



UNIVERSIDAD ACADEMIA DE HUMANISMO CRISTIANO
ESCUELA DE ARTES ESCÉNICAS Y AUDIOVISUALES

DANZAR EN EL AIRE
INTERPRETACIÓN EN DANZA Y ACROBACIA AÉREA
COMO INTERDISCIPLINA

Alumno: Siqueira Erazo, Camila Antonia
Profesor guía: González Martínez, Marco

Seminario de Grado para optar al grado Licenciada en Danza

Santiago, 2024

Agradecimientos

Agradezco haberme encontrado con las disciplinas de la danza y el circo, en ellas he podido desenvolverme corporal e interpretativamente de una manera única, permitiéndome explorar una infinidad de sensaciones y emociones. Además mediante estas disciplinas he descubierto las posibilidades y capacidades corporales que me han transformado en cada práctica, formando parte de un proceso enriquecedor en mi formación como bailarina y acróbata. Agradezco a mi familia por brindarme una red de apoyo que me permitió sentirme acompañada incluso en los días más difíciles, a mis amigas por escuchar y aconsejarme en todos los momentos de esta etapa que pasamos juntas. A mi profesor guía Marco González por darme las herramientas necesarias para realizar esta investigación y su disposición a guiar todo este proceso. Además agradezco enormemente a las artistas escénicas y acróbatas aéreas que formaron una parte fundamental de esta investigación, Laura Laguna, Andy Chipazake y Judith Cadenas, gracias por brindarme un espacio de aprendizaje y reflexión a lo largo de sus clases, junto con toda su entrega y disposición para llevar a cabo esta investigación.

Índice

Agradecimientos	1
Introducción.....	3
1. Planteamiento del problema de investigación	7
1.1 Datos de contexto. Antecedentes teóricos y empíricos	7

1.2 Problematización.....	12
1.3 Pregunta de investigación	15
1.4 Objetivo general de la investigación	15
1.4.1 Objetivos específicos.....	15
2. Marco Teórico.....	15
2.1 Interpretación en danza	16
2.2 Acrobacia Aérea.....	20
2.3 Interdisciplina artística.....	24
3. Marco Metodológico.....	25
3.1 Enfoque de la investigación	25
3.2 Muestra de estudio.....	27
3.3 Técnica de investigación. La observación participante.....	27
4. Análisis documental	30
4.1 Registro de notas de campo	30
4.1.1 Nota de campo n° 1 “Clase Personalizada con Laura Laguna”	32
4.1.2 Nota de campo n° 2 “Clase de aro aéreo con Andy Chipazake”	36
4.1.3 Nota de campo n° 3 “Clase de aro giratorio con Judith Cadenas”	42
4.1.4 Análisis general de notas de campo.....	46
4.2 Registro Fotográfico	49
4.2.1 Análisis del informe fotográfico n° 1.....	50
4.2.2 Análisis del informe fotográfico n° 2.....	53
4.2.3 Análisis del informe fotográfico n° 3.....	56
Conclusiones	57
Bibliografía.....	61

Introducción

La presente investigación nació a partir del interés por vincular dos disciplinas artísticas en las que me desenvuelvo cotidianamente, el circo y la danza. Aquellas disciplinas suelen compartir simultáneamente la noción de situar al cuerpo en el centro, como herramienta de trabajo y de estudio desarrollando las implicancias que requieren ser un artista escénico en la escena contemporánea. A lo largo del presente año he desarrollado mi formación profesional como intérprete en danza en la Universidad Academia de humanismo cristiano y paralelamente un arduo entrenamiento corporal en la disciplina de acrobacia aérea mediante diversos espacios culturales que fomentan la formación del actual circo contemporáneo en Santiago de Chile. A través de ellos he tenido la posibilidad de instancias de aprendizaje y entrenamiento corporal con grandes

profesores y artistas circenses que dedican su tiempo completo a esta disciplina tan rigurosa.

A partir del interés por identificar la relación interdisciplinar que puede existir entre estas prácticas artísticas es que realicé una recopilación de artículos de revistas, estudios etnográficos y tesis actuales que reflejan aproximaciones en cuanto a la mezcla e hibridación entre estas disciplinas, lo cual me llevó a una variedad de artículos que abordan interrogantes sobre el proceso de hibridación entre estos campos artísticos, algunos enfocados al desarrollo de clases y entrenamientos de estas disciplinas y otros al análisis de entrevistas a bailarines y acróbatas, mediante esta recolección me percate que particularmente encontré investigaciones provenientes de Brasil y Argentina, sin embargo no encontré archivos de investigaciones artísticas chilenas ni bibliografías que relacionen estos campos en la capital ni el país. Lo que dio paso a la surgente interrogante sobre qué es lo que ocurre con las prácticas artísticas híbridas en el país, especialmente la relación entre la interpretación de la danza y la acrobacia aérea del circo contemporáneo.

A través de la falta de investigaciones y estudios teórico-prácticos que desarrollen de qué manera o mediante qué aspectos se desarrolla una relación artística entre estas disciplinas específicas, ocurre un vacío literario en lo que es la vinculación de las artes escénicas específicamente en el contexto de Santiago de Chile. Lo cual nos lleva a la formulación de la pregunta de investigación, ¿Mediante cuales habilidades escénicas podemos relacionar artística e interdisciplinariamente la acrobacia aérea del circo y la interpretación en danza?, en cuanto al objetivo general de esta investigación es reconocer las habilidades escénicas que potencian una relación interdisciplinar entre la interpretación en la danza y la acrobacia aérea del circo. Mientras que los objetivos específicos constan de 3 verbos los cuales son identificar, registrar y analizar. En primer lugar buscamos identificar por medio de la participación en clases de acrobacia aérea la existencia de habilidades escénicas que se comparten simultáneamente en el ámbito de la danza complementando paralelamente con autores que desarrollan estos aspectos, en segundo lugar la acción específica de registrar las clases de acrobacia aérea mediante notas de campo lo que permitirá un detallado registro para un posterior análisis descriptivo y analítico de las disciplinas artísticas con la finalidad de reconocer la relación interdisciplinar entre ellas.

Para responder a esta pregunta de investigación se ha desarrollado una variedad de capítulos que promueven una vasta recopilación de información y de contextualización para desarrollar esta inquietante pregunta. En vista de lo

anterior, el desarrollo de esta investigación comienza con el primer capítulo titulado “Planteamiento del problema de investigación” en el que se despliega una variedad de hitos teóricos que van trazando el camino y en cierto modo delimitando los temas a tratar. En el se puede observar, sobre lo que trata la investigación en artes al igual que una introducción al contexto histórico y representaciones delimitantes sobre las disciplinas artísticas, a partir de una variedad de autores destacados para el desarrollo de la investigación, entre los cuales se encuentran Sánchez (2010), Le Breton (2010) y Pavel e Iskra Gutiérrez (2019), entre otros.

Luego nos encontramos con el segundo capítulo que corresponde al marco teórico de la investigación, el cual transcurre por tres conceptos centrales, que corresponden a interpretación en danza, acrobacia aérea e interdisciplina artística. El primer concepto ahonda en la comprensión de lo que delimita la danza y su interpretación desde una variedad de autores como Pérez (2008), Dallal (2007), Pérez García (2009) y Laban (1984) los cuales propician una comprensión fundamental para estas nociones, en este concepto vemos como la danza es un arte que implica el movimiento propiamente humano con características de flujo, energía, espacio y tiempo, además se enfatiza la conexión entre bailarín y público a través del lenguaje corporal y por otro lado la importancia del análisis de movimiento creada por Laban (LMA) mediante el cual se describen las cualidades de movimiento.

Mientras que el segundo concepto aborda la noción de acrobacia aérea según los autores Dumont (2015), Guzzo (2004), Teodoro de Leles y Correa de Camargo (2022), Sáez (2019), Errendasoro (2015), Tait (2005) y Mauriño Suarez (s.f) quienes coinciden en que la acrobacia aérea es un arte que combina técnica física e interpretación artística, el cual requiere de un entrenamiento riguroso y técnica específica para dominar el espacio aéreo. Planteando que aquella desafía la gravedad y es la principal arte escénica que pone peligro real sobre el escenario.

Por último el tercer concepto se aproxima a la relación entre disciplinas que busca desarrollar la investigación según Dalmau y Górriz (2013), Cornejo y Orellana (2015) y García (2017), en este concepto se plantea que la interdisciplinariedad implica la mezcla de prácticas y suposiciones de diversas disciplinas, promoviendo la pluralidad de perspectivas y la integración entre ellas permitiendo que se interrelacionen contenidos y elevar la calidad del proceso de enseñanza-aprendizaje. Lo cual llevándolo al contexto situado de la

investigación, se busca interactuar prácticas, metodologías y técnicas artísticas para explorar la relación entre la danza y la acrobacia aérea.

La metodología utilizada para llevar a cabo la investigación se establece a partir de un enfoque cualitativo debido a que su aproximación subjetiva radica en las experiencias vividas y en consecuencia las perspectivas artísticas que forman a los sujetos de investigación, como expresa Bautista (2011) el diseño cualitativo busca recuperar para el análisis la complejidad del sujeto y de sus modos de ser y de hacer en el medio que lo rodea. Mientras que la muestra de estudio consiste en la selección un grupo determinado de 3 artistas circenses que se dedican principalmente a la práctica del aro aéreo. Esta muestra de estudio es determinada respecto a la técnica de investigación, la cual será llevada a cabo por la “Observación participante”, como expresa el nombre de la técnica; observaremos a las diversas artistas a través de la participación en sus clases técnicas de aro aéreo, mediante diferentes eventos y lugares de aprendizaje, convirtiendo de igual manera mi participación como un sujeto a estudiar ya que durante la participación de las clases de aro aéreo se generan paulatinamente aprendizajes y apreciaciones corporales de carácter unipersonal. Cabe destacar que la observación participante será registrada por medio de notas de campo, desarrolladas durante y al termino de cada clase con las artistas aéreas. Por último en el capítulo de análisis se abordará el trabajo de campo de manera descriptiva y analítica en cuanto a la individualidad de lo plasmado en cada nota de campo así como en un análisis general. Permitiendo de esta manera encontrar y construir hallazgos entre las disciplinas artísticas, los cuales luego serán expuestos como resultados para generar el cruce interdisciplinar que busca reconocer esta investigación.

1. Planteamiento del problema de investigación

1.1 Datos de contexto. Antecedentes teóricos y empíricos

En la presente investigación artística se identifica y reconoce la diversidad de aspectos a considerar dentro de la elaboración y conclusión de un estudio en las artes escénicas, debido a que el proceso y conocimiento de la investigación en artes es dinámico. Entendiendo como propone Sánchez (2010), que la investigación en artes “es la que realizan solo aquellos profesionales cuya dedicación principal es la práctica artística” (p.37). Quien afirma que existen tres categorías de investigaciones artísticas: la investigación en artes (desde la cual realizaremos este estudio), la investigación sobre el arte y la investigación con el arte. Especificando que estas dos últimas las realizan aquellos que no se dedican principalmente al ámbito artístico o que se encuentran completamente ajeno a ello.

Dentro de la investigación en artes identificamos la existencia del desarrollo investigativo evidenciada como una creación artística o proceso creativo, en donde como afirma Sánchez “El campo de la investigación artística es el proceso de creación y la investigación será tanto más interesante cuanto mayor sea el grado en que el proceso desborde su concreción en un resultado particular” (p.38). Por ende, se entiende que el estudio artístico se verá enriquecido en base a un proceso que sea sobresaliente por las metodologías o recursos utilizados, para evidenciar el resultado de la investigación artística. Y para ello, es necesario considerar todos los aspectos involucrados en la práctica artística ya que el resultado “es siempre un corte tras un proceso de crecimiento, articulación, selección y eliminación” (Sánchez, 2010, p. 38).

Paralelamente, se comprende que por lo general el desarrollo de las prácticas artísticas conllevan cambios y mutaciones a lo largo del proceso creativo, en donde lo que pudo haber iniciado con una comprensión e idea dancística y creativa, se le permite ser transformado constantemente. Como Sánchez refirió anteriormente, respecto al resultado del proceso y conocimiento de la

investigación en artes este será solo una parte tras un proceso inmerso en constante crecimiento, articulación y de cambios para lograr finalmente la exhibición de aquella creación.

A la vez, entendemos que el proceso de la práctica artística al igual que el resultado final de aquella implica para el artista adentrarse a ella con una carga histórica y emocional de experiencias transcurridas. Tal como expresan Pavel e Iskra Gutiérrez (2019)

El bailarín no es un recipiente que se llena, sino un sujeto histórico, un cuerpo subjetivado y atravesado por la cultura, el momento histórico, los fenómenos sociales... cada bailarín cuenta con su propio bagaje cultural y conocimiento experiencial del mundo, estas experiencias lo identifican y le ayudan en su expresión corporal. (p.34).

Esto conlleva al bailarín o al intérprete a experimentar procesos creativos sin dejar de lado toda su idiosincrasia propia. Como señala Borgdorff (2006) “no existe ninguna práctica artística que no esté saturada de experiencias, historias y creencias” (p. 36). Al expresar e interpretar prácticas artísticas ya sean manifestadas a través de la danza, el teatro, el circo o la práctica escénica en la que nos desenvolvamos, nos exponemos al espectador de manera honesta y sensible para lograr transmitir un extracto, obra o pieza musical, al igual que, con el fin de conmocionar a quien nos está observando. Del mismo modo que expresamos, los artistas adquirimos conocimientos a partir de ello, tanto en los momentos de praxis como en los procesos de las obras artísticas nos apropiamos del *saber*, como alude Sánchez al conocimiento artístico. “Lo que se elimina, lo que no se articula, también forma parte del proceso de investigación, tienen incidencia en la construcción del saber.” (p.38)

Retornando a la relación del artista en la escena, existe una necesidad de que la audiencia que nos observa se deje afectar por las emociones y pueda adquirir una sensación, apreciación y/o reflexión para el término de la muestra artística. Acerca de esto, Borgdorff (2006) plantea “Las prácticas artísticas implican conductas, en el sentido de que los trabajos artísticos y los procesos creativos influyen en nosotros, nos ponen en movimiento y alteran nuestra interpretación y visión del mundo, también en un sentido moral” (p.34). Le Breton (2010) complementa ello cuando expresa

El diálogo entre los espectadores y los intérpretes es íntimo, inasible, múltiple, nunca fijo en el tiempo. La danza se ofrece como una superficie

de proyección. Diseña caminos de sentido fuera de toda rutina de pensamiento. Y, al mismo tiempo, fuerza a la reflexión (p. 106)

Habiendo dicho esto, comprendemos que la naturaleza del sentir y la alteración de nuestra perspectiva son características significativas que evocan y transmiten las practicas artísticas en la escena, ya sea desde la interpretación escénica del artista, así como desde la mirada del espectador, en donde ambos sujetos pueden manifestar las alteraciones psicoemocionales que conlleva la apreciación de una obra, al igual como la interpretación dentro de ella. Como expresa Borgdorff, “En virtud de su naturaleza, las prácticas artísticas son también emotivas, porque le hablan a nuestra vida psicológica y emocional” (2006, p.35). Acerca de esta comunicación que se transmite a la vida psicológica y emocional planteada por Borgdorff, se aprecia una relación indirecta con lo propuesto por Le Breton (2010) en el contexto de la danza como práctica artística, cuando expone

La danza afecta, fascina, maravilla o inquieta. Su privilegio consiste en permitir ver a través de los intersticios de lo real, inventar cuerpos inéditos, sorprendentes o en relación de espejo deforme. La danza toma el lugar de la palabra, del pensamiento, ahí donde estos quedan sin voz, pero lejos de desarmar ese silencio, lo aumenta (p. 107)

Ahora bien, en el contexto de las practicas artísticas especificaremos que el eje principal dentro de esta investigación en artes se centra en el campo de la danza, particularmente la interpretación dentro de ella y posteriormente su relación con la acrobacia aérea del circo contemporáneo. De modo que, en primer lugar, nos encontramos con Carlos Pérez (2008), quien plantea un conjunto de criterios que permitirían delimitar el espacio central de lo que es la danza, explicando uno de ellos menciona

Lo propio de la danza es el movimiento como tal, con sus características de flujo, energía, espacio y tiempo. El asunto mismo en la danza no es el tema, el mensaje, el valor expresivo, la relación con la música, con el vestuario o el relato, ni siquiera el dominio del espacio escénico o de una técnica corporal específica. Se trata del movimiento, de sus valores específicos, de su modo de ocurrir en un cuerpo humano (p.20)

Junto a ello, Pérez (2008) enfatiza en que si bien fija el movimiento como centro no se puede separar completamente de otros elementos como lo es el relato, la música o la escena, pero deja claro lo que es propio de la danza y lo que actúa como un complemento. Mientras que Le Breton (2010) expresa

la danza no deja de ser una construcción mental que se interpreta a través del cuerpo, una inteligencia física del cuerpo, como una obra escrita a través de una serie coherente de movimientos. Precediendo a la facilidad del gesto y la transparencia del movimiento hay un aprendizaje, la enseñanza de un maestro y la apropiación de las técnicas corporales por parte del estudiante (p.110)

En cuanto al intérprete en la danza, Pérez (2008) lo plantea como “cuyo cuerpo opera como soporte de un concepto... Es en el intérprete donde el espacio de la representación (o recreación) es más importante.” (p.22). Dentro de ello, explica que por un lado se encuentra el espacio de movimientos propios del intérprete, en donde la energía, el flujo y el tiempo se modulan. Mientras que por otro lado el espacio de desplazamientos en el que el cuerpo se mueve, tanto en el espacio que lo rodea, como en los flujos e intercambios de energías en los que participa. A su vez, en esta misma relación del intérprete, nos encontramos con Patricia Cardona (1999) quien expresa

Interpretar implica una labor de conocimiento previo para acceder al lenguaje expresivo del coreógrafo, del por qué y para qué de las acciones que se han de materializar en el cuerpo del bailarín. Implica una apropiación de los contenidos ajenos y la creación de un sentido personal de lo que debe transmitirse (p.38).

