



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES
ARTS DE SANT CARLES

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Facultad de Bellas Artes

Absència. Co-creación, producción y puesta en escena de una obra de circo contemporáneo.

Trabajo Fin de Grado

Grado en Bellas Artes

AUTOR/A: García Gynther, Claudia Ruth

Tutor/a: Botella Mestres, Martina

CURSO ACADÉMICO: 2022/2023

RESUMEN

El presente trabajo de fin de grado presenta la memoria del espectáculo *Absència*, función de fin de formación de la escuela de circo Espai Òrbita.

Después de cursar simultáneamente la carrera de Bellas Artes y una formación en artes circenses, hemos desarrollado un especial interés por lo multidisciplinar que nos lleva a plantear un puente entre las artes plásticas y las artes escénicas.

A través del teatro físico, la danza, el texto, la música en directo y las técnicas de circo, la propuesta escénica *Absència* reflexiona sobre diferentes tipos de ausencia: un padre ausente, la ausencia de una abuela con Alzheimer y la ausencia de una misma.

Este proyecto presenta el proceso que conlleva la co-creación, producción y representación de un espectáculo de circo, y a la vez hace una reflexión acerca de las similitudes que hemos encontrado entre el circo contemporáneo, la performance artística y las artes plásticas.

PALABRAS CLAVE

Circo contemporáneo, performance, teatro, ausencia, multidisciplinar, co-creación

ABSTRACT

This End-of-Degree Project is based on the show *Absència*, which was the final production for the training programme at Espai Òrbita circus school.

After combining the Fine Arts Degree with training in the circus arts, we have developed a special interest in multidisciplinary approaches that has led us to envision ways of breaching the gap between the visual arts and the stage arts.

Through physical theatre, dance, texts, live music, and circus techniques, *Absència* addresses different types of absence—an absent father, the absence of a grandmother who suffers from Alzheimer's, and the absence from oneself.

This project reports on the process involved in the co-creation of a contemporary circus show, while it also reflects on the similarities we have found between contemporary circus, art performance and the visual arts

KEYWORDS

Contemporary circus, performance, theatre, absence, multidisciplinary, co-creation

AGRADECIMIENTOS

A mis compañeras, Judith y Xisca, por todo el amor invertido en esta obra. A Cristina Garcés, Isabel Abril y Eleonora Gronchi por marcarnos el camino y ayudarnos tanto con la creación. A mis padres, por no dudar nunca de mí, y por su apoyo incondicional. A Amelia, por nuestras conversaciones infinitas en la cocina sobre la vida y el circo. A Manolete, por regalarnos tantas horas de su tiempo. A mi tutora, Martina Botella, por guiarme y motivarme con este TFG.

Muchísimas gracias a todos.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	6
1.1. OBJETIVOS	7
1.2. METODOLOGÍA	7
2. MARCO TEÓRICO.....	9
2.1. LA EVOLUCIÓN DEL CIRCO TRADICIONAL HACIA EL CIRCO CONTEMPORÁNEO	9
2.2. EL CIRCO CONTEMPORÁNEO Y SU RELACIÓN CON LA PERFORMANCE	10
3. MARCO REFERENCIAL.....	15
3.1. RASPOSO	15
3.2. PINA BAUSCH	16
3.3. PEEPING TOM	16
3.4. CHRISTIAN BOLTANSKI	17
3.5. LA RIBOT	18
3.6. XAVIER LE ROY	19
4. PROYECTO ESCÉNICO <i>ABSÈNCIA</i>	20
4.1. APROXIMACIÓN AL CONCEPTO DE AUSENCIA	20
4.2. IMPROVISACIONES: CO-CREACIÓN Y ENFOQUE TEMÁTICO	21
4.3. AUSENCIA DE UNA MISMA: PROCESO DE CREACIÓN DE LA ACCIÓN INDIVIDUAL	23
4.4. DRAMATURGIA	23
4.5. ESPACIO SONORO	25
4.6. ESPACIO ESCENOGRÁFICO	26
4.7. MATERIALIZACIÓN DE LA ESCENOGRAFÍA	27
4.8. GUIÓN	28
4.9. DIFUSIÓN: CARTEL Y REDES SOCIALES	29
5. EL ESTRENO DE <i>ABSÈNCIA</i>	31
6. CONCLUSIÓN.....	37
7. BIBLIOGRAFÍA, WEBGRAFÍA Y VIDEOGRAFÍA.....	38
7.1. BIBLIOGRAFÍA	38
7.2. WEBGRAFÍA Y VIDEOGRAFÍA	39
8. ÍNDICE DE FIGURAS.....	40
9. ANEXOS.....	42

1.INTRODUCCIÓN

Gracias a mis padres, el arte siempre ha ocupado un lugar importante en mi vida. Nuestra casa familiar, repleta de cuadros, libros, esculturas y fotografías, hacía crecer la imaginación y fue fuente de nuestra inspiración y creatividad infantil.

Descubrí mi amor (o mi obsesión) por el arte escénico cuando empecé mi formación en el Conservatorio de Danza a los ocho años. Me enamoré del *ballet*, pero acabó siendo una historia trágica de amor no correspondido. Era un mundo lleno de comparaciones, competitividad y frustraciones. Pero, como ya sabemos, “no hay mal que por bien no venga”, y al dejar de lado mi carrera como bailarina, descubrí el universo del circo. Fue entonces cuando tuve mi segundo flechazo.

Hace seis años que, intrigada por este nuevo lenguaje, inicié mi formación en las acrobacias aéreas, pero no fue hasta el tercer año cuando tomé la decisión de desarrollar mi pasión por el circo de forma profesional. Para llevarlo a cabo me presenté a las audiciones de varias escuelas hasta acabar entrenando primero en España y más tarde en Italia. He logrado formarme y aprender una gran variedad de disciplinas hasta decantarme por las que más me gustan: el aro aéreo y la suspensión capilar.

A lo largo de estos años me he dado cuenta de que el circo contemporáneo es un ámbito que reúne todo tipo de artes; tanto escénicas como plásticas, desde el cuerpo del artista que se convierte en una escultura en movimiento, pasando por las diversas escenografías y vestuarios, hasta la música y la iluminación. Su cualidad multidisciplinar me llevó a preguntarme qué diferencia existe entre el circo y la performance artística, ya que cuanto más evoluciona el circo contemporáneo, más se rompen las barreras que lo encasillan y definen. Al fin y al cabo, pienso que todas las formas de arte se influyen entre sí, lo que nos lleva al surgimiento de más ramas multidisciplinarias a medida que van pasando los años.

Esta fascinación por el circo como performance artística y arte multidisciplinar, junto con la finalización de la formación en acrobacias aéreas en la escuela Espai Òrbita de Valencia, ha sido el motivo por el cual decidí redactar el presente Trabajo de Fin de Grado, tomando la propuesta escénica “Absència” (creación del proyecto final de la formación) para crear un puente entre la performance y el circo contemporáneo, exponiendo además el desarrollo escénico de la misma.

1.1. OBJETIVOS

Objetivos generales

- Desarrollar una práctica escénica que vincule las artes plásticas, la performance y la escena con el circo contemporáneo.

Objetivos específicos

- Iniciarme en la dirección escénica.
- Co-diseñar todos los elementos de la puesta en escena, desde el espacio escenográfico y la iluminación hasta el vestuario y la difusión de este espectáculo.
- Producir un espectáculo de circo maximizando la reutilización y reciclaje de elementos de attrezzo y reduciendo al mínimo el uso de materiales y el coste económico.
- Reflexionar sobre el circo contemporáneo, contrastándolo con el circo tradicional, para entender su evolución y su relación con la escena contemporánea, las artes plásticas y la performance en el contexto de la cultura occidental.
- Investigar referentes que conecten las artes plásticas y la escena contemporánea con el circo.

1.2. METODOLOGÍA

Para la realización del proyecto y de los objetivos expuestos, hemos empleado una metodología híbrida multidisciplinar, debido a la coexistencia de objetivos teóricos y prácticos. En consecuencia, este apartado está dividido en metodología conceptual y proyectual.

METODOLOGÍA CONCEPTUAL

- Análisis y búsqueda de textos filosóficos sobre la ausencia.
- Indagación de documentos para descubrir nuevos referentes y aprender más sobre los ya conocidos.
- Consulta en bibliotecas y centros de estudio, tanto de Bellas Artes como de Circo, incluyendo la biblioteca de documentos de circo del espacio circense SLIP (Turín, Italia) y la biblioteca del Museo de Arte Moderno GAM (Turín, Italia).

METODOLOGÍA PROYECTUAL

La metodología empleada para el desarrollo de la obra fue sobre todo de carácter práctico. A continuación, se exponen diferentes técnicas de creación para la obra de circo que fueron empleadas, desde una sensibilidad performática.

- Utilización de la improvisación en grupo para obtener material bruto, aunque más tarde sea descartado.
- Aplicación de técnicas de danza que habíamos aprendido en clase como el *body contact* o la teoría espacial de Rudolf Laban sobre la Kinesfera (volumen de planos que rodean el cuerpo y se mueven con él, que sirven como referencia espacial que delimita el alcance de los movimientos del cada bailarín) ¹ para pautar y dirigir el trabajo de improvisación.
- Obtención y reciclaje y de la ropa para la escenografía.
- Interacción con objetos de forma inusual. Ejercicio que tomamos de las clases de performance con Bartolomé Ferrnado para la exploración con la ropa y los aparatos de circo.
- Escritura y habla automática.
- Repetición de una misma acción hasta el surgimiento de su evolución.
- Asistencia a diferentes espectáculos que se estaban exhibiendo en ese momento, tanto de circo como de danza.

¹. LABAN, RUDOLF, *El dominio del movimiento*. Fundamentos, Madrid (2020).

2. MARCO TEÓRICO

En este epígrafe proponemos un recorrido por la historia del circo incidiendo en la relación que ha establecido con las artes plásticas, pues esta relación es clave para el desarrollo de la parte práctica. También hemos incluido en este apartado una aproximación teórica al concepto de Ausencia ya que es clave para entender el enfoque temático que enmarca la práctica.

