ello a 1 minuto o si por el contrario buscaremos generar micro piezas, las cuales cada una se enfoque en cada aspecto.</p>
--	--

Laboratorio TRANSITA-2 // 2019//sesión 10

Fecha	Sesión 10 19/08/19
Participantes	Mario Alexandra
Dinámicas	<ul style="list-style-type: none"> - La primera dinámica a realizar el día de hoy es hacer un repaso de los hallazgos de la sesión anterior. - Juego de espadas. <p>Esta es una dinámica que deseo abordar el día de hoy ya que nos va a permitir relacionarnos mediante el objeto a través del juego con la clava, de manera que se genere un diálogo o incluso una narrativa mediante nuestro diálogo corporal.</p>
Objetivos	<ul style="list-style-type: none"> - Delimitar: qué objetos, de qué manera se van a habitar los espacios públicos, cuáles van a ser estos espacios, cómo lo queremos habitar
Transcurso/Reflexiones	<p>¿Qué quiero hacer yo en base a esto?</p> <p>Antes de empezar la sesión, nos sentamos a conversar acerca de lo que habíamos hallado en la sesión anterior y cómo es que cada uno de nosotros tenía una perspectiva diferente de la sensación que le causaba un espacio en específico. Esto, nos hizo dar cuenta del tiempo que tenemos, el cual va a ser aproximadamente 1 minuto para</p>

	<p>intervenir en los semáforos, por lo que hemos decidido habitar 2 espacios. Primero: el semáforo. Las intervenciones que se realicen aquí en realidad no van a tener un sentido, mensaje, poética o narrativa en concreto ya que el tiempo que poseemos no permite generarla, por lo que se tomarán en cuenta los factores estéticos con los cuales nos hemos estado desarrollando.</p> <p>Esto quiere decir que, tomaremos distintas dinámicas que busquen desarrollarse y crecer en su riesgo o dificultades durante este minuto. Así, se jugará con el peso, la traslación, el recorrido y las imágenes que se puedan generar con las clavav. Esto se probará varias veces en cada semáforo en rojo que tengamos. Y se harán de manera individual y de a dúos.</p> <p>El juego individual se va a llevar a cabo según la guía que le dé la otra persona. Entonces, un participante va a darle al otro, 4 imágenes por las cuales va a tener que transicionar, cambiando cada 20 segundos de una imagen a otra.</p> <p>En el juego a dúos se ha definido que va a ser usada la dinámica de movilización con las clavav ya que, esta nos ha hecho entablar un diálogo a través de la fuerza de oposición y el peso, las cuales han permitido que el cuerpo de ambos se comunique a través de las clavav que están siendo manipuladas. Así el abrir espacios entre los cuerpos, esquivar, mover y soltar, hará que se mantenga lo lúdico dentro de la performance.</p>
--	--

Laboratorio TRANSITA-2 // 2019//sesión 11

Fecha	Sesión 11 21/08/19
Participantes	Mario Alexandra
Dinámicas	<ul style="list-style-type: none"> - Exploración e improvisación de la imagen y sus transiciones entre ellas - Juego con las clavav las cuales van a partir de: la movilización del cuerpo con el objeto, habitar los espacios “entre”, peso y contrapeso a través del objeto, e integración de los cuerpos y diálogo entre los cruces de clavav.
Objetivos	<ul style="list-style-type: none"> - Generar las dinámicas que refuercen la continuidad de la improvisación personal y en dúos - Pautar las estructuras de improvisación
Transcurso/Reflexiones	<p>Durante esta sesión hemos tenido un enfoque primordial en cuanto a la creación escénica, si bien no queremos hacer una coreografía, deseamos plantear una estructura dentro de la cual podamos desarrollarnos de manera personal y a dúos, hallando todas las posibilidades que nos permita el jugar con el objeto en 1 minuto. Esto se ha realizado a través de micro exploraciones con el objeto a través de un juego que ha surgido de manera natural.</p> <p>Primero, porque la visión que se está teniendo del objeto ya no es solo desde los lanzamientos o rebotes que pueda se pueda hacer con las clavav, sino que se juega con el peso, incluso se ha llegado a resignificar este objeto tal como lo haría un niño, así, en el caso de Mario, ha jugado con el peso de la clava desde un movimiento pendular y circular, lo cual</p>

	<p>ha generado desplazamiento en el espacio a fin de ocuparlo de manera periférica y expansiva. El juego que aquí se presencia ya no es un juego que se basa en la habilidad de manipulación, si no en la curiosidad de la materia.</p> <p>Desde mi lado(Alexandra) he decidido hoy explorar en la secuencia corta , el concepto de punto fijo que se tiene en el malabar, pero llevándolo desde una percepción radial, por lo que decidía un punto en el objeto o en mi cuerpo, lo que me lleva a pensar en el objeto como una extensión que mí, y, a partir, de ello comenzar a moverme alrededor de este foco inicial, encontrando así equilibrios, o traslados que anteriormente no había utilizado, en mi caso ,al contrario que al de Mario, la espacialidad no fue un foco, sino más bien las posibilidades de traslación de un punto a otro sin dejar de lado mi centralidad.</p> <p>Considero que, al día de hoy, ya en la sesión 11, Mario ha podido llegar a disociar el “hacer malabares” con “el juego con el objeto”. Con esto me refiero a que existe una iniciativa propia de no manipular el objeto desde el concepto de malabar, el cual implica lanzamientos en el aire y agarres precisos, y ejercer la fuerza exacta para que el objeto no de más giros de los que se tienen planificados. Si no ha existido una resignificación del objeto, una decodificación del concepto de clava.</p>
--	---

