

UNIVERSIDAD AUTONOMA DE BAJA CALIFORNIA

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES Y POLÍTICAS
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES SOCIALES



Academia de Ociosos

Programa de estudios en circo y artes de la calle para jóvenes.

Tesis presentada por

Loreto Ramón Tamayo Rosas

Para obtener el grado de Maestría en Estudios y Proyectos Sociales

Director de tesis.

David Fuentes.

Mexicali, Baja California.

Noviembre de 2003.

I N D I C E

Presentación

1. Metodología.
 - 1.1. Investigación-creación
 - 1.2. Recopilación de la información.
 - 1.3. Análisis de la información
2. Consideraciones Teórico-Metodológicas.
 - 2.1. Arte y Ciencia
 - 2.2. Transdisciplinariedad.
 - 2.3. Notas para una definición de complejidad.
 - 2.4. Educación emocional.
 - 2.5. El proceso de creación.
 - 2.6. Artes escénicas.
 - 2.7. Artes de la calle.
 - 2.8. Antiespectáculo.
3. Antecedentes.
 - 3.1. Historia del circo.
 - 3.2. Artes de la calle.
 - 3.3. Festivales de circo y artes de la calle.
 - 3.4. Las escuelas de circo y artes de la calle.
 - 3.5. Las propuestas sociales.
4. La propuesta: Academia de Ociosos; Programa de estudios en circo y artes de la calle como opción profesional para jóvenes en edad de educación de nivel medio y medio superior.
 - 4.1. Programa pedagógico.
 - 4.2. Tema a desarrollar.
 - 4.3. Objetivos.
 - 4.4. Población meta.
 - 4.5. Tipo de programa pedagógico.
 - 4.6. Enfoque del programa.
 - 4.7. Meta.
 - 4.8. Contenidos temáticos.
 - 4.9. Base técnica.
 - 4.10. Actividades de aprendizaje.
 - 4.11. Formas de evaluación.
 - 4.12. Unidades de análisis; La experiencia en investigación-creación como precursora de esta propuesta.
 - 4.12.1. CASO 1: Grupo de artes escénicas “La Bicicleta”.
 - 4.12.2. CASO 2: Alumno Adrián Villa.
5. CONCLUSIONES.

Referencias bibliográficas

Bibliografía

ANEXOS.

Presentación.

Lo que aquí se expone como Academia de Ociosos*; programa de estudios en circo y artes de la calle para jóvenes, jóvenes en educación de nivel medio y medio-superior, es un proyecto social con una orientación educativa, para la transmisión, fomento y desarrollo de conceptos y conocimientos, enfocado al ámbito cultural; concretamente alrededor del fenómeno artístico, tanto en el sentido laboral como de expresividad. Esto a partir de un proceso de entrenamiento especializado en el desarrollo de habilidades y destrezas alrededor del circo y las artes de la calle. Modalidad artística, esta última, que busca englobar a las demás formas y disciplinas artísticas, llámense escénicas, plásticas, literarias, espaciales o musicales. Con esto se busca conformar una opción expresiva profesional para jóvenes en edad de educación a partir del nivel escolar medio y medio-superior. No pretendemos presentar esta como una propuesta original o novedosa, con todo y que pueda serlo si suponemos desde ya una orientación en sentido contrario a la tendencia espectacular. La intención es, mas bien, la de rescatar e incorporar experiencias y propuestas e instructores, lo mismo artísticos que deportivos que, estamos convencidos, guardan una estrecha cercanía con este proyecto. Pero sobre todo la experiencia, habilidades, destrezas, inquietudes e intereses propios de los jóvenes.

* El título de “Academia de Ociosos” está tomado de la asociación fundada en Nápoles, Italia a principios de 1600, en tiempos de Don Pedro Fernández de Castro, Conde de Lemos, Virrey de Nápoles (en este tiempo Italia pertenecía a España) que reunía a poetas y personalidades de la época, entre los que se encontraban; Don Francisco de Quevedo, los hermanos Lupericio y Leonardo Argensola, Joseph Languet de Gergy, Frano Jero Bunic, Ignjacio Djurdjevic y D. Juan de Tassis y Peralta, Conde de Villamediana, entre otros ilustres. Se dice también que el mismísimo Cervantes quiso pertenecer pero no fue invitado.

Contamos con más de veinte años interesados en el tema del circo y las artes de la calle. A lo largo de este tiempo hemos logrado una serie de conocimientos, a la vez que el desarrollo de habilidades tanto escénicas como circenses, junto a un acerbo de referencias como científicas y artísticas en general. Nuestra base teórico-metodológica, parte de los conceptos expresados por instructores, investigadores y creadores como; Edgar Morin, Guy Debord, Paul Feyerabend, Sigfrido Aguilar, Jean Asselin y Denise Boulanger, Antón Valen, Norman Taylor, Antonio González Caballero y Rodrigo García. Las relacionadas directamente con las artes escénicas se derivan de propuestas filosóficas más generales como pueden serlo las propuestas de Etienne Decroux, Jaques Lecoq o Antonin Artaud, pero también de propuestas propias y originales con una visión mas adecuada a nuestra época y realidad.

En una concepción más general, la propuesta “Academia de ociosos” forma parte de un proyecto más amplio, que implica a más personas. A este proyecto lo hemos nombrado “Equilibristas sobre el globo”, con lo que se pretende, a través de una imagen de circo o arte de la calle, manifestarnos con una vocación de pensar globalmente y actuar localmente.

Para el caso específico de este proyecto, incluso desde hace más de quince años, nos hemos complementado además, con la asesoría de Eduardo Carmona, entrenador olímpico de gimnasia, y su equipo de colaboradores de la Sala de Gimnasia de la Universidad Autónoma de Baja California. Por otro lado, está Mónica González, artista transdisciplinaria, quien es la persona con mas conocimiento alrededor de las escuelas de circo en y artes de la calle que conozco en México. Ella ha estado muy cercana a

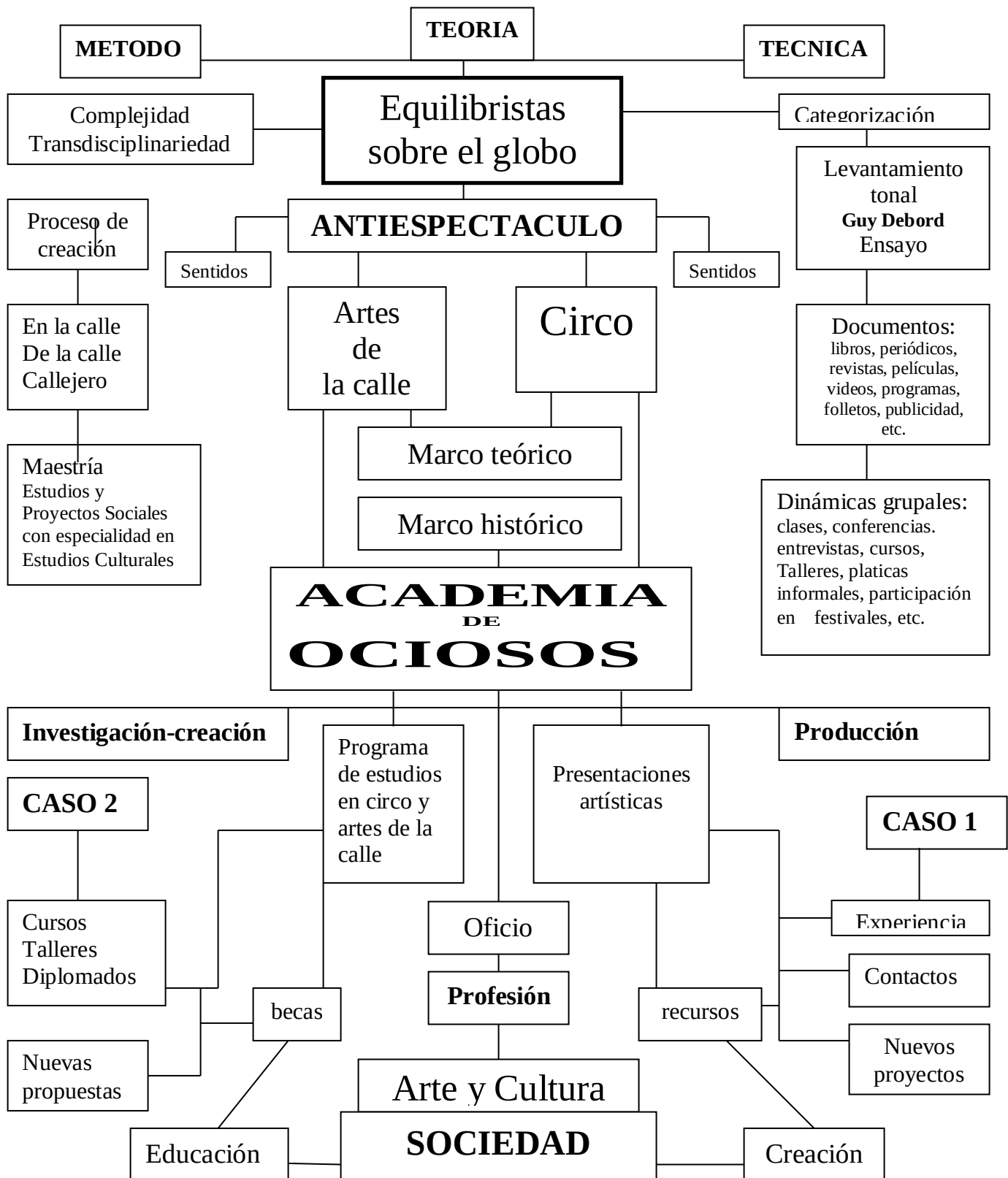
este proyecto y ha sido una parte muy importante de él. También Marco Antonio Vilchis, arquitecto quien estaría interesado en complementar esta propuesta con la construcción de un espacio físico para el desarrollo más formal de estas actividades.

Hoy por hoy, como equipo de creadores nos asumimos como artistas transdisciplinarios (para una definición de transdisciplinariedad ver pagina 26, 27), y si no, al menos buscamos y abrimos camino en esa dirección. En el caso específico de Ramón Tamayo, principal interesado en esta propuesta, es notoria una particular concepción del mundo; desde las Ciencias Naturales, por su estudios en Medicina Veterinaria y Zootecnia; desde las Ciencias Sociales, por su carrera de Sociólogo; además de toda una serie de estudios y experiencias, menos formales tal vez pero no menos enriquecedores, alrededor de la práctica, la investigación y la docencia de las Artes Escénicas, las Artes Plásticas y la Literatura. En un sentido más directamente relacionado con este proyecto, Ramón Tamayo ha sido profesor de técnica circense, teatro, pantomima, teatro de muñecos, teatro de sombras, narración oral, análisis de la obra de Shakespeare para principiantes y crítica diseño y elaboración de escenografías. Cursos libres ofrecidos por el Departamento de Actividades Culturales de la Universidad Autónoma de Baja California (UABC) a lo largo de al menos catorce años. Hasta el verano de 2001 fue director artístico y escénico de un archipiélago artístico constituido por siete grupos de artes escénicas, a lo largo de doce años. Durante este tiempo y hasta la actualidad Ramón Tamayo ha producido, junto a otros compañeros artistas, obras de artes que han sido presentadas en diversas ciudades de Holanda, España, Italia, Francia, Alemania, Canadá, Republica Dominicana, Venezuela y Estados Unidos.