Por otro lado, Le Breton (2010) plantea que “el bailarín integra el espacio en su cuerpo y lo subordina, como una materia, un espejo en el cual se despliega. Inventa el espacio en que se produce, lo hace visible, y simultáneamente es determinado por éste” (p.98)

Además de lo expresado anteriormente, exponemos nuevamente a Carlos Pérez (2008) quien propone considerar a la danza

como un espacio que está en medio de una serie de actividades humanas más o menos próximas que, muchas veces, pueden superponerse a ella... se puede observar cómo la acrobacia o el malabarismo son ocasionalmente usados como elementos de interpretación en obras de danza (2008, p.18).

Dentro de aquel vínculo sobre los elementos de interpretación usados en la danza, surge Cecilia Levantesi (2014) quien paralelamente plantea la danza y su relación con los objetos utilizados en el espacio escénico, “El trabajo con objetos en la danza constituye un ámbito de cruce de disciplinas y saberes artísticos. La inclusión de los objetos en la obra de danza impone una formación y entrenamiento en prácticas de improvisación y composición especializadas.” (p.989)

Por otra parte, en el contexto circense de las artes aéreas su origen se remonta a Jules Léotard (1838-1870) quien “abrió el camino en 1859 a una forma de acrobacia aérea de un trapecio a otro, conocida como baton-to-stick, que encendió el mundo de la gimnasia aérea.” (BnF, Ediciones Multimedia, 2021). Aquel acontecimiento provocó un cambio histórico cultural dentro de las disciplinas circenses, abriendo paso al mundo de la acrobacia aérea. Tal como se expresa, “El horizonte de los acróbatas aéreos se amplió repentinamente en la segunda parte del siglo XIX, con la llegada de La Course aux trapèzes presentada el 12 de noviembre de 1859 por Jules Léotard en el Cirque Napoléon.” (BnF, Ediciones Multimedia, 2021). A partir de ello, surgió la popularidad y atracción entre los artistas del circo de aprender acerca de estas técnicas frente al reciente descubrimiento de esta forma de expresión en el aire. Mientras que, Mauriño Suárez (s.f) en *Programando circo en España: Situación actual* plantea La época dorada del circo se establece entre 1850 y 1930, es el momento de máxima expansión de este arte y es cuando muchas ciudades de Europa construyen circos estables. Asimismo, este gran crecimiento y popularidad provocó que los artistas se afanasen en mejorar su técnica y había una gran competición entre los grandes empresarios de circo por contratar a las mejores estrellas circenses. (p.2)

Mientras que, Pereira (1988) en esta misma línea se aproxima y refiere al circo cuando expresa

El circo es el mundo al revés. Lo raro, lo extravagante, lo inquietante; aquello que en cierto modo nos desafiaba tuvo siempre su mejor refugio en

el circo. Lo que, por otra parte, no es un fenómeno exclusivamente europeo sino universal (p.36)

En definitiva, la revisión bibliográfica recién expuesta tiene por finalidad contribuir como antecedentes teóricos a este estudio. Mediante la búsqueda de los temas a tratar se ha encontrado una amplia variedad de información acerca de los contextos históricos, como definiciones claramente detalladas por planteamientos de diversos autores. A través de ellos podemos llegar a una comprensión sobre lo que contempla una investigación en artes, la labor del artista en la escena, como aspectos más detallados sobre lo que significa un intérprete en la danza y lo que se caracteriza al nuevo circo o circo contemporáneo. Estos datos de contexto aportan a la comprensión de los temas relevantes en esta investigación para luego adentrarnos a la problemática que comprometen todos ellos en su conjunto.

1.2 Problematicación

Como se ha mencionado con anterioridad, el estudio de la investigación en artes converge en un espacio dinámico de artistas escénicos. Y dentro de este dinamismo es que la presente investigación busca relacionar la interpretación escénica de la danza en la disciplina artística de aparatos aéreos propios del circo, situada en artistas de Santiago de Chile. Bianca Simoes (2013) expresa que las mezclas entre áreas artísticas se intensificarán en (co)evolución. Destacando que es a través de la posibilidad de inserción y conexión con otros textos, ideas, objetos y múltiples perspectivas que los discursos se enriquecen y extrapolan logrando descubrir otros caminos. Frente a lo que expresa Simoes, se comprende que es a través de la mixtura de disciplinas artísticas en donde podemos encontrar transformaciones de aquellas, intensificándose en el intercambio de aprendizaje que enriquecen las áreas artísticas. Particularmente el campo artístico del circo y la danza coexisten relacionadamente con el objeto de cuerpo en la escena, como refleja Mariana Lucía Sáez (2017)

El circo y la danza contemporánea comparten el hecho de poder caracterizarse como prácticas corporales artísticas, en tanto tienen por objeto al cuerpo (ya que su realización y su foco principal se da en, desde y sobre el cuerpo), al mismo tiempo que su objetivo último está puesto en la finalidad artística de la práctica. Esta característica hace que coexistan inseparablemente entrenamientos rutinarios, metódicos y rigurosos, con

una búsqueda, ya sea individual o grupal, basada en la creatividad y la estética (p.22).

Sáez relaciona como individualmente las disciplinas artísticas se caracterizan por compartir el foco principal desde y sobre el cuerpo. Por tanto, la (co)evolución entre áreas artísticas que manifiesta Simoes, junto con la (co)existencia entre circo y danza que plantea Sáez propone una relación interdisciplinar entre estos campos artísticos, reflejándose como una hibridación cultural en el arte escénico, Canclini (2006) expresa “entiendo por hibridación procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas” (p.86). Frente a esta hibridación cultural entre el campo artístico del circo y la danza, hay que comprender la importante cualidad del dominio y la técnica corporal de estas disciplinas.

Teodoro de Leles y Correa de Camargo (2022) plantean que en el contexto de las artes aéreas existe una búsqueda del dominio de una determinada técnica, para lograr de esta manera ejecutar un determinado movimiento. El cual requiere de mucho control corporal al igual que de fuerza, y que en muchos casos esto va acompañado de un proceso doloroso y arriesgado.

Ambos autores dialogan en torno a la comprensión de *simulación del riesgo* junto a la *ocultación del dolor* que existe tanto en la práctica de la lira, como en diversos aparatos aéreos del circo contemporáneo. En donde los artistas circenses ejecutan constantemente ejercicios de fuerza y flexibilidad para lograr que sus cuerpos estén físicamente preparados para las acrobacias y destrezas que implican los aparatos aéreos. Dentro de ello, Teodoro de Leles y Correa de Camargo expresan que mediante el entrenamiento y la repetición de técnicas que constituyen el proceso de formación de los artistas, adquieren grupos musculares más desarrollados que otros debido a su excesiva integración de determinados movimientos físicos, en donde los autores especifican que los grupos musculares de los miembros superiores están más desarrollados que los grupos musculares de los miembros inferiores. Junto a aquello, mencionan que la dualidad de este resultado muscular viene acompañada de marcas y (re)significaciones del cuerpo viéndose reflejado como hematomas, callos, quemaduras y pequeñas heridas o cicatrices que se producen mediante la repetición de movimientos y la manipulación de los dispositivos aéreos como: la lira, el trapecio o la tela acrobática.

Por otra parte, situándonos en el contexto del estudio de la danza generalmente también ocurre este constante entrenamiento y fortalecimiento muscular para lograr una determinada técnica o movimiento, en donde los bailarines profesionales educan su cuerpo a través de técnicas principales de la danza como lo es la técnica clásica académica, la técnica moderna y técnica contemporánea, además de otros estilos propios de la danza social o urbanas, dependiendo de la especialización del artista escénico. Frente al estudio del cuerpo en la danza, Matilde Pérez profesora de interpretación en el conservatorio superior de danza de Málaga, expresa “El cuerpo es el instrumento del bailarín. El bailarín debe mantenerlo en óptimas condiciones para poder ser lo más versátil posible en la técnica dancística, los registros interpretativos y en todo lo que dependa del físico en la escritura dramática”. (2009, p.48)

Por lo tanto, se comprende que el cuerpo del artista se transforma en un instrumento escénico el cual se educa, se entrena y concientiza de todas sus partes físicas para estar preparado y acondicionado a resistir las cargas corporales que comprometen la formación de un artista en la escena, con la finalidad de que el cuerpo sea un medio de expresión y comunicación escénica ante el resto. Como menciona Pérez (2009)

Es, por tanto, de vital importancia el conocimiento del cuerpo, el instrumento del intérprete, y de los mecanismos que lo rigen, para el ejercicio de la interpretación en la danza, pero también de las inherentes conexiones de lo corporal con lo psíquico, axioma básico y punto de partida del trabajo interpretativo. Conocer y dominar esta información es valioso también para el bailarín (p.49).

Así como el instrumento del bailarín es el cuerpo, también lo es para todos los artistas escénicos. En donde es a través de él, que los artistas buscan expresar y manifestar con su corporalidad las interpretaciones dancísticas o destrezas circenses específicamente, que fueron practicadas y ensayadas una y otra vez para finalmente exhibirse en la escena con total control y naturalidad.

Cecilia Levantesi reflexiona en torno a la relación interdisciplinar artística que ocurre en la inclusión de objetos dentro de la danza, donde expresa “La inclusión de nuevas técnicas de trabajo con objetos es un desafío para los hacedores de la escena de la danza contemporánea, que en definitiva promueve una indagación hacia la apertura de los límites de lo real.” (2014, p.996).

En definitiva, como han planteado los diferentes autores se comprende que existe una relación interdisciplinar entre las áreas artísticas del circo y la danza.

Si bien existe información acerca de las similitudes a partir de las técnicas y estéticas en la escena, existe un vacío literario que exponga respecto a la incorporación de la interpretación en la danza llevada específicamente al aparato aéreo de la lira, no se ha encontrado vinculación sobre el campo interpretativo que las relacione y mucho menos indagaciones en el contexto artístico de Santiago de Chile.

1.3 Pregunta de investigación

¿Mediante cuales habilidades escénicas podemos relacionar artística e interdisciplinariamente la acrobacia aérea del circo y la interpretación en danza?

1.4 Objetivo general de la investigación

Reconocer cuales son las habilidades escénicas que potencian una relación interdisciplinar entre la interpretación en la danza y la acrobacia aérea del circo.

1.4.1 Objetivos específicos

- Identificar a través de la participación en diversas clases con artistas profesionales de la acrobacia aérea, la existencia de habilidades escénicas que comparten una relación interdisciplinar con la interpretación en danza.
- Registrar la participación en clases de acrobacia aérea con diversas artistas, mediante el registro en notas de campo.
- Analizar comparativamente ambas disciplinas artísticas a partir de los registros en notas de campo, con la finalidad de reconocer la relación interdisciplinar entre ellas.

2. Marco Teórico

En el transcurso de esta investigación constaremos de tres ejes teóricos fundamentales para su desarrollo: la interpretación en danza, la acrobacia aérea y la interdisciplina artística. Con el objetivo de comprender la relación escénica e interpretativa entre los primeros dos ejes teóricos identificaremos lo que se

entiende de cada uno de ellos por separado, a través de una variedad de autores que comprenden y dialogan sobre su perspectiva acerca de estos términos.

2.1 Interpretación en danza

Para desarrollar los fundamentos teóricos de esta investigación en artes, comenzaremos dialogando en torno a la concepción que se tiene por interpretación en la danza. Existen dos palabras claves dentro de este eje teórico, las cuales son: Danza e Interpretación, por lo que comenzaremos definiendo estos por separado en base a diversos autores que comparten sus planteamientos y perspectivas sobre este eje teórico.

Para comenzar, nos encontramos con Carlos Pérez (2008) quien propone considerar a la danza dentro de un conjunto de criterios, los cuales permitirían delimitar ese espacio central de lo que es la danza:

- a. Se trata de cuerpos humanos, solos o en conjunto, parciales o compuestos.
- b. La materia propia de lo que ocurre es el movimiento. Tal como la materia propia de la pintura es el color, o la de la música el sonido. El movimiento como tal, no las poses, ni los pasos. No aquello a lo que refiere o lo que narra.
- c. Hay una relación de hecho y especificable entre coreógrafo, intérprete y público. Sea ésta una relación explícita o no. Coincidan dos de estos términos, o incluso los tres, o no (p.20)

Quien también especifica que “Lo propio de la danza es el movimiento como tal, con sus características de flujo, energía, espacio y tiempo” (p.20)

Por otra parte, tenemos la perspectiva sobre la danza desde Alberto Dallal (2007), quien define que

El cuerpo humano constituye la materia prima de la danza; los miembros, partes y habilidades que lo conforman resultan los principales protagonistas de esta actividad. Cuando un paisaje, una situación, un fenómeno natural nos parece hermoso, intenso, vivo o poético, es porque en el acto se hallan presentes la cultura, la mentalidad, la conciencia, la sensibilidad del ser humano para catalogarlo como tal. De la misma manera, la experiencia dancística es un arte porque está realizada por él y es el que la presencia, la registra, la goza y la califica (p.22).

Además, expresa que “Todo tipo de danza, incluso la más espontánea, requiere del afilamiento o afinación de los miembros del cuerpo humano. El entrenamiento y la capacitación permiten a los cuerpos humanos manipular la expresividad deseada.” (Dallal, 2007, p.23).

Si bien ambos autores comienzan describiendo la danza principalmente como el cuerpo humano que lo constituye, Pérez (2008) plantea una descripción mucho más objetiva y específica respecto a ello, enumerando lo que se encuentra dentro del conjunto de criterios que él propone. Mientras que Dallal (2007) propone ver la danza como un arte que se registra y goza individualmente, además realiza una comparación de la danza con el fenómeno natural de apreciar un paisaje, el cual nos puede parecer intuitivamente hermoso, poético e intenso. Sin embargo, no deja afuera el hecho de que la danza requiere afinación, entrenamiento y capacitación para que los cuerpos se expresen de manera deseada. Dejando ver que si bien la danza es un arte sensible y poético requiere de una preparación corporal necesaria para que este arte sea ejecutado.

Frente a esto, es necesario esclarecer que en esta investigación en artes estamos de acuerdo con ambos planteamientos de los autores ya mencionados, sin embargo, fundamentaremos este estudio artístico principalmente con la noción de danza que plantea Dallal (2007) junto a la especificación de Pérez acerca de lo propio de la danza “con sus características de flujo, energía, espacio y tiempo.”

Por otra parte, sumamos a ello el planteamiento acerca de la danza que propone María Pérez García (2009), quien expone

La danza como arte escénico está ligada a la presentación directa del producto artístico. La idea fundamental de las artes escénicas es que son conformadas, creadas directamente para un público que asiste a la representación gestual. Lo que cuenta es la inmediatez de la comunicación al público a través de los bailarines. En la danza, el bailarín mediante el lenguaje corporal expresa emociones, sentimientos y pensamientos.” (p.54)

En esa misma línea, David Le Breton (2010) se expresa a la danza como “Ella transforma el cuerpo en instrumento de conocimiento y de lenguaje, en un campo de sensaciones tanto para el intérprete como para el público, que la vive por procuración, pero que no es insensible a ella.” (p.105)

Por otro lado, pero en esta misma relación dancística apreciamos la interpretación específicamente del artista en el escenario, en donde Rudolf Laban expone en uno de sus libros más completos acerca de la danza *El dominio del movimiento* (1984) lo siguiente

El artista en el escenario tiene que exhibir movimientos que caracterizan el comportamiento de una persona y desarrollarse en una variedad de situaciones cambiantes. Debe conocer cómo la personalidad y el carácter se refleja en el gesto, la voz y la forma de hablar. Con el uso de estos elementos tiene que comunicar las ideas de un autor, o de un compositor, en el caso del bailarín, al público. Tiene que saber cómo entrar en contacto con el espectador. Debe ayudar al equipo que compone con sus compañeros intérpretes a establecer la corriente magnética entre esos dos polos, el escenario y el público. Y al mismo tiempo que tiene que obtener el control general de su cuerpo y órganos del habla, debe adiestrarse en el control de sus propios hábitos de movimientos personales (p.159)

Laban da a conocer una descripción de acciones y reacciones que ejecuta el artista en la escena al momento de interpretar, dentro de ello menciona algunas como exhibir, comunicar, controlar tanto la corporalidad, los movimientos y la conexión constante entre el público y lo que se exhibe en el escenario por los intérpretes.