Laboratorio TRANSITA-2 // 2019//sesión 12

Fecha	Sesión 12 26/08/19
Participantes	Mario Alexandra
Dinámicas	<ul style="list-style-type: none"> - Composición visual a dúos: Se va a partir de una imagen concreta y se desarrollará una improvisación que llevará hacia una siguiente imagen, y así sucesivamente - Exploración enfocada al uso del piso y del contacto. - Redactar un texto que exprese para nosotros la sensación de estar en la calle, este texto va a partir desde una perspectiva autobiográfica, pero puede ser puesto en primera o tercera persona.
Objetivos	<ul style="list-style-type: none"> - Fortalecer el diálogo corporal con la pareja - Encontrar nuevas rutas espaciales, utilizando como un soporte más el piso y el cuerpo del otro, y teniendo en cuenta de habitarlo desde las posibilidades que nos permiten los espacios como las líneas peatonales o los suelos más compactos, como el cemento. - Encontrar sensaciones que nos conecten a nivel emocional en cuanto al uso y observación del espacio público.
Transcurso/Reflexión	<p>El calentamiento involucró líneas de piso y se integraron en ellas el uso del objeto. Esto se llevó de manera natural ya que el juego durante las sesiones ha estado presente constantemente. Así, el traslado de los objetos o los pases realizados no solo por medio del lanzamiento habitual del malabar si no por medio de otras partes del cuerpo o con otras intenciones nos han hecho acercarnos cada vez más hacia esta estética de malabar contemporáneo. Si bien yo (Alexandra) no manipulo los objetos con la habilidad y precisión que los puede manejar Mario, existe entre ambos una conexión que nos permite escuchar y predecir los movimientos del otro. Esto se ha logrado entablar desde el juego plenamente, ya que ambos nos adentramos por completo a la dinámica que propongo. E incluso en oportunidades es Mario el que propone</p>

	<p>cambiar el enfoque del juego y modificar lo que había planteado inicialmente. Otras veces simplemente este se transforma en el transcurso de la acción, ya que se empieza con consignas muy claras que luego se van modificando en el camino y que el reto se convierte en mantener la escénica o la estructura de lo propuesto, mas no seguirlo al pie de la letra.</p> <p>Esto involucra de manera directa el contacto entre ambos a través de la manipulación o la mirada, encontrando la conexión y disposición para el juego desde esta invitación o digamos seducción que te da el lenguaje corporal. Invitando y retando así el uno al otro.</p> <p>Finalmente, los escritos que hicimos cada uno los cuales emitían una percepción personal del espacio público fueron los siguientes.</p> <p>Mario: Es espacio público es mi lugar de trabajo, pero es también un lugar para compartir con los otros. Desde mi arte comparto alegría. Reivindico el espacio que es tomado de manera apropiativa pero no desde una mirada espacial, si no es una apropiación simbólica, porque ese espacio no me pertenece, es de todos, pero lo hago mío por un momento.</p> <p>Es un espacio muy político, porque siempre que se busca exigir algo es lo primero que toman: las calles.</p> <p>Además, este espacio, que, si bien me han dicho que es degradante, yo no lo considero así, no es que el trabajo en la calle sea por necesidad. Es por el simple gusto de compartir mi trabajo de manera anónima y voluntaria, por lo que las monedas que recibo a cambio, son como esa entrada que pagarías para ir a un teatro, solo que esta vez con la posibilidad de pagar o no dependiendo de tus posibilidades y de si te gustó o no el acto.</p> <p>Ale: Comparto contigo la perspectiva del espacio político ya que desde la historia y las memorias colectivas el espacio público y sobre todo las plazas, siempre han sido un lugar de encuentro comunitario. Y eso se mantiene hasta la actualidad, por ejemplo, en la Plaza de Armas o en la Plaza San Martín, aún se encuentran personas que comparten sus opiniones o encuentran en estos lugares un espacio de reunión. Y que dentro de las actividades artísticas pues si se toma este espacio como lugar de esparcimiento o de reflexión, con los monumentos, estatuas y arquitectura que se encuentra alrededor.</p>
Conclusión	<ul style="list-style-type: none"> - Habitar el espacio público es un acto político - La conexión entre los participantes se fortalece a través del contacto y la mirada, de manera que se entabla una invitación mutua a la exploración y el juego

Laboratorio TRANSITA-2 // 2019//sesión 13

Fecha	Sesión 13 28/08/19
Participantes	Mario Alexandra
Dinámicas	<ul style="list-style-type: none"> - Se realizarán exploraciones cortas (1 minuto) que simularán las intervenciones que se tendrán en el semáforo. Estas se harán de manera alternante: 1 Mario, 1 Ale, 1 en dúo - Se pautarán las imágenes que van a ser utilizadas para la intervención y se reforzará la estructura de improvisación que se ha generado en la sesión pasada.
Objetivos	<ul style="list-style-type: none"> - Fijar las estructuras de improvisación - Aclarar las dudas/problemáticas que se tenga al habitar el espacio público