La idea central de nuestra propuesta es desarrollar una teoría y una práctica que se constituya en un sistema de enseñanza aprendizaje para la producción de actividades escénicas y artísticas en general, a un nivel que permita a los estudiantes buscar su propio camino en la creación artística, propiciando y fomentando la búsqueda de alternativas profesionales a un mayor nivel de calidad. Así, contribuir a elevar el nivel de vida, tanto de ellos mismos como de su público, por decirlo desde la perspectiva del hecho artístico.

Creemos en la complejidad del conocimiento y nos orientamos por la Transdisciplinariedad, concepto que nos ha llevado a buscar profundizar en el análisis del proceso de creación. Así hemos llegado a plantear el concepto de ANTIESPECTACULO, que posteriormente se ha nutrido de algunas de las tesis expresadas por Guy Debord en su texto sobre “La Sociedad del Espectáculo”. De esta manera hemos recategorizado nuestros conocimientos y conceptos más básicos, encaminándonos hacia un replanteamiento de nuestro quehacer artístico que, en lo referente a las artes escénicas, por decirlo de la manera disciplinaria, encuentra un buen camino a seguir en el circo y las artes de la calle, a las que consideramos en pleno proceso de renacimiento. Aunque en nuestro país esto tarde en ser notorio.

La propuesta “Academia de Ociosos” tiene la intención de presentarse como un medio que permita aprovechar la experiencia y el conocimiento adquirido a lo largo del proceso que aquí se describe. Por otro lado la propuesta “Academia de Ociosos” pretende generar y allegarse recursos a través de proyectos que se inserten, a nivel profesional, en la producción, promoción y difusión de las artes, la ciencia y la cultura.



Cuadro 1. Equilibristas sobre el globo

1. Metodología.

La presente tesis se plantea como un producto representativo de un periodo determinado en un proceso de investigación y creación, tal como se da en el arte. Estamos convencidos que este proceso de investigación guarda un paralelismo con los estudios sociales de corte cualitativo. Presentamos este proyecto como resultado de toda una serie de búsquedas, encuentros y experiencias en el terreno de la creación. Con esto queremos hacer patente que este proyecto no es solo un resultado, sino mas bien un punto de llegada y reinicio, en esa espiral que implica el proceso de investigación-creación en el que se inscribe este trabajo.

Nuestra búsqueda está orientada pues hacia el análisis cualitativo, dicho esto tanto en lo que a las particularidades técnicas, metodológicas y científicas se refiere, como en el sentido del desarrollo humano y de la creación artística que esto implica.

1.1. Investigación-creación.

Inicialmente consideramos al método de **investigación-creación**, en el que sustentamos el ordenamiento de nuestras ideas, como una propuesta original, por lo menos como enunciado, que se desprendía de la forma en que habíamos venido trabajando los antecedentes de esta propuesta en particular, a la par de toda una serie de productos artísticos en general.

Sin tener una definición clara y mucho menos un texto de donde partir, aunque si una serie incontable de referencias practicas y productivas, tanto propias como ajenas, nos dimos a la tarea de buscar referencias al enunciado **investigación –creación** a nivel de *Internet*. Intentamos en los diferentes buscadores, lo mismo en español que en inglés, francés, portugués e italiano. Los datos resultantes de esta búsqueda fueron escasos pero significativos. Encontramos algunas referencias. El enunciado **investigación–creación** existe como tal y está orientado a la generación de productos relacionados con las artes, pero también al fomento, difusión y extensión de la cultura.

Se encontró que en México existe la “Distinción Universidad Nacional para jóvenes Académicos”*, creada en 1989 por la Universidad Nacional Autónoma de México y considerada similar al “Premio Universidad Nacional”. De hecho se otorga en las mismas áreas. Pues bien, en el año de 1994 se le otorgó tal distinción a maestro Vicente Quirarte Castañeda en el área de **investigación –creación** artística y extensión de la cultura. *(1)

En el caso de Colombia se encontró una página donde se menciona a María Cristina Noriega, miembro fundador del Colectivo para la **investigación-creación** de las artes plásticas*. También se menciona el libro “Encuentros”, elaborado por el grupo de **investigación-creación** de las artes plásticas JISCA en 1993. *(2) .

También se menciona a Abel Carrizo-Muños, a quien se considera en esta página pionera de la **investigación-creación** quien con el grupo de artes escénicas “*Magari*”* trabaja desde el año 2000 en su laboratorio de **investigación-creación** escénica en la

Universidad de Chile. “*Magari*”, que significa ojalá en italiano, es un grupo que basa su originalidad en el trabajo de **investigación-creación**. Su modalidad escénica se orienta en el sentido de prescindir de todos los recursos característicos de la inmensa mayoría de las obras teatrales, como puede ser el argumento, personajes, conflicto, diálogos, etc., para trabajar exclusivamente a partir de leyes, ideas, nociones, axiomas o conceptos provenientes del campo científico. *(3)

En otra página pudimos encontrar incluso organizaciones encargadas de financiar proyectos de **investigación-creación** como son; *FONDECYT*, *FONDEC*, *FONDART**.

*(4)

También encontramos una convocatoria de Canadá para la *recherche-creation en arts et lettres**, que bien podría traducirse como **investigación-creación** en artes y letras, con fecha de cierre para el 17 de noviembre de 2003. Aquí se encontró una cierta definición del concepto, que se puede traducir como; **Todo tipo de actividades o gestiones de investigación para favorecer la creación de obras literarias y artísticas que respondan a las normas de excelencias y que se presten a la publicación o presentación pública**. Se menciona a Eric Bastien como *Agente de Program de la División des subventions strategiques et des initiatives cinjoints*, (Agente del Programa de la División de las subvenciones estratégicas y de las iniciativas conjuntas) en Ottawa (Notario). Esto implica, según nosotros un carácter de Transdisciplinariedad. *(5)

También por Canadá aparecen los *Fonds Quebecois de la Recherche sur la Societe et la Culture**(Fondos Quebequenses de la Investigacion sobre la Sociedad y la Cultura), donde se menciona el programa “*Soutiene aux reagroupements de recherche-creation*”. (Protección a los agrupamientos de investigación-creación) *(6)

Con todo esto no es de extrañar entonces que, también en Canadá hayamos encontrado una *Maitrise en Arts** (Maestría en Artes), que se plantea como una maestría en artes, cuyos estudios se encaminan a favorecer la investigación y la creación a través de un conocimiento profundo de las prácticas y las teorías del arte. Dentro de los que se consideran como cursos obligatorios en esta maestría encontramos; *Methodologie de la recherche-creation* y *Travails de recherche-creation* (Metodología de la investigación-creación y trabajos de investigación creación). Ambos como parte sustancial de los estudios. *(7)

Resulta sencillo afirmar, sin temor a equivocarse, que la investigación para la creación y la producción de obras de arte existe desde que el arte es arte, pero que esta propuesta de metodología para la **investigación-creación**, bien puede definir al arte en una posición paralela a la ciencia. En sus inicios ciencia y artes eran las dos una misma cosa y estaba estrechamente ligadas a el concepto de religión. Solo en nuestra época, a partir de una tendencia disciplinaria y especializada se ha hecho una separación, tajante e infranqueable en algunos casos.

Es indudable que ambos conceptos, arte y ciencia son partes esenciales del quehacer humano en su afán por dar una respuesta a los cuestionamientos más básicos. A partir de este constante quehacer es que se derivan conceptos que en un determinado

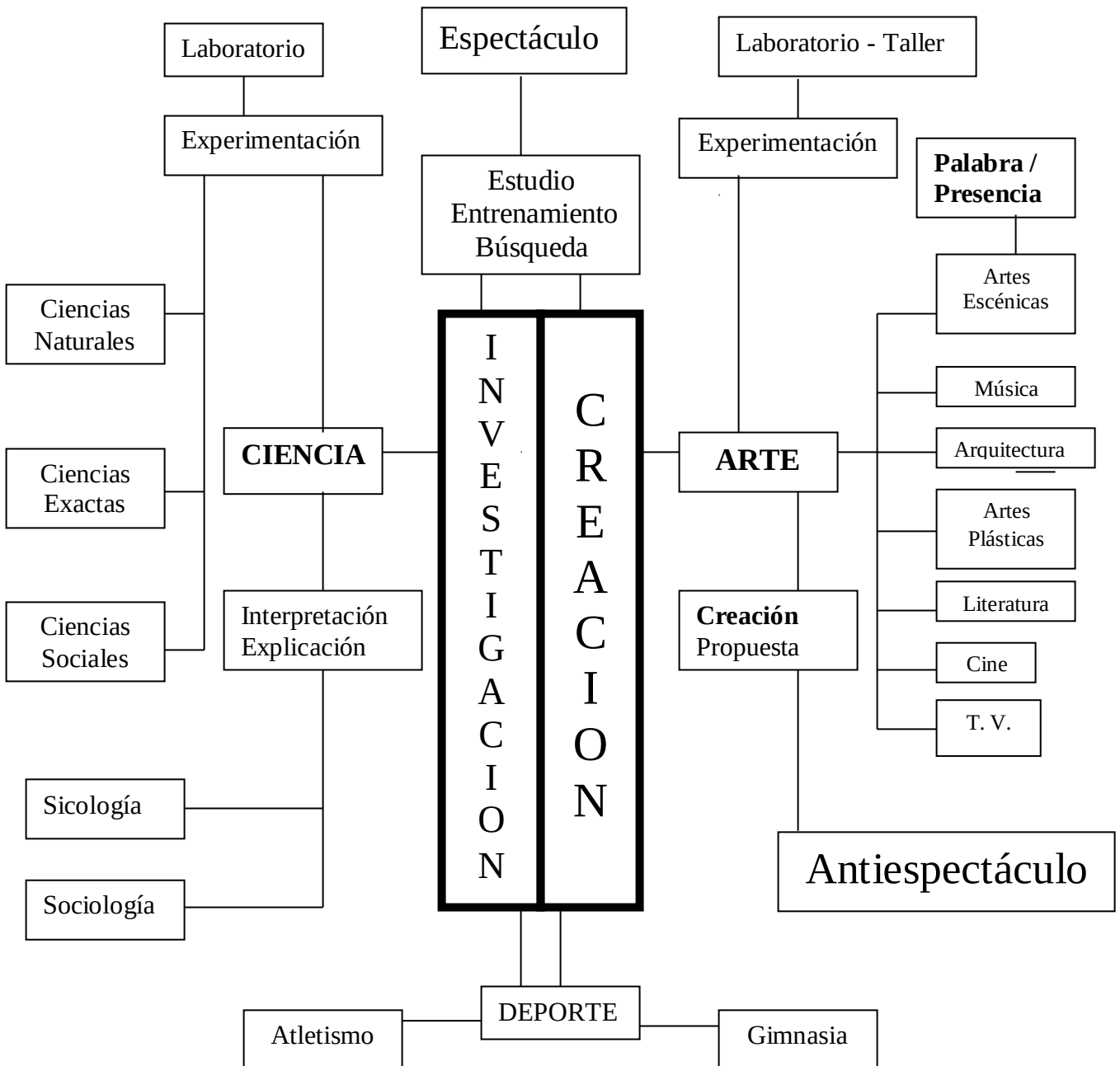
momento están mas directamente relacionados con este proyecto. Tales como; artes escénicas, artes plásticas, espectáculo, deporte, público, etc.