Además, Rudolf Laban estableció una herramienta para la teoría y la práctica del movimiento denominada LMA (Laban Movement Analysis). El cual como expresa Agustí Ros (2009)

El LMA es un sistema capaz de describir las conexiones del cuerpo, la dinámica del movimiento producido por el esfuerzo muscular, la forma, la interpretación y la documentación del movimiento humano. Es una herramienta usada por bailarines, atletas, fisioterapeutas y es uno de los sistemas más utilizados en el análisis del movimiento del cuerpo humano de una manera parcial o global (p.350)

Asimismo, “es un sistema para observar, analizar y entender las cualidades más sutiles con respecto a la intención interior del movimiento.” (Ros, 2009, p.351).

Laban estableció cuatro factores, los que se encontrarían siempre presentes en el movimiento. De acuerdo con ello, podemos decir:

Los factores son: tiempo, peso, espacio y flujo. A cada factor le corresponden dos polaridades. El sistema así definido es bastante eficaz en tanto que es capaz de valorar el grado de calidad del factor.

Las polaridades son:

Tiempo: repentino/sostenido

Peso: fuerte/suave

Espacio: directo/flexible

Flujo: controlado/libre (Ros, 2009, p.351)

Mientras que María Pérez revela lo siguiente acerca de la expresividad puesta sobre la escena, “El personaje, si lo hubiere, y su situación, o bien, los sentimientos y emociones previstos para ser transmitidos, son los encargados de decir al bailarín cuál es la dosis de expresividad gestual que debe introducir en su interpretación” (2009, p.52-53). Quien luego complementa y especifica lo que se comprende por el movimiento cargado de expresividad.

Para que un movimiento sea expresivo necesita una determinada carga de energía que podrá ser determinada por los sentimientos, emociones, estados de ánimo, etc. Para imprimir esta intensidad o energía al movimiento, el tono juega un papel fundamental, unido siempre al diseño espacial y estructuración temporal (duración, ritmo). Las variaciones en el tono muscular producirán variaciones en la intensidad (carga energética) del movimiento. Por tanto, un mismo gesto podrá tener una enorme cantidad de significados según sea la intensidad con la que se ha realizado, matizándolo en expresividad, eficacia y estética (p.53).

María Pérez especifica particularmente las diversas variaciones de expresividad que se pueden encontrar y abordar dentro de las cualidades de la danza, las cuales se determinan por emocionalidades y que están siempre unidas entre; la energía que se le aplica a los movimientos, el tono muscular, la espacialidad, y la duración temporal o rítmica de aquello. Estas son características que fueron planteadas anteriormente por Carlos Pérez, refiriéndose a lo que se entiende por propio de la danza y sus cualidades. Y, que primeramente fueron expuestas a través de Rudolf Laban en la distinguida teoría de movimiento LMA, dándolas a conocer como factores del movimiento presentes en la danza, las cuales particularmente contaban con dos polaridades por factor.

Por lo tanto, los planteamientos que se han expuesto de los diversos autores ya mencionados serán considerados principalmente dentro de esta investigación en artes, para comprender la noción que se tiene por el término *Danza* y el de *Interpretación* tanto por separado, así como la interpretación situada en la danza y al igual que todo lo que conlleva la práctica artística del bailarín en la escena.

2.2 Acrobacia Aérea

Como segundo eje teórico de esta investigación contamos con la Acrobacia Aérea, a través de la cual se desarrollarán igualmente los planteamientos propuestos, desde la comprensión y definición de diversos autores que abordan este eje teórico.

En primer lugar, Dumont (2015) expresa

El análisis histórico de las danzas acrobáticas muestra que el acróbata se representa frecuentemente como el que rompe el orden vertical (postura humana) e intenta desafiar a la gravedad. Las representaciones de los artistas aéreos en particular oscilan entre la fascinación por la fuerza, el miedo a la fragilidad y la precariedad de aquel que se escapa de su condición humana (p.25).

La acrobacia aérea forma parte de los espectáculos de riesgo que se presentan específicamente en el contexto del circo, dentro de ello nos encontramos con Guzzo (2004) quien se refiere al circo especialmente como forma de cultura popular y un arte que vende, en el que se muestran los riesgos, límites humanos y que se ha movido a lo largo de su historia entre los miedos del hombre. Con el cuerpo como centro de espectáculo, el circo organiza en su estructura números que retratan y desencadenan la condición humana de estar simultáneamente en riesgo y a salvo.

Guzzo (2004) describe que al parecer cuanto mayor es el peligro o el riesgo que representa el número circense, más audiencia podría atraer.

Mientras que, Teodoro de Leles y Correa de Camargo (2022) afirman que el arte circense es el único lenguaje de las artes escénicas que pone peligro real en el escenario, afirmando que es precisamente este hecho el que hace que el público establezca una conexión con el artista, ya que expone la condición existencial humana y sus límites basados en la posibilidad de muerte.

Además, agregan a ello que el proceso de jugar y simular el riesgo dentro de un posible riesgo real requiere que los artistas pasen por un arduo e intenso proceso

de formación. Estos autores desarrollan principalmente la caracterización del espacio aéreo, describiéndolo específicamente en dos términos; la *simulación de riesgos* y la *ocultación del dolor*, entendiendo la primera como un elemento intrínseco del espectáculo aéreo, donde además de existir un riesgo físico real el artista busca a través del juego representar la posibilidad de una caída o un fracaso, y es a través del dominio técnico y la ayuda de equipos de seguridad, cuando el artista lucha incesantemente por dominar y controlar su acción. En cuanto a la *ocultación del dolor* se entiende que en el proceso de repetición y de la búsqueda constante por dominar determinados movimientos encontramos el dolor físico, donde las lesiones y dolores resultantes del entrenamiento y del dominio del aparato aéreo quedan ocultos en el momento de la presentación pública, convirtiéndolo en parte de su estética. Ya que el origen de estas representaciones aéreas se basa en la exhibición de un ser humano con características heroicas, con movimientos que refuerzan la fuerza y/o ligereza. Donde la posibilidad de realizar el sueño humano de volar no pareciera estar sometido al dolor ni a la debilidad corporal.

Dentro de la acrobacia aérea se encuentran diferentes dispositivos/aparatos aéreos que se utilizan para realizar secuencias dinámicas suspendidas en el aire, que potencian las habilidades físicas como: fuerza, flexibilidad y resistencia. Dentro de ello se encuentra: el trapecio, la lira, telas y cintas, entre otros elementos. Sin embargo, el aparato aéreo en el que se enfocará la presente investigación es la lira o aro aéreo. La lira es un aro circular de material de acero, aproximadamente de 90 centímetros, sin embargo, varía según la altura del artista. Este aro se suspende en el aire, y su distancia del piso varía según la necesidad del artista o de las destrezas ejecutadas. En él se pueden realizar diversas acrobacias y secuencias dinámicas que combinan tanto el desarrollo del control corporal, la fuerza muscular, coordinación y flexibilidad del cuerpo. El desarrollo corporal que caracteriza a la acrobacia aérea corresponde a ejercicios específicos enfocados al fortalecimiento muscular y al desarrollo del rango articular, orientados principalmente al tren superior: como la zona abdominal (centro del cuerpo), cintura escapular y los hombros. Así como el crecimiento de masa muscular en los brazos: bíceps y tríceps, junto con los músculos correspondientes a la espalda. Tal como expresan Teodoro de Leles, M. y Correa de Camargo, R. en 2022 los artistas de circo que actúan en el espacio aéreo normalmente poseen los grupos musculares de los miembros superiores más desarrollados que los miembros inferiores, debido al excesivo ejercicio focalizado

en estas partes del cuerpo. Este enfoque corporal va ligado estrechamente a la necesidad de un cuerpo fuerte y flexible para poder incrementar destrezas acrobáticas en el aire, logrando mantener un control del peso corporal mediante las extremidades y los abdominales activos. De esta manera se pueden realizar movimientos dinámicos sobre el aparato aéreo, generando un espectáculo característico circense donde se capta instantáneamente la atención del público. Como expresan los autores en estas funciones circenses los cuerpos parecieran querer hacer lo imposible, rompiendo límites, buscando el equilibrio en momentos de inestabilidad y superando la gravedad. Estos momentos caracterizan el acto circense, incentivando la atención del público así como la empatía del espectador hacia el artista por el riesgo en el que se encuentra dentro de la escena, este riesgo es ocasionado intencionalmente por el artista al realizar sus destrezas acrobáticas.

Por otro lado, centrándonos en el aparato aéreo de la lira, esta se puede encontrar fija o con un giro destorcedor, este elemento lo que provoca es que al realizar las secuencias dinámicas en el aire la lira gire en 360° en su propio eje, provocando un efecto visual ilusorio y llamativo visualmente. Estas secuencias interpretadas sobre el aro se complementan con una estructura musical y especialmente incorporan la interpretación artística que se le otorga a cada presentación del espectáculo aéreo.

En materia de la técnica de esta disciplina circense Mariana Lucía Sáez (2019) plantea desde una mirada de la antropología del cuerpo, lo siguiente

El aprendizaje de la técnica acrobática encuentra en el “entrenamiento” un espacio social y modo de formación corporal característico, que implica la incorporación gradual de los principios técnicos centrales: “alineación”, “postura” y “empuje”, logrando así que la práctica se haga cuerpo. En este proceso, se ponen en juego diferentes estrategias y modalidades de enseñanza, transmisión y aprendizaje (p.28).

Mientras que, María Belén Errendasoro (2015) en el artículo de revista “Danzar en el aire” en el que aborda el estudio de la Danza Aérea, pone el énfasis en el elemento lúdico que trama la relación del artista con la danza y el aire. Dentro de él expresa lo siguiente

La conquista del espacio aéreo y de las coordenadas para poder transitarlo/moverse/crear/danzar en él hace que esta forma de danza

proponga al bailarín desarrollar la especificidad técnica necesaria para danzar en altura mientras re-construye la percepción de su cuerpo en función del soporte que le permite suspenderse en el aire (p.56).

María Errendasoro explica como el espacio aéreo propone a los bailarines a desarrollar una técnica específica y necesaria para poder danzar en las alturas, la cual se entiende como un entrenamiento riguroso. De igual manera, expresa que se debe reconstruir la percepción del cuerpo en función del soporte en el aparato, lo que permite al cuerpo desenvolverse al estar suspendido en el aire. Y esto se puede interpretar a causa de la diferencia de percepción sensorial y física del cuerpo que ocurre al moverse en el suelo, a diferencia del movimiento que se ejecuta al volar o suspenderse por el aire, donde el cuerpo es sostenido en base al aparato. En esta misma línea, Peta Tait (2005) refleja lo siguiente

El arte de los aéreos despierta un imaginario en los artistas de otros campos, en los filósofos y, a pesar de que de los cuerpos aéreos se diga muchas veces que parecen insubstanciales, la materia física del acróbata aéreo proviene de un entrenamiento físico intenso (p.2)

Tal como Tait (2005) expresa respecto al entrenamiento físico intenso que realizan los acróbatas aéreos, Mauriño Suárez (s.f) plantea referente a esto mismo

La alta demanda física del circo exige largas horas de entrenamiento para desarrollar y afinar la técnica. Un artista de circo suele emplear de 6 a 8 horas en el entrenamiento técnico y artístico. Esto, por un lado, significa que su dedicación a la profesión es total, por lo que no es viable compaginarlo con otras fuentes de ingresos, como sí pueden hacerlo otros sectores artísticos; y por otro, el desgaste físico y el nivel de peligrosidad exigen un cuidado extremo del cuerpo, hasta el punto de que en otros países ser artista de circo está equiparado a deportistas de alto rendimiento (p.6)

Mientras que, en relación con la inclusión y el desarrollo de las disciplinas artísticas en su conjunto Mauriño Suárez (s.f) plantea

actualmente la creación en circo presenta muchas capas más allá del perfeccionamiento técnico-físico...la creación actual se sirve de otros lenguajes y artes como puede ser la danza, el teatro o la música, por lo que a veces la clasificación de un espectáculo de circo dentro de un género concreto puede ser complejo (p.7)

Es a partir de esta amplia recopilación de planteamientos y perspectivas de los diversos autores expuestos, que en relación con la disciplina aérea y el contexto del circo contemporáneo se brindara un entendimiento y comprensión en torno a estas áreas artísticas. Con el fin de integrar y discernir las ya mencionadas, es que posteriormente se buscará relacionar y complementar ambos ejes teóricos; la *interpretación en danza* junto a la *acrobacia aérea*, para desarrollar un estudio artístico que vincule la relación interdisciplinar entre ellas.

2.3 Interdisciplina artística

Con la finalidad de comprender la relación artística y escénica que existe entre la interpretación en danza y la acrobacia aérea es oportuno integrar el término interdisciplina artística, quien cumple el factor de entrecruzar y combinar las técnicas de ambas disciplinas. Según Dalmau y Górriz (2013) la interdisciplinariedad corresponde a la mezcla de prácticas y suposiciones de las diversas disciplinas implicadas, al mismo tiempo expone que aquella “supone un mayor grado de integración entre las disciplinas, una apuesta por la pluralidad de perspectivas en la base de la investigación” (p.3). Es por la integración plural de disciplinas que se reconoce en esta investigación la existencia de una interdisciplina de carácter artístico, ya que lo que se busca es interactuar las diversas prácticas, metodologías y técnicas artísticas que singularizan las disciplinas. En esta misma línea García (2017) expone “La interdisciplinariedad da la oportunidad de hallar soluciones a partir de la interacción de varias disciplinas y orienta a los docentes para interrelacionar los contenidos de las disciplinas y elevar la calidad del proceso de enseñanza aprendizaje, viabilizando la intercomunicación y la integración mutua.” (p.4). En esta misma relación, Cornejo y Orellana (2015) plantean que “La interdisciplina es una de las herramientas de trabajo para la creación y guía de conocimientos que se

retroalimentan entre los actores.” (p.3), además situando al cuerpo dentro de esta relación exponen que el cuerpo “al ser flexible y fluido tiene la capacidad de trabajar la diversidad que propone la interdisciplina” (p.6). Es por lo que plantean Cornejo y Orellana (2015) respecto al cuerpo, que podemos relacionar como el cuerpo se deja afectar por las mezclas entre disciplinas, en el contexto actual las disciplinas artísticas. Aquel cuerpo tiene la capacidad de adaptarse y dejarse integrar por la diversidad de conocimientos, fuera de lo que se esta acostumbrado ya que como exponen las autoras el cuerpo tiene la capacidad de trabajar lo que se propone.

3. Marco Metodológico

3.1 Enfoque de la investigación

Dentro de esta investigación se utilizará un enfoque de carácter cualitativo, ya que tiene por finalidad determinar el sentido y valor de los sujetos a investigar. En cuanto a la actividad que realiza el investigador cualitativo coincidimos con lo expuesto por Taylor y Bogdan en 1984 cuando expresan “Los investigadores cualitativos tratan de comprender a las personas dentro del marco de referencia de ellas mismas.” (p.20). De igual manera, expresan que es esencial para la investigación cualitativa experimentar la realidad tal como los otros la experimentan. Continuando con la actividad del investigador Taylor y Bogdan (1984) exponen que aquel “estudia a las personas en el contexto de su pasado y de las situaciones en las que se hallan” (p.20). Además, estos autores plantean la importancia de que “Para el investigador cualitativo, todas las perspectivas son valiosas. Este investigador no busca “la verdad” o “la moralidad” sino una comprensión detallada de las perspectivas de otras personas.” (p.21). Por esto mismo que plantean los autores, es que dentro de esta investigación la relevancia radica en las experiencias vividas y por consecuencia las perspectivas artísticas y escénicas que han formado a las artistas de acrobacia aérea que forman parte de este estudio hasta el día de hoy.

En este estudio cualitativo los sujetos a investigar corresponden a un grupo de diversas artistas escénicas que se desenvuelven profesionalmente como acróbatas aéreas del circo contemporáneo.

León en 2018 expone que el enfoque cualitativo de investigación es aquel que “implica un vínculo dialógico entre el sujeto que investiga y el objeto investigado, pues se aspira a comprender los eventos a partir de los significados de las personas involucradas: se exploran sus creencias, intenciones, deseos, anhelos, ideologías.” (p.15).