	- Reforzar la conexión de los dúos
Transcurso/Reflexión	<p>Comenzamos con un calentamiento similar al de la sesión anterior ya nos hemos dado cuenta que empezando a través de consignas claras y luego desestructurándolas, nos permite entablar una conexión desde el juego. Además, que reforzamos los aprendizajes y técnicas enseñadas anteriormente, y puedo observar como guía, cuáles de ellas ya se están integrando a la corporalidad de Mario, como por ejemplo las transiciones que involucran entradas al suelo o la compensación de peso entre los cuerpos.</p> <p>Para comenzar con la primera dinámica que se realiza de manera personal, se establecieron 4 imágenes o poses que se crearon en base a las palabras: calle, plaza, avenida y público.</p> <p>Por lo que el participante tenía que trasladarse por estas cuatro alternando su posición. Así se crearía una composición que varía según el orden que el otro le proponga.</p> <p>Para creación en dúos de 1 minuto, el juego que se establecía era de la siguiente manera:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Cada quien entraba explorando de manera personal con el objeto hasta llegar al centro del paso de cebra 2. Se generaba una pose la cual integraba a los participantes desde la dinámica de “espacios entre” 3. Se pasaba al juego con el peso y contrapeso o de lo contrario, se establecía el juego a través de la movilización mediante el objeto. <p>Para la creación en la plaza, primero se crearía una composición a través de los objetos, creando imágenes que encontremos alrededor del espacio a habitar y amoldándolos a ella. Se harán 4 poses distintas buscando integrarse con la estructura realizada con los objetos y luego se romperá y comenzará la exploración en el espacio real, amoldando el cuerpo a la estructura del espacio público.</p> <p>En algún punto se entablará una conexión entre los participantes en donde se buscará ocupar el lugar del otro mediante desplazamientos repentinos e inesperados, de esta manera se irá generando el estado lúdico entre ambos y se va a desarrollar por unos minutos. Finalmente, se separarán y correrán por el espacio hasta quedar en posiciones opuestas.</p>

Laboratorio TRANSITA-2 // 2019//sesión 14

Fecha	Sesión 14 - Intervención en el semáforo y la Plaza San Martín 02/09/19
Participantes	Mario Alexandra Rolando (fotografía y video)
Dinámicas	- Realizar las estructuras planteadas en el laboratorio
Objetivos	- Intervenir el espacio público - Construir juntos un espacio escénico con las herramientas exploradas
Transcurso	<p>La intervención se dio a cabo alrededor de las 10 de la mañana en el cruce de las avenidas. Previo a la intervención estuvimos calentando y recordando las consignas a desarrollar.</p> <p>Concretamos que las primeras intervenciones en el semáforo serían en modo de calentamiento y que, si era necesario salir de la estructura pautada, se podría hacer, el objetivo era construir juntos un espacio escénico con las herramientas que hemos estado explorando.</p>

	<p>1. Intervención en el semáforo que se encuentra en el cruce de las Avenidas Javier Prado y Arenales: Se comenzó con las intervenciones que duraron aproximadamente 1.40 min. Ya que el semáforo daba 2 minutos en rojo. En la sexta intervención que realizamos surgió un problema con los guardias de seguridad de la zona pues nos pidieron que nos retiráramos del lugar mediante la siguiente justificación: “Este lugar no es para hacer malabares, la gente pasa y ustedes están estorbando”.</p> <p>Si bien no estábamos estorbando el paso de las personas puesto que una de las dinámicas que se creó en el momento fue justamente jugar con los espacios que generan los transeúntes, e incluso se nos dio la posibilidad de intervenir entre los carros, desde la perspectiva generada por la dinámica de “espacios entre”, consideramos que no era necesario deshabitar ese espacio pues no estábamos ejerciendo alguna complicación. Mario, quien ya ejerce malabarismo callejero, sugirió que esperemos a que los guardias se retiraran y luego de ello volver a tomar el espacio.</p> <p>Así se hizo y hubo unas 10 intervenciones más después de ello, en las cuales, en algunas de ellas, los pasajeros o choferes nos dieron un aporte económico.</p> <p>Luego de ello pasamos a retirarnos al siguiente punto.</p> <p>2. Intervención en la Plaza San Martín: Llegamos a realizar un reconocimiento del espacio alrededor de la 1:00 p.m. Durante este horario hay afluencia regular de personas y al ser un espacio grande decidimos que sería habitado por secciones, de manera que se fijó 3 espacio dentro de los cuales se realizarían las intervenciones. El primero al lado del monumento, el segundo espacio fue un pasaje el cual tenía asientos en ambos extremos y que terminaba en una rotonda y el último espacio en unos asientos de mármol los cuales tienen una proporción amplia que permitía el desplazamiento y que poseen una estructura circular.</p> <p>Se realizó la intervención y las imágenes encontradas y que fueron representadas con los objetos de malabar fueron: escaleras, edificio, árbol, cadena</p> <p>Así se habitaron estos espacios sin mayor problema, teniendo la atención de los peatones quienes observaban curiosos. Se decidió realizar la misma dinámica de integración del público que se había formado alrededor. De manera que en algunos casos se integraron a la dinámica y en otros preferían no hacerlo.</p> <p>En este espacio no hubo ningún problema como en el espacio anterior ya que este espacio suele ser tomado para intervenciones de carácter político, artístico e informativo. Este último nos parece que se da de manera peculiar pues desde hace unos años un grupo de personas traen una pizarra y comienzan a explicar o debatir distintos temas: sean políticos, sociales, religiosos, entre otros.</p>
--	---

Conclusiones	<ul style="list-style-type: none"> - La construcción de dinámicas separadas permitió tener diversas herramientas compositivas al momento de la intervención - Los cambios al habitar el espacio público son drásticos pues se tienen diversos estímulos los cuales pueden ser tomados como detonantes de movimiento. En este caso, fue la integración con el público emergente. - Se crea una narrativa propia desde lo lúdico, esta surgió de manera natural y se dio gracias a la conexión e inserción en el juego - Se establecen conexiones entre los participantes desde estímulos externos: sonidos, personas, espacios.
--------------	--