Sobre la base de nuestra experiencia, consideramos formas de **investigación-creación** al proceso de producciones artísticas en general y de artes escénicas en particular; la puesta en escena y dirección de espectáculos y antiespectáculos; la creación actoral de personajes y situaciones; la dramaturgia; el pulimento de espectáculos y antiespectáculos; la producción de los elementos del montaje, como pueden ser; la escenografía, el vestuario, las mascararas, la utilería, la iluminación y los efectos ambientales en general; la publicidad; las presentaciones y giras artísticas. Pero también la instrucción y la docencia, así como la crítica. Aquí es pertinente declarar que consideramos al actor frente al público o al público frente al actor los verdaderos creadores del arte escénico, sea cual sea este.

La palabra y la presencia son el sustento primordial de todo arte escénico. Es el acomodo muscular el verdadero motor de las emociones, tanto del actor como del público alerta. Este último concepto lo planteamos como lo diametralmente opuesto al del espectador como simple consumidor guiado por intereses de mercado, porque el hecho escénico aun en su forma de aprovechamiento del ocio no tiene que estar solo en función del consumo.

El proceso de **investigación-creación** en las artes escénicas se inicia con la preparación de la puesta en escena, incluso antes, y se realiza en el momento en que estos dos elementos se conjugan; actor-publico alerta. La preparación del montaje se

inicia generalmente con la lectura de un texto dramático, aunque también puede partir de un acontecimiento, un hecho histórico una imagen o una idea. Iniciar un montaje con la lectura de un texto de William Shakerpeare, por ejemplo, significa reiniciar un proceso de **investigación acción**.



Cuadro 2: Investigación-creación.

1.2. Recopilación de información.

La exploración tiene aquí un lugar preponderante, con esto queremos decir que desde un determinado punto de vista la investigación tiene un carácter exploratorio, aunque desde otro evidentemente, no busca otro fin que la creación. Dicho esto ultimo aun en lo relativo al proceso educativo que aquí se pretende.

Las técnicas utilizadas para la búsqueda, recolección y, en muchos casos, aplicación para la reelaboración y aprovechamiento inmediato de la información, han sido muchas y variadas. Encaminadas estas sobre todo, al análisis, critica, apreciación, promoción, fomento, extensión y producción de obra artística y cultura.

Por la dificultad para tener acceso a información impresa relacionada con nuestro tema, la navegación en *Internet* se convirtió en el medio idóneo para la búsqueda y recuperación de información, por las cualidades de este medio, tanto a nivel de investigación documental, como de investigación de campo. Así se encontró material en forma de texto, presentaciones en *flash* y *Power point*, videos y fotografías. Esto propició, en algunos casos, la posibilidad de establecer contacto con informantes clave a través del correo electrónico, el teléfono y el correo postal, que en algunos casos llevaron al contacto personal y a la participación en talleres, cursos y festivales artísticos. De esta manera nos pusimos en condiciones de realizar pláticas y entrevistas, en su mayoría informales, pero no menos ricas, con promotores y creadores artísticos de distintos niveles y en diversas modalidades artísticas.

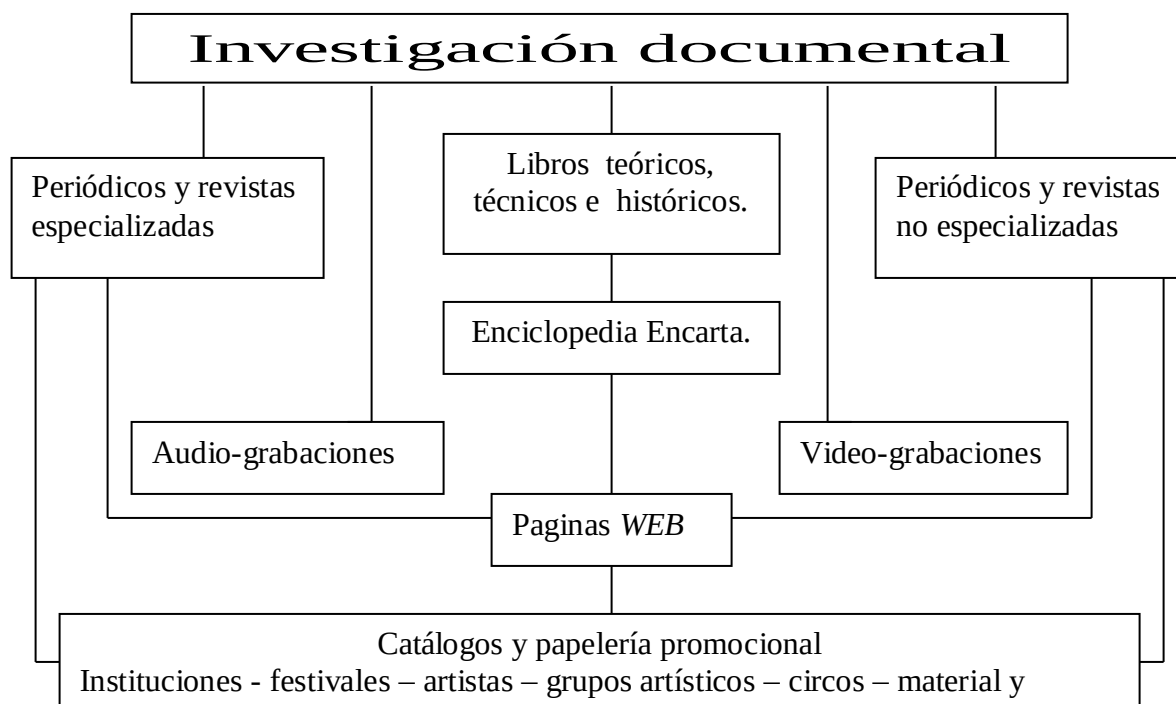
LA INVESTIGACIÓN DOCUMENTAL.

El proceso de exploración, en forma de investigación documental, nos dio acceso a libros teóricos, técnicos e históricos sobre diversos temas alrededor del circo y las artes de la calle. Lo mismo podemos decir de periódicos y revistas especializadas, como “El Ambidextro”, “Newton la pelotas” (Sic.) y “Artes de la pista”. Igualmente toda una serie de artículos en periódicos y revistas no especializadas como “La Jornada”, “PROCESO”, “Selecciones del *Reader Digest*” e incluso “La Crónica” de Baja California.

Por otro lado también encontramos video-grabaciones de películas, documentales, programas de circo, cursos de técnica de circo, actuaciones de comediantes. (Ver cuadro 3).

Logramos además recolectar gran cantidad de catálogos y papelería promocional de festivales, artistas y grupos artísticos; catálogos de productos; material y equipo de circo y artes de la calle.

Esto enriquece la serie de apuntes que hemos logrado en base a la asistencia a cursos y talleres de circo y artes de la calle (teatro, *clown*, pantomima, teatro de muñecos, técnica de circo, etc.). Junto a esto hemos logrado organizar un directorio de artistas, grupos artísticos, instituciones, festivales, escuelas; tanto a nivel de páginas Web como de direcciones postales.



Cuadro 3: Investigación documental.

LA INVESTIGACIÓN DE CAMPO.

Los viajes para asistir a cursos, talleres y festivales en diferentes ciudades de Holanda, Italia, Francia, España, Canadá, Estados Unidos y México, han sido fundamentales en la recolección de información, sea en forma directa a través de la observación y la participación activa, sea como artistas o estudiantes, pero también como instructores, espectadores, entrevistadores, e incluso a nivel informal en pláticas de sobremesa, *Chat*, cartas y correos electrónicos. Buena parte de esta información ha quedado registrada en video-grabaciones, audio-grabaciones, fotografías y copias en *CD* y

disquete de páginas *Web*, cibertextos, fotografías, videos, *links* y correos electrónicos.

(ver cuadro 4)



Cuadro 4: Investigación de campo.

1.3. Análisis de la información.

La aplicación práctica con interés creativo ha sido el medio idóneo para la organización, análisis y verificación de la información. De igual manera en lo relativo a la orientación hacia la creación de obra artística, como en lo que a educación se refiere. De esta manera la impartición de clases en los Cursos Culturales y grupos representativos de la Universidad Autónoma de Baja California (UABC); clases en la Licenciatura en Artes Plásticas de la UABC; curso-taller en el 1er Festival de Pantomima de Puebla, Pue.; cursos para la Universidad de Sonora en Hermosillo,

Son.; cursos para la asociación “Diez mil amigos” de Culiacán, Sin.; y los cursos para el Centro de Artes Escénicas del Noroeste (CAEN) de Tijuana, B. C. , han sido un inmejorable medio para la experimentación y la triangulación de ideas, conceptos y conocimientos en general. Del mismo modo ha sido valiosa la organización de conferencias ofrecidas para el Colegio de Bachilleres de Baja California; 1er Festival de Pantomima Puebla, Puebla:. Colegio de Médicos Veterinarios Zootecnistas, de Mexicali, B. C. ; CEBATIS 21 de Mexicali, B. C.

La participación en festivales artísticos, por otro lado, ha sido también una buena forma de confrontar y evaluar ideas, conceptos y conocimientos en general. De esta manera la obra ha sido presentada en forma de libro, video grabaciones, audio grabaciones, fotografías, paginas *Web* y presentaciones en *power point* y *flash*. Pero también en forma directa a manera de proyectos de creación, llevándose a cabo apersonamientos, presentaciones escénicas, exposiciones plásticas y conferencias. De estas vale la pena destacar:

- ***La Pastorela;*** de Ramón Tamayo, montaje en teatro de sombras, *clown* y cuenta cuentos, con el Grupo de Artes Escénicas La Bicicleta de Mexicali, B.C. Dirección: Ramón Tamayo. Varias ciudades de Holanda, Francia, Italia, España, Estados Unidos, Canadá y México.
- ***Moni y Tiziano;*** de Ramón Tamayo y Mónica González, montaje en *clown* y cuenta cuentos, con el Grupo de Artes Escénicas La Bicicleta de Mexicali, B.C. Dirección: Ramón Tamayo. Varias ciudades de Francia, Italia, España y México.

- ***De bote en bote***; de Ramón Tamayo, montaje en teatro de sombras, *clown* y técnica de circo, con el Grupo de Artes Escénicas La Bicicleta de Mexicali, B.C. Dirección: Ramón Tamayo. Varias ciudades de Francia e Italia.
- ***Mulas y Panzones***; de Ramón Tamayo, montaje en teatro de muñecos y *clown* como La Bicicleta/A escena teatro, de Puebla, Pue. Dirección: Ramón Tamayo. Chalon sur Saône, Francia.
- ***Sones de venado***; de Ramón Tamayo y Alejandro López; montaje en teatro de sombras como La Bicicleta/Delta Teatro, de Culiacán, Sin. dirección: Ramón Tamayo; Chalon sur Saône; Francia y otros sitios.
- ***De Sabaiba***; de Oscar Liera, adaptación de Ramón Tamayo, montaje en teatro, con el grupo Mexicali a Secas, de Mexicali, B.C. Dirección: Ramón Tamayo. Vancouver, Canadá.
- ***Corrido de la Frontera Norte de México***; Conferencia impartida por Ramón Tamayo en la Universidad RENNES 2, en Rennes, Francia.
- **Exposición escultórica**; de Ramón Tamayo en Dijon, Francia y Florencia, Italia. Técnica; *Plasticreux*.
- Visita a galerías para la presentación de catalogo de obra y proyectos plásticos en; Paris, Dijon, Nantes, Rennes, Roma, Florencia, Bologna, Milán, Venecia, Madrid, Valencia, Ámsterdam, Nueva York.
- **labicicleta.cjb.com.mx**; Pagina Web del grupo de artes escénicas La Bicicleta.