2.1. LA EVOLUCIÓN DEL CIRCO TRADICIONAL HACIA EL CIRCO CONTEMPORÁNEO

Durante la Edad Media era habitual la actuación de artistas itinerantes (también llamados saltimbanquis) en ferias de Europa y Asia. En estos espacios, malabaristas, acróbatas y domadores de animales intercambiaban técnicas e ideas (o incluso se las robaban los unos a los otros). Pero no sería hasta el Siglo XIX cuando dichos artistas y domadores de animales itinerantes, unirían fuerzas bajo las carpas de circo.²

No obstante, el circo como lo conocemos hoy tiene sus inicios en 1770. Podemos decir que su fundador fue Philip Astley con su Anfiteatro Ecuestre, en Inglaterra. Entrelazaba espectáculos a caballo con números cortos de malabaristas, funambulistas y acróbatas que salían a la pista redonda entre cada exhibición. Pronto, esta innovadora mezcla de disciplinas caracterizaría el circo tradicional³.

Sin embargo, el circo ha evolucionado mucho desde entonces, con una notable transformación a partir de la década de 1970 cuando el mundo occidental estaba experimentando cambios dramáticos. Fue un periodo marcado por protestas y por el cuestionamiento de los códigos sociales, políticos y culturales tradicionales⁴. Se inicia una investigación en la que se mezclan las técnicas tradicionales de circo con técnicas de teatro, con el fin de crear espectáculos con una narrativa. Ahora es el cuerpo humano –y no el animal– el que adquiere el papel principal del entretenimiento. De hecho, el uso de animales no domésticos en escena se convierte en una práctica muy poco frecuente e incluso ilegal en muchos países.

Poco a poco va surgiendo esta nueva forma de hacer: el circo contemporáneo como un arte híbrido en el que se mezcla la técnica de circo con otras disciplinas como la ópera, la danza, el teatro, el teatro físico o la música.

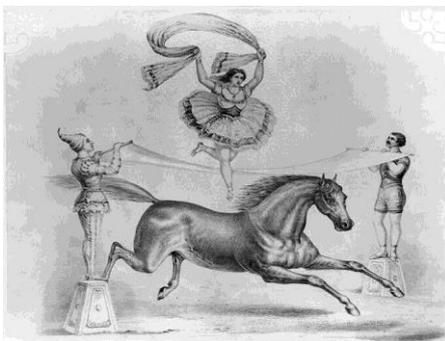


Fig. 1. Dibujo de la Sra. Woolford en el Anfiteatro Ecuestre de Philip Astley (1842).

² DANIEL, NOEL. *The Circus. 1870s – 1950s*. TASCHEN (2019)

³ JACOB, PASCAL, *The Circus. A visual history*. Bloomsbury Publishing (2018)

⁴ *Ibid.*

Empieza a convertirse en una profesión elegida y no solo heredada en la que los *performers* se vuelven creadores de arte en directo.

Aunque hoy en día hay muchos casos en los que el circo tradicional y el circo contemporáneo se entrelazan, podemos encontrar bastantes divergencias entre estas dos vertientes.



Fig. 2. Malabares con pelotas de mozzarella en *Balestra*. CNAC Châlons-en-Campagne (2023).
Foto: Christophe Raynaud de Lage.

El circo tradicional clásico nos presenta a sus artistas como si fueran seres sobrehumanos, superiores al resto de mortales, con el objetivo de epatar al espectador y producir sentimientos de adoración. Por el contrario, el circo contemporáneo se interesa más en mostrar al artista como una persona cercana, vulnerable y con sus miedos. De esta forma se consigue una interacción con el público de humano-a-humano que logra conectar de una manera mucho más sincera e íntima.

Los creadores de circo contemporáneo no utilizan sus espectáculos solo para mostrar su virtuosismo, sino para contar una historia y hacer llegar al público un concepto con significado. Por tanto, se intenta que cada número individual esté ligado y mantenga una coherencia dramática con el siguiente, en lugar de presentar un pastiche de actuaciones inconexas.

También podemos encontrar una diferencia en los aparatos/materiales empleados. Si bien anteriormente solo servían para demostrar las habilidades del artista, ahora adoptan un papel que va más allá. La creatividad y la investigación de los artistas los llevan a usar objetos como cubos de hielo, arcilla o incluso bolas de queso mozzarella en lugar de pelotas de malabares, materiales que mutan y se transforman durante la actuación⁵.

En cuanto al espacio, el circo tuvo sus inicios en la calle, pasó a las grandes carpas y hoy día, aunque se siguen usando los dos espacios anteriores, ha pasado a mostrarse también en teatros.

Con todos estos cambios, la barrera entre el circo y la performance se hace cada vez más delgada con la evolución del circo tradicional al contemporáneo.

2.2. EL CIRCO CONTEMPORÁNEO Y SU RELACIÓN CON LA PERFORMANCE

Existen numerosas teorías para definir tanto la performance artística como el circo contemporáneo, siendo ambos términos que abarcan campos artísticos en constante crecimiento y en los que se dan diferentes prácticas y formas de hacer.

⁵ KATIE, LAVERS; LOUIS PATRICK LEROUX Y JON BURTT. *Contemporary Circus*. Routledge (2020).

Erika Firscher-Lichte nos habla de cómo el término “performance” deriva del verbo *to perform*, es decir, realizar: se realizan acciones⁶. Aquí es donde encontramos la clave descriptiva de ambos términos (circo y performance): la creación de una obra de arte con el propio cuerpo a partir de gestos y movimientos que forman actos corporales performativos.

Si entendemos la performance como realización de acciones, tanto la performance artística como la performance del circo contemporáneo son formas de arte efímero. John Gray describe la performance como “*anti-object-oriented and impermanent by nature*”⁷. Esta cualidad efímera implica que ambas existen ancladas al mundo presente y viven condenadas a una “muerte” segura, pues a diferencia del arte plástico, no existe un objeto que permanece en el tiempo como prueba de que han existido.



Fig. 3. Jackson Pollock pintando en su estudio en Long Island. Nueva York (1950). Foto: Hans Namuth.

En la década de 1940 podemos encontrar un cambio en el arte plástico con el llamado *Action painting*, que consistía en “pintura más movimiento, un expresionismo vinculado al cuerpo”⁸. La manera en la que se había realizado la obra casi tenía un mayor interés que la propia pieza. Como pionero podemos citar al artista Jackson Pollock, el cual manifestaba que sus “*drip-paintings*” (1947) adquirirían vida propia al salpicarlos con pintura líquida mediante brochas secas o jeringuillas⁹. Yves Klein, en 1960, usaría los cuerpos de mujeres como pinceles para sus *Antropometrías*. Más tarde, la artista Niki de Saint Phalle también se integraría en esta corriente con sus “*Shooting Painting*” (1961) en los que disparaba con un rifle a globos llenos de pintura enganchados al lienzo.

Con la unión del cuerpo y el arte nos encontramos con que el arte plástico también puede ser un medio performático.

Podemos situar el uso generalizado del término performance a finales de la década de 1970, cuando anteriormente se usaban conceptos como acción, evento, *happening* o *body art*.

Nerea Ayerbe describe a los exponentes de esta tendencia como artistas que habían perdido la paciencia ante las limitaciones de las formas artísticas más

⁶ FISCHER-LICHTE, ERIKA. *Estética de lo performativo*. ABADA. Madrid (2017).

⁷ “de orientación anti-objeto e impermanente por naturaleza”. GRAY, JOHN. *Action art*. Bloomsbury Academic. (1993). Pag. 11.

⁸ TINA, MONA LISA; POLVERINI, ANGELICA; FERRARI, STEFANO *Il corpo in performance. Tra stati di alterazione di coscienza e processo creativo*. Mimesis/Eterotopie. (2021).

⁹ POLLOCK, JACKSON. “My Painting,” *Possibilities I*. Citado en “*The New American Painting: As Shown in Eight European Countries, 1958–1959*” (NY: The Museum of Modern Art, 1959): 64. [The new American painting, as shown in eight European countries, 1958-1959 \(moma.org\)](https://www.moma.org/learn/moma-education/lesson-plans/the-new-american-painting-as-shown-in-eight-european-countries-1958-1959)

establecidas y que, por tanto, deciden llevar su arte directamente al público¹⁰. Podríamos decir que la performance es un medio en el que no existen límites más allá de los que el propio artista impone sobre su cuerpo. Su definición más amplia podría ser el uso del cuerpo para la creación de acciones y la co-presencia (física y temporal por su aspecto efímero) del artista y el espectador. Richard Schechner afirma que “las performances son acciones”, y por ello es el comportamiento lo que debe ser el “objeto” de estudio¹¹.



Fig. 4. Yasutake Shimaji, bailando en el Tate Modern (Londres) 2015. Foto: Boris Charmatz.

Lois Keidan fue cofundadora de la Agencia para el Desarrollo del Live Art, con la que “[...] propone rescatar y dar visibilidad a un conjunto muy heterogéneo de manifestaciones que habían sido marginadas institucional e historiográficamente y que tenían en común el trabajo con el cuerpo y su carácter vivencial-presencial. Así, *live art* podía incluir formas no convencionales de circo o cabaret, teatro experimental, danza contemporánea y también *performance art*.”¹²

Con la llegada de la danza a museos como el MoMA o el Tate Modern de Londres se empieza a generar una zona gris al disolverse los límites tanto del cubo blanco (los museos) como de la caja negra (los teatros). La aceptación de los cuerpos en movimiento como forma de exposición de arte fue una idea revolucionaria al no tratarse de objetos coleccionables, sino de obras consistentes en acciones efímeras.

Al igual que la performance, el circo contemporáneo tuvo sus inicios entre los años 60 y 70. Podemos encontrar en él esa misma necesidad de romper con las formas tradicionales de creación y de llevar su arte cada vez más lejos.

Como hemos visto en el punto 2.1., el circo contemporáneo da más importancia a las cualidades del movimiento que transmiten un concepto que a mostrar el virtuosismo del artista. Hoy en día están surgiendo cada vez más compañías que ni siquiera incluyen técnicas tradicionales, como, por ejemplo, Claudio Stellato, que desarrolló en su espectáculo *Work* lo que él llama el bricolaje artístico. Taladra, corta y trabaja la madera en modos absurdos e imposibles, en combinación con acrobacias inventadas. El uso rítmico del martillo se convierte en una danza ritual que da pie a una metáfora del fin del mundo.



Fig. 5. Claudio Stellato *Work* (2020). Foto: Claudia Pajewski.

