

Resumen

Desde hace aproximadamente siete años, Juan Fernando Cáceres ha ido configurando (o descubriendo) a Maladrés, la estrella central del Circo Ehec. Este huraño personaje es, como todo payaso, la puesta en desequilibrio y en riesgo de los aspectos más característicos de su autor, sus cualidades y defectos elevados a la “hijueputa” potencia. Maladrés se sitúa en el filo entre la realidad y la ficción, pues ha logrado insertarse en el ámbito de la academia, a través de la impartición de un curso en la Maestría de Estudios Artísticos de la Facultad de Artes ASAB titulado “Prácticas del Fracaso”. Así, como un caballo de Troya, el mismo Juan Fernando Cáceres cuestiona con Maladrés el papel del docente y de la Academia, a través de un performance extendido, excusa perfecta para enfrentarse al fracaso como un detonante de creación y a la creación como un medio de autoconocimiento.

Desde el principio existió el fracaso. Todas las cosas fueron hechas por él y nada de lo que exista, existe sin él. ¿Cuántas pruebas intentaron los dioses antes de obtener esta humanidad como el resultado más inesperado? Cuatro veces los mayas, una vez el judeocristianismo (con un mismo proyecto que ha fracasado varias veces: un diluvio, un mesías y un apocalipsis que no ha llegado a suceder), dos veces los mapuches, una vez el budismo con su principio de corrupción y, más cercano a nosotros, un humanismo progresista que fracasa en medio de la hecatombe y la violencia. Al principio y siempre, se encuentra el Fracaso.

Si los dioses fracasaron, ¿por qué yo no puedo hacerlo? Este texto, ya de por sí, es un Fracaso. Es un texto que ya ha fallado. Aquí no se llegará a ninguna conclusión y seguramente muchas ideas se quedarán por fuera. Ideas que serían, seguramente para otros, más importantes que las expuestas acá. Cualquier hipótesis se diluiría poco a poco y, a través del tiempo, se convertiría en otra cosa. Su sentido se difumina. Este texto está lleno de sospechas, especulaciones y subjetividades. Falta a la verdad y el lenguaje que se utiliza es inapropiado.

No hay que esperar el discurso de alguien versado: Aquí no hay esnobismo académico. No espere tampoco una disertación que sea coherente: hay que darle la oportunidad al palimpsesto, a la deriva, al metatexto.

Tenga en cuenta la emergencia de nuevas formas, con la finalidad de proponer nuevas preguntas. Deje que use la palabra *yo*, pues la materia prima del arte es el artista mismo. Para comprenderlo mejor, olvide también el occidentalismo, generador del progreso tecnológico pero también de la decadencia neoliberal: nos desplazamos hacia otros saberes, otras metodologías, otras epistemes. Haga a un lado toda esperanza de encontrar algún tipo de teorización y dé a la práctica la posibilidad de la exploración y la creación. Dele la oportunidad a la ficción como un espacio para la creación de conocimiento y para la producción de pensamiento. Eso es fundamental. Permita abrir el umbral sin el miedo de ponerse en riesgo. Y, si tiene todavía la posibilidad, ría.

Mi primer acercamiento al circo fue como un pequeño espectador de tres años. La parada de circos modestos llamaba la atención de los peatones del barrio en el que yo vivía. Equilibristas, trapevistas, animales domesticados, payasos y la fanfarria de una banda interrumpían por algunos instantes la tranquilidad de ese lugar, de la misma manera que ese recuerdo asalta hoy mi mente. A esa edad, debo confesarlo, el circo no me apasionaba. Era un desorden lleno de ruido y de color, nada que un niño pudiera comprender conscientemente.

Fue con el Circo de Moscú que comprendí la idea de lo que significa el circo: compañías de artistas que viajaban por el mundo llevando un espectáculo donde los ingredientes principales eran la risa y el riesgo. El Coliseo El Campín se transformaba en una carpa de concreto. Las graderías se llenaban de niños que tenían la boca roja, muy roja, untada del rojo de las manzanas caramelizadas. La pista circular recibía a los artistas que, al ritmo de la música y bajo la insistencia de los reflectores, desarrollaban sus números. Era aún un circo tradicional. Y para mí, sólo era entretenimiento. A los cinco o seis años no se tiene un sentido particular de lo que es o podrían ser el arte y la cultura. Uno participa, pero no cuestiona.

Y yo no lo cuestioné durante mucho tiempo. El circo llegó a mis intereses más por azar y capricho que por la pulsión natural de cualquier artista de circo. De hecho, mi cuerpo se ha negado durante mucho tiempo a desarrollar alguna habilidad: Fui (hasta los 28 años) muy flaco, débil, rígido y torpe. Ahora, ya no soy flaco. Sin embargo, sigo sufriendo de vértigo y me distraigo fácilmente si no logro pronto lo que estoy intentando. Soy, en ese caso, un fiasco anunciado.