Como es fácil ver, el Grupo de Artes Escénicas La Bicicleta tiene una presencia destacada dentro de nuestras actividades creativas, donde la **investigación-creación** es

el método, constituyéndose en el principal medio para investigar y exponer conceptos artístico-escénicos. Por esto se presenta al Grupo de Artes Escénicas La Bicicleta como el CASO 2, con el que se busca sustentar esta propuesta. La idea es aprovechar la trayectoria de este grupo para intentar demostrar las posibilidades, tanto artísticas como laborales, lo mismo a nivel local que a nivel internacional. En el ámbito global diríamos ahora. La medida bien puede ser la aceptación del grupo entre el público local y regional, pero también el que asiste a eventos artísticos a nivel internacionales, donde el grupo participa con buena aceptación desde 1998. Hoy por hoy el grupo está en condiciones de ser programado en eventos y festivales locales e internacionales durante todo el año. Solo en el ámbito internacional, el grupo recibe invitaciones desde el mes de mayo hasta el mes de octubre. Esto da para presumir con las posibilidades de una buena participación en el mercado de las artes. Estamos hablando de artes de la calle. Por otro lado, sea en lo individual o como grupo, también tenemos una buena aceptación en lo relacionado con las artes plásticas y la literatura.

Si se da el lugar que merece, los logros del Grupo de Artes Escénicas La Bicicleta bien pueden ser tomados como promesa de buenos resultados, tanto en lo artístico como en lo laboral, para los aspirantes que se enrolen en este proyecto.

Hablando de aspirantes, las características deseadas en los jóvenes a quienes se busca enrolar en esta propuesta se conjugan de manera destacable en Adrián Villa, a quien consideramos como el CASO 1, con el que se busca sustentar esta propuesta. Con Adrián hemos trabajado a lo largo de tres años; técnica circense, teatro de muñecos, *clown*, cuenta cuentos. Técnicas básicas estas para las artes de la calle. Durante este

tiempo hemos tenido también la oportunidad de exponer a Adrián, por así decirlo, tanto a nivel local como nacional; como estudiante de circo y artes de la calle, como actor y como instructor a nivel de principiantes. Con esto se han logrado muy buenos comentarios, en cuanto a su desempeño, por parte de actores e instructores. Estamos hablando de circo y artes de la calle.

Como conclusión, podemos asegurar que los resultados de este proceso de **investigación-acción** nos ha servido para sustentar esta propuesta, pero sobre todo para seguir adelante con pasos más seguros en lo que a educación para el circo y las artes de la calle se refiere, tanto en un sentido didáctico como de apreciación, promoción, difusión y producción de obra artística para el circo y la calle. Cada vez tenemos más material para transmitir a nuestros futuros alumnos, mas elementos para la creación.

Es a través de esta intención de investigar para crear, junto a la necesidad de compartir, que se da el proceso de verificación, fundamentado en la triangulación; es decir, el análisis y reelaboración de la información para su publicación, exposición o presentación a terceros. Esto en forma de texto impreso, *cibertexto*, conferencia presencial, exposición para entrevista, anteproyecto, clase, presentación de obra de arte, avance de proyecto y pláticas informales, básicamente.

Resumiendo: lo que aquí exponemos es un proyecto aplicado en educación alternativa para jóvenes, cuya finalidad es instruir en circo y artes de la calle como forma de expresividad artística y laboral. El planteamiento teórico-metodológico se orienta en dos direcciones; la búsqueda de información que sustente esta propuesta como un

proyecto viable, y el ordenamiento para la sistematización de la información de modo que se constituya en un acervo pertinente y permanente para la enseñanza de las teorías, métodos y técnicas relacionados con el circo y las artes de la calle. Las dos son parte de un mismo proceso que ve en la investigación-creación el camino a seguir. La participación en eventos artísticos y culturales por parte de los involucrados, que aquí se señalan como CASO2 y CASO 2, da lugar a la observación y la observación participante, que han sido una parte importantísima en el proceso de recuperación de información, que da pie a toda una serie de experiencias que son la base de las metas de esta propuesta.

La participación en este tipo de actividades nos da también la posibilidad de recolectar información a través de entrevistas, conferencias, cursos, talleres, sesiones de análisis y crítica de obra artística o políticas culturales y pláticas informales: Pero también información impresa en forma de carteles, trípticos, y todo tipo de material promocional, además de textos en periódicos, revistas y ocasionalmente libros y video grabaciones.

2. Marco teórico.

Los conceptos e ideas que aquí presentamos están directamente relacionados con el quehacer artístico en general, con la educación por y para el arte, y con el binomio creador-público alerta en particular.

Como ya lo hemos señalado, la propuesta a la que intenta dar sustento este marco teórico tiene una clara orientación educativa y de expresividad artística, a la vez que un marcado interés por lo social. Esto no impide que la búsqueda se encamine en un sentido contrario al que se propone y se sugiere, si no es que se ordena, en los medios masivos de comunicación. Pero tampoco se tiene la intención de competir con los “*mass media*” y en todo caso si se pretende ser una opción, al menos inicialmente.

Las artes de la calle, incluido el circo suponiendo que podamos seguir con esta separación, gozan actualmente de un renacimiento. En este sentido la música, las artes plásticas, la literatura, la oralidad y todas las modalidades escénicas, viven actualmente un verdadero auge a nivel mundial. En México aun no se considera con seriedad la posibilidad de incursionar en esta tendencia y más bien se espera para aplaudir las propuestas que eventualmente lleguen del extranjero. Claro que esto es precisamente lo que intenta subsanar nuestra propuesta.

2.1. Arte y ciencia

Según el realismo o el naturalismo, nos recuerda Ikram Antaki en El Banquete de Platón, sería una imitación de la naturaleza. Después sentencia que si hubiera algo idéntico a lo real, el arte habría dejado de ser artísticos. Afirma también que los gestos irreales plasmados en las esculturas de Rodin, por ejemplo, resultan más reales que un “*cliché*” fotografiado al instante, aun por el aparato mas preciso. Cita además a Aristóteles para recordarnos su frase

“La poesía es mas verdadera que la historia”. Queremos aprovechar y agregar aquí que tanto la televisión como el cine no son sino un mero registro industrial de la vida inerte.

El término arte, como la Enciclopedia Microsoft Encarta por nombrar una de las mas actualizadas, deriva del latín *ars* y tiene varias acepciones. Desde la mera habilidad requerida para una determinada especialización como puede ser el tan mentado arte culinario, la jardinería o el ajedrez. Incluso llega a llamársele arte a la forma de ejecutar tal o cual deporte por su espectacularidad.

El término Arte puede también ampliarse para referirse a una particular visión del mundo y la manera en que esta se expresa. En este sentido más amplio, el concepto entonces, hace referencia tanto a la habilidad técnica como al talento creativo en un contexto de creación sea; musical, literaria, visual, espacial o de puesta en escena. (8)

Pero esto implica el ejercicio del proceso de pensar, tanto por parte del ejecutante como del que observa, por así decirlo. El arte como la ciencia requiere de una habilidad técnica, pero también de una filosofía; una teoría y un método.

Los artistas y los científicos intentan crear una serie de formas de ver, comprender, interpretar, transformar, apropiarse o resolver el mundo, partiendo de experiencias diversas. También es una necesidad tanto del arte como de la ciencia, transmitir y compartir con otras personas e incluso otros seres vivos, su experiencia.

...Mientras que las investigaciones posteriores pueden llegar a invalidar leyes científicas, una obra de arte —aunque cambie el punto de vista del artista o el gusto del público— tiene un valor permanente como expresión estética realizada en un tiempo y en un lugar determinado... (8)

El científico y el artista son el resultado de una estrecha relación con el medio físico y social en un determinado tiempo. El artista no nace si no se hace, y lo mismo sucede con el científico, el talento de uno y otro solo se desarrolla en la acción. “La mejor manera de decir es hacer”, decía José Martí. El medio a través del cual se expresa el artista, lo mismo que los soportes y las herramientas, condicionan su trabajo, su tendencia y su estilo, su forma de resolver y expresarse sobre su realidad, o para decirlo en el sentido del científico, que es un caso similar, la forma de explicar su realidad. Porque ahí donde uno encuentra límites el otro tiene recursos, y viceversa. Como diría Rodrigo García, director y dramaturgo argentino, parafraseando a Jacques Derrida; “El arte no es la representación de la vida, sino lo que la vida tiene de irrepresentable. Esta misma relación es la que se da entre la ciencia y el arte”.

El arte sería la libertad, juego de la imaginación, la ciencia estaría ligada a la necesidad lógica. (9)

O para decirlo en palabras de Gianni Rodari “Si tuviéramos una fantástica así como tenemos una lógica, se habría descubierto el arte de crear”.

En sentidos distintos, pero no opuestos, en ambos, ciencia y arte, se fusiona aquello de la libertad de la técnica, porque esta está en el origen de ambas.

2.2. Transdisciplinariedad

Según se dicta en la Carta de la transdisciplinariedad, escrita y firmada en el Convento de Arrábida en noviembre de 1994 por Edgar Morin, Raúl Nicolau, Domingo Motta, Ruth Escobar, María Fernández, Jean-Marc Philippe, entre otros destacados pensadores, la transdisciplinariedad no constituye una nueva religión, ni una nueva filosofía, ni una nueva metafísica, ni una ciencia de las ciencias.

El crecimiento sin precedente de los saberes en nuestra época vuelve legítima la cuestión de la adaptación de las mentalidades a esos saberes. El juego es de grandes proporciones porque dada la extensión continua de la civilización de tipo occidental a escala planetaria su caída sería equivalente a un incendio interplanetario sin medida común con las dos guerras mundiales... (10)

Esto es tan cierto como que en algún momento se vio en la necesidad de hacerle frente y entrelazar las diferentes disciplinas, con lo que se manifiesta el surgimiento de conceptos como son el de la pluridisciplinariedad y el de la interdisciplinariedad, que no hay que confundir con Transdisciplinariedad.

- **La pluridisciplinariedad**, consiste en el estudio del objeto de una sola y misma disciplina por medio de varias disciplinas a la vez... la gestión pluridisciplinaria sobrepasa las disciplinas pero su finalidad queda inscrita en el marco de la investigación disciplinaria.