¹⁰ AYERBE, NEREA. Documentando lo Efímero: reconsideración de la idea de presencia en los debates sobre la performance. Revista Brasileira de Estudos da Presença, vol. 7, núm. 3, pp. 551-572, 2017. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. (2017). [Documentando lo Efímero: reconsideración de la idea de presencia en los debates sobre la performance \(redalyc.org\)](https://redalyc.org/documento/551-572)

¹¹ POLLOCK, JACKSON. “My Painting,” *Possibilitie* no. 1. Citado en “*The New American Painting: As Shown in Eight European Countries, 1958–1959*” (NY: The Museum of Modern Art, 1959): 64. [The new American painting, as shown in eight European countries, 1958-1959 \(moma.org\)](https://momoma.org/)

¹² ALBARRÁN, JUAN. Performance y arte contemporáneo: Discursos, prácticas, problemas. Cátedra. Madrid (2019). Pag. 159.

Tanto la performance como el circo son formas de arte en vivo, pero tradicionalmente han tenido grandes diferencias. El foco del arte performático es el concepto o el mensaje, mientras que el del circo son las habilidades técnicas. Pero, con la evolución del circo contemporáneo, las barreras entre estas dos formas de arte escénico se vuelven difusas. Ambas usan como medio principal el cuerpo, que ante un público desarrolla acciones, y con el cual se transmite un mensaje conceptual, político o social.

Cabe destacar que el circo es una forma de arte escénico en el que hay un riesgo intrínseco, ya que todo lo que ocurre en escena a nivel físico es real. Existe un gran peligro al hacer equilibrios en altura o acrobacias aéreas, las cuales carecen de trucos o efectos especiales como podríamos encontrar en el cine o en el teatro. Lo mismo pasa a menudo en la performance. Cuando la performer Marina Abramović presentó *Lips of Thomas* (1975), marcó una estrella de David en su vientre con una hoja de afeitar haciendo brotar sangre (real) de sus cortes. La diferencia, según E. Fischer-Lichte, es que, en el ámbito del circo, hay una previa aceptación por parte de los espectadores de “las autolesiones y la exposición voluntaria al peligro”, ya que este se aleja más de la “vida real”¹³.

Es interesante comparar los límites a los que están dispuestos a llegar deliberadamente los integrantes de ambos campos escénicos, las dificultades a las que someten su cuerpo para llevar a cabo una idea. A diferencia de otras artes corporales, es evidente que a menudo tanto los performers como los artistas circenses abordan la vulnerabilidad del cuerpo al pie de la letra, y que la noción de riesgo se convierte en un elemento esencial de la obra por ser una parte íntegra del mensaje y de la respuesta emocional del público, presentando dicha vulnerabilidad y dicho riesgo de forma transparente, sin trucos o artificios.

El circo contemporáneo ha formado un arte híbrido que incorpora tanto las artes plásticas como la danza, el teatro o la ópera, junto con cualidades y características propias de la performance, consiguiendo que no se ciña a un mero alarde técnico.

En consecuencia, desde mi punto de vista, el principal elemento diferenciador entre la performance artística y el circo contemporáneo es la forma en que se aborda el entrenamiento físico del cuerpo, ya que el circo requiere una técnica muy específica que implica una rigurosa preparación.

¹³ FISCHER-LICHTE, ERIKA. *Estética de lo performativo*. ABADA. Madrid (2017).

3. MARCO REFERENCIAL

Al ser un proyecto multidisciplinar, hemos hecho una selección de referentes que han servido de inspiración y de ayuda durante la creación del espectáculo. Se trata de artistas que trabajan con varios medios o que consiguen unir diferentes campos, creando un arte multidisciplinar. A su vez, hemos elegido obras que de algún modo tratan la temática de la ausencia y/o que usan la ropa como objeto con el que desarrollar la acción.

3.1. RASPOSO

La compañía de circo Rasposo fue fundada en Francia por la familia Molliens en los años 80. Tuvo su origen en el circo callejero, pero hoy en día actúan bajo una carpa. Esta compañía es conocida por su carácter íntimo y por cuestionar los límites entre las disciplinas del circo y la puesta en escena del teatro. Además, intentan establecer un diálogo entre los espectáculos de circo contemporáneo y los clásicos originales.

Según Fanny Molliens, "El circo es un lenguaje universal que permite al cuerpo expresar sentimientos y emociones extremas, es el único capaz de transmitirlos físicamente al espectador. La audacia o la belleza de ciertas acrobacias, combinadas con la expresión de sentimientos, ya no son demostraciones de destreza, sino la expresión física de verdaderas emociones que compartimos con el espectador."¹⁴ En esta cita, hace referencia a que el circo contemporáneo ya no busca mostrar solo las habilidades técnicas del artista si no que va más allá. La mezcla del circo con el teatro permite un abanico mucho más amplio de posibilidades y recursos en escena. Ahora lo que importa es cómo se realiza la acción y qué se le puede transmitir o hacer sentir al público.

La primera vez que los vi en directo me dejaron con la boca abierta. Su espectáculo *Oraison* nos invita a vivir una experiencia íntima y muy cercana a los artistas. Las increíbles habilidades acrobáticas de los *performers* (paradas de manos, acrobacias con fuego, equilibrio sobre cable, lanzamientos de cuchillos...) se mezclan con un arcoíris de metáforas sobre la sociedad en la que vivimos.

La escena se convierte en una instalación mutante gracias al uso de un telón translúcido que cae entre las butacas del público y la pista de circo. Este gesto hace que la relación entre los artistas y la cuarta pared cambie por completo. El espectador se convierte en un *voyeur* en un mar de texturas y colores.



Fig.6. Rasposo. *Oraison*. Aurillac (2022).
Con el telón entre el público y el escenario.
Foto: Irene Hernández.

¹⁴ Página web oficial de la compañía Rasposo. [Consultada el 13/09/2022]
Disponible en la página web: <https://rasposo.com/compagnie/rasposo/>

La compañía Rasposo se nutre de las artes plásticas, de la literatura y del cine. De esta forma consigue la unión de diferentes técnicas del arte creando obras de poesía visual.

3.2. PINA BAUSCH (1940-2009)

Nacida en Alemania en plena Segunda Guerra Mundial, Pina Bausch fue bailarina, coreógrafa y directora, pionera de la danza-teatro.

Empezó sus estudios de danza en la *Folkwang School* (Essen, Alemania) con Kurt Jooss. En una entrevista con María Cristina Jurado nos cuenta que gracias a esta peculiar escuela que mezcla la ópera, el teatro, la música, la escultura, la pintura, la fotografía, la pantomima y las artes gráficas, sus creaciones se vieron poderosamente influenciadas por una gran variedad de disciplinas. Dice que no concibe “una danza divorciada” del resto de expresiones artísticas.¹⁵

Su trabajo se entrelaza con la danza expresionista alemana. Esta nueva forma de danza surge con las vanguardias a principios del siglo XX, en un contexto de rechazo hacia la máquina y la industrialización y de reivindicación de la libertad y la expresión del cuerpo. Este movimiento busca romper con la danza tradicional, proveniente del ballet clásico que se consideraba mecánico y frío. La danza expresionista, al igual que las vanguardias, nace como reacción frente al estancamiento artístico y trata de incorporar una expresión corporal que transmita un concepto al espectador.

Bausch y su compañía *Tanztheater Wuppertal* transformaron la danza al mezclar los códigos del ballet con la danza expresionista alemana y un teatro dramático y conmovedor.

Café Müller es una de sus obras más emblemáticas y fue de gran inspiración a la hora de coreografiar *Absència*. La escenografía sencilla y cambiante está compuesta de sillas y mesas que son empujadas cuando los bailarines recorren el espacio. La utilización de la repetición y del bucle le añade intensidad a la danza visceral y melancólica. Esta técnica de repetición nos inspiró para transmitir el concepto de ausencia en nuestra obra.

3.3. PEEPING TOM

El nombre de esta compañía belga hace referencia a una persona *voyeur*. Este es el concepto principal de las obras de la compañía.



Fig. 7. Pina Bausch en *Café Müller*.
Teatre Liceu de Barcelona (2008).
Foto: Ulli Weiss.



Fig. 8. Pina Bausch. *Café Müller*. (1978).

¹⁵ María Cristina Jurado, Revista YA. Chile 2009. Entrevista a Pina Bausch. Disponible en: <https://ddooss.org/textos/entrevistas/entrevista-a-pina-bausch> [Consulta: el 14 de septiembre de 2022]



Fig. 9. *Moeder*. Peeping Tom. (2018).

Mediante la danza, el teatro, la performance y el sonido, Peeping Tom recrea imágenes de nuestra sociedad. La compañía consigue un ambiente cinematográfico al emplear escenografías hiperrealistas estudiadas minuciosamente. En todas sus piezas coexisten escenas que se desarrollan en una parte del escenario que el público no puede ver del todo y por tanto debe completar con su propia imaginación. Eventos importantes que solo se pueden ver a través de una ventana, puertas misteriosas que no se sabe a dónde llevan o escaleras infinitas que no sabemos dónde acaban. Este concepto intentamos llevarlo a *Absència* al permanecer las tres en escena durante toda la duración del espectáculo.

En su obra *Moeder* (Madre) consiguen llegar a todo el mundo mostrando temas universales como el paso del tiempo, la vejez o la vida íntima de los personajes. *Moeder* tiene como temática principal la ausencia que deja la madre al morir, qué ocurre después, cómo reacciona el resto de la familia cuando esto ocurre, qué huellas deja atrás. La obra habla de la vida y de la muerte creando un ciclo que empieza en un tanatorio y acaba en una sala de maternidad.

Se trata de un teatro físico donde los personajes transmiten mucho más con el cuerpo que con palabras.

3.4. CHRISTIAN BOLTANSKI (1944-2021)

Christian Boltanski fue un artista francés multidisciplinar que se dio a conocer internacionalmente gracias a sus instalaciones.

Su infancia se vio muy marcada por haber vivido el final de la Segunda Guerra Mundial. La catástrofe de la guerra y los horrores del holocausto, junto con su propia situación familiar, se verían reflejadas más tarde en el desarrollo de su obra.

Las ideas subyacentes en su trabajo fueron la identidad, la memoria colectiva, el paso del tiempo, el olvido y la muerte. Creó obras con una gran carga emocional que gravitan en torno a la ausencia. No “la ausencia” por si sola, sino las huellas que esta deja, el vacío que crean las personas al morir o desaparecer. Él mismo afirmó en “Christian Boltanski, An Interview with Georgia Marsh”: “Estoy totalmente obsesionado con la muerte”¹⁶.

A través de la memoria colectiva, Boltanski consigue llegar a la intimidad personal de cada individuo.