Mientras que, Vasilachis (2006) señala algunas características y particularidades atribuidas por diferentes autores, quienes dialogan en torno a la comprensión de investigación cualitativa. En este sentido expone que para Marshall y Rossman (1999)

el proceso de investigación cualitativa supone: a) la inmersión en la vida cotidiana de la situación seleccionada para el estudio, b) la valoración y el intento por descubrir la perspectiva de los participantes sobre sus propios mundos, y c) la consideración de la investigación como un proceso interactivo entre el investigador y esos participantes, como descriptiva y analítica y que privilegia las palabras de las personas y su comportamiento observable como datos primarios (p.2)

Con respecto a los diseños cualitativos, Bautista (2011) señala que estos “intentan recuperar para el análisis parte de esta complejidad del sujeto y de sus modos de ser y de hacer en el medio que lo rodea.” (p.151). Por lo que se comprende, que a partir del enfoque cualitativo se llevan a cabo “procesos inductivos y métodos que incluyen el punto de vista del investigador y de los participantes” (León, 2018, p.15). Paralelamente abarcamos un diseño que es en tanto flexible ya que “admite revisión y ajuste durante el desarrollo de la investigación” (Bautista, 2011, p.150). Por otra parte, Bautista (2011) expone la importancia de que

en las investigaciones de tipo cualitativo se buscará que las técnicas de generación y recolección de información, respondan a un encuadre particular derivado de las características de cada situación, circunstancia, persona o grupo, más que a un proceso de estandarización u homogenización de las mismas (p.155)

A modo de cierre, nos encontramos con Taylor y Bogdan (1984) quienes plantean que “Un buen estudio cualitativo combina una comprensión en profundidad del escenario particular estudiado con intelecciones teóricas generales que trascienden ese tipo particular de escenario.” (p.33).

Es por ello que nos adentraremos a profundidad en el escenario; correspondiente al contexto del circo contemporáneo, participando en diversos espacios artísticos de aprendizaje que desarrollan la técnica aérea del circo contemporáneo. Por medio de varias artistas que brindan clases técnicas de la disciplina aérea, en

3.2 Muestra de estudio

Según Bautista (2011) la “fase de muestreo es la selección del tipo de situaciones, eventos, actores, lugares, momentos y temas que serán abordados en primera instancia en la investigación, teniendo como criterio aquellos que están más ligados con el problema objeto de análisis” (p.152). La selección de actores que serán abordados en esta investigación corresponde a un grupo determinado de 3 artistas circenses que se dedican principalmente a la práctica del aro aéreo.

Esta selección de actores cumple con la finalidad de realizar un estudio enfocado a la observación participante, como expresa el nombre de la técnica; observaremos a las diversas artistas a través de la participación en sus clases técnicas de aro aéreo, en diferentes eventos y lugares de aprendizaje. Bautista en 2011 también se refiere a la selección de actores en la muestra de estudio “respecto a quién incluir o excluir del proceso de recolección de información, sólo se podrá responder en función de los objetivos y la dinámica generada por la investigación” (p.153). Es por ello que, en función del objetivo de esta investigación, este grupo designado como muestreo será propicio para responder a los objetivos y la dinámica de la investigación, además de estar estrechamente ligados con el problema objeto de análisis.

La cual tiene por finalidad generar una relación interdisciplinar entre el circo y la danza, disciplinas que vengo practicando e integrando simultáneamente durante este año a través de mi formación profesional como Intérprete de danza en la Universidad Academia de humanismo cristiano y paralelamente el aprendizaje técnico junto a entrenamientos corporales en la disciplina de aparatos aéreos a través de diversos espacios culturales del circo contemporáneo en Santiago de Chile. Por medio de estos espacios he tenido la posibilidad de aprender y entrenar mi cuerpo con grandes profesionales y artistas circenses que dedican su tiempo completo a esta disciplina.

3.3 Técnica de investigación. La observación participante

La técnica de investigación que utilizará este estudio será a través de la observación participante. Este método de recopilación de información se caracteriza principalmente por situar al autor dentro del objeto de estudio, siendo participe junto a los demás sujetos investigados. Según Guasch (2002) “La observación participante es uno de los modos de investigación que permite prestar mayor atención al punto de vista de los actores.” (p.35). Guasch plantea que esta técnica se enfoca principalmente en observar, acompañar, compartir y participar con los actores las rutinas típicas y diarias que conforman la experiencia humana.

Por otra parte, Sanjuán en 2019 expone que la observación participante “Permite acercarse a la interpretación de la realidad por parte de los actores sociales, dando voz para expresar sus percepciones a los sujetos directamente implicados en los fenómenos que se investigan.” Al igual que permite “contrastar las opiniones o interpretaciones del investigador con las de los sujetos, sobre los fenómenos que observa.” (p.19). De esta manera, se comprende tanto a la interpretación y las percepciones de los sujetos a investigar como el foco principal de la técnica de investigación al mismo tiempo que se consideran las percepciones del investigador destacando el/los fenómenos por los cuales se relaciona el grupo determinado de sujetos a investigar cualitativamente.

Al mismo tiempo, Sanjuán (2019) plantea que existen grados y niveles de la observación participante, específicamente el nivel que predominará en esta investigación es el “Participante-como-observador: en esta modalidad, la ocultación de la actividad es parcial y la participación predomina sobre la observación” (p.17). Debido a que la técnica participante-como-observador se desarrollara a través de una cuidadosa observación en profundidad y participación activa dentro de una variedad de clases a desarrollarse durante el mes de octubre y noviembre de 2024 con diversas artistas escénicas que se desenvuelven principalmente en la acrobacia aérea del circo contemporáneo en Santiago de Chile, entre ellas se encuentran: Laura Laguna, Andy Chipazake y Judith Cadenas.

Además, por otra parte, se asistirá a la “Convención Nacional de circo y arte callejero” en su versión XXIII a realizarse entre los días 31 de octubre y 03 de noviembre 2024 en Isla de Maipo, Chile. Donde a partir de la observación participante se podrá observar y ser participe cotidiana y ampliamente de diversos entrenamientos o clases corporales enfocadas a la preparación física del arte circense, junto a la presencia de espectáculos escénicos de los artistas que conforman el actual circo contemporáneo. Para llevar a cabo nuestra

observación participante es necesario tomar registro de lo observado en el campo, estos registros serán desarrollados a partir de notas de campo. Los registros implican expresar detalladamente lo descubierto en el momento de la participación y observación activa en clases y entrenamientos junto a profesionales del circo contemporáneo chileno.

Los autores Taylor y Bogdan (1984) plantean que “la observación participante depende del registro de notas de campo completas, precisas y detalladas. Se deben tomar notas después de cada observación y también después de contactos más ocasionales con los informantes” al mismo tiempo especifican que “las notas de campo deben incluir descripciones de personas, acontecimientos y conversaciones, tanto como las acciones, sentimientos, intuiciones o hipótesis de trabajo del observador.” (p. 74-75). Por otra parte, López-Cano y San Cristóbal (2014) plantean que dentro del diario de campo “podemos anotar todas nuestras experiencias subjetivas que se han producido en la investigación. Todo lo que hemos sentido, nuestras sospechas, dudas, nuestra experiencia emocional” (p.110). Todo esto con la finalidad de contemplar de manera completa y detallada las acciones y reacciones de adentrarnos al escenario específico de la presente investigación. En resumen “las notas de campo procuran registrar en el papel todo lo que se puede recordar sobre la observación” (Taylor y Bogdan, 1984, p.75)

Para la recolección de datos en los estudios cualitativos actuales se reconoce la posibilidad de utilizar grabadores, cámaras de video y máquinas fotográficas como dispositivos mecánicos en el registro de campo. Taylor y Bogdan (1984) sugieren que “Hay situaciones o escenarios en los que los observadores pueden obtener buenos resultados empleando dispositivos mecánicos para el registro sin alterar dramáticamente la investigación” (p.80). Es por ello que además de registrar datos de manera escrita en las notas de campo, se realizarán grabaciones y fotografías dentro de los escenarios a desarrollarse, siempre con el consentimiento de las personas involucradas externas a esta investigación.

Se ha diseñado la siguiente pauta para tomar notas de campo (véase el cuadro en la siguiente pág.). El primer cuadro consiste en un informe escrito que detalla notas de campo in situ, donde se aprecian las actividades corporales en los entrenamientos y clases, junto a un apartado para diálogos y conversaciones con las artistas y por último un apartado para comentarios del observador (C.O) tales como apreciaciones/aprendizajes o sentimientos que surgen a lo largo de las prácticas. El segundo cuadro consiste en un informe fotográfico acorde a cada clase/entrenamiento a desarrollar con las artistas circenses, donde se aprecia

visualmente el entorno espacial donde se desarrollan las clases, así como algunos de los aprendizajes e investigaciones que surgen durante la práctica del aro aéreo.

Registro notas de campo

Nombre del evento:	Fecha:
Lugar donde se desarrolla:	
Nombre de sujetos:	
Informe escrito (actividad corporal detallada en clases y/o entrenamientos):	
Apreciaciones/sentimientos (C.O):	
Diálogos y conversaciones con los sujetos:	

Registro Fotográfico

Nombre del evento:	Fecha:
Lugar donde se desarrolla:	
Nombre de sujeto:	
Informe Fotográfico:	

4. Análisis documental

4.1 Registro de notas de campo

Para comenzar, señalaremos a continuación una serie de imágenes agrupadas y subdivididas correspondientes a notas de campo in situ escritas durante y al término de cada clase de acrobacia aérea, las cuales fueron realizadas por grupo determinado de artistas escénicas que se desenvuelven en el aparato de la lira/aro aéreo. Estas notas de campo tienen la finalidad de registrar la observación y participación durante las clases, además de reconocer los aprendizajes que se adquirieron a largo de los diversos entrenamientos de acrobacia aérea. A través de las siguientes imágenes podemos encontrar una variedad de apuntes escritos donde se evidencia el desarrollo de los aprendizajes obtenidos durante cada práctica, junto con dibujos gráficos que fueron bosquejados con la finalidad de señalar las diversas posiciones que realiza el cuerpo durante ejercicios específicos, así como los movimientos necesarios para

manipular el aro aéreo. Además al termino de cada nota de campo se realizó un apartado de Comentarios de Observador (CO), por medio del cual se expresan y comparten una variedad de situaciones que involucraban las emociones, sensaciones como apreciaciones personales o ideas que fueron surgiendo durante las clases.

Con el fin de analizar estos registros en notas de campo se ha diseñado una serie de categorías de codificación para comprender las actividades y ejercicios que son detallados en cada una de las clases de aro aéreo, las categorías de codificación utilizadas son las siguientes:

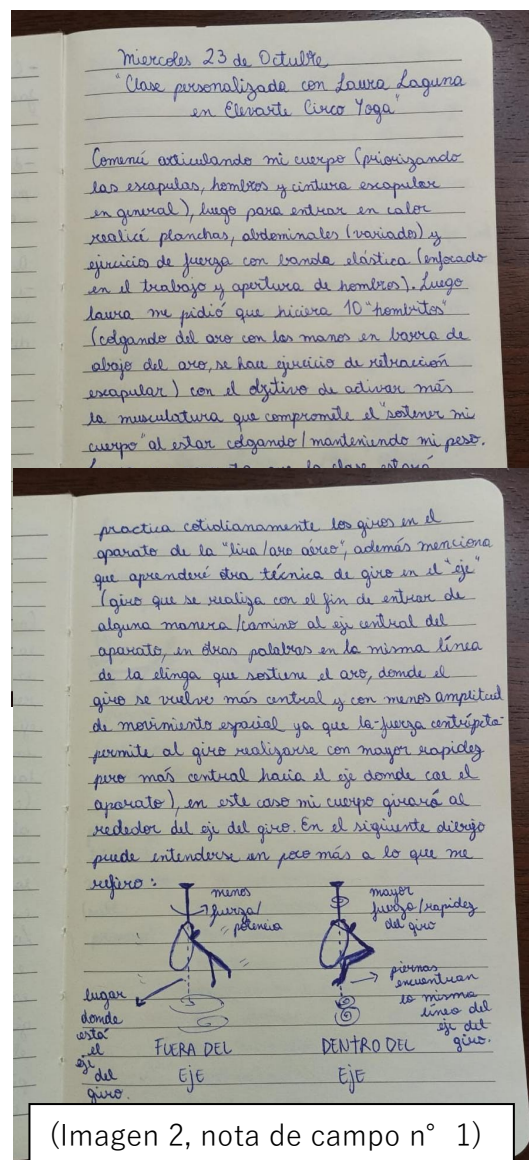
- Lenguaje y especificaciones técnicas en el entrenamiento aéreo
- Alineaciones corporales y uso de cualidades de movimiento durante la práctica
- Conformación de la expresión corporal y emocional a partir de figuras aéreas

Paralelamente este análisis de codificación en las notas de campo se complementó junto a referencias bibliográficas de diversos autores, con la finalidad de promover y desarrollar un análisis mucho más completo e integral según el contexto artístico en el que nos situamos. Esto permite realizar una comparación e integración de una variedad de autores que se sitúan y abordan específicamente las disciplinas artísticas relacionada dentro de esta investigación.

A continuación se expone la nota de campo n° 1 titulada “Clase personalizada con Laura Laguna”, en ella se pueden visualizar diversos apuntes y anotaciones los cuales fueron desarrollados durante y al término de la clase de aro aéreo impartida por la artista escénica Laura Laguna. Esta clase se llevó a cabo el día 23/10/2024 en el espacio Elevarte Circo Yoga. (Véase imágenes 1-7).

4.1.1 Nota de campo n° 1 “Clase Personalizada con Laura Laguna”

Por medio de los apuntes desarrollados en la práctica, podemos visualizar como al comienzo de la clase se prioriza un momento inicial enfocado a la preparación corporal. En el cual se realiza movilidad articular y activación muscular así como la entrada en calor corporal de manera general, mediante este calentamiento previo el cuerpo se flexibiliza y comienza la práctica de manera disponible y consciente, esto permite una preparación inicial para la carga física que requiere el entrenamiento aéreo de la clase. Especialmente se realiza una preparación física inicial enfocada al ejercicio de activación y movilidad escapular, con el objetivo principal de que la cintura escapular junto con los hombros y brazos estén completamente activos muscularmente y con rango articular. Estas partes corporales son primordiales de preparar previamente al ejercicio ya que son las principales ejecutoras de la mantención del peso corporal al momento de estar colgando del aparato aéreo. Como



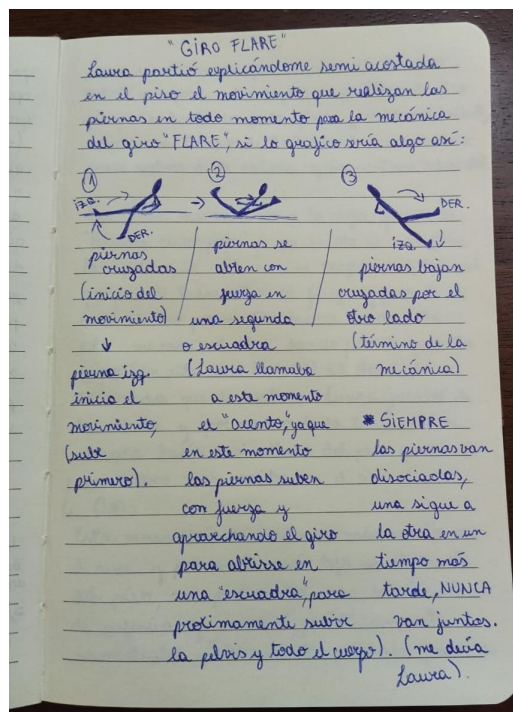
(Imagen 2, nota de campo n° 1)

expresa Sáez en 2017, en el inicio de las clases de acrobacia la entrada en calor consta generalmente de dos partes: el calentamiento, en el cual se trabaja la movilidad general del cuerpo y la preparación física, la cual consta de repeticiones de ejercicios focalizados que combinan la fuerza y la resistencia, con la finalidad de activar la musculatura completa del cuerpo.