Laboratorio TRANSITA-2 // 2019//sesión 15

Fecha	Sesión 15- Intervención Centro Cívico de Comas 04/09/19
Participantes	Mario Alexandra Sofía (fotografía y video)
Dinámicas	<ul style="list-style-type: none"> - Realizar la estructura de improvisación planteada para dúo - Investigar las posibilidades arquitectónicas del lugar
Objetivos	<ul style="list-style-type: none"> - Intervenir el espacio público - Construir juntos un espacio escénico con las herramientas exploradas
Transcurso	<p>El espacio del Centro Cívico de Comas es un espacio amplio que cuenta con diversas áreas: un anfiteatro, escaleras que cuentan como butacas, áreas verdes, piso de loza con inclinación, una pendiente hecha de gras, escaleras de diferentes tamaños, rampas y un edificio en el cual se encuentran las oficinas. Lo primero que realizamos es calentar en el anfiteatro, utilizando las escaleras/butacas en como laberinto.</p> <p>El paso de la gente no es muy concurrido como, sin embargo, había la presencia de algunos niños que al ver las dinámicas comenzaron a jugar con nosotros, de manera que se formó un espacio de integración entre todos. Así en el transcurso del juego/calentamiento decidimos comenzar con la intervención integrando a los niños en ella.</p> <p>Al tener elementos comenzamos realizando una pequeña secuencia de malabares que luego se convirtió en lanzamientos entre los participantes. Se hizo un recorrido por las diferentes instalaciones y se desestructuró completamente las pautas planteadas durante el laboratorio, de modo que nos quedamos con la esencia de lo que implicaba las dinámicas de espacio entre y movilización de los cuerpos, pero esta vez fueron llevadas hacia el espacio.</p> <p>En esta intervención, propusimos generar “fotografías” que se integraran con el espacio, de manera que se generó un nuevo juego que involucraba diversas intervenciones por estaciones.</p> <p>La dinámica de juego hechas durante el laboratorio se complementaron con el imaginario de los niños que se integraron completamente.</p> <p>Finalmente se hizo un círculo de conversación en donde comentamos nuestras experiencias de esta intervención.</p> <p>El comentario general fue que se divirtieron.</p>
Conclusiones	<ul style="list-style-type: none"> - Generar dinámicas separadas nos ha permitido plantear diversos juegos que integren a los niños - La mirada lúdica de estas dinámicas es lo que genera conexión entre los participantes

	<ul style="list-style-type: none"> - Las reglas del juego se rompen en mutuo acuerdo de manera que generan así un vínculo interpersonal poderoso. - El público infantil se encuentra muy familiarizado con este tipo de dinámicas y se integra fácilmente
--	---

Laboratorio TRANSITA-2 // 2019//sesión 16

Fecha	Sesión 16 09/09/19
Participantes	Mario Alexandra
Dinámicas	<ul style="list-style-type: none"> - Hoy se conversará acerca de las intervenciones realizadas y cuáles fueron aquellas dinámicas con las cuales nos conectamos más. En general se hará una sesión de feedback.
Objetivos	<ul style="list-style-type: none"> - Saber qué es lo que ha funcionado, qué es lo que no y cómo podría esto mejorarse.
Transcurso/Reflexiones	<p>Las que se realizaron fueron:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. ¿Qué funcionó y no funcionó de las dinámicas propuestas en esos días de intervención? 2. ¿Cómo podría mejorarse? 3. ¿Cómo viviste la experiencia de improvisación? <p>Mario:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. A mí me funcionó las dinámicas planteadas a través de posturas ya que al tener las grabadas en mi cuerpo me permitía partir desde ahí si es que no se me ocurría como más moverme, fue como una muletilla para guiarme en el movimiento. Pero sobre todo considero que lo que más funcionó en la primera intervención fueron los dúos de 1 minuto. De por si a la gente le llama la atención ver parejas, porque se ve que estuvieran actuando o contando una historia. Son dos cuerpos que están dialogando y si bien no existe un mensaje explícito, creo que la consigna bajo la cual nos hemos regido es el jugar y con eso ya entablábamos un mensaje, el de: “estamos jugando”. Ambos sabíamos que teníamos que jugar y eso llevó a que todo lo demás funcionase. Se había generado como unas reglas que solo nosotros entendíamos. Y también yo ya conozco como te mueves, o como es que podría ser tu reacción, entonces tomaba eso y lo utilizaba para seguirte, o si quería cambiar de dinámica, teníamos como códigos entre nosotros para saber que estábamos cambiando. Fue divertido crear nuestro propio lenguaje y reglas. Esto también funcionó con los niños quienes al ver los objetos entendieron que estábamos jugando y pues nos siguieron. 2. Creo que podría mejorarse fijándose más las estructuras, tal vez un tipo de coreografía o algo así, para no quedarme en el aire, que es sobre todo lo que me da más miedo. Y probarlo en más lugares 3. En general la experiencia estuvo genial, es la primera vez que me presento con algo que no sea malabar y si bien al principio fue raro, el hacer esto juntos me daba la confianza necesaria para continuar, al fin y al cabo, estábamos explorando. Creo que aún me siento un poco rígido en cuanto al movimiento, me gustaría soltarme más, hacer esos espirales que tú haces con el cuerpo, tipo, bailar más. Aún me siento muy tieso. <p>Ale:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Concuerdo con Mario en lo de las dinámicas grupales, considero que estar en pareja fortalece mucho la puesta, es más fue donde recibimos más

monedas y eso de alguna manera se convierte en un indicativo. Además, el estar sola me ponía nerviosa por el hecho de que fue mi primera vez explorando la calle, nunca me había sentido así de expuesta y de cierta manera se siente una gran responsabilidad. Es un público frente al cual te estas imponiendo y si bien no existe un estándar y que sé que muchas veces es un lugar incluso en donde se entrena, pues siempre buscar brindarle lo mejor a ese público. Sobre todo, me parece fascinante la manera en cómo un encuentro tan corto ha podido significar tanto ya que he podido notar un interés incluso en los transeúntes que pasaban por el semáforo. Me ha dado la sensación de que es algo que antes no se había visto y efectivamente, en lo personal no he visto danza contemporánea hecha en los semáforos, supongo que por el mismo motivo de que esta se construye desde una dinámica progresiva, la cual no tienes tiempo de tomarla pues solo tienes 1 minuto. Pero ha sido interesante ver como a pesar de ello, mediante el malabar y pequeñas pautas de la danza, sobre todo en lo estético como las entradas y salidas de piso, o nuestros juegos con el peso y la mirada, han funcionado y me he divertido haciéndolo. Para mí, el jugar entre los carros es algo que tampoco he visto y que, si bien es un poco más riesgoso explorarlo, también funciona como dinámica. Me gustó expandir los “espacios entre” de mi cuerpo con los “espacios entre” del espacio que estaba siendo propuesto por las personas y autos.