¹⁶ Boltanski, Christian: “Christian Boltanski, An Interview with Georgia Marsh”. The Whitechapel Art Gallery. Londres 1990



Fig. 10. *Personnes*. Christian Boltanski. Monumenta (2010). Foto: Didier Plowy.

Su instalación “Personnes” (palabra que en francés evoca tanto la ausencia como la presencia) es una metáfora de la muerte colectiva¹⁷. Al entrar a ver la instalación, el visitante se encuentra con una enorme montaña de ropa. Al lado se halla una grúa de la que cuelga una gran garra de hierro por encima de la montaña. El artista compara la ropa usada con cuerpos de personas fallecidas. Ropa deshabitada y fantasmagórica que un día tuvo dueño y ahora no son más que trapos.

Esta instalación servirá de referente en la escenografía de *Absència*, sobre todo en los primeros bocetos. Tanto por el concepto como por el material empleado.

3.5. LA RIBOT

Nacida en España en los años 60, María La Ribot es una performer, bailarina y coreógrafa multidisciplinar que trabaja el cuerpo a partir de la formación que recibió en ballet clásico y danza contemporánea.

Fue una de las artistas más importantes de la *nueva danza* europea, movimiento que surgió en la década de 1990 gracias a coreógrafos que quisieron darle un sentido diferente a la danza, cuestionando la danza tradicional hasta llegar a una versión conceptual y performática.

La Ribot ha sido de interés para este trabajo por su uso de ropa y objetos cotidianos en sus acciones, y por su larga trayectoria desarrollada entre la danza, la danza-teatro, el arte de acción y la videoinstalación. Ha logrado unir estas diferentes disciplinas (las artes escénicas y las artes visuales) hasta crear su propio lenguaje coreográfico multidisciplinar.

Su trabajo más conocido es la serie *Panoramix*, una recopilación de treinta y cuatro acciones cortas que creó entre los años 1993 y 2000 en las que reflexiona sobre el cuerpo. En muchas de ellas podemos observar la incorporación y el uso de objetos cotidianos, y el de la ropa o la falta de ella.

Podemos observar cómo usa las manos y los brazos para marcar movimientos de ballet. Su cuerpo y sus movimientos elegantes son constantes recordatorios de su formación en danza, pero logra salirse de lo tradicionalmente establecido.

Doce toneladas de plumas también fue de interés por su uso de la indumentaria. Sale a escena envuelta en un caparazón de ropa de la que se va desprendiendo hasta despojarse completamente. Su lenguaje corporal



Fig. 11. María La Ribot. Acción *Panoramix* (Parte de la serie *Piezas Distinguidas*). París (2019). Foto: Alfred Mauve.

¹⁷ El Mundo. “Boltanski lleva la muerte colectiva al Grand Palais”. Disponible en: [Boltanski lleva la muerte colectiva al Grand Palais | Cultura | elmundo.es](https://www.elmundo.es/cultura/2022/07/15/boltanski-lleva-la-muerte-colectiva-al-grand-palais.html) [Consulta: 15 de septiembre de 2022]

sarcástico con el que interactúa con el público podría asemejarse a una acción de *clown*.

Con su obra, María La Ribot consigue establecer un diálogo entre la danza, las artes plásticas y las artes de acción.

3.6. XAVIER LE ROY

Xavier Le Roy es un coreógrafo y performer francés conocido por su visión vanguardista de la danza contemporánea. Su estilo personal consiste en incorporar la performance, las bellas artes y el teatro experimental en su trabajo.

Le Roy aleja la danza contemporánea de su hábitat convencional en el teatro y la lleva al museo. De esta forma crea lo que él llama exposiciones o paisajes en movimiento.

En 2015 presentó la coreografía *Temporary Title*. Esta pieza es representada durante 6 horas por 18 performers desnudos. Empiezan completamente inmóviles. Caras que se aplastan contra genitales, piernas que se apoyan sobre pechos. Poco a poco cobran vida y empiezan a moverse muy lentamente en una masa de cuerpos. Al ojo del espectador aparenta una escultura viva en continua transformación. De vez en cuando los performers se alejan de sus compañeros para interactuar con personas del público con los que conversan. Le Roy dice que quería hacer algo que tuviese el formato de una exposición, de modo que el significado del trabajo no necesite verse de principio a fin¹⁸. El espectador puede entrar y salir en cualquier punto de la obra.

Sin embargo, su pieza más conocida es *Self Unfinished* (1988). Mediante un uso no convencional de la ropa y su forma de desplazarse por el espacio consigue transformar su cuerpo en una figura casi alienígena e inhumana.

Xavier Le Roy es de interés para este proyecto porque rompe las barreras entre la danza, la performance y el arte plástico creando esculturas/instalaciones en movimiento, y por su uso de la ropa para cambiar su apariencia.



Fig. 12. Xavier Le Roy, *Temporary Title*. Tanzplattform (2018). Essen, Alemania.



Fig. 13. Xavier Le Roy, *Self-Unfinished*. MoMA (1998).

¹⁸ Kaldor Public Art Projects en colaboración con Carriageworks presenta: Project 31: Xavier Le Roy [Consulta el 09/02/2023] <https://vimeo.com/146183006>

4. PROYECTO ESCÉNICO *ABSÈNCIA*

En este apartado reflexionamos sobre el proceso de creación, dividiéndolo en seis fases, desde el concepto y la acción hasta la difusión de la obra mediante el diseño de un cartel y el uso de las redes sociales. Cabe destacar que, aunque el proceso se ha planteado de forma lineal, en la práctica se trabajó de manera simultánea.

En los estudios de Formación Profesional en las artes circenses, se requiere la realización de un montaje final en el que se pongan en juego los distintos aprendizajes adquiridos. Como también debía realizar el trabajo final de grado en Bellas Artes auné ambos proyectos en el montaje *Absència*.

Absència es un trabajo grupal y multidisciplinar en el que hemos intervenido una gran cantidad de personas. Cómo no, debo mencionar a mis compañeras de formación y co-creadoras de la obra: Judith Fogg y Xisca Estrany. A su vez, nos ayudaron las docentes del programa de formación Cristina Garcés y Sabina Pascual, junto con Isabel Abril y Eleonora Gronchi que nos hicieron de acompañantes y ojos externos. Igualmente, Manuel Blanco trabajó con nosotras durante todo el proceso como técnico de sonido. Además, tuvimos un equipo técnico de *riggers*: Amelia Thornton y Pablo Meneu que fueron los encargados de montar los aparatos aéreos en la viga del teatro, y hacer que los aros subiesen y bajasen durante la obra.

La función que desempeñé yo dentro del montaje fue de co-creadora del espectáculo, performer y escenógrafa. A su vez, ayudé con la difusión y creación del cartel.

Así pues, aunque fue un proyecto colectivo, en este Trabajo de Fin de Grado, me centraré en la parte que me corresponde.

4.1. APROXIMACIÓN AL CONCEPTO DE AUSENCIA

Absència es una propuesta colectiva co-creada junto a mis compañeras Judith Fogg y Xisca Estrany que, desde la improvisación escénica y la reflexión teórica, aborda el concepto de ausencia desde tres perspectivas diferenciadas. Por un lado está el recuerdo de la ausencia física del padre durante la infancia, por otro, la ausencia identitaria –que causa la enfermedad del Alzheimer– y, finalmente, la ausencia de una misma.

El diccionario de la Real Academia Española define la ausencia como “acción y efecto de ausentarse o de estar ausente”¹⁹. No obstante, hay acepciones más concretas relacionadas con este proyecto, vinculadas a la perspectiva del derecho, la medicina y la psicología.

Desde el punto de vista del derecho se define como “Condición legal de la persona cuyo paradero se ignora”, que podemos relacionar con la ausencia del padre. Desde el punto de vista médico, se define como “supresión brusca, aunque pasajera, de la conciencia”, relacionable con el Alzheimer que sufre la abuela. Por último, encontramos la definición desde el ámbito psicológico: “Distracción del ánimo respecto de la situación o acción en que se encuentra el sujeto”²⁰, vinculada con la ausencia de una misma.

Desde un punto de vista filosófico, entre lo ausente y lo presente se establece una relación especular que en cierto modo nos remite al platonismo. En *Filosofía y Ausencia*²¹, E. Pajón Mecloy explica que pensar la ausencia es evocar aquello que no se presenta a nuestros sentidos, lo cual nos remite a la dicotomía platónica de lo que la mente piensa y lo que los sentidos perciben. Como el mundo de la percepción está en constante cambio (“lo que percibimos en un instante determinado ya sería distinto en el instante siguiente”²²), la ausencia implica evocar algo que se presentó a nuestros sentidos en otro momento y que ha quedado fijado en la quietud del mundo de las ideas.

En el caso del personaje de Xisca, la ausencia física del padre se contrapone a su presencia física. Para el personaje de Judith, aunque la abuela está presente en el mundo sensorial, lo que está ausente es su identidad, que solo permanece en el plano de las ideas. Finalmente, en el caso de mi personaje, la ausencia del yo no tiene un efecto liberador, como propone la filosofía budista (estar libre de uno mismo), sino que, al contrario, constituye un sentimiento angustiante de distanciamiento del yo que más bien estaría relacionado con disociaciones como las que se dan en el autismo o en el trastorno de despersonalización.

4.2. IMPROVISACIONES: CO-CREACIÓN Y ENFOQUE TEMÁTICO

Los primeros meses nos dedicamos a crear numerosa cantidad de material sin pensar en la dramaturgia. Como eje principal, que nos imponía la escuela, teníamos que trabajar con lo que cada una podíamos aportar a nivel técnico:

¹⁹ Diccionario de la Real Academia Española. [ausencia | Definición | Diccionario de la lengua española | RAE - ASALE](#)

²⁰ *Ibid.*

²¹ PAJÓN MECLOY, ENRIQUE. *Filosofía y ausencia*. Antígona. Madrid (2010).

²² *Ibid.*, p. 19.

Xisca un número de telas aéreas y una coreografía de acro-danza, Judith aportó tocar el piano y su solo de aro aéreo, y yo, un número de suspensión capilar y otro de aro aéreo. La creación se movió en torno a estas disciplinas y a la búsqueda de cómo conseguir que se entrelazasen con sentido.

Debido a la falta de ideas claras al principio de la creación, y con el fin de crear dicho material, usamos prácticas corporales como la improvisación, la repetición y el uso de ejercicios de danza y de teatro, así como prácticas conceptuales, como la lluvia de ideas, la escritura automática (Imagen 17) y la búsqueda de referentes.