- **La interdisciplinariedad**, concierne a la transferencia de métodos de una disciplina a otra...Se pueden distinguir tres grados de interdisciplinariedad: a) un grado de aplicación. Por ejemplo, los métodos de la física nuclear transferidos a la medicina conducen a la aparición de nuevos tratamientos del cáncer; b) un grado epistemológico. Por ejemplo, la transferencia de los métodos de la lógica formal en el campo del derecho genera análisis interesantes en la epistemología del derecho; c) un grado de concepción de nuevas disciplinas. Por ejemplo, la transferencia de los métodos de las matemáticas en el campo de la física ha engendrado la físico-matemática, de la física de las partículas a la astrofísica -la cosmología cuántica, de la matemática a los fenómenos meteorológicos o los de la bolsa -la teoría del caos, de la informática en el arte- el arte informático.
- **La transdisciplinariedad** por su parte concierne, como lo indica el prefijo "trans", a lo que simultáneamente es entre las disciplinas a través de las diferentes disciplinas y más allá de toda disciplina. Su finalidad es la comprensión del mundo presente, uno de cuyos imperativos es la unidad del conocimiento...Para el pensamiento clásico la transdisciplinariedad es un absurdo porque no tiene objeto. En cambio para la transdisciplinariedad el pensamiento clásico no es absurdo pero su campo de aplicación es considerado restringido.
- La disciplinariedad, la pluridisciplinariedad, la interdisciplinariedad y la transdisciplinariedad son las cuatro flechas de un solo y mismo arco: el del conocimiento. (10)

La transdisciplinariedad concierne, como lo indica el prefijo "trans", a lo que simultáneamente está entre las disciplinas, a través de las diferentes disciplinas y más allá de toda disciplina. Su finalidad es la comprensión del mundo presente, cuyos imperativos son la unidad del conocimiento o pensamiento complejo y la doble nacionalidad, que están determinadas por el país en que se nace y, lo más importante aun para esta época, la que nos determina como seres humanos, la raza humana.

Según la susodicha Carta de la Transdisciplinariedad, que no está de más decirlo se encuentra abierta a la firma de todo ser humano interesado por las medidas progresivas del orden nacional, internacional y transnacional para la aplicación de sus artículos en la vida, es imposible toda mirada global del ser humano y sólo una inteligencia que dé cuenta de la dimensión planetaria de los conflictos actuales podrá hacer frente a la complejidad de nuestro mundo.

En 1994 se llevo a cabo el Primer Congreso de la Transdisciplinariedad. Partiendo de la idea de que estamos ante un nuevo oscurantismo y la vida está seriamente amenazada por una tecnociencia triunfante. Estamos padeciendo una terrible desigualdad entre aquellos que poseen esta y los que carecen de ella, donde la única contraparte es la esperanza. La economía debe estar al servicio del ser humano y no a la inversa.

El reconocimiento de la existencia de diferentes niveles de realidad, regidos por diferentes lógicas, es inherente a la actitud transdisciplinaria. Reducir al hombre a una definición es incompatible con la visión transdisciplinaria.

La transdisciplinariedad no busca el dominio de muchas disciplinas, sino la apertura de todas las disciplinas, busca una racionalidad abierta, a través de una nueva mirada sobre la relatividad de las nociones de «definición» y «objetividad».

La visión transdisciplinaria es decididamente abierta en la medida que en ella trasciende el dominio de las ciencias exactas por su diálogo y su reconciliación, no solamente con las ciencias humanas sino también con el arte, la literatura, la poesía y la experiencia interior.

En relación con la interdisciplinariedad y a la multidisciplinariedad, la transdisciplinariedad es multirreferencial y multidimensional.

El reconocimiento por el derecho internacional de la doble pertenencia –a una nación y a la Tierra– constituye uno de los objetivos de la investigación transdisciplinaria. No hay un lugar cultural privilegiado desde donde se pueda juzgar a las otras culturas, es necesaria una actitud abierta hacia los mitos y las religiones. La ética transdisciplinaria rechaza toda actitud que niegue el diálogo y la discusión, cualquiera que sea su origen, ideológico, cientista, religioso, económico, político, filosófico.

La educación transdisciplinaria reevalúa el rol de la intuición, del imaginario, de la sensibilidad y del cuerpo en la transmisión de los conocimientos.

La transdisciplinaridad necesita y propone el encuentro entre el teórico y el práctico; entre el filósofo y el científico. Más aún propone que el hombre culto aspire a la polivalencia. Propone que, sin disolverse el científico en el filósofo ni el filósofo en el científico, se comuniquen lo más posible. Se trata de un neo-Renacimiento cultural. Un Renacimiento de sabios transgresores e indomables por el espíritu disciplinar.

2.3. Notas para una definición de complejidad.*

- La complejidad es una actitud.
- La complejidad es ante todo un PARADIGMA, una forma de pensar.
- La complejidad no es la simplificación puesta del revés; la complejidad no es la complicación. Ello es fácil de comprender: lo complicado se puede simplificar.
- La complejidad no quiere complicar lo que es simple o lo que se pueda simplificar.
- La complejidad no reduce la visión de lo real ni a lo meramente analítico ni a lo holístico...
- Lo complicado versa sobre lo cuantitativo.

- La complejidad ya no hace referencia a un problema de ignorancia por comparación con un observador no limitado.
- La complejidad parte de la experiencia de los límites que nos aporta no solo la ciencia moderna sino el discurso que Kant efectuó al criticar la razón pura y marcar los límites de esta.
- Lo que debemos pensar es qué tipo de discurso podemos hacer hoy teniendo en cuenta nuestra humanidad, es decir, partiendo del hecho de que quien habla, piensa y hace teoría del conocimiento es el *homo sapiens / demens*. Aquel sujeto que no tiene una seguridad absoluta sobre lo que piensa ni sobre las consecuencias de sus acciones. Aquel que no puede separar de forma clara y distinta razón e imaginación...el sujeto es aquél que es de forma *dialógica sapiens / demens*.
- De ahí la necesidad en la que tantas veces insiste Edgar Morin de efectuar un conocimiento del conocimiento.
- La complejidad emerge antes en el campo de las ciencias sociales aunque la toma de conciencia de ello sea posterior. Cualquiera que se interese por la comprensión y explicación de la fenomenología socio-histórica sabe que ésta no es fácilmente simplificable. La complejidad la ha inventado el mismo ser humano en sus interacciones.
- La complejidad comienza a aparecer cuando uno se plantea la pregunta por el sentido de la historia y se da cuenta de que el único sentido de la historia es el que se va construyendo conforme hacemos historia. Desde el momento en que

uno asume la naturaleza humana, creativa e inventiva, no puede pensar en determinar la historia. No puede predecir el futuro socio-histórico. Porque una continua creación de sentidos hace imposible la predicción...

- Los resultados de nuestras acciones, en el límite, son impredecibles. Una cosa es la intención y otra el resultado.
- La complejidad no aporta la incertidumbre sino que la revela, la muestra.
- La complejidad nos hace conscientes de la trivialidad mental con la que trivializamos la sociedad y la naturaleza.
- Nosotros hemos inventado la complejidad de forma inconsciente al complejizar las modernas sociedades en todos sus niveles: económico, político, cultural, etc. Hemos inventado la complejidad al crear una sociedad para la que los esquemas de orden, esto es, deterministas y reductores, no nos sirven en el negocio con lo real. No podemos reducir, por ejemplo, la explicación de las guerras a problemas solo económicos.
- Un pensamiento que trate de ser coherente con la realidad debe situarse al nivel que esa realidad le pide. No podemos pensar fenómenos complejos con principios simples. No podemos pensar problemas nuevos con métodos viejos. El mundo del que podemos hablar es nuestro mundo, pensado desde nuestro pensamiento.
- La cultura de la complejidad es aquella cultura que puede acabar con un ser humano hemipléjico desde un punto de vista intelectual: aquel que no tiene sentido de la relación entre lo global y el contexto; aquel que se convierte en un ser inhumano porque carece de la conciencia de que la HUMANIDAD es

producto de relación y no de la uniformización entre seres humanos que son diversos así como diversas son sus culturas.

- Es la relación, el tejido de relaciones lo que nos permite concebir el fenómeno.
- Necesitamos una teoría del conocimiento de segundo orden, esto es, necesitamos un conocimiento del conocimiento.
- Necesitamos tener siempre conciencia de que el método no es separable del objeto.
- Acabar con la tendencia lingüística a pensar como si los “objetos” de nuestra realidad fuesen estáticos.

*Basado en: **Complejidad: Elementos para una definición.**

De Emilio Roger Ciurana; Universidad del Salvador; Vicerrectorado de Investigación y Desarrollo.

UNESCO / Association pour la Pensée Complexe / Instituto Internacional para el Pensamiento Complejo.

2.4. Educación emocional.

Durante mucho tiempo las emociones han sido consideradas como poco importantes, dando más relevancia a la parte racional del individuo. En el ámbito educativo ha predominado la educación formal, donde hay carencia de énfasis en lo emocional. y el interés se ha centrado, casi exclusivamente, en el desarrollo cognitivo. La educación debe atender al desarrollo cognitivo si pero también el emocional.

Quien mueve el cuerpo mueve el corazón; quien mueve el corazón, mueve las emociones; quien es capaz de emocionarse y quien es capaz de emocionar ha

encontrado la llave del misterio-milagro de la educación. El músculo que no se ejercita se atrofia, por eso sabemos de gente que no se acuerda de reír. Y lo mismo pasa con el cerebro: quien no repasa, renueva, despilfarra y juega con sus pensamientos, costumbres y conocimientos, fácilmente pierde la agilidad necesaria para entender un mundo en cambio permanente. Además, y esto sí que es una gran pena, pierde el placer de crear, el gozo de vivir y el privilegio de compartirlo. Así que, ¡danzad, danzad, benditos! (Carlos Pons, maestro y actor). (11)

Muchos de los diversos problemas de la sociedad actual tienen que ver con la incapacidad de expresar emociones, con lo que podría denominarse como un analfabetismo emocional, que se da además con la incapacidad para leer o entender las emociones de los otros. La justificación acerca de la necesidad de una educación emocional se deduce a partir del análisis de este contexto.

Muchas personas gustan imaginar el cerebro humano, y su correlato, la mente, como una perfecta computadora, lógica y racional. En la década del 80 (denominada la década del cerebro) se intensificaron los estudios dirigidos a investigar más profundamente el órgano que tan poco utilizamos en relación a su enorme potencial. Estas investigaciones llegaron ¡por fin! a determinar que las emociones juegan un rol muy importante y definitorio en la capacidad del ser humano para vivir mejor. (12)

Lo escuchamos constantemente en los noticiarios o lo leemos en revistas; el estrés es una de las causas principales del bajo rendimiento laboral, y la sociedad gasta muchos

recursos en afrontar esta “enfermedad”. Muchas de las causas de estas situaciones son de carácter psicológico o emocional.

Los objetivos de la educación emocional son adquirir un mejor conocimiento de las emociones. Conocer las propias e identificar las de los demás, es decir, desarrollar la habilidad de controlar las emociones propias y apreciar las emociones de los que nos rodean. Des esta manera podremos prevenir los efectos perjudiciales de las emociones negativas a la vez que desarrollar la habilidad para generar emociones positivas, tanto en uno mismo como en los demás. En esto el arte juega un papel importantísimo. El arte se define en función de su influencia sobre el público y de acuerdo a la participación de este en el hecho artístico. Es decir que podemos considerar como factores que influyen en los sentimientos a la experiencia anterior, el momento físico, el estado emocional, el interés, las expectativas, etc.