En las dinámicas del siguiente día, creo que es algo que ocurre dentro de un espacio como Comas, ya que el Centro Cívico siempre ha sido un lugar para el circo gracias Circomas y bueno, no sé si habrán estado ellos antes, pero fue interesante como se ha ido integrando. Sucedió de una manera natural con dinámicas simples y en grupo. Un poco como ocurre con los chicos que formamos parte de Cuerda Firme (programa de circo social al cual pertenezco) en donde nos hacen juegos que poseen ciertas dificultades y buscan que los resolvamos como grupo. Aquí igual, el objetivo era pasar por todos esos obstáculos espaciales juntos, o generar composiciones espaciales modo de estatuas o poses. Creo que fue divertido también poder jugar con la cámara y las perspectivas, los equilibrios, los contrastes de color, las figuras que había, las proporciones. O sea, yo me sentía pequeña, pero viendo la foto me veo más pequeña de lo que me siento. De pronto el edificio se hace más grande y tomo conciencia de la proporción que tiene. Y saben, el tiempo también es distinto, en el semáforo es apresurado y contado, aquí el tiempo lo he sentido suspendido, largo y he disfrutado de ello. Esto supongo porque aquí no había quien nos apurara, ni quien nos mirase, entonces teníamos todo a nuestra disposición.

2. Creo que esto podría mejorarse con la práctica y tal vez con una estructura mucho más completa o desde otras perspectivas, ahora mismo no se me ocurre cómo, pero será de pensarlo.
3. Y en cuanto a la improvisación, pues es algo que realizo todo el tiempo en clases de danza, sin embargo, ponerlo frente a un público en la calle es algo completamente diferente, porque debes de estar muy pendiente de tus movimientos, del tiempo, de los estímulos, de tu compañero, de cuidarte tú. Y en la intervención en el centro cívico, pues, lo vi como un juego, y el juego es siempre improvisado, entonces no fue tedioso, ni molesto, no tenía que apresurarme, solo pasaba lo que tenía que pasar. Son dos maneras distintas de atención, porque siento que así es como el espacio se

	<p>proyecta en los cuerpos y la energía que posee, la amplitud, los niños, son los que hicieron de esto algo mucho más placentero. Creo que también por el estigma de no tener un público como tal, no estaba mostrando. Estaba jugando con otros, a diferencia del centro de Lima que si percibía la mirada de un público.</p>
Conclusiones	<ol style="list-style-type: none"> 1. El vínculo a través del tacto y la mirada permite una conexión y adentramiento en el juego a pesar de las distracciones que puede dar el espacio público. 2. El juego fue el principal motor del desarrollo de las improvisaciones y estos permitieron un desarrollo corporal 3. Existe una gran diferencia entre habitar un espacio público en lugares céntricos y en lugares periféricos, esto debido a la presencia de efectivos policiales, cómo es que las personas a su alrededor tienen una visión de este lugar y la espacialidad que este posee. 4. En el espacio público, el espectador puede modificar drásticamente la propuesta.

Laboratorio TRANSITA-2 // 2019//sesión 17

Fecha	<p>Sesión 17 16/09/19</p>
Participantes	<p>Mario Alexandra</p>
Dinámicas	<p><i>*A partir de esta sesión surge un cambio dentro del Laboratorio, ya que se vio un gran potencial dentro de las dinámicas trabajadas y se nos hizo la invitación para intervenir en 2 Varietés por lo que se decidió realizar una composición que tuviera una estructura más sólida y que se involucrara más dentro de lo coreográfico ya que en de las Varietés nos dieron un tiempo determinado de 10 minutos para la presentación.</i></p> <p><i>*Se decidió generar un colectivo escénico</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - Cuestionarnos acerca del mensaje que va a tener el colectivo de aquí en adelante - Identificar qué es Transita-2 para nosotros - Proponer ideas de composición
Objetivos	<ul style="list-style-type: none"> - Seleccionar las dinámicas que serán utilizadas para la presentación en las Varietés - Componer la pieza escénica - Explorar con mayor profundidad las dinámicas del malabar
Transcurso/Reflexiones	<p>Al ser ahora un colectivo decidimos retomar a mayor profundidad la práctica del malabar, por lo que expusimos nuestros puntos de vista acerca de él.</p> <p>¿Cuáles son las opciones de malabares que tenemos?</p> <p>Primero, el malabar clásico se enfoca en los lanzamientos. Esto conlleva a realizar trucos muy específicos que incluyen cuentas y la numerología del malabar. El riesgo aquí se toma según la cantidad de objetos que manipules. El malabar contemporáneo no solo se centra en la manipulación, si no que adiciona a esta la corporalidad.</p> <p>¿Qué es lo que más nos gusta de los malabares?</p> <p>La manera en que estos se pueden descomponen desde la corporalidad.</p> <p>Un ejemplo de ellos es el malabarista West quien juega con objetos cotidianos o espacios comunes a través de los malabares. O Rastelli, quien juega a dúos, o solo con una mano o convoca a una cantidad enorme de personas para hacer un mismo truco.</p>