Mi acercamiento al circo ha sido académico y, como ya lo dije, un accidente. Mi intención nunca fue insertarme en ese mundo, el cual era muy extraño para mí. La idea era encontrar, a través de una reflexión sobre los dispositivos escénicos, posibles soluciones a mi forma de dibujar. Redacté, entonces, una memoria de magíster acerca de las manifestaciones de circo en los pasos peatonales. Era algo objetivo,

desde afuera, a partir de la construcción conceptual de un observador que encuentra en el circo una materia digna de reflexión estética. ¡Qué inocente fui en ese entonces! Yo que pensaba regresar sin ser tocado, fui atravesado totalmente: la interiorización de una práctica, que era más que un espectáculo marginal, despertó en mí, al igual que otras anécdotas más personales que no vienen al caso, interrogantes que se ponen en evidencia a través de mis procesos artísticos, pedagógicos e investigativos. No hay que tener miedo de encontrar después de asociaciones irracionales nuevas miradas:

5. La potencia de un cuerpo originario que se presenta al mundo como un instrumento de conocimiento y que sobrepasa al artista mismo, al hombre y su animalidad. Es a través del cuerpo que, como artista, intercambio ideas y revalúo el contexto. Con el cuerpo, se confrontan, se comparan y se discuten nuevas nociones de obra de arte y de realidad.
6. Los gestos primarios permiten la reconstrucción de una narrativa de la vida y un retorno a la (re)presentación prosaica y elemental, porque todo es digno de atención. Me alejo de las obras que recurren a la imagen, en pro de las fórmulas gestuales, de exploración física o de confrontación directa. Esta confrontación permite la democratización de las ideas representadas, para que el saber pueda fluir y hacer así del arte un lenguaje a la vez integrado, capaz de ser escuchado, pero siempre en disonancia. El artista es un hacedor y él se sostiene sobre la acción.
7. La búsqueda, a través de la abstracción (porque todo es una abstracción), de ese espacio mental donde las ideas empiezan a tomar forma y, en ese sentido, la búsqueda a través de la complejidad y la pluridireccionalidad. Habitamos las formas, ellas nos preceden y nos dominan y hay que abandonarse (arriesgarse) para llegar a aprehenderlas. El desplazamiento de la actividad artística hacia la abstracción compromete las prácticas de la intersubjetividad, la compartición y, por qué no, la creación colectiva.
8. La noción de la economía a través del desprecio del objeto artístico, teniendo en cuenta de que ya no hay más espacio dónde meter nuestras creaciones. Sin embargo, si el arte pertenece hoy en día al dominio de la realidad, ésta última lo desborda por todas partes. Hay que investir la realidad, es decir, explorar territorios más vastos que los del arte mismo. Contra el objeto artístico, se activa el proceso de inserción en una temporalidad específica del mundo concreto confrontándose con su ritmo. Como hablamos del acá y del ahora, la trascendencia pierde sentido. Lo que importa es la existencia.
9. La concepción de una academia flexible que debe olvidar su lado solemne y que debe relativizarse, porque si no hay que tomar la vida seriamente, mucho menos este lugar lleno de

doctores vanidosos que inflan su ego con ideas copiadas de pensadores que copian ideas de otros copiones. Se aboga por el retorno a la mirada del niño, quien siempre dice la verdad, que se proyecta hacia un futuro sin condiciones, que ve el mundo como si fuera la primera vez y que no prejuzga lo que sucede a nuestro alrededor. Convoco una academia de la ruptura, la disonancia y la libertad.

10. La sensación de que todo es transitorio y de que la muerte vive al otro lado de la calle. Nuestra humanidad es, entonces, frágil, pero eso no eclipsa el impulso de sobrevivir. De la misma manera, todo renace, todo es circular.
11. El acercamiento a la materia con la responsabilidad de quien entiende el fenómeno de la gravedad, para traducirlo y comprenderlo, para dejarlo hablar.
12. El entendimiento de que se puede fracasar al momento de actuar, de creer y de crear, y que ese fracaso es el detonante de una nueva creación. Es indispensable reconocer el error, el riesgo de aceptarlo devela la realidad y rompe la ilusión, activa otra mirada que transforma la visión y la concepción del mundo. El fracaso abre los ojos.

Y, así, una cosa lleva a la otra. De un proyecto sobre el circo de la calle, y sin saber cómo, caí en la empresa de hacer una tesis doctoral que hablara de las relaciones entre la Artes Plásticas y las Artes del Circo: una historia de representaciones del circo dentro de las imágenes del arte moderno y contemporáneo. Y fracaso tras fracaso traté de sacarla adelante, porque después de cinco años todo esto parecía más un catálogo cronológico que un ejercicio académico con un propósito estético, ético y político claro. Todo eso, hasta que conocí a Maladrés.