A la hora de realizar las improvisaciones nos ayudó mucho grabar todo lo que hacíamos para más tarde poder ver los vídeos y seleccionar lo que era de interés y así poder repetirlo.

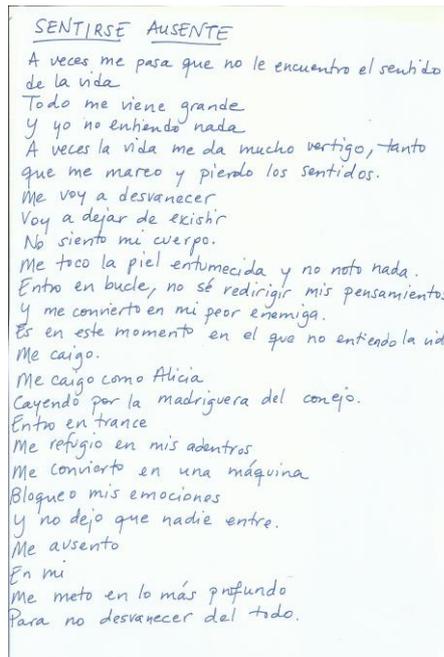
Desde un primer momento teníamos un interés común en usar prendas de ropa para la obra. Era un elemento que nos propiciaba la posibilidad de accionar y que a su vez nos ayudó a llegar a la concreción del enfoque temático, ya que nos evocaba el concepto de la ausencia.

Una prenda de ropa puede estar repleta de significado y nostalgia al ser la huella de un cuerpo que la llenó y le dio vida, o el símbolo del recuerdo de una época pasada o una etapa que ya no existe. Así pues la ropa, en una primera fase de creación, nos proporcionó un punto de partida temático.

Como se explica en el Marco Teórico, abordamos tres ausencias diferentes y personales para cada una. A continuación haré una breve explicación de las acciones de mis compañeras, pero me centraré en desarrollar la mía, ya que se hará un enfoque global del grupo en el apartado sobre la dramaturgia.

En primer lugar, Xisca desarrolló su performance partiendo de la ausencia del padre durante su infancia. A partir de la exploración con la ropa, decidió usar unos pantalones de hombre de los que se deshizo durante su acción como símbolo de desapego del padre. Por otro lado, Judith, se pintó los labios de rojo y antes de subir al aro se restregó el pigmento por la cara, representando a su abuela ausente por el Alzheimer, a la persona que había sido y ya no es. Por último, mi interés consistía en la ausencia de una misma.

Sentirse ausente es como estar presente físicamente pero desconectado de lo que te rodea. Como si la mente y el cuerpo se desvincularan. Sentirse en una burbuja donde las emociones y las interacciones sociales no llegan de la misma manera. Uno se puede sentir distante y disociado con el mundo exterior, como si no estuviese realmente ahí. Además, puede provocar ansiedad y desasosiego al saber que es una sensación fuera de lo “normal”.



SENTIRSE AUSENTE
A veces me pasa que no le encuentro el sentido de la vida.
Todo me viene grande
y yo no entiendo nada.
A veces la vida me da mucho vertigo, tanto que me mareo y pierdo los sentidos.
Me voy a desvanecer.
Voy a dejar de existir.
No siento mi cuerpo.
Me toco la piel entumecida y no noto nada.
Entro en bucle, no sé redirigir mis pensamientos y me convierto en mi peor enemiga.
Es en este momento en el que no entiendo la vida.
Me caigo.
Me caigo como Alicia.
Cayendo por la madriguera del conejo.
Entro en trance.
Me refugio en mis adentros.
Me convierto en una máquina.
Bloqueo mis emociones
y no dejo que nadie entre.
Me ausento.
En mí
me meto en lo más profundo
para no desvanecer del todo.

Fig. 14. Texto “sentirse ausente”. Ejercicio de escritura automática. Claudia García.

A partir de la reflexión sobre la ausencia de una misma desarrollé la acción práctica.

4.3. AUSENCIA DE UNA MISMA: PROCESO DE CREACIÓN DE LA ACCIÓN INDIVIDUAL

En lo que respecta a la acción de mi performance dentro del espectáculo, para llevar a cabo la temática de la ausencia y el desprendimiento del yo, marqué cualidades de movimiento que, para mí, simbolizan dicho desasosiego y separación entre el cuerpo y la mente, ya que, podríamos decir que existen dos vertientes del yo que se disocian: la presencia a nivel corpóreo, y la ausencia a nivel mental.

Para su representación desarrollé dos formas de movimiento diferentes y distinguibles entre sí.

La primera se caracterizó por la fluidez, con movimientos suaves y orgánicos y con un ritmo lento. Además, este yo, conseguía conectar con el público, sacando la mirada hacia el exterior. Sin embargo, la segunda cualidad de movimiento, el yo disociado, ausente y desasegado, se movería de forma entrecortada, introspectiva, con movimientos espasmódicos y un ritmo rápido. También añadí gestos en los que me tocaba la cara y el cuerpo con las manos; expresión del entumecimiento y falta de tacto en la piel.

Coreografié tanto una parte de danza en el suelo como una secuencia de elementos técnicos en mi aparato, el aro aéreo. El uso del ejercicio físico hace mucho más difícil no salirse nunca del papel y mantener las cualidades de movimiento escogidas pero, a su vez, si se consigue, puede dar un resultado mágico.

Por tanto, una vez desarrolladas estas dos coreografías, tanto la terrestre como la aérea, pude aplicar y entrelazar las cualidades de movimiento que había desarrollado previamente, creando así cambios de ritmo y de energía en la acción.

El siguiente paso fue encontrar el hilo conductor que vinculara las tres historias y los tres personajes. Aclarar nuestra relación en escena no solo ayudó a determinar estas acciones, sino que fue clave para definir el espacio que ocupábamos y, por ende, la escenografía.

4.4. DRAMATURGIA

Llegamos a la conclusión de que la forma más fácil de crear un vínculo entre nosotras sería que el espacio escénico en el que se desarrollasen las acciones fuese el de los camerinos del propio espectáculo en el que nosotras, las



Fig. 15. Claudia García Gynther en *Absència*.
TEM. Foto: Laura Torres.

artistas, ensayábamos y esperábamos para salir a actuar recitando los textos como quien ensaya sus frases.

Al mostrarnos como nosotras mismas, no hicimos un estudio teatral de la representación de un personaje, sino que, como he mencionado anteriormente, trabajamos unas cualidades de movimiento que pudiesen evidenciar el tema que estábamos tratando en cada una de nuestras acciones. Por lo tanto, nuestra relación en escena era la misma que en la vida real – amigas y compañeras de trabajo– lo cual facilitó el estar en escena de forma natural y sin sobreactuar. Más bien fue un trabajo de la esencia pura del ser y de la persona.

Para el encadenamiento y vinculación de cada acción propusimos diferentes transiciones y coreografías. Pudimos hacer uso de todo el material grupal obtenido mediante las dinámicas de creación y las improvisaciones mencionadas en el apartado de Metodología, que consistían en aplicar ejercicios como la organización espacial de la *Kinesfera* de Laban (Anexo 1), o el uso de la ropa como objeto de creación de imágenes, al atarla y colgarla de los aparatos aéreos como en la imagen 20.

El concepto de la ausencia fue abordado durante todo el espectáculo. Para hacerlo llegar al público recitamos los textos que habíamos escrito previamente y realizamos nuestras acciones con las simbologías conceptuales que cada una habíamos desarrollado. Las tres permanecimos en escena durante todo el espectáculo, compartiendo el escenario incluso en los números individuales. Mientras una compañera realizaba su acción, las otras dos ocupaban diferentes espacios del camerino, haciendo uso de los objetos a su disposición y sin hacer movimientos bruscos para no desviar la atención del público.

Fue de gran importancia tener en cuenta el nivel energético global de la obra para que no resultase redundante y lineal, por lo que desarrollamos unas partes más activas y otras más lentas. Coreografiamos dos escenas de danza grupal, una en la que recorríamos el escenario e interactuábamos entre nosotras con pequeñas acrobacias, y otra más bien melancólica en la cual nos abrazábamos cariñosamente. Como la temática resultaba intensa, e incluso un poco pesada, quisimos remediarlo añadiendo una escena ligera y cómica en la que, por culpa de un malentendido absurdo con la ropa, se inicia una lucha a cámara lenta.



Fig. 16. Judith, Xisca y Claudia.
Improvisaciones grupales. CREAT. Foto:
Claudia García.



Fig. 17. Proceso de creación con
improvisaciones. Espai Òrbita. Foto:
Claudia García.

Después de las escenas individuales y las transiciones grupales, el espectáculo acaba con las tres subidas simultáneamente a los tres aros, vestidas con gabardinas que nos quitamos poco a poco. Las luces se apagan cuando dichas gabardinas caen al suelo al unísono.

4.5. ESPACIO SONORO

Resulta difícil desligar el ambiente sonoro ya que discurre de manera simultánea a la acción. Estuvo presente durante todo el proceso de creación, desde el principio hasta terminar de materializarse al final ayudando a marcar el ritmo de la puesta en escena. A continuación expongo nuestra reflexión.

La musicalización puede influenciar enormemente en la atmosfera creada en un espectáculo. Podemos agregar a la misma escena una ópera o una canción de rock y hacer que cambie por completo la intención de las acciones y/o aquello que evoca en el espectador. Además, podemos dar más énfasis o intensidad a lo que sucede en escena, lo cual ayuda “a conducir a los espectadores de un estado de ánimo a otro”²³.

Durante el proceso de creación de *Absència* tuvimos la suerte de trabajar con el técnico de sonido Manuel Blanco, que editó las canciones seleccionadas e introdujo efectos de sonido. No obstante, quisimos darle importancia a la música en vivo, integrando el piano en varias escenas a lo largo de la obra. Gracias a la colaboración con Manuel y al uso de la música en directo, fue posible que el ambiente sonoro no se limitase a un mero acompañamiento, sino que conseguimos una vinculación con las acciones.

También cabe mencionar el uso de la voz como elemento sonoro al recitar los textos y dialogar entre nosotras. La voz servía también como música al ritmo de la cual movernos.

Por último, el uso de silencios, de momentos de pausa en los que la acción acapara toda la atención, creó una tensión distinta en el público.

²³ FISCHER-LICHTE, ERIKA. *Estética de lo performativo*. ABADA. Madrid (2017), pp. 246 y 247.