Para hablar del mestizaje entre Arte y Psicoterapia como espacios para la expresión y liberación existen algunos términos ya codificados como pueden serlo:

Art-terapia: técnica utilizada con personas que presentan dificultades emotivas o problemas de comportamiento, consistente en la utilización de las artes visuales (dibujo, pintura, escultura) a fin de facilitar un relajamiento o disminución de la intensidad emotiva y la comunicación no verbal.

Músicoterapia: uso de la música en el tratamiento y la reeducación de personas que presentan problemas psicológicos sociales o físicos. La musicoterapia provoca estimulación afectiva y motriz y favorece la relajación muscular.

Ludoterapia o terapia por el juego: una aproximación no directiva según la cual el niño se entrega a actividades que le conducen a expresarse. (11)

Las emociones en general no han disfrutado de demasiado prestigio dentro de las virtudes de los hombres y mujeres. Condicionadas de distinta manera según el caso, se han descrito siempre en términos de control y estabilidad. La ausencia de emociones es mejor vista. Contra las emociones repentinas que perturben nuestro preestablecido incluso en manuales de Carreño y cosas por el estilo. Además el lenguaje cotidiano se identifica salud mental con "equilibrio" y locura con "desequilibrio. En los últimos tiempos se ha llegado a concluir que las emociones se encuentran en el cerebro, el órgano de la inteligencia, incluso se habla de una inteligencia emocional.

...este tipo de educación puede convertirse en una prevención inespecífica que ayudaría a reforzar las competencias que pueden actuar como factores preventivos en los problemas que afectan a la sociedad; por ejemplo, el consumo de drogas, el sida, la conducción temeraria, la indisciplina, los embarazos no deseados, la anorexia, el estrés, la depresión, la ansiedad o la violencia, entre otros. (13)

La educación tradicional se orienta a la transmisión de conocimientos sin tener en cuenta la situación personal. El reconocimiento de las emociones ayuda a aprender o

bien dificultan el aprendizaje. No hay "lógica" en las emociones. No podemos dejar de lado el mundo de emociones y sentimientos que tanto influye y modela nuestras conductas.

...reconocer las emociones de los demás, porque éste es un paso previo para conocer las propias emociones y nos permite situarnos en la perspectiva del otro, sentir lo que siente el otro; abrirnos hacia actitudes pro-sociales y, con ello, evitar actitudes de racismo e intolerancia... (14)

Las emociones están presentes en el aula, en el taller, en el laboratorio, en todo espacio en donde se da el proceso educativo; entre los alumnos y alumnas, pero también las hay en los docentes, profesores, maestros, instructores, educadores.

En un ámbito más cercano, en la Universidad de Barcelona, se inicia en el año 1997 un proyecto de investigación, coordinado por el profesor Rafael Bisquerra Alzina que intenta diseñar un programa de entrenamiento emocional de amplio alcance. Este equipo considera que la educación emocional es un tema transversal que tendría que estar presente en todas las materias a lo largo del currículum. Su proyecto, en fase de desarrollo incluye: la conciencia emocional, el desarrollo de la inteligencia, el autocontrol emocional, el autocontrol del estrés, la comunicación efectiva y afectiva, las relaciones interpersonales, la madurez emocional y la calidad de vida. (14)

No hay que confundir sentimientos con emociones. Los sentimientos implican un proceso de reflexión sobre las emociones, propias o ajenas. Lo positivo y negativo de

las emociones es muy relativo. Las emociones son perturbaciones que pueden darse en todos los animales, incluidos los hombres y las mujeres. Es muy diferente sentir (lo hace todo el mundo en todo momento) que expresarlo. La expresión es la respuesta, y puede ser fisiológica o psicológica. En este sentido es necesario aprender a controlar las emociones, y saber expresarlas sin dañarse a si mismo ni al resto de personas. La expresión ha de estar de acuerdo con lo que se siente, pero también tener en cuenta al mundo alrededor.

No se educan los sentimientos, lo que si es educable es el aprender a expresar lo emocional. La educación emocional supone reconocer las emociones y sentimientos propios y saber expresarlos. Saber controlar las emociones y sentimientos propios y darles una vía de salida como elemento de auto-regulación. El control es diferente a la represión, que hace "acumular" tensión sin darle salida.

Un comportamiento "adecuado" supone también una "recepción adecuada": ésta será también una labor educativa. Si la percepción, "la brújula personal", funciona adecuadamente, se asumen las consecuencias de los propios actos, sean estos negativos o positivos. La "motivación" es individual y para nada uniforme.

El objetivo fundamental en la tarea de educar es conseguir un desarrollo integral y equilibrado de la personalidad.

2.5. El proceso de creación.

*"Tira la piedra de hoy,
olvida y duerme. Si es luz,
mañana la encontrarás,
ante la aurora, hecha sol".*
Juan Ramón Jiménez.

Los que vemos, los que alguna vez han visto, resolvemos en nuestro cerebro lo que el medio ambiente nos ofrece, en imágenes visuales, mismas que percibimos, reflexionamos, abstraemos, reelaboramos, reordenamos, y organizamos para después expresarnos de una u otra manera. En el caso de expresión artística, en forma de literatura en sus distintas modalidades, como obra plástica, como música, como obra fílmica, como espacio y como presencia.

La investigación sobre la estructura de la creatividad está basada en la averiguación de cómo construimos nuestro pensamiento creativo, su expresión y su comunicación. En este proyecto de trabajo utilizamos determinados ejercicios dirigidos a la estimulación de los sentidos, que son la puerta de nuestra percepción, obteniendo como resultado final el desarrollo de un proyecto con identidad propia, que puede ser grupal o individual. Tratando de determinar cómo creamos, tomando en cuenta que la información que proviene de la razón no es la única importante en cualquier campo de la expresión humana. El verdadero significado de la creatividad se relaciona con nuestra capacidad innata para poder resolver problemas que tienen que ver con la

posibilidad de crecer y desarrollarnos, dado que no se puede crecer sin poder crear.

(15)

Del medio ambiente que nos rodea recibimos estímulos, sea en forma de energía radiante llamada luz, ondas sonoras, ciertas sustancias se introducen en la nariz, sabores, estímulos mecánicos que incluyen contacto, presión y golpeo, entre otros.

El proceso de creación de obra artística inicia entonces en los sentidos. En por lo menos cinco sentidos. Los cinco sentidos de los que tradicionalmente se nos enseña en la escuela. Corrientemente considerar un sexto sentido o más, es cosa de anormales, superdotados o extraterrestres. La verdad es que no. Podemos considerar un sentido del equilibrio, por ejemplo, que si bien se encuentra ubicado en el oído interno, cumple una función muy distinta. Pero también la percepción espacial, la percepción de movimiento, la persistencia de la visión, las sensaciones cinéticas, las sensaciones estáticas y dinámicas, principalmente. Así como tenemos sentidos para percibir nuestro medio exterior también tenemos sentidos para percibir nuestro propio medio interior, pero esto ya va mas allá. Además podemos suponer que tenemos sentidos para percibir el medio interior de los demás, pero esto también es cosa de otras ciencias y artes.

La vista, el olfato, el gusto, el oído y el tacto son sin embargo, los más reconocibles y reconocidos, los que mas destacan. Es a través de estos sentidos, principalmente, la forma en que nos relacionamos de modo más práctico con nuestro medio ambiente.

Es el sentido de la vista, al que mas recurrimos diré, porque nos estoy seguro de afirmar que es el más desarrollado o menos condicionado, por no decir más libre. Si

bien podemos reconocer estímulos visuales a mayor distancia, "lógicamente", que olfativos, gustativos, auditivos o táctiles.

Hemos perdido, por ejemplo, mucho de la destreza del olfato. Educamos nuestro olfato para fines más bien "sociales" o "civiles", refiriéndonos a esta manía de considerarnos de una determinada clase social (casi siempre más alta). Así mismo, tanto el gusto como el oído y el tacto (sobre todo el tacto) están condicionados social o moralmente.

Hay cosas que podemos sentir, percibir, pero que debemos reprimir, y cosas que ya ni siquiera percibimos. Existen cosas que podemos ver y cosas que tenemos que "borrar de nuestros ojos" (caso extremo es el de la señora que mancha de pintura un cartel donde se anuncia un festival de danza moderna en el que aparece la fotografía de dos bailarines desnudos). La desnudez del cuerpo humano no es "bien vista" por muchos, pero si bien comercializada por otros. Por otro lado, seguimos prefiriendo la tez blanca y relacionando los colores con estándares sociales. Preferimos oler a *Avon* o a jabón, antes que a nosotros mismos, aunque esto pueda ser más revelador de nuestra salud, estado de ánimo o personalidad que el automóvil que conducimos o la ropa que portamos. En general le damos más ventajas a una persona que huele a perfume caro y de moda (sobre todo nosotros los americanos y latinoamericanos que somos los principales clientes de los Estados Unidos de la América del Norte) que a alguien que huele a sudor, por muy bien ganado que este sea. Entendemos nuestro idioma pero nos parece que las demás lenguas, idiomas, dialectos o idiodialectos, no son más que sonidos desarticulados y sin ningún significado (de ahí palabras como bárbaro, tártaro, anganguero, etc.). Se nos "alborota el esqueleto" cuando escuchamos una música y nos

dormimos con otra. Mantenemos una determinada distancia (pública, social, personal o íntima, según Eduard T. Hall). Tocamos o no tocamos, según de quién se trate, dónde y en qué situación estemos. "Nos pueden envenenar" con tamales o mole, *pizza* o *french fries*, tacos de carne asada o hamburguesas o la riquísima *gallina pinta* que prepara "mi ama", pero podemos morir de inanición al no encontrar que comer en China, Japón o cualquier país exótico.

Con todo y esto y de una u otra manera, seguimos relacionándonos con el medio que nos rodea a través de nuestros sentidos y transformando los estímulos en nuestro cerebro, de acuerdo a nuestras experiencias.

Quiero insistir en que no puedo imaginar como imagina un ciego, un invidente, una persona que nunca ha visto en toda su vida. Porque estoy convencido de que la mayor parte de los estímulos que recibimos del medio exterior (porque, como mencioné anteriormente, también recibimos estímulos de nuestro medio interior), los transformamos en imágenes visuales. A esta fase del proceso, a esta capacidad que tenemos unos más, otros menos, de crear imágenes en nuestro cerebro, a partir de estímulos externos, la llamamos imaginación.

Está claro que si vemos el cuadro *La habitación de Arles* de Vincent Van Gog, en nuestro cerebro hacemos la imagen de este cuadro; que si oímos ladrar a un perro, nos hacemos la imagen de este perro (aunque a veces no corresponda al mismo perro); Pero también sucede que al escuchar ladrar a un perro, vayamos más allá de imaginar al perro ladrando y también imaginemos a quién o por qué ladra; que al oler el olor de la guayaba nos traslademos en nuestra imaginación a algún momento de nuestra vida; o

que al ver el cuadro *La habitación de Arles*, veamos mucho más que formas y colores. Aquí estamos hablando de dos elementos que hay que añadir a nuestra capacidad de imaginar; memoria y fantasía o imaginación creadora.