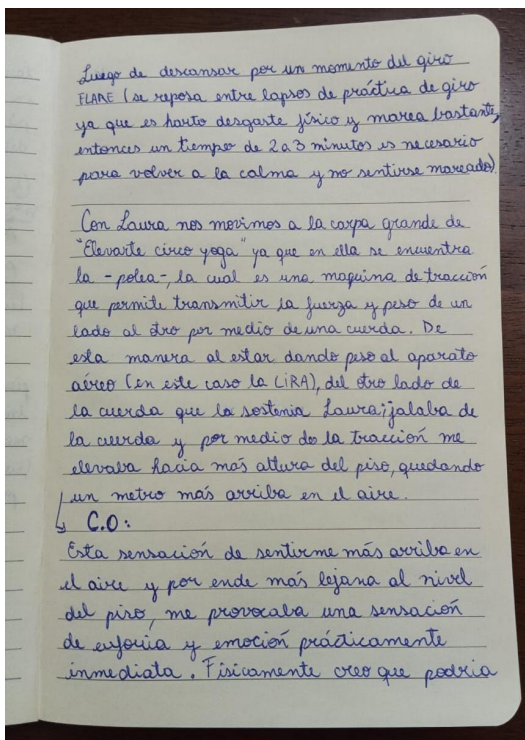
Aproximándonos a la técnica de la clase, hay que reconocer que existe personalmente un acercamiento previo a la práctica del aparato aéreo y de aprendizajes anteriores en cuanto a la técnica de giros en el aro. Por lo tanto, existe una propiocepción previa que se ha ido desarrollando mediante entrenamientos y clases anteriores en cuanto al flujo inicial del giro aéreo. En este desarrollo de la propiocepción se ha ido comprendiendo la existencia de conexiones y alineaciones corporales básicas, tales como la alineación de hombro-mano, coronilla-coxis e isquion-talón y de conexiones corporales con el espacio como el constante empuje del metatarso con el piso y de la tracción/agarre de las manos con el aro. Esto se vincula a lo planteado por Sáez en 2017 cuando menciona que existen tres elementos que forman el nudo conceptual compartido de la técnica acrobática, los cuales son “postura”, “alineación” y “empuje”, quien también expresa que estos tres elementos están estrechamente vinculados. Mariana Sáez en 2017 también aproxima las conexiones propioceptivas existentes dentro de la danza, mencionando que al inicio de las prácticas de danza las entradas en calor presentan elementos recurrentes como la importancia de la respiración, la percepción del peso del cuerpo y de sus partes por separado, así como las relaciones de alineación entre los pies, la cadera y la cabeza, junto al registro de zonas con tensión muscular que se buscan aflojar.

Volviendo a la nota de campo, se puede visualizar en la imagen 2, un dibujo que grafica los ejemplos de giro “dentro del eje” y otro “fuera del eje”, estos corresponden a movimientos específicos que caracterizan la práctica de la técnica sobre giros en aparato aéreo.

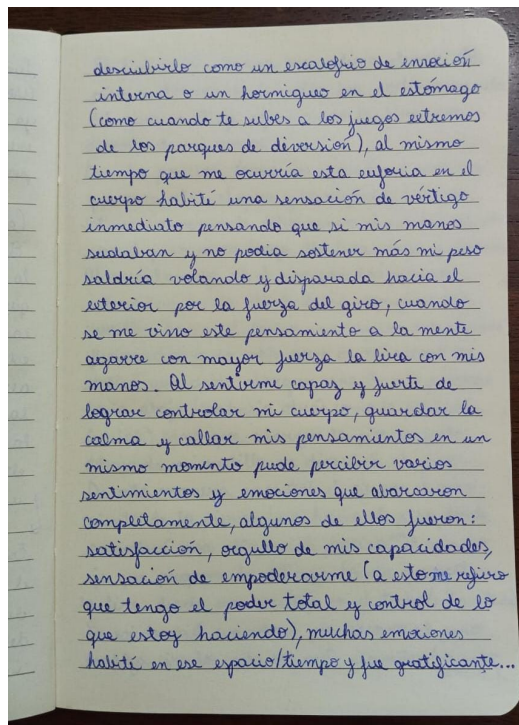
Mientras que en la imagen 3 se encuentra otro ejemplo de dibujo asociado al giro con el aparato, donde se grafica la explicación técnica que expone Laura en la cual desarrolla la noción de los 3 momentos esenciales que componen el giro denominado “flare” (inicio, acento y termino del movimiento) además de otros apuntes extras sobre recomendaciones técnicas que plantea la artista. Esta explicación tiene por finalidad la comprensión y ejecución adecuada del movimiento en el tiempo rítmico que compone al giro, sin aumentar ni disminuir la velocidad ya que esto interrumpe el tiempo propio que caracteriza al giro. Cuando se distorsionaba el tiempo característico del giro repercutía en el cuerpo evidenciándose como una descoordinación y compensación con otras fuerzas equivocadas o empujes musculares que no eran parte del ejercicio. Estos momentos de prueba y error son característicos en el proceso de la incorporación de la técnica junto con la repetición y la exploración, así como expresa Sáez en 2017 son aspectos que forman parte del proceso de aprendizaje que implican la habituación de nuevas posiciones y movimientos corporales que nos llevan por el camino a encontrarnos con la técnica acrobática.



(Imagen 3, nota de campo n° 1)



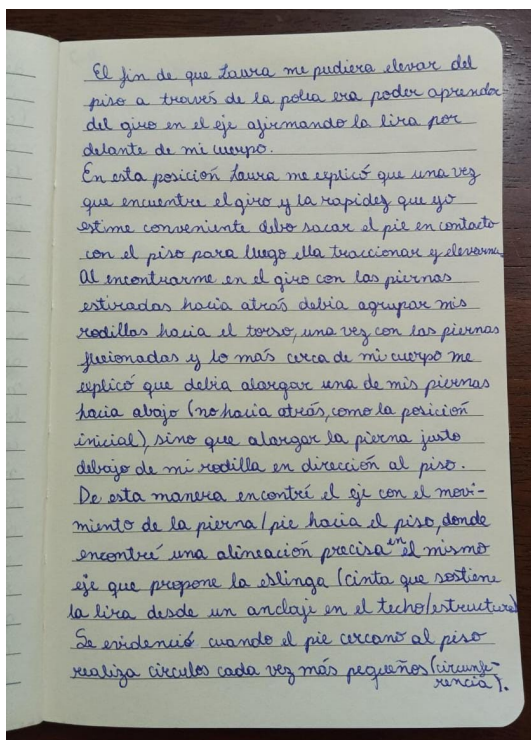
(Imagen 4, nota de campo n° 1)



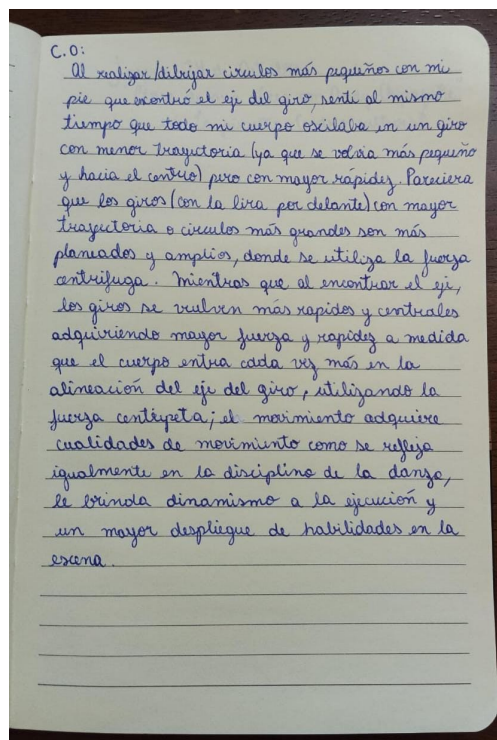
(Imagen 5, nota de campo n° 1)

Por otra parte, en cuanto a la conformación de sensaciones y emocionalidades que fueron apareciendo a lo largo de la práctica podemos ver como luego del entendimiento y de realizar correctamente los ejercicios surge una emoción de superación y admiración por el logro personal, además de la sensación eufórica y adrenalínica por girar con el aro a gran altura del piso, junto al orgullo personal y la satisfacción por comprender y aplicar la técnica en cada ejercicio desarrollado. Además todo ello iba acompañado de la imponente sensación de hormigueo en el estómago cada vez que Laura jalaba la cuerda de la polea para elevar cada vez más el aro que sostenía mi cuerpo en el aire, esta última sensación predominaba en todo momento y se expandía por todo el cuerpo provocando una conmoción genuina de felicidad que se unía al sentimiento de satisfacción personal por el lograr mantener el cuerpo en constante tracción hacia el aro a través de la fuerza y del control corporal. Esta situación junto a todas las sensaciones evidenciadas se aproxima a lo expuesto por Sáez en 2017, cuando se refiere a la relación constante de desafío y superación que existe en la acrobacia cuando se afrontan aspectos del miedo y/o el dolor, provocando que ocurra una intensificación de la sensibilidad del tono, del esfuerzo muscular, la adrenalina y la sensación de riesgo. Tal como expresa Sáez, podemos ver como

en la experiencia durante la nota de campo existe una apropiación del entendimiento en la técnica aérea y que frente a esta superación se intensifica enormemente la adrenalina al sentir el riesgo estando a una mayor altura del nivel del piso.



(Imagen 6, nota de campo n° 1)



(Imagen 7, nota de campo n° 1)

4.1.2 Nota de campo n° 2 “Clase de aro aéreo con Andy Chipazake”

Al igual como se relata en la nota de campo anterior, la clase comenzó con ejercicios de movilidad articular. En esta preparación física el enfoque principal se encontraba en articular la columna, hombros y escapulas. Seguido de esto, ejercicios de activación de core (centro del cuerpo), el cual es primordial ya que

nos permite realizar movimientos en el aro con mayor ligereza y dinamismo, lo que también puede evitar lesiones por la sobrecarga que puede ocurrir en articulaciones y fundamentalmente como expone Mariana Sáez en 2017 el “agarre” del centro es un movimiento que permite una alineación en relación con el eje del cuerpo. Entendiendo según Sáez que el “centro” abarca el sector del cuerpo comprendido entre el ombligo y la inserción de las piernas, quien profundiza en que el “manejo del centro” es una habilidad que los bailarines deben desarrollar durante su formación, que implica la capacidad de alternar entre un centro liviano y un centro pesado según las circunstancias, comprendiendo que estos centros se contraponen hacia arriba y abajo del nivel del ombligo respectivamente. Volviendo a la preparación física que se expone en la nota de campo n° 2, se priorizó activar y calentar los músculos sobre el aparato aéreo, como se ejemplifica con dibujos en la imagen 2: ejercicios de contraer y expandir el abdomen, retracción escapular, activación y proyección de las extremidades junto con la constante tracción de los brazos y del core hacia el aro. Dentro de esta preparación física se potenciaron capacidades corporales, tales como la fuerza, la resistencia y la elongación.

Estas son habilidades corporales esenciales que se promueven en la preparación de la acrobacia según Sáez en 2017, quien también explica como la fuerza es necesaria para la incorporación de la técnica y para la correcta realización de las acrobacias, declarando que sobre todo la fuerza aparece en la acrobacia aérea como un elemento de seguridad que se debe garantizar y que vuelve constantemente sobre la necesidad de entrenamiento.

Jueves 24 de Octubre

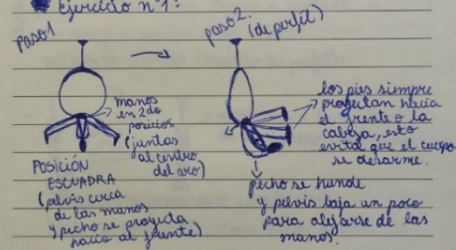
"Clase de oro aéreo con Andy Chipazote"
en La pineta Centro cultural

Comenzamos la clase articulando columna; con
hojadas por columna (camino por el piso de la cabeza),
articulamos cuello realizando círculos con la
cabeza, seguido de hombros y escapulas. Luego
hicimos una serie de ejercicios que involucraban
el CORE; dentro del cuerpo, activamos pasando
de posición tálta a perro boca abajo, seguimos
con planchas laterales y subire piernas a vela.
Luego para activar la zona posterior de cintura
escapular; boca abajo en el piso llevamos nuestros
brazos al lado de las orejas para solo subir y
bajar los brazos del piso (levantándolos desde
la escapula). Por último realizamos patadas
hacia adelante, atrás y laterales, para luego
pasar a calentarse en la lisa; hicimos una
serie de 10 hombrillos (enchufe escapular y suelo,
colgando afirmados de manos en la lisa),
para activar más el abdominal hice ejercicios

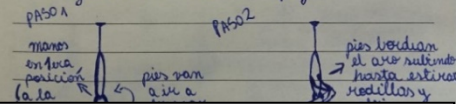
(Imagen 1, nota de campo n° 2)

avitar (todo esto colgando de mis brazos en
la lisa), también hicimos desde posición cuadrada
hundir el pecho y luego proyectarlo de nuevo
entre los brazos (grafico este ejercicio en dibujo n°1)
y también desde 1ra posición llevamos los pies
bordiando la lisa hasta abducir cadera y volver
con piernas a 1ra posición (grafico en dibujo n°2).

Ejercicio n°1:

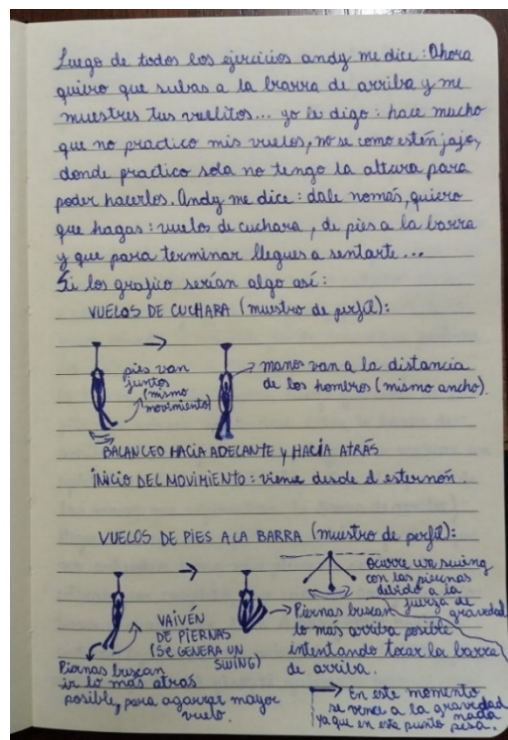


Ejercicio n°2: Troncos de perfil



(Imagen 2, nota de campo n° 2)

Seguido de ello, se ejecutó técnica de vuelos graficado en imagen 3, entre los cuales se ejecutaron vuelos de tipo “cuchara” y de “pies a la barra”, los cuales tienen características similares sin embargo involucran un impulso y activación muscular con distintas partes del cuerpo al estar colgando del aparato. Para continuar, luego de la ardua preparación física y de la práctica de vuelos se dio paso al aprendizaje de una secuencia de flujo giratorio con distintas figuras en el aro. Esta instancia de la clase de acrobacia podemos relacionarla a la continuidad que también existe durante una clase de danza, en donde luego de realizar el primer momento de entrada en calor y de conexión con el cuerpo, suele comenzar el trabajo con



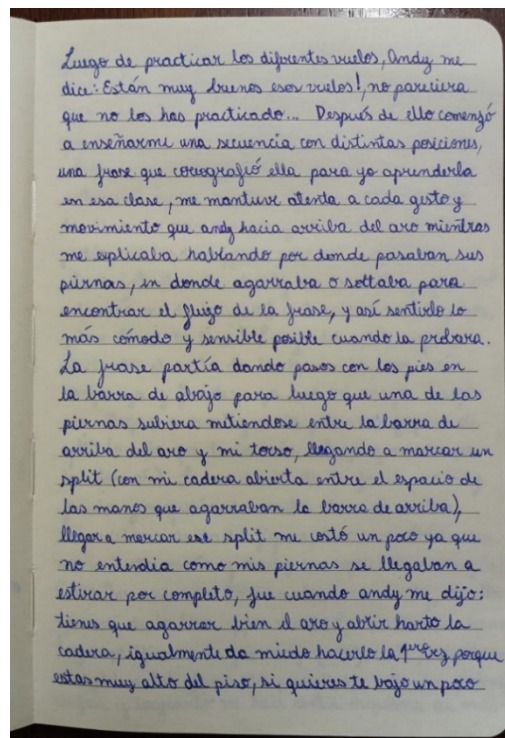
(Imagen 3, nota de campo n° 2)

“secuencias de movimiento”. Sáez en 2017 refleja este momento de la practica en la danza, quien explica que las “secuencias” implican una sucesión de movimientos organizados en el tiempo y en el espacio. Planteando que algunos de los contenidos que se abordan durante las prácticas de la danza se enfocan en el peso, los apoyos, conexión del torso y las extremidades, movilidad articular, eje de pelvis-columna-cabeza, entradas y salidas del piso, roladas, equilibrios y desplazamientos, entre otros.