La primera vez que escuché hablar de Maladrés fue hace seis o siete años. Hizo una aparición fugaz en un proyecto académico y artístico: *El Proyecto Amalgama*, en el marco de la IX Bienal de Arte de Bogotá. Maladrés es un viejo payaso injustamente olvidado por los historiadores, quien, después de su jubilación, se dedicó a dar cursos sobre diferentes temas de circo. Quienes lo conocen lo describen como un viejo amargado y grosero que alimenta su ego de una manera exagerada y que toma distancia con los otros como si en su alma guardara rencor y desprecio, como si él fuera mejor que los demás. Dirigió durante muchos años el célebre Circo Échec, un circo tradicional que estuvo considerado como la vanguardia del circo denominado “anticonformista”⁴⁹ y que quebró en el año 1978. Considerado como “el obispo del arte *clownesco*”, Maladrés trata de mantener el aplomo detrás de su nariz violeta, aún cuando ya han pasado 36 años de haber desmontado definitivamente su carpa.

49 El « movimiento anticonformista » en el circo es el eco de movimientos de contra-asimilación provocados por el jazz en los años cuarenta. Maladrés, quien se identifica con la polirritmia y el carácter roto e improvisado de esta música, encuentra también un espacio dónde desarrollar su espiritualidad y misticismo. Así, transporta esas ideas esenciales hacia una ideología y una forma de hacer las cosas. Funda, entonces, en 1952, la Compañía Circo “Escuela Contestataria de Hábitos Espirituales Canónicos”- Circo ECHEC.

La Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, lo invitó a realizar un par de conferencias y, finalmente, lo contrató en el 2014 como docente de la Maestría en Estudios Artísticos para impartir el Seminario “Prácticas del Fracaso”, un curso teórico-práctico de carácter electivo que se ha convertido en un laboratorio de creación⁵⁰. Tuve la fortuna de asistir y tomar su curso. Y digo “la fortuna” porque, a pesar de su arrogancia y frialdad, él me dio la clave para estructurar mi tesis y salir del atolladero. Mi trabajo académico está organizado de la misma manera que Maladrés estructuró su seminario. Con su aval, trato de conectar su discurso con el mío: “Podemos -dice Maladrés- encontrar rígida la idea de tomar, una por una, las diferentes disciplinas del circo y encontrar imágenes que nos hablen de ellas. Eso sería muy ilustrativo. Hay que, por el contrario, contar una historia del circo reflexionando alrededor de su naturaleza, de las múltiples dimensiones que contiene, de los aspectos que lo atraviesan, pero entendiendo también que todo discurso es un artificio”.

Así, las “Prácticas del Fracaso” se volvieron el detonante activador de mi investigación: Un nuevo punto de partida que ha permitido oxigenar mi mirada y transformar el catálogo enciclopédico en un *catálogo-otro*, más parcializado, más tendencioso. Se puede hablar entonces una “re-visita” para hablar del cambio perpetuo. Acá se percibe el verdadero sentido del fracaso: es la consecuencia del riesgo. La idea de la falla, del venirse a menos y de la culpabilidad se transforma en redención. Me encuentro en una posición cero.

El acto artístico, en un primer acercamiento, tiene la capacidad de producir placer, audacia, asombro, por no estar dentro de lo real, de lo verdadero. Es un disparador potencial, una manera de cuestionarse. El artista, por su parte, es un agente social. Su acción indaga sobre las relaciones entre los diferentes elementos que lo rodean. Su función, si es que la hay, es poner en evidencia aspectos invisibles para los demás, aprovechar el estado de vulnerabilidad. Estos aspectos son, una vez observados por el filtro del artista, avalados o reprobados por la sociedad. Es a través de diferentes estrategias de creación, algunas más contradictorias que otras, que el autor del gesto artístico logra transformar su contexto, a partir de la configuración de un microcosmos que se inserta y se enclava en el mundo concreto y donde la obra es el

50 El seminario está compuesto por una serie de once conferencias, entre las que sobresalen títulos como: *La parábola como el camino preferido en el estudio de la trayectoria de los cuerpos que caen; El equilibrio como método efectivo para combatir la gravedad; El uso de los discursos ajenos con el fin de conjurar el fracaso; La búsqueda del centro: técnica rotacional para el encuentro consigo mismo; El modelaje como estrategia para figurar en portadas de revistas científicas indexadas; Nostalgia, añoranza, pena, aflicción, evocación, reminiscencia, cuita y morriña por el vacío.*

umbral: ideas metamorfoseadas en lugares específicos, en escenas narradas o pintadas, en configuraciones simbólicas superpuestas, en gestos indicativos que retornan a lo real. ¿Y qué si el circo es lo real-real? ¿Y qué si lo mío es fracasar?