El mismo significado, también tiene que ver con el poder establecer la diferencia entre aquello que pertenece a la fantasía y lo que pertenece al campo de la imaginación creadora. Esta diferencia consiste básicamente que en la fantasía, vivimos un mundo de ilusión mientras que en la imaginación creadora, realizamos el acto creativo a través de una acción concreta; produciendo la obra, escrita, musical, visual o actuada, cualquiera sea. Ocasionamos así el pasaje desde nuestro mundo imaginario al mundo simbólico concreto y en esta acción radica la enorme fuerza de la creación. (15)

La imaginación bien entendida, sin embargo, nada tiene que ver con la enfermiza fantasía de espiritualistas, metafísicos y psicólogos ignorantes o mal informados, sino con la experiencia conciente de los grandes seres que han vivido y viven la verdad, verdad oculta para el intelecto y su lógica, pero develada por quienes han logrado hacerse amos y señores de la imaginación consciente. (16)

Aunque algunos autores no estén de acuerdo, fantasía es el término que personalmente prefiero en comparación al de imaginación creadora, puesto que el primero lo ubico mejor en términos de creación artística y científica, pero el segundo más bien en términos “empresariales”.

La fantasía es ese reordenamiento que hacemos, a nuestro libre albedrío, de las imágenes que vamos recibiendo a partir de visualizar los estímulos que, como ya dijimos, entran a nuestro cerebro a través de nuestros, al menos, cinco sentidos. Este reordenamiento de imágenes no es siempre consciente. Casi nadie puede decir que sueña conscientemente, aunque a veces usemos el termino "soñar despierto". Cuando soñamos, la mente se fuga y regularmente una gran cantidad de nuestras actividades conscientes se detienen también. Los sueños son, pues, terreno de la fantasía y la fantasía es una de las principales herramientas del creador artístico.

“...la fantasía en sus múltiples facetas, desde la patológica a la creativa, es el motivo esencial de la interpretación, ya que, al fin y al cabo, también lo imaginario se expresa en nuestras formas culturales, a modo de un modelador del inconsciente personal, desde el inconsciente colectivo”. (17)

Porque el creador artístico tiene esta facultad, desarrollada de tal forma que le permite ordenar las imágenes de una manera distinta al común y encontrar belleza donde otros simplemente no. Así, Gabriel García Márquez puede evocar la belleza de la bahía de Guanabara, donde flotan violines, trompetas, contrabajos, trombones y otros instrumentos musicales de una orquesta musical, luego de un accidente aéreo.

Freud llegó a confesar que él se sentía inferior al artista, que lograba, con menos esfuerzos, las mismas verdades que el psicoanalista. (18)

Claro que, si bien pocos afirman que sueñan conscientemente, muchos podrán decir que fantasean constantemente (cosa que para muchos es motivo de miedo e inseguridad), y no faltará aquel que presume que podría ser un gran cineasta, de poder llevar a la pantalla grande sus sueños. ¡Claro! Y también ser un excelente pintor, músico, escritor o ejecutante de tener la creatividad suficiente. Pero ahí está el detalle, falta en muchos de los casos, el ingrediente más esencial: la creatividad.

Creatividad, es además la energía que nos permite descubrir y pensar en lo que percibimos conectándonos con un diferente "punto de vista" de la realidad y que hace que expresemos y comuniquemos este "punto de vista" de una manera única. Expresándonos en una forma novedosa que conecta a los demás con una visión distinta de la vida, una oportunidad de explorar, descubrir y expandir nuestro propio sentido de la realidad, teniendo plena conciencia de que este desarrollo de la percepción no pertenece a ninguna edad, y garantizando que hasta el día que nuestra muerte llegue, podremos seguir creando

En términos empresariales este término es utilizado en función de productividad y competitividad, y en términos científicos como resolución de problemas. Para el creador artístico la creatividad le permite traer a esta realidad, a este mundo diríamos, su fantasía, su reordenamiento de imágenes, su propuesta de realidad para compartirla con los demás. Porque el artista no tiene razones para condicionar su creatividad a la ganancia. No, al crear, el artista se comunica con Dios (llámalo X, llámalo energía, dice Joaquín Sabina). El producto de este proceso de creación, por lo tanto, se llama

obra artística, sea en forma de obra literaria, obra musical, obra plástica, obra fílmica, obra espacial o presencia.

Pero cuál es el valor del proceso de creación artística y de su producto inmediato; la obra artística. Poca cosa en esta época en que un alto porcentaje de gente no quiere pensar. La obra artística no es sino la depuración de los estímulos que el medio nos envía, para estimular la imaginación y la fantasía, porque está claro que el hombre sin sueños no podría vivir.

El científico tiene una manera de acercarse y atrapar la realidad diferente al artista, pero los dos producen actos creativos que son producto de un mismo proceso. El resultado final de este proceso, más allá de la articulación del espíritu creador, es lo que otorga identidad individual al acto de la creación.

2.6. Artes escénicas.

Las artes escénicas se expresan por la palabra y por la presencia, en unas determinadas condiciones de gravedad. Dependiendo del uso y valor que se le de a cada uno de estos conceptos o la medida en que estos se expresen será la forma que esto adopte.

La danza da mayor valor a la presencia sobre la palabra y la usa en función del ritmo, con movimientos que retan la gravedad o intentan alcanzar la gravedad de la música. No elimina del todo a la palabra y si la usa lo hace casi siempre en una medida limitada.

El teatro como tal, busca de una u otra manera equilibrar ambos conceptos, a la vez que intenta imitar, con algunas variaciones convencionales, a la gravedad de la vida cotidiana o trasgredirla. Si bien, como en la danza, es imprescindible el ritmo, este se ve más bien en función de ritmos corporales, a partir de una serie de circunstancias propuestas. En el teatro la palabra es casi siempre tan importante como la presencia, aunque existen algunas formas teatrales que han experimentado con la posibilidad de eliminarla. De hecho hay una modalidad llamada teatro sin palabras, que no es lo mismo que la pantomima.

La Pantomima es una forma teatral antiquísima que por razones meramente técnicas ha prescindido de la palabra, épocas, tendencias y estilos específicos. Aunque igualmente ha evolucionado en formas que retoman el valor de la palabra, expresándola de manera concentrada y contundente. Es un error considerar la tradicional forma de cara blanca e ilusión como la única pantomima y en todo caso existen toda una serie de propuestas, sean; mima corpórea, *clown*, pantomima-teatro, teatro del cuerpo, teatro de movimiento, y un impreciso etcétera. Por otro lado la gravedad de la pantomima generalmente tiene una densidad mayor a la de la vida cotidiana.

El circo se nutre de todas estas formas y más. Algo que lo hace especial es la presencia, por lo menos en su forma tradicional, de animales y fenómenos de la naturaleza. Junto a esto está la misma presencia humana en su forma mas natural, muscular y heroica, por si decirlo. El circo además tiene distintas formas de utilizar la palabra, según el caso. La gravedad en el circo tiene un rango de valores muy amplio; lo mismo puede retar a la gravedad, incluso mas allá de las posibilidades de la danza, como lograr una

densidad por debajo de las alcanzadas por la pantomima, llegando en muchos casos la estaticidad dinámica de la plástica.

Es precisamente alrededor de estas medidas de uso y valor de la palabra y la presencia, con arreglo a un valor específico de gravedad, que se dan las distintas escuelas, corrientes y estilos en las artes escénicas.

Finalmente debo agregar que considero tanto al cine como a la televisión como medios que dan mayor valor a las imágenes y a los sonidos, grabados según la tecnología, misma que esta en constante evolución. Pero no hay que confundirse, porque estas grabaciones ni son presencia ni son palabra, sino una mero reproducción industrial.

2.7. Artes de la calle.

Teatro callejero no puede ser, como comúnmente se utiliza, un término para definir todas las formas artísticas que se desarrollan en espacios públicos, abiertos, exteriores, alternativos o de concurrencia y tránsito libre de personas.

Existe toda una serie de disciplinas en las que un artista se puede expresar, y no necesariamente caben dentro de una clasificación teatral, por así decirlo.

Se hace necesario tener en cuenta otro tipo de manifestaciones artísticas que pueden encontrar en la calle el lugar idóneo para mostrar, presentar, exponer o publicar sus propuestas artísticas, como pueden ser las artes plásticas, con la utilización o no, de

cuerpos humanos, que en muchas ocasiones se presentan frente a la gente en espacios públicos. También está el caso de la literatura, que no se convierte en teatro solo por el hecho de que se exprese de viva voz frente a un público. Hay que tener en cuenta la orientación e interés de cada expresión artística, así como sus características distintivas. Porque también hay formas escénicas que no tienen preponderantemente un origen o un interés artístico, y que sin embargo logran resultados escénicos que son claramente espectaculares, y que por su calidad de ejecución bien pueden caber dentro de una clasificación de arte, como pueden serlo algunas disciplinas deportivas.

Llamaremos la calle, de forma genérica, al espacio en que se realizan estas expresiones o practicas; espacios públicos, abiertos, exteriores, alternativos o de concurrencia y transito libre de personas. Pero haremos una diferencia según la orientación, las cualidades y el interés a la hora de poner en juego los talentos.

Artes en la calle son aquellas donde la idea de ir en busca de las personas para convertirlas en público se reduce a llevar la mayor cantidad posible de enseres propios de una sala teatral; sillas, foro, iluminación y sonido, decorados, etc. y colocarlos en cualquier otro espacio, exterior o alternativo. Esta forma es muy recurrente en la manera en que las instituciones buscan promover y difundir el arte y la cultura, con una orientación “popular”, “económica” o “parateatral”, ejerciendo y justificando su presupuesto.

El teatro tradicional utiliza necesariamente una sala, un equipo de luces, sonido, y es en este sentido que el teatro de calle representa una opción más económica de hacer teatro, vinculado con la sociedad civil y con la cultura popular". (19)

Artes de la calle son aquellas que aprovechan las condiciones que los espacios públicos, abiertos, exteriores, alternativos o de concurrencia y tránsito libre de personas les ofrecen para desarrollar la puesta en escena. La gente generalmente está de pie o en tránsito y se detiene e incluso se sienta en cualquier lugar, cautivado en su calidad de público alerta. Las artes de la calle buscan presentarse frente a la gente y apuestan a la posibilidad de convertirla en público alerta. Las artes de la calle tienen una finalidad estética, artística.

Las artes callejeras son más bien un *modus vivendi* y se manifiesta generalmente a un nivel artesanal. Las artes de la calle son aquellas que viven de lo que la calle le da en forma de limosna. Generalmente los actores son gente que ha desarrollado algunos talentos que le ofrecen la posibilidad de tener un desempeño escénico realizando algunas habilidades. No pretende la expresión creativa sino la reproducción de un quehacer a cambio de algunos recursos para sobrevivir. El artista callejero no tiene una finalidad estética o artística, y su desempeño es más bien el de un pordiosero. Los eventos más exitosos incluyen humor, algo de sátira, uso imaginativo de habilidades e interacción con la audiencia.

En México las formas más comunes son: el teatro en la calle, casi siempre sustentado en la idea de algunas instituciones de que “hay que llevar eventos culturales al pueblo”;

y el teatro callejero en mucho menor medida, y donde la actividad queda reducida a malabaristas y magos de cruceros, y a mimos imitadores de gente que pasa en centros comerciales, plazas y jardines.