Frente a esta descripción de contenidos, podemos reconocer como existe una cercanía a estas mismas dimensiones practicadas durante las clases de acrobacia, tales como la concientización del peso y los apoyos así como la conexión del torso y las extremidades, aquellas nos permiten desenvolvernos en el aparato, comprender como se encuentra nuestro cuerpo el día de hoy y ser conscientes de la fuerza o resistencia que podemos ejecutar en la práctica aérea. Por otra parte los equilibrios y desplazamientos a los que alude Mariana Lucia Sáez en 2017 suelen ser parte también de las diversas secuencias de flujo giratorio que se realizan sobre el aro aéreo. Respecto a esto, podemos ver como las “secuencias de movimiento” en la danza se asemejan a las secuencias de flujo giratorio que se realizan en las clases de acrobacia aérea. En cuanto a la estructura general de las clases, Sáez en 2017 plantea que tanto en las clases

de danza contemporánea y las de acrobacia comparten junto a muchas otras actividades corporales una misma estructura general estándar, que se conforma por tres grandes momentos: entrada en calor, desarrollo de los contenidos específicos de la clase y el momento final de relajación o estiramientos.

Volviendo a la secuencia de flujo giratorio durante la clase de acrobacia, se evidencia en la nota de campo como la ejecución de cada figura y la transición entre ellas requería de un flujo continuo del movimiento, para ello era de vital importancia la activación muscular de los abdominales (centro del cuerpo), lo que permitía realizar mantenciones corporales y cambios de posiciones sobre el aro de manera fluida y dinámica, lo cual además permitía realizar variaciones en las cualidades de movimiento y en la rítmica que se le otorgaba a cada figura en el aro. Por lo tanto, podemos reconocer que para la ejecución de esta práctica de flujo aéreo es de gran importancia desenvolver durante ella un cuerpo activo y disponible



(Imagen 4, nota de campo n° 2)

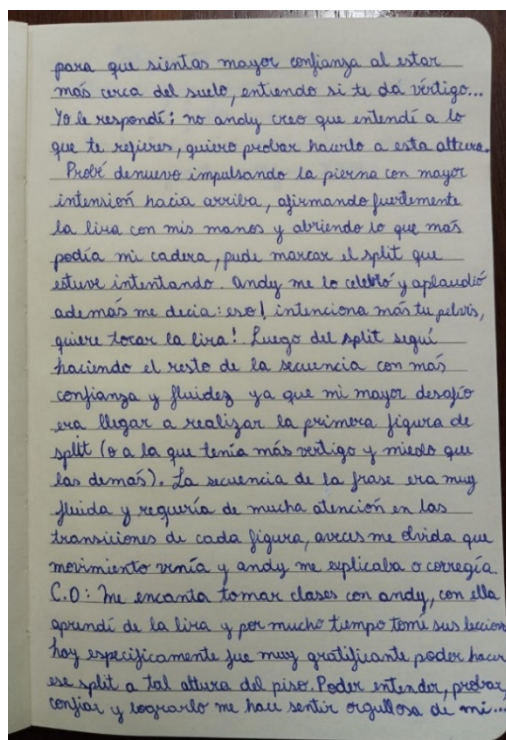
para el desarrollo de movimientos dinámicos, así como ir acorde a la temporalidad que se propone en la clase. Sáez en 2017 habla acerca del cuerpo disponible dentro de la danza contemporánea, explicando que aquel es un cuerpo atento a su movimiento, en un dialogo entre la sensopercepción y los modos de movimiento aprendidos e incorporados. Este cuerpo al que se refiere, es uno que permite variar las cualidades de movimiento con velocidad y precisión, que puede pasar de un movimiento fluido a uno cortado, de la velocidad a la lentitud o incluso a la quietud, así como de la pesadez a la liviandad.

Frente a ello, podemos deducir que tanto las prácticas de la danza como la acrobacia aérea del circo colocan al cuerpo en el centro, disponiendo del con diversas técnicas y perspectivas que varían según el contexto y la disciplina a la que se adapte. En este sentido, nos situamos desde la perspectiva planteada por Bianca Simões en 2013 cuando expresa que aunque de manera diferente, acorde con cada contexto, con cada cuerpo, el uso de diferentes procedimientos, ya sea del circo a la danza o de la danza al circo, exige diferentes soluciones adaptativas

en el cuerpo. Que amplían su vocabulario, preparándolo para nuevos ajustes y reorganizaciones, produciendo a su vez nuevos conocimientos.

Por lo tanto, se comprende que desde el aprendizaje de nuevos vocabularios, corporales específicamente, así como desde los diferentes procedimientos y maneras de hacer cuerpo en la práctica podemos llegar a nuevos lugares, perspectivas y conocimientos desde los procesos adaptativos que sitúan al cuerpo en cada práctica. Para complementar esta idea volvemos a Simões en 2013 cuando menciona que la danza y el circo, como procesos de evolución cultural, se encuentran en esta dinámica, desarrollándose dentro de un sistema de contaminación cultural que los complejiza irreversiblemente. Destacando que el hecho de que los procesos adaptativos, tanto en un área como en la otra, juegan papeles fundamentales en el surgimiento de intersecciones entre ambas.

Retomando lo expuesto en las notas de campo n° 2, podemos evidenciar como la conciencia de alineaciones corporales acorde a cada figura aérea posibilitaba una amplia proyección del movimiento, mediante la propiocepción a nivel corporal y espacial aparecía la posibilidad de ampliar y desarrollar las capacidades físicas durante la práctica de las figuras aéreas, como por ejemplo: un mayor desarrollo de la flexibilidad y rango articular al realizar el Split sobre el aro. Acerca de esta propiocepción, volvemos a Sáez en 2017 cuando expresa que al conectar con el cuerpo situamos a la propiocepción en primer plano, donde ocurre un dialogo con las representaciones biomecánicas y anatómicas del cuerpo.



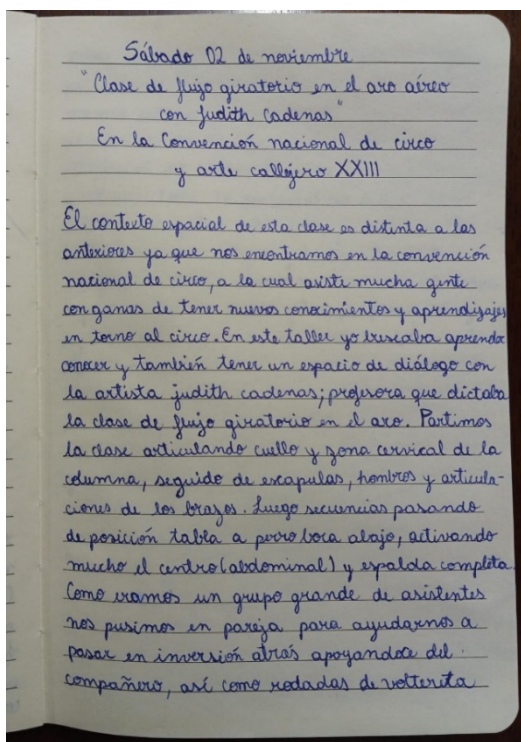
(Imagen 5, nota de campo n° 2)

Por otro lado, en cuanto al desarrollo emocional durante la práctica podemos percibir que ocurre un momento de confrontación con el miedo por una posible caída en la altura, este miedo se afrontó a partir del entendimiento técnico de la figura aérea junto a la conciencia corporal y la plena confianza puesta en las

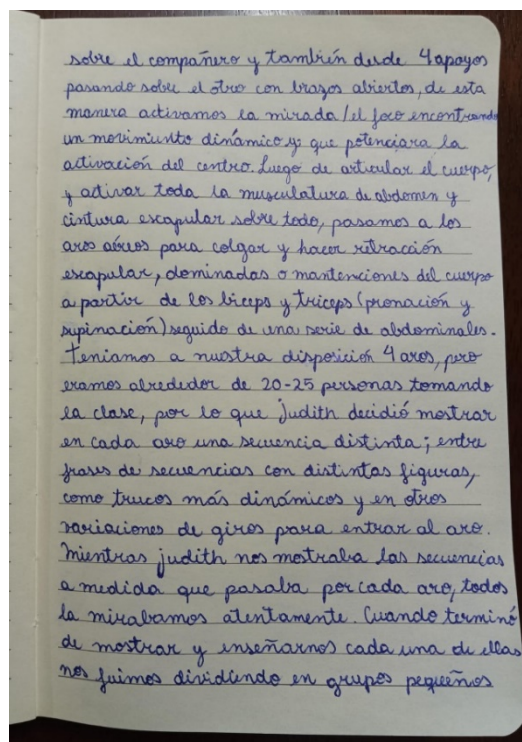
capacidades físicas. El miedo, según Sáez en 2017 es un componente de importancia en el proceso de formación del acróbata, aquel se va superando a medida que se adquieren nuevas habilidades y habitualidades, sin embargo, expone que sigue estando presente en los nuevos aprendizajes. También la autora plantea que este miedo luego puede ser utilizado como medida para prestar atención ante el riesgo, o su versión positiva y placentera, la “adrenalina”. En esta experiencia registrada en nota de campo n° 2, podemos visualizar como luego de un nuevo intento de la figura a gran altura se logra ejecutar de manera correcta, lo que dio paso a un sentimiento de superación personal y de orgullo por la confianza en las capacidades corporales. Por último, cabe destacar que una vez que se apropió el material aprendido durante la clase de aro aéreo, este mismo material puede dar paso a la resignificación y el estilo propio que se le puede otorgar a cada una de las figuras desarrolladas, lo cual permite un despliegue en la construcción personal de posibles interpretaciones escénicas.

4.1.3 Nota de campo n° 3 “Clase de aro giratorio con Judith Cadenas”

A modo de contexto, a través de esta nota de campo se aprecia que existe una diferencia con las clases asistidas anteriormente, ya que esta nota de campo se sitúa dentro de la Convención Nacional de circo y arte callejero XXIII. Por lo tanto, en este contexto de la práctica existía una constante interacción social entre la gran cantidad de asistentes en la clase, mientras que por fuera de ella se encontraban sucediendo muchos más talleres, entrenamientos y practicas del arte circense. Debo mencionar que el tener la oportunidad de compartir y conocer a muchas personas dentro de este espacio, además de aprender sobre una gran variedad de prácticas artísticas me permitió comprender la cantidad de disciplinas que se desarrollan y engloban dentro del arte escénico del circo contemporáneo.



(Imagen 1, nota de campo n° 3)



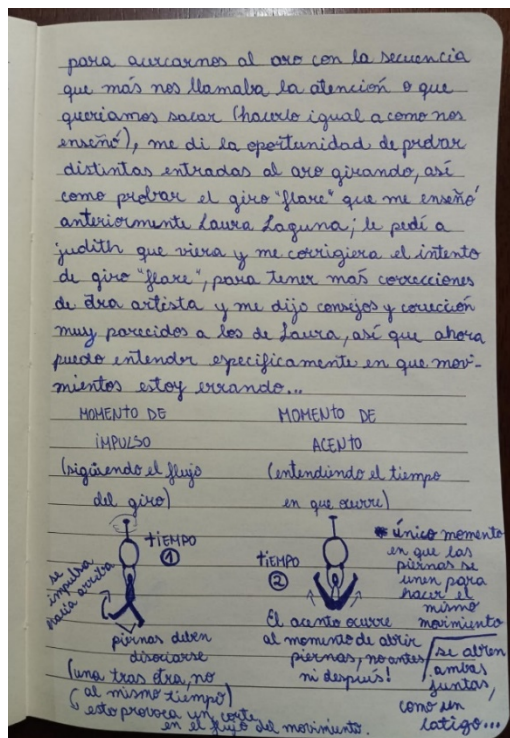
(Imagen 2, nota de campo n° 3)

En cuanto a la práctica de la clase podemos notar una coincidencia en los momentos de preparación física inicial que se asemeja a las anteriores notas de campo. La cual se compone igualmente de un primer momento en el que se articula, calienta y prepara el cuerpo para las distintas destrezas que componen la clase. En este análisis comenzaremos desarrollando la preparación física con el planteamiento que expone Sáez en 2017, quien expresa que esta preparación consiste en una sucesión de ejercicios de fuerza y resistencia muscular localizadas. Sáez plantea que por medio de ella se producen modificaciones materiales como por ejemplo: los músculos aumentan su volumen y su tono, ciertas regiones del cuerpo como la espalda y los brazos aumentan su tamaño, mientras que la resistencia física al entrenamiento es cada vez mayor y el agotamiento llega cada vez más tarde. A modo de comparación con las capacidades físicas en la disciplina de la danza, Jatin P. Ambegaonkar en 2014 desarrolla en un artículo que aborda específicamente acerca de la aptitud física en la parte superior del cuerpo en bailarines, planteando que la danza por si sola puede no producir ganancias de resistencia muscular en la parte superior del cuerpo. Por lo que recomienda realizar un entrenamiento cruzado fuera de las prácticas de la danza. Además expresa que componentes de la aptitud física

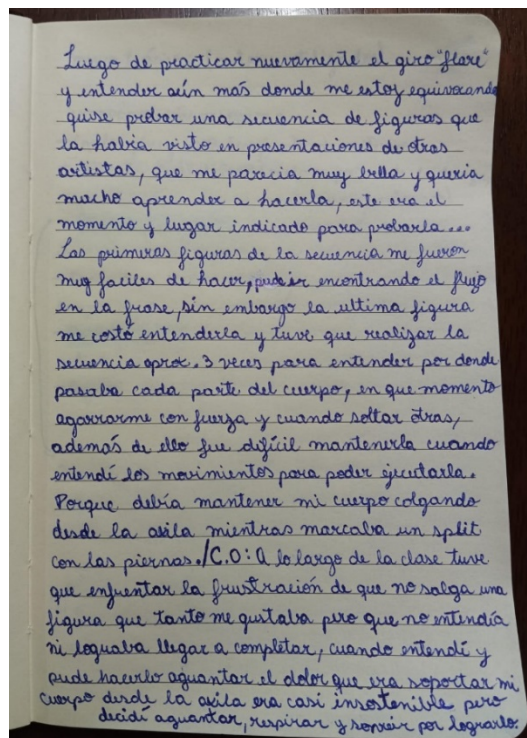
como por ejemplo: la fuerza, potencia, equilibrio y agilidad pueden mejorar la estética del rendimiento y disminuye el riesgo de lesiones entre los bailarines. Por medio de estos planteamientos, podemos comprender que existen aptitudes físicas en el desarrollo de la acrobacia del circo tales como el fortalecimiento muscular que propician al artista a un mayor despliegue en la resistencia corporal y en el agotamiento tardío dentro de los entrenamientos. Estas características corporales que van adquiriendo los artistas del circo a medida que realizan una constante preparación física focalizada podrían ser beneficiosas de igual manera para los artistas de la danza, ya que como plantea Ambegaonkar en 2014 los entrenamientos cruzados por fuera de las practicas dancísticas equipan y fortalecen a los bailarines, evitando de esta forma que ocurran riesgos de lesiones.

Volviendo a lo planteado en nota de campo n° 3, a nivel de aprendizajes desarrollados durante la clase de aro se ejercitó nuevamente la técnica de giro “flare”, en donde hubo un mayor entendimiento en cuanto a la fluidez, las características y el ritmo que componen cada movimiento, así como los errores comunes cometidos al practicar esta técnica de giro en específico. También hubo un aprendizaje de una secuencia de flujo giratorio donde se ejecutaron nuevas figuras, transiciones y por ende diversas alineaciones corporales y cualidades del movimiento que caracterizaban cada una de las figuras en el aro aéreo. Mientras que en cuanto al desarrollo de la expresión corporal y emocional durante la secuencia, se vivenciaron emociones como la frustración y el miedo a probar destrezas a una gran altura o que implicaban mayor agilidad y fuerza del cuerpo a la que se está acostumbrado. Como plantea Sáez en 2017 habitualmente sabemos dónde está nuestra mano o nuestro pie de manera inmediata y con esa misma inmediatez podemos movilizarlos para lograr un fin, sin embargo esto no ocurre mientras se aprende a ser acróbata. Ya que este desconocimiento, incertidumbre y esta falta de confianza en nuestro propio cuerpo, nos genera sorpresa, risa, angustia, así como también el miedo. Además, en cuanto al entrenamiento Sáez plantea que a medida que se gana fuerza y se incorpora la técnica, los ejercicios pueden resolverse con menor esfuerzo. Sin embargo, las figuras y escapes que se van aprendiendo presentan una complejidad creciente, por lo que cada nuevo aprendizaje requiere un poco mas de fuerza y resistencia para su correcta incorporación. Mariana Sáez también plantea que esto lleva a una relación circular entre fuerza y técnica, que nos

permite contextualizar la importancia y la persistencia de la preparación física en vinculación con el desarrollo de los contenidos acrobáticos.