4.6. ESPACIO ESCENOGRÁFICO

El espacio escenográfico tuvo muchas fases. En un primer momento nos planteamos hacer la escenografía con ropa, siguiendo las instalaciones de Boltanski. Durante un tiempo nos propusimos conseguir todo el material posible y conseguimos llenar cinco bolsas de basura enormes. No obstante, a medida que avanzaba la creación, nos dimos cuenta de que aun así era poco material si queríamos llenar el escenario con una gran montaña. En este momento empezamos un trabajo de indagación sobre todas las formas en que podríamos usar la ropa en escena, siendo un material muy versátil al estar hecho de tela.



Fig. 18. Experimentando con la escenografía y la ropa. CREAT. Foto: Claudia García.



Fig. 20. Captura de pantalla. Caminando sobre ropa tendida. Claudia García.



Fig. 19. Libreta de creación. Claudia García.

La atamos en forma de cuerda, la lanzamos por los aires, la deshilachamos, la colgamos de los aparatos de circo... Pero después de toda la exploración, mucho de lo que habíamos hecho no funcionaba al no tener un sentido narrativo claro por la decisión de que la historia transcurriera en los camerinos del teatro. De pronto, toda la investigación anterior carecía de sentido y, desgraciadamente, tuvimos que descartar muchas de nuestras ideas iniciales²⁴. Finalmente, la ropa solo quedó colgada de un perchero y esparcida sobre sillas y por el suelo.

²⁴Observación: como nosotras estábamos dentro de la acción teníamos personas mirándonos desde fuera que no vieron claro el sentido narrativo. Por este motivo tuvimos que reenfoque el planteamiento global de la propuesta.

4.7. MATERIALIZACIÓN DE LA ESCENOGRAFÍA

Para la materialización de la escenografía, elaboramos una atmosfera de camerino incluyendo los elementos técnicos necesarios.

Distribuimos: un tocador, un perchero tipo “burra”, sillas alrededor de una mesa y una lámpara de suelo junto al piano. También era importante la inclusión de los aparatos aéreos. Necesitábamos tres aros colgados de anclajes diferentes para una escena en la que nos subíamos al unísono. Por tanto, fijamos uno a cada lado del escenario y dejamos que el aro central fuese el único anclaje móvil, así también podíamos usarlo para colgar las telas aéreas y para la suspensión capilar.

El tocador lo compusimos con un espejo adornado con plantas y bombillas, colocado sobre una mesa con mantel llena de maquillaje y accesorios para el pelo. Llenamos la burra de ropa y vestuario de colores: abrigos, quimonos, vestidos de lentejuelas... A su lado colocamos dos sillas detrás de una pequeña mesa con fruta, vino y libretas. Era importante que todo lo que estuviese en escena tuviese algún tipo de utilidad y que no solo fuese un atrezzo. Nuestra profesora de teatro siempre citaba al dramaturgo ruso, Antón P. Chéjov: "Uno nunca debe poner un rifle cargado en el escenario si no se va a usar. Está mal hacer promesas que no piensas cumplir."



Fig. 21. Los tres aros. CREAT. Foto: Claudia García.



Fig. 22. El tocador. TEM. Foto: Claudia García.



Fig. 23. La burra, las sillas y la mesa. TEM.
Foto: Claudia García



Fig. 24. Detalle de la mesa. TEM.
Foto: Claudia García.



Fig. 25. "Sopa i el que el vent no s'emportà". (2019). Foto: Marta García.



Fig. 26. "Bürstner's Club". CREAT. (2021)
Foto: Juan Catalán.

Como ya hemos mencionado, durante la creación de *Absència* fuimos a ver varios espectáculos. Dos de ellos nos inspiraron a nivel escenográfico: *Sopa i el que el vent no s'emportà*, de l'Ateneu Popular 9 Barris, y *Bürstner's Club*, de la compañía DelsAltres. Nos inspiró el uso de una escenografía minimalista, pero que situaba al espectador, y su forma de integración de las técnicas de circo: mientras un *performer* hacía su número, los demás seguían con sus actividades cotidianas, normalizando por completo que hubiese una persona haciendo acrobacias.

Son escenografías totalmente diferentes pero que nos transportan de forma efectiva tanto a una casa familiar como a un aparcamiento de caravanas.

En cuanto a la iluminación, tuvimos la ayuda de la técnico Lucía Blasco, que nos ayudó dándonos consejos e ideas. Queríamos una iluminación natural y cálida durante todo el espectáculo, por lo que no fue muy cambiante.

Usamos las luces de las calles cuando estábamos en el suelo, ya que hacen un bonito efecto de modelar el cuerpo en movimiento, mientras que, al estar subidas a los aparatos aéreos, usamos luz cenital.

4.8. GUIÓN

El guion de una obra cumple la función de guía de todo lo que ocurre en escena para que todas las personas implicadas sepan exactamente lo que ocurre en cada momento. No solo para nosotras, sino también para estar coordinadas con los técnicos de luz y sonido. Como solo tuvimos un ensayo general en el propio teatro, era de gran importancia que estuviésemos todos de acuerdo.

Pero un guion también sirve para dejar un registro escrito de lo que de otro modo sería una obra efímera, función que también pueden desempeñar las fotografías y los vídeos. No solo eso, sino que también posibilita que el mismo espectáculo sea reproducido por artistas diferentes. El uso del guion también ha estado presente en la Performance bajo el nombre de partitura (o *score* en inglés). Artistas como Allan Kaprow o Yoko Ono seguían un guion que les permitía realizar sus happenings o acciones en diversas ocasiones. "Si la notación musical permite a los intérpretes recuperar, al menos en parte, el sonido que el compositor pensó y puso por escrito, las partituras e instrucciones de performances prometen una acción que podrá ser reapropiada por terceros con un grado variable de fidelidad, lo cual implica la repetición, apropiación y variabilidad [...]"²⁵

Podemos encontrar el guion de *Absència* en el apartado de Anexos (Anexo 2).

²⁵ ALBARRÁN, JUAN. *Performance y arte contemporáneo: Discursos, prácticas, problemas*. Cátedra. Madrid (2019), pp. 176-177.

4.10. DIFUSIÓN: CARTEL Y REDES SOCIALES

La promoción del espectáculo se hizo mediante el diseño de un cartel publicitario, que distribuimos en diversos espacios de la ciudad de Valencia, y mediante publicaciones en redes sociales.

Para el diseño del cartel debimos tener en cuenta dos elementos principales: la representación visual del espectáculo y la inserción de toda la información necesaria para el público, es decir, la fecha, la hora y el lugar. También añadimos los logotipos del teatro y de nuestra escuela, así como nuestros nombres.

Como imágenes representativas de la obra usamos la ropa y el concepto de ausencia. Con la ayuda de nuestra amiga fotógrafa Laura Torres hicimos una serie de fotografías a larga exposición para simbolizar la ausencia a través del rastro creado por el movimiento en la imagen. Tomamos tanto fotos de grupo (como se ve en el cartel 1) como de las disciplinas circenses (cartel 4).

Hicimos varios intentos hasta dar con un resultado que nos gustase, que incluyese todos los elementos conceptuales que buscábamos y que, a su vez, no fuese confuso a nivel visual.

Los carteles número 1 y 2, fueron descartados por razones estéticas y el número 3 por ser una imagen tomada de internet y no una nuestra.

CARTELES DESCARTADOS



Fig. 27. Cartel 1.

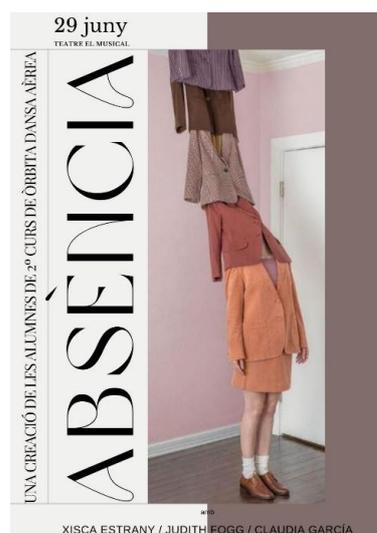


Fig. 28. Cartel 2.

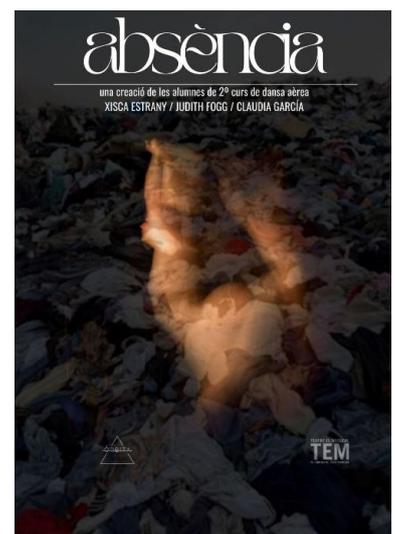


Fig. 29. Cartel 3.

CARTEL FINAL

El cartel que decidimos usar no solo reunía todos los elementos necesarios, sino que nos gustaba estéticamente al ser de carácter minimalista y conceptual.



Fig. 30. Fotografía original del cartel. Foto: Laura Torres.

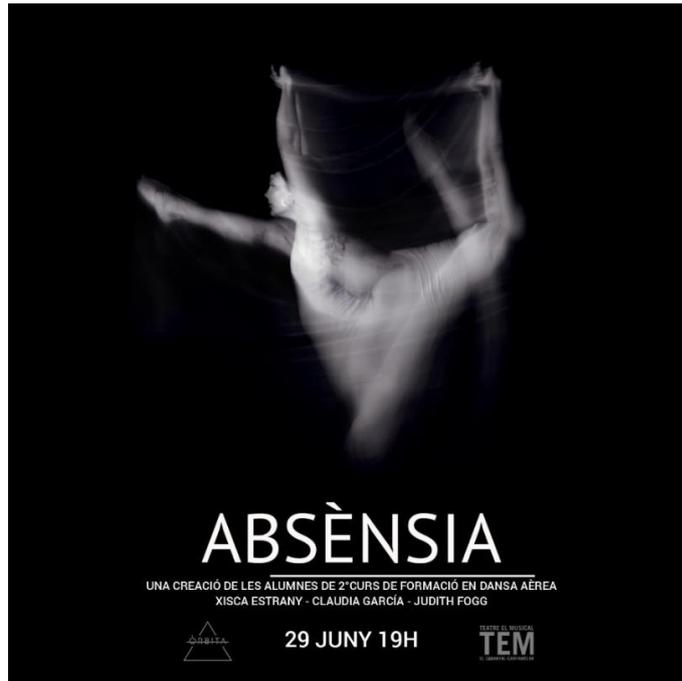


Fig. 31. Cartel 4.