	<p>Lo que trae entonces Transita-2 es justamente los malabares, el contacto con el cuerpo y la conexión a través de la mirada.</p> <p>Entonces ¿Qué queremos hacer en base a esto?</p> <p>Lo primero que hicimos fue delimitar, teníamos muchas maneras de jugar, pero esta vez deseábamos crear una secuencia que posea un sentido. Así se generaron 4 ejes:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Trayectoria/ Espacio 2. Objetos 3. Patrón 4. Cuánto y cuándo malabarear <p>Finalmente decidimos que queríamos hablar acerca de la comunicación que se genera en el espacio público a través del contacto/ no contacto y la mirada (cómo miro mi espacio, cómo miro al otro, cómo me miro yo en la ciudad y como un ciudadano)</p>
Conclusiones	Como colectivo se ha generado una identidad que remite a los contextos, conexiones y comunicación en el espacio público

Laboratorio TRANSITA-2 // 2019//sesión 18

Fecha	Sesión 18 18/09/19
Participantes	Mario Alexandra
Dinámicas	<ul style="list-style-type: none"> - Estructurar la composición - Cuestionarnos acerca de la práctica del malabar, que simboliza hoy en día y cómo es que nosotros como colectivo vamos a considerar esta práctica
Objetivos	<ul style="list-style-type: none"> - Plantear las bases que conformarán la identidad del colectivo - Avanzar con la composición para la Varieté
Transcurso/Reflexiones	<p>¿Qué son los malabares?</p> <p>Control del objeto a través de la relación con ellos. Esta se lleva a cabo de manera inteligente y coordinada. Tiene un propósito definido, siendo el principal que el objeto no caiga al suelo.</p> <p>¿Qué objetos utilizamos?</p> <p>Cuerpo, el espacio(arquitectura), pelotas, clavos, objetos cotidianos (sea manteles, cuerdas, mochilas, etc.).</p> <p>¿Qué relación estamos teniendo con la creación?</p> <p>Acompañamiento, enfrentamiento, confrontación, descubrimiento, vínculos con la vida diaria.</p> <p>¿De qué manera observaremos esta inteligencia en el malabar?</p> <p>Desde el uso creativo y su función específica para la conexión entre los cuerpos.</p> <p>¿Qué sucederá con la coordinación en el malabar?</p> <p>Se llevará de manera coordinada, o sea va a ser un acompañamiento mutuo en todo momento, un movimiento llevará a al otro y esa va a ser la guía para organizarnos</p> <p>¿Cuál es nuestro propósito? ¿Para qué me muevo?</p> <p>Para darle un valor a los objetos cotidianos y nuestra relación con ellos.</p> <p>Para darle relevancia a esta conexión entre entes de una sociedad.</p> <p>Para aventurarme en el riesgo.</p> <p>Por autoconocimiento</p>

	<p>+ El error: es una oportunidad para extender la propuesta. Una oportunidad para crear el foco de atención. Una oportunidad para crecer.</p> <p>Imágenes para la creación:</p> <p>+Puntos de inicio</p> <p>+Puntos de tránsito</p> <p>+Puntos de encuentro(sensación)</p>
Estructura	<ol style="list-style-type: none"> 1. Se utilizarán los espacios entre para desarrollarse a través de una caminata 2. Se realizará una pequeña secuencia creada a través de 5 puntos en el espacio 3. Se presentan 2 focos: adentro y afuera Adentro está Alexandra, explorando sus espacios entre. Afuera está Mario, explorando el peso con el objeto 4. Foco hacia Mario, comienza el malabar. Se caen los objetos 5. Mario y Alexandra juegan a la persecución 6. Juego de pases con las clavav 7. Secuencia danza 8. Enredo de cuerpos desde la dinámica de “espacios entre”, se genera un soporte 9. Caminata con mirada e imagen final.

Segunda Etapa.

Laboratorio TRANSITA-2 // 2020//sesión 1

Fecha	25/02/2020
Participantes	Mario Emerson Alexandra
Dinámicas	<p><i>*La segunda etapa de este laboratorio se creó básicamente debido a que surgió la posibilidad de formar parte de “100 en 1 día”, el cual es un movimiento ciudadano que realiza intervenciones urbanas abiertas y gratuitas, que se llevan a cabo internacionalmente. Ante esto, surgió la posibilidad de retomar las creaciones colectivas, proponiendo una nueva creación escénica urbana.</i></p> <p><i>*El lugar de ensayos durante toda esta etapa será en el Centro Cívico de Comas</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - Informar al nuevo integrante acerca del trabajo que realizamos en Transita-2 - Revisar las dinámicas de juego planteadas en la etapa anterior. - Retomar los las enseñanzas de trabajo de piso, mirada y peso
Objetivos	<ul style="list-style-type: none"> - Establecer las metas y objetivos de esta intervención - Decidir qué mensaje tomar <p>Sistematizar las dinámicas</p>
Transcurso/Reflexiones	<p>En esta etapa del laboratorio, la cual se va a centrar plenamente en la creación escénica mediante las dinámicas ya planteadas en la primera etapa. Comenzamos conversando acerca de qué mensaje transmitir y cómo es que deseamos decirlo.</p> <p>A esto, tenemos en claro que la temática principal siempre va a girar en torno a la ciudad y los conceptos de ciudadanía.</p> <p>Pero ante ello, pudimos observar que deseábamos tocar el tema de:</p>