(Imagen 3, nota de campo n° 3)



(Imagen 4, nota de campo n° 3)

Por otra parte, también se experimentó cercanía a la ocultación del dolor al momento de realizar una figura final de la secuencia de flujo giratorio en el aro, esta figura constaba en sostener el peso del cuerpo mediante un único agarre, la axila. Esta ocultación de dolor es una característica de la disciplina aérea que exponen Teodoro de Leles, M. y Correa de Camargo, R. en 2022, cuando expresan que como resultado de la formación, el entrenamiento y la repetición de técnicas, los artistas adquieren marcas en el cuerpo reflejándose como callos, quemaduras, hematomas o pequeñas heridas ocasionadas por la repetición de movimientos en el aparato aéreo. Los autores plantean como en el proceso de repetir y buscar dominar determinados movimientos en el aparato aéreo, además de sensaciones como el miedo al riesgo de que algo salga mal, se encuentra el dolor físico. Señalando que estas lesiones y dolores resultantes del entrenamiento y el dominio de actividades quedan ocultos en el momento de la presentación pública ya que esto forma parte de su estética, debido a que el

origen de estos actos circenses se basa en la presentación de un ser humano con características heroicas, con movimientos de fuerza y/o ligereza, en donde la posibilidad del sueño humano de volar no parece estar sometida al dolor, la debilidad o el sufrimiento. Teodoro de Leles, M. y Correa de Camargo, R. en 2022 exponen como la presencia del dolor en los procesos de adquisición de habilidades técnicas circenses es normal, y que no es mas que un componente en el proceso de aprendizaje. También plantean que los estudiantes para superar sus propias barreras y limites acaban internalizando esta información, que el dolor no es algo que impida sus actividades y que pasa a formar parte de sus mapas sensoriales. En relación con lo mismo, Sáez en 2017 plantea que la autoexigencia y la autosuperación no refieren solamente a manejar el dolor y el miedo, sino que incluyen diversos elementos actitudinales como la determinación, paciencia, constancia, confianza e insistencia. Mencionando que todos estos elementos nos van abriendo camino para comprender los sentidos que la autoexigencia y la autosuperación adquieren en el marco de la formación en acrobacia.

4.1.4 Análisis general de notas de campo

Los registros de notas de campo que han sido expuestos junto a sus respectivos análisis individuales nos han permitido la posibilidad de adentrarnos y reconocer la cotidianidad que componen los entrenamientos corporales en la disciplina de la acrobacia aérea del circo contemporáneo. A través de ellos hemos podido identificar la exigente carga física y constante preparación corporal que se desarrolla en los entrenamientos aéreos, al igual que el predominio de un lenguaje técnico específico para el desarrollo del acondicionamiento físico focalizado, específicamente en la musculatura superior del cuerpo: abdomen, espalda, cintura escapular, hombros y brazos. Aquel trabajo específico de la musculatura desarrollado durante las clases de acrobacia aérea coincide con lo que plantean Teodoro de Leles, M. y Correa de Camargo, R. en 2022 cuando explican que los artistas aéreos suelen tener el grupo muscular de los miembros superiores más grandes y desarrollados que los miembros inferiores debido a la excesiva incorporación de ejercicios en una determinada modalidad. Además

podemos reconocer que el lenguaje de la acrobacia aérea incluye diversas técnicas que facilitan el aprendizaje y adiestramiento corporal de la disciplina circense, tales como: técnica de giros, técnica de vuelos, tipos de agarre, empujes y equilibrios, o el desarrollo de habilidades corporales que se potencian con el fin de presentar un mayor despliegue con el aparato aéreo como lo es la fuerza, flexibilidad, resistencia y el control corporal, entre otros. Esto también coincide con lo que plantean Teodoro de Leles, M. y Correa de Camargo, R. en 2022 cuando expresan que en la búsqueda por controlar los riesgos de la acrobacia aérea existe un intenso proceso de repetición en las respectivas técnicas y acciones corporales específicas para una correcta y exitosa ejecución en la escena. En relación con lo mismo, los autores expresan como el proceso de jugar y simular el riesgo en los actos aéreos requiere que los artistas pasen por un arduo e intenso proceso de formación. Además exponen como a través de estos entrenamientos y repeticiones los artistas atraviesan situaciones de dolor, tanto por lesiones o heridas en la piel causadas por el contacto con el aparato aéreo o la fatiga muscular por el ejercicio excesivo. Para complementar esto Mauriño Suarez (s.f) también expone como la alta demanda física del circo exige largas horas de entrenamiento para desarrollar y afinar la técnica, destacando que el desgaste físico y el nivel de peligrosidad en la disciplina exigen un cuidado extremo del cuerpo. Además, se aprecia en las notas de campo que los entrenamientos aéreos a los que se han asistido se caracterizan por contar con una conciencia corporal en cuanto a alineaciones del cuerpo, conexiones con el espacio, la coordinación o disociación según corresponda la destreza acrobática, así como el desarrollo de la rítmica y cualidades del movimiento que se establecía para cada figura aérea.

Frente a todo lo expuesto se comprende que todas estas particularidades que componen la disciplina aérea se trabajan arduamente y de manera progresiva con la finalidad de lograr un alto rendimiento físico y un completo despliegue del artista en la escena. Tal como mencionan Teodoro de Leles, M. y Correa de Camargo, R. en 2022 dentro de la búsqueda de situaciones de riesgo de la acrobacia aérea se encuentra la necesidad de mantener un control total en las destrezas a ejecutar, para que suceda un éxito total de las habilidades acrobáticas durante el espectáculo del circo aéreo. Sobre aquel espectáculo Bianca Simões en 2013 expone que durante el acto de circo aéreo se desarrolla e interpreta el suspenso, lo increíble y la sensación de lo casi imposible, lo cual constituye en su mayoría al punto principal del acto.

Por otro lado, Bianca Simões en 2013 también expone acerca de la construcción de una relación interdisciplinar e hibridación entre el circo y la danza, planteando que desde el ambiente del circo se aprecia y aborda la danza como un papel fundamental no solo en la preparación del artista y la estética de los espectáculos, sino que en la producción de nuevas comprensiones del cuerpo dentro del ambiente circense. Mientras que aspectos como la valentía y la confianza aparecen como un aporte importante de la formación circense para la disciplina de la danza. Complementando la hibridación de estas disciplinas Mariana Lucía Sáez en 2019 propone una comparación entre el cuerpo del acróbata con el cuerpo del bailarín clásico, quien expresa que ambos cuerpos de los artistas escénicos se constituyen a partir de una serie de ejercicios destinados a la obtención y al dominio de un vocabulario técnico, entre ello plantea como ejemplo las figuras y los escapes de las acrobacias aéreas, como las figuras acrobáticas de las acrobacias de piso.

A través de lo expuesto por Sáez en 2019 se comprende que en ambas disciplinas artísticas ocurre un predominio de un vocabulario técnico específico que los caracteriza, para la adquisición de este vocabulario técnico los artistas escénicos trabajan arduamente en torno a la repetición de ejercicios que distinguen a cada disciplina del arte escénico. Además Sáez en 2019 complementa cuando expresa que estos vocabularios técnicos son el punto de partida para una posterior complejización, experimentación y desarrollo de propuestas personales y creativas en la escena. También Pavel e Izkra Gutiérrez en 2019 plantean una relación entre el artista de circo y el bailarín cuando mencionan que el artista de circo asume una conformación poética de las palabras, como la estética de la belleza y la estética de los sentimientos en las figuras que se ejecutan con cada una de las disciplinas circenses. Exponiendo que aquello es retomado del adiestramiento grácil de los movimientos del ballet, así como del aprovechamiento completo de la música al igual que la expresión corporal de los sentimientos verdaderos que habitan en el artista de circo. Mientras que en cuanto al cuerpo del bailarín, aquel va expresando sentimientos, pensamientos, emociones o ideas con cada movimiento realizado mediante el cuerpo, el cual comunica y no solo ejecuta series de movimientos secuenciales. Estos aspectos que componen tanto al bailarín como al artista de circo desarrollan una cercanía en cuanto a la expresión corporal que transmiten cada uno de ellos en sus respectivas disciplinas, ambos artistas escénicos por medio de las emociones y sentimientos buscan expresarse por medio de movimientos dancísticos o mediante la marcación de figuras en el circo. También se puede apreciar como

existe un acompañamiento musical al momento de desarrollar ambas disciplinas artísticas, ya sea mediante una melodía o banda sonora se acompañan las muestras dancísticas o presentaciones de número artístico en el circo.

Además Pavel e Izkra Gutiérrez en 2019 declaran que el espectáculo de circo se presenta como un acto interdisciplinario y no como un arte independiente ya que se fusiona de forma híbrida con la danza, el teatro y otras formas de artes corporales. Mediante esta declaración de los autores podemos reconocer como las artes escénicas de la danza y el circo se fusionan de forma paralela para componer un espectáculo enriquecido e interdisciplinario.

A modo general podemos reconocer como los planteamientos expuestos por la variedad de autores proponen similitudes y aproximaciones desde diferentes aristas y comprensiones del cuerpo sobre el cruce interdisciplinar entre la danza y el circo, disciplinas en las cuales se está incrementando una mezcla e hibridación cultural en el contexto de la escena contemporánea. Estas aproximaciones de los autores aportan de manera objetiva a la relación interdisciplinar que se busca plasmar en esta investigación, además complementan a lo vivenciado, estudiado y registrado durante cada clase de la disciplina aérea.

4.2 Registro Fotográfico

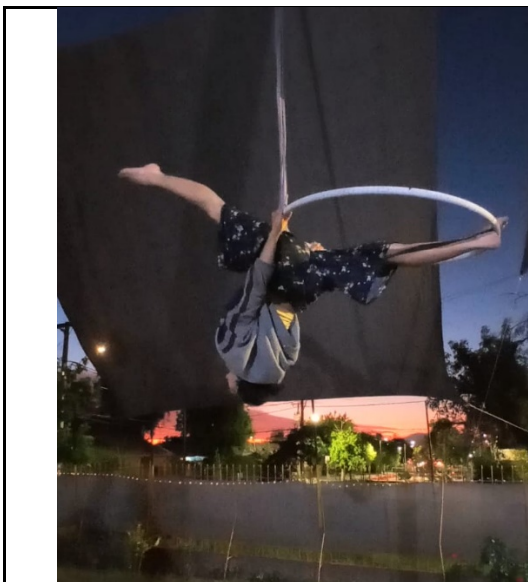
El grupo estudiado de artistas escénicas fue capturado mediante registros fotográficos durante la participación de las diversas clases de aro aéreo, a través de este registro podemos apreciar una variedad de imágenes que proyectan los ejercicios aprendidos y entrenados a lo largo de las clases por medio de la explicación y asistencia de las artistas. Estos registros permiten una observación clara y detallada de los movimientos que fueron ejecutados en cada práctica de aro aéreo. A través de estas imágenes podemos visualizar la práctica de secuencias enfocadas al flujo del movimiento en la técnica de giros (informe fotográfico n° 1), así como el despliegue de frases coreográficas en las que se enmarcan figuras específicas con el aparato aéreo (informe fotográfico n° 2 y 3), dichas secuencias y frases fueron diseñadas y explicadas por las artistas aéreas durante la clase. Estas imágenes aportan en gran parte a la visualización y comprensión gráfica de los entrenamientos aéreos, junto a la posterior relación interdisciplinar entre las prácticas artísticas que ocurren en la interpretación en danza y la acrobacia aérea.

Informe Fotográfico nº 1 Nombre del evento: Clase personalizada con Laura Laguna Lugar donde se desarrolla: Elevarte Circo Yoga Nombre de sujeto: Laura Laguna		Fecha: 23/10/2024
Laura realizando secuencia de giro “Flare” (imagen 1)	Laura realizando secuencia de giro “Flare” (imagen 2)	
		
Camila realizando secuencia de giro “Flare” (imagen 3)	Camila realizando secuencia de giro “en el eje” (imagen 4)	
		

4.2.1 Análisis del informe fotográfico nº 1

A través del primer informe fotográfico titulado “Clase personalizada con Laura Laguna” podemos apreciar una variedad de secuencias en los movimientos que caracterizan el “giro flare” (fotos 1 a 3) y “giro en el eje” con aro por delante (foto 4), estas técnicas de giro se caracterizan por mantener el tono muscular activo y la energía corporal fuerte en todo momento, de esta manera es posible controlar corporalmente el flujo del movimiento en el giro que se va incrementando con la fuerza centrípeta, esta fuerza se va aumentando a medida que el artista genera más vueltas en 360° sin despegar el pie del piso -punto de apoyo-, por lo tanto cada persona controla la fuerza con la que se decide empezar el giro. A través de estos ejercicios técnicos de giros se refleja una proyección del movimiento por medio de la constante activación muscular, la fuerza abdominal y la tracción muscular de los brazos hacia el aro para mantenerse mediante el agarre de las manos, además se ejecuta una disociación en el movimiento de la subida y bajada de las piernas durante el giro flare. Mientras que en el giro dentro del eje (foto 4) se puede observar una determinada intención del foco visual hacia la barra de abajo del aro, esto permite enfocar la vista a un punto específico, lo que ayuda a evitar el mareo ocasionado por el giro. Esta proyección del foco junto con el empuje de los brazos hacia el aro también lo que permite es mantener el control del torso y del centro liviano enfrentándose al aro en todo momento. Por otro lado, la tracción de los brazos es indispensable durante la práctica, ya que permite realizar una contraposición del cuerpo colgando en dirección opuesta al aro, mientras que el giro en 360° va agarrando cada vez más fuerza centrípeta en la medida que el cuerpo se agrupa y aproxima hacia el centro del eje del aparato (línea direccional invisible que se genera desde la eslinga que sostiene el aro en dirección al piso).

Informe Fotográfico n° 2		Fecha:
Nombre del evento: Clase de aro aéreo con Andy Chipazake		24/10/2024
Lugar donde se desarrolla: Centro cultural La Pirueta		
Nombre de sujeto: Andy Chipazake		
Andy realizando figura 1	Andy realizando figura 2	



Andy realizando figura 3



Andy realizando figura 4



Camila realizando figura 1



Camila realizando figura 2



Camila realizando figura 3



Camila realizando figura 4



4.2.2 Análisis del informe fotográfico n° 2

Por otra parte, en cuanto al informe fotográfico n° 2 podemos visualizar una serie continua de fotos que corresponden a la secuencia de 4 figuras diseñada y explicada por Andy Chipazake. En esta secuencia de figuras sobre el aro podemos ver que se sigue un flujo de continuidad, donde predomina la proyección del movimiento a través del foco visual y las extremidades activas, que se presentan en conjunto con las distintas alineaciones del cuerpo, estas alineaciones provocan que en el artista se resalte una intencionalidad de los movimientos que se ejecutan con el cuerpo y de la mirada hacia el espacio fuera del aro. Además, se observa una coordinación corporal entre el agarre y tracción de los brazos en conjunto con los movimientos que realizan al mismo tiempo las piernas, como por ejemplo en las figuras de splits. También se aprecia una coordinación al momento de la activación/proyección en los arcos con la espalda, donde se contraponen la posición de las piernas del movimiento que realizan los brazos. Por último, pero no menos importante se visualiza la punta de pie al momento de marcar cada figura aérea. El movimiento y proyección de la punta de pie además de estilizar la figura del cuerpo otorga una activación completa en toda la musculatura de las piernas y por ende un cuerpo activamente disponible, dinámico y con una mayor fluidez hacia los movimientos de transición entre las figuras de la secuencia en el aro.

Informe Fotográfico n° 3		Fecha:
Nombre del evento: Clase de aro giratorio con Judith Cadenas		02/11/2024
Lugar donde se desarrolla: Convención Nacional de circo y arte callejero XXIII		
Nombre de sujeto: Judith Cadenas		
Judith realizando figura 1	Judith realizando figura 2	



Judith realizando figura 3



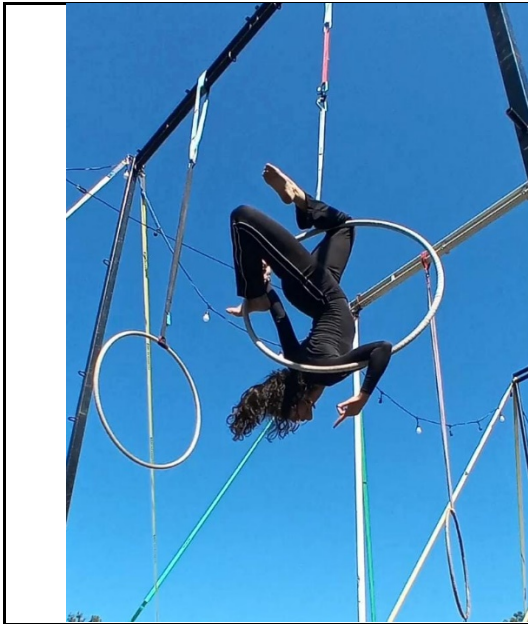
Judith realizando figura 3 (de frente)



Camila realizando figura 1



Camila realizando figura 2



Camila realizando figura 3



Camila realizando figura 3 (de frente)



4.2.3 Análisis del informe fotográfico n° 3

En cuanto al informe fotográfico n° 3 podemos visualizar también una serie de imágenes de manera continua que reflejan la secuencia de figuras que propone Judith Cadenas. Se aprecia en la figura 1 la ejecución de arco en la espalda, el cual se genera mediante una torsión de la columna donde se aproxima la cabeza hacia la punta de los pies, mientras que el resto del cuerpo se sostiene por diversos agarres entre ellos: la corva y pie contrario en flex. En esta figura se predomina la intención de arquear la espalda, lo que ocasiona una proyección del cuerpo tridimensional dentro del aro, además se proyecta el uso de la mirada hacia abajo lo que permite una inversión del cuerpo (cabeza hacia abajo piernas hacia arriba). Luego se aprecia en la siguiente imagen una transición entre las figuras aéreas donde se realiza un cambio del apoyo/agarre que sostiene el peso del cuerpo. Mientras que en la imagen final se visualiza una gran proyección de la intención en la figura “Split”, donde se proyecta el cuerpo hacia el espacio externo del aro con un tono corporal y musculatura activa, mientras que el foco visual se proyecta hacia el atrás del cuerpo provocando una tridimensionalidad de la figura. Durante la marcación de esta figura final existe un gran control corporal en la mantención y ocultación del dolor, ocasionado por el único agarre, la axila, que sostiene el peso del cuerpo. Para hacer posible la tolerancia de dolor físico se realizó un acompañamiento de la respiración constante para aguantar y ocultar el dolor que se ocasiona en la marcación de esta figura final, debido a que la ocultación del dolor físico es una habilidad corporal que se trabaja y entrena constantemente dentro de la disciplina aérea siendo parte del proceso de aprendizaje en la acrobacia, tal como se expuso anteriormente con el planteamiento de Teodoro de Leles, M. y Correa de Camargo, R. en 2022.