Fig. 32. Captura de pantalla de la historia de Instagram. Claudia García.

Hoy en día, gracias a plataformas como Instagram, Facebook o WhatsApp, es posible alcanzar un amplio número de personas fácil y rápidamente. Solo con presionar un botón, miles de usuarios tienen acceso al mensaje publicado, en este caso el anuncio de un espectáculo.

Hicimos uso de la cuenta de nuestra escuela @espaiorbita y el apartado de



Fig. 33. Capturas de pantalla de la cuenta de instagram de Espai Òrbita. Claudia García.

historias de nuestras cuentas personales.

Además de usar el cartel, hicimos más fotos para la difusión de la obra, como podemos ver en las Imágenes 36 y 37.

De esta forma conseguimos hacer correr la voz sobre el espectáculo, lo que llevó a la venta de entradas.

5.EL ESTRENO DE *ABSÈNCIA*

Encontrar un teatro que nos concediera el espacio no fue tarea fácil, ya que muchos de ellos estaban ocupados y otros estaban fuera de nuestro presupuesto. Tuvimos la suerte de contactar con el jefe de sala de Teatre El Musical, quien nos ayudó a conseguir una fecha en dicho teatro.

Al fin, el 29 de junio de 2022 a las 19h, se estrenó *Absència* en el Teatre El Musical de Valencia.

Llegamos todos por la mañana: las profesoras de la escuela, los técnicos de luz y de sonido, los *riggers*, el personal del teatro y nosotras, con las pilas cargadas y listas para empezar.

Fue una mañana intensa al disponer de poco tiempo para montar la escenografía, probar los elementos técnicos y hacer un ensayo general. Aunque con más tiempo habríamos estado más tranquilas, conseguimos hacerlo todo y empezar el espectáculo a la hora.



Fig. 34. Captura de pantalla de la conversación de nuestro grupo de Whatsapp. "Si no lo disfrutamos no tiene sentido!!" Claudia García.

Uno de mis momentos favoritos es el instante antes de que se abra el telón, un momento repleto de sensaciones y emociones. Miradas tranquilizadoras de las compañeras, cómplices en lo que va a suceder, y nervios al saber que vas a estrenar un proyecto que llevas elaborando durante un año entero. El cuerpo tiembla, suda y se prepara para rendir al máximo durante la próxima hora. Una vez acaba te das cuenta de que un año de esfuerzo se traduce en una hora de espectáculo, que pasa volando: antes de darte cuenta ya vuelve a cerrarse el telón.

Las tres, Judith, Xisca y yo, salimos del teatro muy contentas y con la sensación de por fin haber dado a luz. Recibimos muy buen *feedback* por parte del público, que nos dio la enhorabuena por nuestro trabajo y esfuerzo.

Siempre hay cosas que pueden salir mejor. Por desgracia, por su carácter natural y tenue, la iluminación que utilizamos no posibilitó una buena calidad de fotografías de la obra. También hubo un fallo técnico de música en un momento que se alargó demasiado, pero supimos improvisar y llevarlo con tranquilidad. La escena final, que he de reconocer que habíamos ensayado menos, fue un poco menos fluida y a Xisca se le enganchó la gabardina en el aro impidiendo que cayera al suelo con las nuestras. Todos estos fallos se podrían haber remediado con un poco más de tiempo de ensayo. Pero al fin y al cabo no fueron demasiado graves y lo importante fue que tanto nosotras como el público lo disfrutamos.

En el siguiente enlace se puede encontrar el vídeo del tráiler de la obra *Absència* en el TEM.

[HTTPS://YOUTU.BE/JO2CJkPMUC](https://youtu.be/JO2CJkPMUC)



Fig. 35. Xisca Estrany, Judith Fogg y Claudia García.
Absència. TEM. Foto: Laura Torres



Fig. 36. Claudia García, aro aéreo. TEM. Foto: Laura torres.



Fig. 37. Xisca Estrany, telas aéreas. TEM. Foto: Laura Torres.



Fig. 38. Judith Fogg tocando el piano y Claudia García haciendo suspensión capilar. TEM. Foto: Laura Torres.



Fig. 39. Claudia García, suspensión capilar.
TEM. Foto: Laura Torres.



Fig. 40. Judith Fogg. Aro aéreo. TEM. Foto: Laura Torres.



Fig. 41. Judith Fogg, Xisca Estrany y Claudia García en la escena de la pelea. TEM. Foto: Laura Torres.



Fig. 42. Final del espectáculo y saludos. TEM. Foto: Laura Torres.

6. CONCLUSIÓN

En primer lugar, me gustaría exponer que el objetivo principal de este Trabajo de Fin de Grado era el desarrollo de una práctica escénica en la que se relacionaran las artes plásticas, la performance y la escena con el circo contemporáneo. Pienso que se ha conseguido este objetivo al poner en juego un proyecto que enmarca tanto un estudio de la acción del cuerpo, como un estudio espacial y del objeto.

En un proyecto colaborativo como el que hemos llevado a cabo, es esencial el compromiso, el compañerismo y la dedicación de cada integrante. No habría sido posible desarrollar esta obra sin el trabajo en grupo basado en el respeto y la valoración hacia el otro.

En cuanto al enriquecimiento personal, este TFG me ha servido para aprender e indagar sobre la teoría y el concepto de las artes escénicas. Ahora dispongo de un abanico mucho más amplio de referentes tanto teóricos como prácticos que podrán ser de interés en la realización de un futuro proyecto.

Tras la realización de este trabajo, me doy cuenta de que existen más limitaciones en el ámbito de las artes escénicas del circo o el teatro que en el ámbito de la performance. La necesidad de la creación de una historia con una narración “con sentido” fue limitadora a la hora de crear la escenografía para *Absència*. Tuvimos que descartar imágenes más sugerentes que habíamos descubierto con la ropa e incidir en un diseño mucho más “fácil” o “seguro” como fue el camerino. Puede que también haya sido una limitación por parte del contexto escolar, ya que nos imponía el uso de la técnica aprendida durante la formación y, al fin y al cabo, no tuvimos una libertad total a la hora de la creación por la supervisión de los docentes.

También veo interesante comentar que, aunque la evolución del circo hacia un arte conceptual y performático pueda parecer un gran avance para un público más intelectual, también puede reducir su aspecto accesible y liviano del que disfrutaban familias y niños, por lo que pienso que sigue teniendo un gran valor que existan a la par artistas de circo tradicional y artistas de circo contemporáneo.

7. BIBLIOGRAFÍA, WEBGRAFÍA Y VIDEOGRAFÍA

7.1. BIBLIOGRAFÍA

ALBARRÁN, JUAN. *Performance y arte contemporáneo. Discursos, prácticas, problemas*. Cátedra. Madrid (2019).

AYERBE, NEREA. Documentando lo Efímero: reconsideración de la idea de presencia en los debates sobre la performance. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, vol. 7, núm. 3, pp. 551-572, 2017. Universidad Federal do Rio Grande do Sul). 2017. [Documentando lo Efímero: reconsideración de la idea de presencia en los debates sobre la performance \(redalyc.org\)](https://redalyc.org)

BERNAL MOLINA, ALICIA. *El sonido en el teatro posdramático. Aportaciones del arte sonoro al teatro que se ha denominado posdramático*. [Trabajo de final de Máster. Universidad Politécnica de Valencia. (2017).]. [BERNAL - El sonido en el teatro posdramático. Aportaciones del arte sonoro al teatro que se ha d....pdf \(upv.es\)](https://upv.es)

Christian Boltanski Compra-Venta. Consorci de museus de la Comunitat Valenciana. L'ALMODÍ. 15 VII/ 6 IX 1998

DANIEL, NOEL. *The Circus. 1870s – 1950s*. TASCHEN. (2019)

Écija Portilla, Amparo: “Danza distinguida, las piezas de La Ribot”, en Boletín de Arte nº 32-33, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga <https://revistas.uma.es/index.php/boletin-de-arte/article/view/4268/3963>

FISCHER-LICHTE, ERIKA. *Estética de lo performativo*. ABADA. Madrid (2017).

JACOB, PASCAL. *The Circus. A visual history*. Bloomsbury Publishing. (2018).

KATIE, LAVERS; LOUIS PATRICK LEROUX Y JON BURTT. *Contemporary Circus*. Routledge Nueva York (2020).

LABAN, RUDOLF. *El dominio del movimiento*. Madrid (2020) Fundamentos.

MONA LISA TINA, ANGELICA POLVERINI, STEFANO FERRARI. *Il corpo in Performance. Tra stati di alterazione di coscienza e processo creativo*. Mimesis/Eterotipe. (2021).

PAJÓN MECLOY, ENRIQUE. *Filosofía y ausencia*. Antígona. Madrid (2010).

Simposio. Happening, fluxus y otros comportamientos artísticos de la segunda mitad del siglo XX. Editora Regional de Extremadura. (2001).

TAIT, PETA. *Circus bodies.* Routledge. Nueva York (2005).