	<p>La falta de acceso a las oportunidades y recursos para generar la inclusión en la red de artistas callejeros.</p> <p>La cuestión aquí sería, cómo abarcar este tema desde lo corporal.</p> <p>Para ello, Anthony propuso comenzar explorando la voz y los sonidos, y utilizarlos como herramienta para clarificar el mensaje.</p> <p>Así se decidió dividir en tres secciones la manera de representación que tiene un artista que trabaja en las calles:</p> <p>Ciudad → ciudadano → trabajador/artista</p> <p>Uno de los primeros dilemas frente a los cuales se enfrenta el artista callejero y contra el cual busca luchar es con la cotidianidad de la ciudad.</p> <p>Para esto pudimos identificar ciertas palabras que nos remiten a la ciudad de Lima desde nuestra perspectiva. Para nosotros la ciudad de Lima es: cotidiana, intensa, es una ciudad llena de añoranzas, es un proyecto frustrado, pero al mismo tiempo es una ciudad de oportunidades, esto la convierte en una ciudad de contrastes. Para algunos, una ciudad de oportunidades infinitas, para otros, una ciudad estancada.</p> <p>Ante esto, nos dimos cuenta que es una ciudad que para nosotros posee dos polos complementarios: lo fijo y lo maleable. En donde lo fijo nos remite a lo íntimo, a nuestras normas, a nuestras creencias, a la manera en que nos ha formado nuestras familias, la educación recibida, los amigos que hemos tenido; y en donde lo maleable, nos remite a lo público, lo relacional, lo negociable. Como dijimos, estas dos caras pueden moverse e intercambiar posiciones, en donde se puede dudar de la asignación que se ha dado en un inicio ya que esta va variando según las experiencias.</p> <p>Llevado esto hacia lo físico, decidimos explorar los conceptos de fijo y maleable desde ciertas dinámicas:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Circularidad espacial con las clavos - Creación de una secuencia - Desestructuración de esta secuencia
Conclusiones	<ul style="list-style-type: none"> - El desestructurar los conceptos nos ha permitido llevar definiciones de lo reflexivo a lo físico - El uso de la voz como una herramienta más que dialoga con el movimiento ha generado un ambiente de juego desde la seriedad. - El riesgo genera libertad.

Laboratorio TRANSITA-2 // 2020//sesión 2

Fecha	27/02/2020
Participantes	Mario Emerson Alexandra
Dinámicas	<ul style="list-style-type: none"> - Explorar desde los conceptos de fijo y maleable - Explorar la estructura del centro cívico - Explorar los conceptos de fijo y maleable con los objetos no malabarísticos: cable y vendas
Objetivos	<ul style="list-style-type: none"> - Generar una conexión conceptual y física entre el discurso que estamos proponiendo y la propuesta artística. - Conocer los patrones de movimiento de Anthony y como estos dialogan con los de Mario y Alexandra
Transcurso/Reflexiones	1. Secuencia - Fijo Patrón: Uso de recursos y técnicas.

	<p>Lo que se rescata del uso de una secuencia es la seguridad que genera, ya que se tiene un punto de partida definido y conocido.</p> <p>2. Escaleras: Los espacios irregulares se convierten en una herramienta más que permite explorar más con los soportes y puntos de apoyo.</p> <p>3. Cable - venda El cable es: un elemento rígido, de lenta adaptabilidad, que responde a sus propios intereses por su condición, ofrece una resistencia al cambio, cuesta encontrar una relación cómoda y desafía la exploración. La venda: si bien es muy maleable, esta tiene un límite. Este límite prolongado permite relacionarte de otra manera con el riesgo, ya que sabes que en algún momento se va a tensar, pero no tienes la certeza de cuándo será. Es una relación muy adaptable y estéticamente impactante cuando dos o más cuerpos entran dentro del juego de la maleabilidad.</p> <p>Al terminar de explorar con los objetos, nos sentamos a conversar acerca de las relaciones que podemos observar con el cotidiano. Y es que nos remontamos a estos límites que pueden ser muy maleables o a aquellos de los cuales debes de adaptarte pues así funciona la sociedad.</p> <p>Con esto tocamos el tema de la moral y de cómo estos límites nos han permitido forjar la sociedad que tenemos hoy en día. Que si bien tiene estructuras muy concretas, estas pueden ser maleables o rígidas dependiendo de la aceptación que estas tengan dentro de la comunidad. Esto, lo podemos ver en comparación con los espacios que habitan los artistas callejeros, siendo aceptados y dejándose desarrollar y habitar espacios públicos, pues las políticas del lugar son maleables. O en otros donde ocurre todo lo contrario, y es el artista el que debe de hacer el intento de encajar en ellas.</p>
Conclusiones	<ul style="list-style-type: none"> - Moral es libertad // No moral es una falsa libertad - Los límites generan espacios con potencial de desarrollo, pues si bien estos estén fijos o no, la adaptabilidad del cuerpo o el espacio es lo que permite generar propuestas físicas interesantes y estéticas.

Laboratorio TRANSITA-2 // 2020//sesión 3

Fecha	02/03/2020
Participantes	Emerson Alexandra
Dinámicas	<ul style="list-style-type: none"> - Repasar la secuencia - Integrar los malabares
Objetivos	<ul style="list-style-type: none"> - Recoger información de movimiento y explorar en torno a las posibilidades del nuevo objeto y de la espacialidad
Trayectoria/Reflexiones	<p>1. Secuencia De danza: Se ha logrado encontrar nuevos movimientos corporales, han surgido formas que llamaron la atención de la gente que ha estado pasando por el lugar. Se ha tenido que repasar algunos principios de cuidado corporal y entradas, apoyos y resistencia al suelo.</p> <p>De malabares: Se tiene un patrón muy integrado, los trucos ya son conocidos y retornar a ellos es siempre estar en un lugar seguro.</p> <p>2. Exploración:</p>

	<p>Con el cable: Simbolismo creado a través de los espacios entre del cable</p> <p>Con la venda: Calidad de movimiento acuosa y sutil, mucho más delicada.</p>
Conclusiones	La flexibilidad corporal y de pensamiento me da accesibilidad ante las nuevas posibilidades y circunstancias.