Conclusiones

A modo de conclusión podemos comprender como a través de esta investigación se ha podido identificar una serie de características y componentes escénicos que permiten vincular ambas disciplinas artísticas: la acrobacia aérea del circo junto a la interpretación en danza. Por medio de un profundo análisis documental

de las notas de campo in situ, se ha evidenciado que tanto la disciplina de la danza como la acrobacia aérea comparten la exigencia de un reflexivo e intenso conocimiento del cuerpo y su manejo en el espacio, en lo que compone este conocimiento corporal y espacial existen habilidades y características determinadas que resultan esenciales para el artista escénico en la ejecución y el desarrollo de ambas prácticas. Se ha descubierto que aquellas habilidades que facilitan el despliegue del artista en la escena se componen a través de: la propiocepción corporal, proyección de la intención, control del peso, la incorporación de cualidades del movimiento y de la rítmica musical en secuencias de aro aéreo o frases de movimientos en la danza, al igual que el desarrollo corporal de la flexibilidad, fuerza, coordinación y resistencia, las cuales otorgan al artista una capacidad física ideal para mantener el estado interpretativo y acrobático en la escena. Además es importante considerar que el desarrollo de estas habilidades escénicas que comparten los bailarines y acróbatas se profundizan mediante diversos entrenamientos específicos y del adiestramiento corporal que requiere cada disciplina, aquellos lenguajes técnicos se interiorizan a partir de la repetición de movimientos y ejercicios focalizados que dependen y se adecuan a la necesidad de cada práctica. Estos ejercicios corporales se desarrollan a partir del proceso de aprendizaje que singularizan cada una de las disciplinas escénicas, comprendiendo además que el resultado de estos aprendizajes y entrenamientos corporales potencian al bailarín a ejecutar secuencias de danza con fluidez y precisión así como permiten al acróbata aéreo ejecutar destrezas en el aire con total control y dinamismo. Si bien estas habilidades se entrenan de manera diferente en cada disciplina al igual que los objetivos físicos esperados de los entrenamientos son distintos, ocurre un cruce disciplinar en cuanto al nivel de exigencias corporales que caracterizan las técnicas de ambas artes escénicas, lo que va acompañado paralelamente con la construcción de un lenguaje y estilo propio para la interpretación, este lenguaje interpretativo se desarrolla en ambas prácticas, y un ejemplo de ello es la caracterización de un personaje escénico que promueva la presencia e intención escénica frente al público. En cuanto a esto mismo, es importante mencionar que en el despliegue integral de los artistas en la escena tanto en actos circenses como en presentaciones dancísticas, se busca generar una conexión corporal y emocional valiosa entre el artista y el espectador. Todo esto que se ha mencionado establece una base de información y comparación, desde la cual podemos vincular una relación interdisciplinar entre las prácticas escénicas de la danza y el circo. Comprendiendo aquella como una hibridación

de técnicas y lenguajes, permitiendo ser una herramienta poderosa para la creación de propuestas innovadoras y enriquecedoras dentro de las artes escénicas en el contexto de la actual escena contemporánea. A través de esta investigación se ha podido desarrollar el cómo y el por qué las disciplinas artísticas no solo coexisten de manera paralela sino que al fusionarse se potencian mutuamente en el proceso creativo y escénico de cada acróbata y bailarín. Para complementar aún más la conclusión de esta investigación, quisiera exponer una instancia de conversación extraordinaria que surgió al término de las clases de acrobacia aérea con cada una de las artistas escénicas. Decidí aprovechar este momento para realizarles preguntas en cuanto a sus perspectivas personales sobre el desarrollo de la interdisciplinariedad artística que está ocurriendo dentro del arte escénico en la actualidad, específicamente entre la danza y el circo. Quienes me dieron a entender que la formación de sus perspectivas en cuanto a la mixtura interdisciplinar entre las artes escénicas se ha formado a partir de las experiencias, aprendizajes y trayectorias que han vivido como acróbatas aéreas y artistas escénicas en el contexto de Santiago de Chile. En primer lugar Laura Laguna me ha expuesto que ha encontrado herramientas de la interpretación de la danza que aportan y enriquecen favorablemente a la disciplina aérea, a partir de ello plantea que como artista aplica capas interpretativas a la creación de sus números artísticos y presentaciones escénicas con el aro aéreo, esta capa interpretativa que menciona Laura la desarrolla a partir de la sensibilidad corporal de los movimientos sobre el aro, explicándome que estas percepciones y sensibilidades corporales se las ha entregado la formación en danza. Además planteó que todo lo que sucede en otras artes escénicas por fuera de la acrobacia aérea son completamente compatibles con lo que sucede en el aro, ya que al ser artes vivas están coexistiendo todas al mismo tiempo, y que la mezcla entre estas potencia una presentación escénica más “3D”. Junto con ello enfatiza en que las artes en general pueden enriquecer y nutrir la experiencia del público, creando una conexión más profunda con el artista en la escena, ya que permite al espectador sensibilizar y disfrutar. En cuanto a la conversación con Andy Chipazake, me planteo al igual que Laura Laguna que la danza proporciona importantes herramientas escénicas a la disciplina aérea, como la fluidez del movimiento que aparece mediante la conexión con el ritmo de la música, así como las cualidades de movimiento convierten a los gestos y movimientos en general muchos más bellos y armónicos en el escenario. Recalcando que la danza tiene una investigación mas profunda con la sensibilidad hacia la música y a las cualidades

de movimiento, mientras que la acrobacia aérea tiene una investigación profunda con el desarrollo de la técnica acrobática y del entendimiento del aparato en sí, pero no existe desarrollo sensitivo, corporal y sonoro como se practica en la danza. Andy también expone que la fusión de ambas disciplinas permite crear nuevas posibilidades y habilidades en la interpretación escénica, planteando un ejemplo de ello expone que se están integrando habilidades de la danza con cada vez mayor fuerza dentro circo contemporáneo en la actualidad, con el objetivo de llegar a nuevos lugares y posibilidades al momento de interpretar en la escena. Además Andy enfatizó en la importante labor del interprete escénico, la cual es adquirir la mayor cantidad de herramientas, con el objeto de aplicar más “capas” a su creación. Convirtiéndolo en una obra escénica más completa y por ende en una conexión más profunda con el espectador, al mismo tiempo que desde el artista mejora la interpretación en un mil por ciento.

Por última instancia, después de clases con Judith Cadenas también surgió un espacio de conversación en el cual aproveche de escuchar sus perspectivas personales frente a la creciente interdisciplina de la danza y el circo. Judith partió explicándome que para ella todas las figuras que se ejecutan en el aro aéreo tienen una línea que seguir -alineaciones corporales-, las cuales provienen desde el ballet, al igual que menciona como las cualidades de movimiento provenientes de la danza son características que enriquecen enormemente la escena en la acrobacia aérea. Al igual que menciona que tanto la danza y la acrobacia de piso son herramientas fundamentales para potenciar una presentación de aro aéreo. Por otro lado me explicó que la investigación en artes escénicas es un proceso continuo el cual permite crear nuevas posibilidades y habilidades en la interpretación.

En general, las tres artistas escénicas coinciden en que la danza y la acrobacia aérea se pueden beneficiar mutuamente desde la fusión de sus técnicas y herramientas interpretativas. Al igual que, todas mencionan la importancia de crear nuevas posibilidades y habilidades en la interpretación escénica a partir del conocimiento en otras áreas del arte, lo cual enriquece la experiencia del público y la conexión del artista en la escena. Podemos ver como lo que plantean las artistas en las conversaciones se refleja al hallazgo de resultados obtenidos en torno a la relación de disciplinas artísticas, que fueron desarrolladas a lo largo de la investigación. Se reconoce que esta investigación se llevó a cabo con la participación de solo tres artistas aéreas frente al universo de artistas, bailarinas y acróbatas aéreas en el contexto país de Santiago de Chile, por lo que podemos evidenciar en torno a esta investigación que es focalizada a una muestra acotada

de la población de artistas escénicos que habitan el país y Latinoamérica. Lo cual evidentemente puede no ser representativo en cuanto a las perspectivas o vivencias de los artistas que no pudieron formar parte de esta investigación, lo que refleja una gran limitación del estudio. Sin embargo, espero que esta investigación pueda ser una aporte para el campo de las artes escénicas en Chile, al igual que este enfoque interdisciplinario pueda abrir camino para futuras nuevas investigaciones que planeen profundizar en cuanto a la hibridación entre diferentes formas de arte corporal, y que no se limite únicamente a las artes escénicas sino que también pueda ser un aporte a otras áreas, como al ámbito de las humanidades o la antropología.

Bibliografía

Ambegaonkar, J. (2014). Encouraging Dancers to Train for Upper Body Fitness. *International Association for Dance Medicine & Science*, 5(1), 11-12.

<https://iadms.org/media/2944/iadms-bulletin-vol5n1.pdf>

Bautista, N. (2011). Proceso de la investigación cualitativa Epistemología, metodología y aplicaciones. El Manual Moderno.

Borgdorff, H. (2006). El debate sobre la investigación en las artes. *Cairon: revista de ciencias de la danza*, 13, 25-46.

<https://www.researchcatalogue.net/profile/download-media?work=129470&file=129476>

Cornejo, L., Orellana, J. (2015). Polifonía e interdisciplina para la creación artística. *Cuerpo del Drama - Estudios del cuerpo escénico*, 4, 1-8

<https://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/cuerpodeldrama/article/view/292>

CNAC les art du cirque l'encyclopédie (2024, 01 de agosto). *Cee Mee, acrobate aérien, au Cirque d'Été*. https://expositions.bnf.fr/cnac/grand/cir_2165.htm

CNAC les art du cirque l'encyclopédie (2024, 01 de agosto). *Les Frères Lions, acrobates aériens*. https://expositions.bnf.fr/cnac/grand/cir_2164.htm

Dallal, A. (2007). Los elementos de la danza. Universidad Nacional Autónoma de México.

Dalmau, J., Górriz, L. (2013). LA PROBLEMÁTICA INTERDISCIPLINAR EN LAS ARTES. ¿SON DISCIPLINAS LAS DISTINTAS MODAS DE HACER?. *On the w@terfront*, 48-58.
<https://revistes.ub.edu/index.php/waterfront/article/view/18854>

Dumont, A. (2015). Verticalidad, peso y gravedad. Reflexiones de las nociones de verticalidad, peso y gravedad en la enseñanza profesional de las artes circenses.
<https://www.fedec.eu/index.php/en/file/file/65/inline/ES%20INTENTS-manual-verticalidad.pdf>

El Correo. (1988). El circo un espectáculo del mundo. *El Correo de la Unesco*, 35-38 <https://biblioteca.org.ar/libros/322671.pdf>

Errendasoro, L. M. B. (2015). Danzar en el aire. *El Peldaño - Cuaderno De Teatrología*, (13).
<https://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/elpeldano/article/view/384>

García, A. (2017). Apuntes acerca de la interdisciplinariedad y la multidisciplinariedad. *Edusol*, 17(61).
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6137067>

Guasch, O. (2002). Observación participante. Cuadernos Metodológicos, 20.
https://www.academia.edu/24317240/Guasch_Observacion_Participante_completo_

Gutiérrez Sandoval, P. R., & Gutiérrez Sandoval, I. R. (2019). Reconocimiento de las artes circenses entre las Bellas Artes y su inclusión en la escuela, la circoterapia y los proyectos sociales. *Cuadernos Nacionales*, (25), 28-45.
https://revistas.up.ac.pa/index.php/cuadernos_nacionales/article/view/795

Guzzo, M. (2004). El cuerpo en riesgo. *Revista De Pensamiento E investigación Social*, 1(6), 56-65.
<https://atheneadigital.net/article/view/n6-guzzo/148-pdf-pt>

Laban, R. (1987). *El dominio del movimiento*. Editorial Fundamentos.

Le Breton, D. (2010). *Cuerpo Sensible*. Ediciones Metales Pesados.

León, A. (2018). El paradigma performativo. Anotaciones sobre la naturaleza de la investigación artística, 3(1).

<http://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/133148>

Levantesi, C. (2014). Los objetos en la danza: prácticas compositivas con objetos, Congreso Internacional de Artes, 989-997.

<https://congresointernacionaldeartes.una.edu.ar/files/actas/0321.pdf>

López-Cano, R., San Cristóbal, U. (2014). *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Fondo para la Cultura y las Artes de México e la Escola Superior de Música de Catalunya

Mauriño Suárez, E. (s.f.) Programando circo en España: Panorama actual.

<https://www.redescena.net/descargas/informe-circo.pdf>

Pérez Soto, C. (2008). *Proposiciones en torno a la historia de la danza*. Lom Ediciones.

Pérez, M. (2009). El instrumento del intérprete en la danza. *Danzaratte: Revista del Conservatorio Superior de Danza de Málaga*, 6, 48-55.

<https://www.csdanzamalaga.com/wp-content/uploads/2022/02/danzaratte06.pdf>

Ros, A. (2009). Laban Movement Analysis. Una herramienta para la teoría y la práctica del movimiento. *Estudis escènics: quaderns de l'Institut del Teatre*, 35, 350-357.

<https://raco.cat/index.php/EstudisEscenics/article/view/252853>

Sáez, M. (2017). Presencias, 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

posgrado, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Memoria Académica). <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1558/te.1558.pdf>

Sáez, M. (2019). ¿Cuerpo a cuerpo? Modos de transmisión en la formación de bailarines de danza contemporánea y acróbatas en la ciudad de La Plata (Buenos Aires, Argentina). *Lúdica Pedagógica*, 1(29), 1–20.

<https://revistas.upn.edu.co/index.php/LP/article/view/11082>

Sánchez, J. (2016). In-definiciones. El campo abierto de la investigación en artes. *Artes La Revista*, 12(19), 36-51.

<https://revistas.udea.edu.co/index.php/artesudea/article/view/26282>

Sanjuán, L. (2019). La observación participante.

https://openaccess.uoc.edu/bitstream/10609/147145/5/MetodosDeInvestigacionCualitativaEnElAmbitoLaboral_Modulo2_LaObservacionParticipante.pdf

Simões, B. (2013). Dança, Circo e Risco: Diálogos na Cena Contemporânea. *Revista Aspás*, 3(1), 85-95.

<https://doi.org/10.11606/issn.2238-3999.v3i1p85-95>

S.J. Taylor, R. Bogdan. (1984). Introducción a los métodos cualitativos de investigación.

<https://pics.unison.mx/maestria/wp-content/uploads/2020/05/Introduccion-a-Los-Metodos-Cualitativos-de-Investigacion-Taylor-S-J-Bogdan-R.pdf>

Tait, P. (2005). *Circus Bodies: Cultural identity in aerial performance*. Routledge Taylor & Francis Group.

Teodoro de Leles, M., Correa de Camargo, R. (2022). O Circo e as Performances Aéreas: a simulação do risco e a dissimulação da dor. *Revista brasileira de Estudos da Presença*, 12(3), 1-26.

<https://journals.openedition.org/rbep/1364?lang=pt>

Vasilachis, I. (2006). Estrategias de investigación cualitativa.

https://www.academia.edu/28428950/ESTRATEGIAS_DE_INVESTIGACION_CUALITATIVA_La_investigacion_cualitativa_Vasilachis