The new American painting. Catálogo del MoMA, Nueva York [Consulta el 01/07/2023] disponible en: [The new American painting, as shown in eight European countries, 1958-1959 \(moma.org\)](https://www.moma.org/learn/moma-education/american-art/the-new-american-painting)

7.2. WEBGRAFÍA Y VIDEOGRAFÍA

A Look Back at the History of Contemporary Circus. [Consulta el 16/06/2023] Disponible en: [HTTPS://FRINGEARTS.COM/2019/04/19/LOOK-BACK-HISTORY-CONTEMPORARY-CIRCUS/](https://fringearts.com/2019/04/19/look-back-history-contemporary-circus/)

Entrevista a Gabriela Carrizo, directora de Peeping Tom. [Consulta el 13/05/2023] Disponible en: [entrevista Gabriela Carrizo - YouTube](https://www.youtube.com/watch?v=blsum2sxujc&ab_channel=peepingtomdance)

Entrevista a Pina Bausch. María Cristina Jurado. [Consulta el 15/05/2023] Disponible en: [Entrevista a Pina Bausch - Entrevistas - Textos - DDOOSS](https://www.ddooss.com/entrevistas/pina-bausch)

La Compagnie Rasposo. [Consulta el 12/05/2023] Disponible en: <https://rasposo.com/compagnie/rasposo/>

Peeping Tom. [Consulta el 12/05/2023] Disponible en: <https://www.peepingtom.be/en/about-peeping-tom/the-company/>

Peeping Tom-Tráiler Moeder [Consultado el 12/05/2023] Disponible en: [Https://www.youtube.com/watch?v=blsum2sxujc&ab_channel=peepingtomdance](https://www.youtube.com/watch?v=blsum2sxujc&ab_channel=peepingtomdance)

Project 31: Xavier Le Roy. Kaldor public art projects en colaboración con Carriageworks. [Consultado el 09/04/2023] Disponible en: [Project 31: Xavier Le Roy on Vimeo](https://www.vimeo.com/1000000000)

“Sopa”, el nuevo espectáculo del Circ d'Hivern del Ateneu Popular Nou Barris [Consulta el 25/06/2023] Disponible en: [“Sopa”, el nuevo espectáculo del Circ d'Hivern del Ateneu Popular Nou Barris | Nou Barris \(barcelona.cat\)](https://www.barcelona.cat/ateneu-popular-nou-barris/programa/sopa)

“Work” Cie Claudio Stellato. [Consultado el 03/07/2023] Disponible en: ["Work" Cie Claudio Stellato - jdc S.3 Ep.9 - youtube](https://www.youtube.com/watch?v=blsum2sxujc&ab_channel=peepingtomdance)

Xavier Le Roy on performing naked: 'Everybody is the same but different' [Consulta el 09/04/2023] Disponible en: [Xavier Le Roy on performing naked: 'Everybody is the same but different' | Dance | The Guardian](https://www.theguardian.com/dance/2019/apr/09/xavier-le-roy-on-performing-naked-everybody-is-the-same-but-different)

Xavier Le Roy - Self Unfinished (1998) [Consultado el 09/04/2023] Disponible en: [Xavier Le Roy - Self Unfinished \(1998\) - YouTube](#)

8. INDICE DE FIGURAS

Fig. 1. Dibujo de la Sra. Woolford en el Anfiteatro Ecuestre de Philip Astley (1842).

Fig. 2. Malabares con pelotas de mozzarella en *Balestra*. CNAC Châlons-en-Campagne (2023). Foto: Christophe Raynaud de Lage.

Fig. 3. Jackson Pollock pintando en su estudio en Long Island. Nueva York (1950). Foto: Hans Namuth.

Fig. 4. Yasutake Shimaji, bailando en el Tate Modern (Londres) 2015. Foto: Boris Charmatz.

Fig. 5. Claudio Stellato. *Work* (2020). Foto: Claudia Pajewski.

Fig. 6. Rasposo. *Oraison*. Aurillac (2022). Con el telón entre el público y el escenario. Foto: Irene Hernández.

Fig. 7. Pina Bausch en *Café Müller*. Teatre Liceu de Barcelona (2008). Foto: Ulli Weiss.

Fig. 8. Pina Bausch. *Café Müller*. (1978).

Fig. 9. *Moeder*. Peeping Tom. (2018).

Fig. 10. *Personnes*. Christian Boltanski. Monumenta (2010). Foto: Didier Plowy.

Fig. 11. María La Ribot. Acción *Panoramix* (Parte de la serie Piezas Distinguidas). París (2019). Cred foto. Alfred Mauve.

Fig. 12. *Temporary Title*. Tanzplattform (2018). Essen, Alemania.

Fig. 13. Xavier Le Roy. *Self-Unfinished*. MoMA (1998).

Fig. 14. Texto sentirse ausente. Ejercicio de escritura automática. Claudia García.

Fig. 15. Claudia García Gynther en *Absència*. TEM. Foto: Laura Torres.

Fig. 16. Judith, Xisca y Claudia. Improvisaciones grupales. CREAT. Foto: Claudia García.

Fig. 17. Proceso de creación con improvisaciones. Espai Òrbita. Foto: Claudia García.

Fig. 18. Experimentando con la escenografía y la ropa. CREAT. Foto: Claudia García.

Fig. 19. Libreta de creación. Claudia García.

Fig. 20. Captura de pantalla. Caminando sobre ropa tendida. Foto: Claudia García

Fig. 21. Los tres aros. CREAT. Foto: Claudia García.

Fig. 22. El tocador. TEM. Foto: Claudia García.

Fig. 23. La burra, las sillas y la mesa. TEM. Foto: Claudia García

Fig. 24. Detalle de la mesa. TEM. Foto: Claudia García.

Fig. 25. “*Sopa i el que el vent no s’emportà*”. (2019). Foto: Marta García.

Fig. 26. “*Bürstner’s Club*”. CREAT. (2021). Foto: Juan Catalán.

Fig. 27. Cartel 1.

Fig. 28. Cartel 2.

Fig. 29. Cartel 3.

Fig. 30. Fotografía original del cartel. Cred. Fot. Laura Torres.

Fig. 31. Cartel 4.

Fig. 32. Captura de pantalla de la historia de Instagram. Claudia García.

Fig. 33. Capturas de pantalla de la cuenta de instagram de Espai Òrbita. Claudia García.

Fig. 34. Captura de pantalla de la conversación de nuestro grupo de Whatsapp. “Esto lo hacemos para disfrutarlo”. Claudia García.

Fig. 35. Xisca Estrany, Judith Fogg y Claudia García. *Absència*. TEM. Foto: Laura Torres.

Fig. 36. Claudia García. TEM. Foto: Laura Torres.

Fig.37 Xisca Estrany, telas aéreas. TEM. Foto: Laura Torres.

Fig. 38. Judith Fogg tocando el piano y Claudia García haciendo suspensión capilar. TEM. Foto: Laura Torres.

Fig. 39. Claudia García, suspensión capilar. TEM. Foto: Laura Torres.

Fig. 40. Judith Fogg. Aro aéreo. TEM. Foto: Laura Torres.

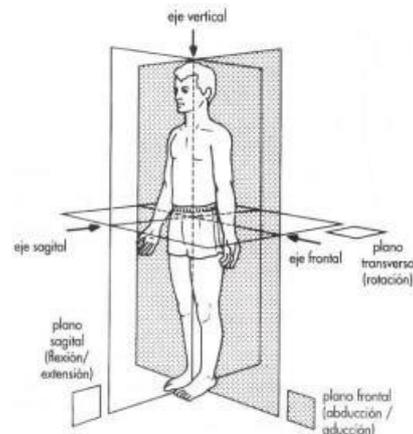
Fig. 41. Judith Fogg, Xisca Estrany y Claudia García en la escena de la pelea. TEM. Foto: Laura Torres.

Fig. 42. Final del Espectáculo. TEM. Foto: Laura Torres.

9. ANEXOS

Anexo 1:

Planos del cuerpo según la teoría de la Kinesfera de Rudolf Laban.



Anexo 2:

GUION DE *ABSÈNCIA*:

- Se abre telón: Judith está en el centro de la escena encima del colchón. Claudia y Xisca están en las diagonales detrás de ella. Hay un aro colgado en el centro en frente de Judith con un jersey rojo colgado. Está todo a oscuras menos una luz tenue en el aro. Entra un audio en el que habla la madre de Judith.
- Se ilumina a las tres chicas. Entra música por encima del audio y las tres empiezan una coreografía en el sitio. Esta coreografía la repiten en bucle mientras se mueven hacia delante.
- Número de aro de Judith: se queda en el aro después de terminar la escena inicial y realiza su solo. Mientras tanto, Xisca está en una de las sillas y Claudia está en el tocador.

- Fin del número de Judith, que al terminar se lleva el aro a bambalinas donde Claudia se engancha el mosquetón en el pelo para empezar directamente el número de suspensión capilar.
- Entran Xisca y Claudia y empiezan a desplazar el colchón que se ha quedado en escena tras el solo de Judith. Lo llevan hacia el otro lateral de bambalinas hasta que Claudia no puede empujar más porque le tira la cuerda del pelo. El colchón se lo termina de llevar Xisca.
- Número de suspensión capilar: dúo donde Judith toca el piano y Claudia realiza su solo de suspensión capilar. (Hay que tener en cuenta que Claudia se mueve por todo el escenario).
- Fin número capilar. Claudia y Judith salen de escena mientras Xisca entra desde las escaleras del público hasta llegar al centro del escenario.
- Entran Judith y Claudia atropellando a Xisca con el colchón. Xisca se va hacia el fondo y Claudia y Judith van a por ella.
- Escena de pelea a cámara lenta sobre el colchón. La pelea empieza en el colchón y se traslada al lateral derecho donde empieza la siguiente escena.
- Escena texto Xisca: al principio estamos las tres en el lateral derecho, Xisca se desplaza hacia el centro, delante del colchón, el cual permanece ahí durante el resto del espectáculo. Xisca baila acrodanza y Judith la acompaña con el piano, Judith sale de escena. Claudia está en el tocador con las luces del espejo encendidas deshaciéndose el moño de la suspensión capilar.
- Solo de Xisca en las telas.
- Fin número Xisca
- Claudia se pone una bata que hay colgada en la burra y cruza desde el tocador hasta la diagonal contraria, se genera una coreografía entre ella y Xisca de abrazos a la que termina uniéndose Judith. La coreografía termina en la boca del escenario. Judith se va al tocador y Claudia y Xisca se van a sentarse en las sillas.
- Judith empieza a hablar por un micrófono y poco a poco se pone de pie, sigue hablando como una actriz ensayando una escena.
- Claudia y Judith tienen un pequeño diálogo interpretando actrices ensayando. Claudia se levanta y va hacia donde está Judith en el lateral derecho del frente del escenario.
- Judith empieza un monólogo y Claudia baila al ritmo de sus palabras hasta que Judith poco a poco se va hacia el tocador.

- Número de aro Claudia: va rodando por el suelo hasta subirse al colchón. El aro está a ras del colchón. Suben a Claudia desde el suelo hasta arriba. Ella hace su número.
- Fin número de aro de Claudia: termina colgada de una mano.
- Vienen Judith y Xisca y le ponen una gabardina a Claudia. Ellas también llevan gabardinas.
- Judith y Xisca se van cada una a los aros que están colgados en los laterales del escenario.
- Judith y Xisca se quedan a la misma altura haciendo una coreografía en los aros. Claudia sigue en el aro del centro de la escena. La rigger le hace subir muy rápido hasta el techo y la vuelve a bajar dos veces seguidas. La tercera vez que sube, sube girando y se queda arriba.
- FIN: El espectáculo acaba cuando las tres, colgadas en los aros se quitan los abrigos de forma simultánea. Las luces se apagan cuando las tres gabardinas caen al suelo al unísono.
- Saludos