Laboratorio TRANSITA-2 // 2020//sesión 4

Fecha	05/03/2020
Participantes	Mario Emerson Alexandra
Dinámicas	<ul style="list-style-type: none"> - Estructurar los momentos de improvisación - Grabar y fotografiar las secuencias con la venda en el poste - Generar dúos: uno en secuencia, uno en improvisación
Objetivos	<ul style="list-style-type: none"> - Comenzar a maquetear la propuesta - Reforzar las dinámicas y encontrar la manera de hacerlo sencillo para poder integrar a más personas
Trayectoria/Reflexiones	<p>Se comenzó estableciendo que se comenzaría primero con la secuencia de vendas. Es explorarían los límites prolongados integrando a los tres dentro de las vendas.</p> <p>Poco a poco se fue desarrollando hasta que comenzamos a hacer la secuencia y esta se iba alternando con silencios. Estos silencios podrían ser de una sola persona mientras los otros siguen con la secuencia. O de dos personas y la que continúa con el movimiento debe improvisar.</p> <p>Luego se dejó esta idea y se tomó el cable. Este produjo que se entablara un momento más íntimo, como un espacio de reflexión y en donde se podría hacer uso de la voz, ya que la movilidad, era menor.</p>

Laboratorio TRANSITA-2 // 2020//sesión 5

Fecha	10/03/2020
Participantes	Mario Emerson Alexandra
Dinámicas	<ul style="list-style-type: none"> - Exploración de niveles - Jugar con las posibilidades de relación y armonía
Objetivos	<ul style="list-style-type: none"> - Maquetear la propuesta para el festival y plantearlo a llevarlo a otros espacios públicos en donde se pueda probar estos juegos con más personas
Trayectoria/Reflexiones	<p>La primera parte se ha decidido dejar en solos, explorar primero desde la intimidad y la construcción de las reglas propias que cada quien tenga en su mente.</p> <p>Estas van a generar poco a poco un movimiento en conjunto, generando vínculos desde la mirada. Una conexión que se irá construyendo de a pocos mientras se va recorriendo el espacio.</p> <p>El nivel energético de la manipulación de las vendas irá subiendo, cada vez más tendiendo hacia el caos. Comenzar a acercarse los tres y comienza el contacto y el juego de “robo de energía”</p>

	<p>En este último, el movimiento de todos se irá igualando hasta comenzar con la secuencia y que poco a poco esto se vaya haciendo parejo.</p> <p>Se van juntando el dúo Mario – Alexandra a trabajar con las vendas, mientras Anthony va desenrollando el cable.</p> <p>*Esto se ensayó un par de veces más hasta que se logró generar un ritmo parejo</p> <p>*Se decidió integrar a más personas en el juego con las vendas</p>
--	---

Anexo 2: Planificación de clase piloto junto a los alumnos de la Escuela Profesional de Circo de La

Tarumba

Fecha: 10/07/19			
No. de clase: 1			
Logro de aprendizaje: “Los alumnos logran crear una corta composición con aquellas herramientas aprendidas en clase”			
Momento	Actividades	Recursos y materiales	Tiempo
<p>Inicio</p> <p>Círculo de conversación:</p> <p>Presentaciones</p> <p>Conocimientos previos acerca del concepto de juego</p> <p>Explicación de los conceptos a trabajar</p>	<p>Realizar un círculo en donde cada uno de nosotros se pueda presentar.</p> <p>Generar una primera pregunta acerca del juego y cómo es que ven al juego en su práctica circense.</p> <p>Exponer mediante una cita aquella categoría de juego desde la que se va a trabajar: <i>ilinx</i>.</p>	<p>Equipo de sonido</p> <p>Cámara</p> <p>Libreta</p>	15 min
<p>Desarrollo</p> <p>Ejercicios de calentamiento</p> <p>Exploraciones</p> <p>Trabajos en parejas</p>	<p>-Realizar líneas de calentamiento dentro de la cual se vaya explorando la movilidad entre los espacios del cuerpo, el contrapeso, la construcción y deconstrucción.</p> <p>-La clava como generadora de movilidad y espacialidad</p> <p>- Movilización a través del tacto y sus distintas calidades.</p> <p>-Movilización con el elemento(parejas)</p> <p>-Creación de una pequeña secuencia en base al ejercicio anterior.</p>	Clavas	<p>1 hora 20 Min:</p> <p>-20 min</p> <p>-20min</p> <p>-20 min</p> <p>-20 min</p>
<p>Cierre</p> <p>Círculo de improvisación/composición</p> <p>Comentarios y reflexiones</p>	<p>- Hacer un círculo en donde pareja por pareja se vayan integrando.</p> <p>- Hacer un cierre en donde se converse acerca de lo vivido y coloquen una palabra, frase, dibujo, etc. de lo que ha dejado esta sesión.</p>	<p>Papelógrafo</p> <p>Plumones</p>	<p>25 min:</p> <p>-15 min</p> <p>-10 min</p>

OBJETIVOS:

Generar una experiencia de improvisación, mediante el uso de elementos circenses, la cual derive en una composición colectiva.

Integrar la fluidez en la movilidad corporal por medio del contacto y el uso del elemento.

INTERÉS:

La exploración de diversos recursos de la improvisación en danza que utilicen el elemento circense para movilizar y relacionar, en búsqueda de generar un diálogo entre los participantes.