"México es un país con una riquísima para-teatralidad, con un gran acervo de elementos fronterizos con el teatro, como es el teatro campesino, el teatro ceremonial, sin embargo no hay una gran riqueza de tradición en teatro de calle". (19)

Artes de la calle se pueden ver casi exclusivamente en eventos artísticos de corte internacional como es el caso del Festival Internacional Cervantino, uno de los pocos festivales artísticos de prestigio internacional. También esta el Festival Internacional de Teatro de Calle, en Zacatecas, que según nuestro punto de vista comete dos terribles errores; uno es el considerar como teatro a toda expresión escénica y el otro es considerarlo una actividad parateatral.

"...el teatro de calle es formador de públicos, ya que "el teatro tradicional hace que el espectador vaya al teatro, mientras que el teatro de calle se inserta por donde pasa el transeúnte y lo invita a transformarse en un espectador que posteriormente asistirá a las salas, es además una alternativa de vinculación y de producción para los nuevos grupos que se forman". (19)

Queda claro con esto que existe una marcada tendencia hacia lo espectacular en las artes escénicas en nuestro país. Sobre todo si atendemos a que estas son palabras de Enrique Singer Coordinador Nacional de Teatro del Instituto Nacional de Bellas Artes

y de Bruno Bert Coordinador del Festival Internacional de Teatro de Calle en Zacatecas. Con el agravante de que consideran genéricamente como teatro a todas las expresiones artísticas que se desarrollan en espacios públicos, abiertos, exteriores, alternativos o de concurrencia y tránsito libre de personas. Además no hacen ninguna distinción entre artes en la calle, de la calle o callejeras, por ejemplo, a pesar de que reconocen que hay otras formas. Por otro lado también parece ser que entiende que hay un auge actualmente en estas expresiones a nivel mundial, pero no van mas allá porque el esquema de los espectáculos no se los permite.

“...ceremonias y formas teatrales, a otras formas de teatro que en este momento tienen una gran vigencia en el ámbito mundial”. (19)

2.8. Antiespectáculo.

*Y sin duda nuestro tiempo... prefiere la imagen a la cosa
, la copia al original, la representación a la realidad, la apariencia al ser...
lo que es 'sagrado' para él no es sino la 'ilusión', pero lo que es profano es la 'verdad'.
Mejor aún: lo sagrado aumenta a sus ojos a medida que disminuye la verdad
y crece la ilusión,
hasta el punto de que 'el colmo de la ilusión'
es también para él 'el colmo de lo sagrado'.*

FEUERBACH,
prefacio a la segunda edición de *La esencia del Cristianismo*'.

Estamos convencidos de que es necesario producir antiespectáculos para tener opciones creativas en el uso y aprovechamiento del ocio y tiempo libre. Para esto se hace necesario establecer bases para entender los conceptos ocio y de tiempo libre.

Según podemos traducir del *Dictionnaire Latin-Français Hachette, 1934* la palabra **Ocio** proviene de la palabra *Otium*, que significa tiempo libre, distracción, descanso lejos de la política, los ajetreos y los chismes. Tiene que ver con inactividad, ociosidad, paz, calma, tranquilidad. Con oposición en *Negotium*, que significa ocupación, trabajo, actividad causante de penas, preocupación, embarazo. Actividad política.

Ocio significa entonces alejarse de algo para dirigirse hacia otra cosa. Según el Diccionario Universo de Fernández Editores S. A. La palabra divertir significa apartar, desviar entretener, recrear. El tiempo de ocio entonces se utiliza para divertirse, para hacer otras cosas que no sean trabajo. Aunque de una forma meramente subjetiva, habrá quien considere al trabajo una forma de diversión. Que no es lo mismo que trabajar para divertir a terceros.

“...el tiempo libre es tan importante, que quien lo controle controlará la política...” (20)

Existen varias tipologías de ocio o tiempo libre, veamos al menos estas tres:

Richie (1975)

- *actividades activas versus pasivas,*

- *individuales versus grupales,*
- *simples vs. complejas,*
- *las que son para pasar el rato frente a las que requieren una mayor implicación.*

Ragheb (1980)

- *massmedia (ver televisión o leer un periódico);*
- *actividades culturales (teatro, conciertos, danza, etc.);*
- *actividades deportivas; actividades al aire libre (camping, jardinería, caza, etc.);*
- *actividades sociales (visitas a amigos, fiestas, etc.),*
- *hobbies o pasatiempos (fotografía, pintura, coleccionismo, etc.).*

Kabanoff (1982)

- *Autonomía: organizar proyectos y actividades que resulten significativas desde un punto de vista personal.*
- *Relajación: actividades que permitan dar al cuerpo y/o a la mente un descanso.*
- *Actividades familiares: que refuercen los vínculos entre sus integrantes.*
- *Huir de la rutina: para olvidarse de las responsabilidades de la vida diaria.*
- *Interacción: disfrutar de la compañía de los demás y hacer nuevos amigos.*
- *Estimulación: a través de actividades que aporten nuevas experiencias.*

- *Uso de habilidades.*
- *Salud: mantenimiento de una buena forma física y un estado saludable.*
- *Estima: con acciones que permitan ganarse el respeto o la admiración de los demás.*
- *Desafío / competencia: poniéndose a prueba en situaciones difíciles.*
- *Liderazgo / poder social: mediante el desarrollo de actividades en las que se pueda desempeñar un papel destacado de liderazgo. (21)*

No intentaremos aquí ninguna crítica a este particular y si, en todo caso a nivel global, a nivel de sociedad humana.

Es necesario pensar que el principal objetivo de la administración del tiempo libre debe ser no solo la diversión o entretenimiento, sino el mejorar la calidad de vida de la gente. Si la utilización del tiempo libre es deficiente este puede orientarse a actividades degenerativas. El aburrimiento, que para algunos es la más clara definición de ocio, puede llegar a ser un fenómeno complejo y puede conducir a resultados desastrosos. Es necesario comprender los mecanismos que utiliza la sociedad para el uso del tiempo libre para proponer alternativas, porque es precisamente en este tiempo en el que la sociedad se recrea y orienta sus fines.

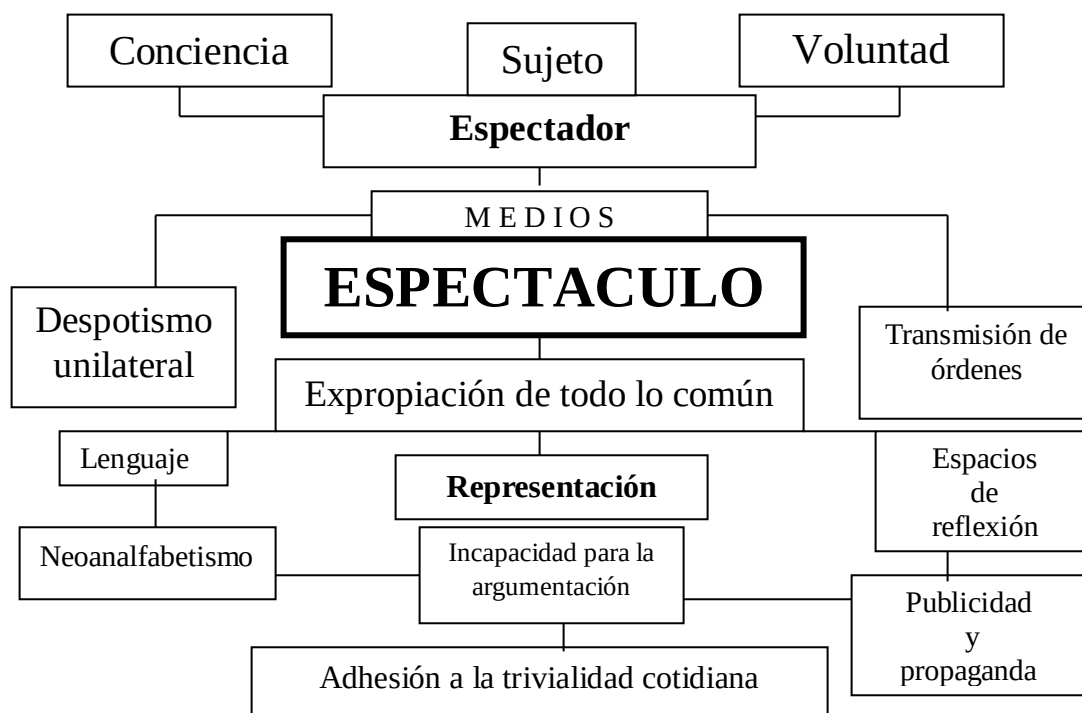
El usuario del tiempo libre, por decirlo en una concepción “clientelista”, es visto como espectador. El espectador transformado en la distanciaci3n en sujeto sin conciencia ni

voluntad que se conforma con la representación, la imitación de lo que le es deseable con arreglo a ciertos fines, en la apariencia.

El espectáculo supone el espectador, la mirada vacía de cuerpo y de voluntad, aquella fruición farnélica de la inmovilidad...abandona la voluntad de la propia existencia y de este modo comienza a actuar en la externalización y la apariencia: esto es ya espectáculo. (22)

Los medios masivos de comunicación han acaparado la mayor parte del tiempo de ocio, lo que permite el desarrollo de un despotismo unilateral, que se utiliza a estos para la transmisión de órdenes, disfrazadas de lo que se asume en la mayoría de los casos como decisión propia.

Estamos hablando de que el espectáculo es entonces el protagonista principal del uso del tiempo libre. De que en el espectáculo se manifiesta la apropiación y conducción de todo lo común, expresada en la representación. Los espacios de reflexión están ocupados por la publicidad y propaganda, lo mismo que el lenguaje, esto produce un neoanalfabetismo, que se traduce en una incapacidad para la argumentación que nos orienta a aceptar la adhesión a la trivialidad cotidiana. (Ver cuadro 5).



Cuadro 5. Espectáculo

Veamos algunas de las tesis de Guy Debord en relación a lo que el llamó “La Sociedad del Espectáculo”, que aquí se presentan como una de las bases primordiales para la definición de nuestro concepto de antiespectáculo que proponemos, al menos hasta ahora, mas en función de opción que en función de antídoto. Veamos después algunas consideraciones alrededor de nuestra propuesta de Antiespectáculo.

- Toda la vida de las sociedades en las que dominan las condiciones modernas de producción se presenta como una inmensa acumulación de *espectáculos*. Todo lo que era vivido directamente se aparta en una representación.
- El espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas mediatizada por imágenes.
- El espectáculo, comprendido en su totalidad, es a la vez el resultado y el proyecto del modo de producción existente.
- El espectáculo constituye el *modelo* presente de la vida socialmente dominante. Es la afirmación omnipresente de la elección *ya hecha* en la producción y su consumo corolario
- La realidad vivida es materialmente invadida por la contemplación del espectáculo y reproduce en sí misma el orden espectacular. La realidad surge en el espectáculo.
- El espectáculo es la *afirmación* de la apariencia y la afirmación de toda vida humana, y por tanto social, como simple apariencia.
- El espectáculo es la *principal producción* de la sociedad actual. Es el sol que no se pone nunca sobre el imperio de la pasividad moderna.
- La primera fase de la dominación de la economía sobre la vida social había implicado en la definición de toda realización humana una evidente degradación del *ser* en el *tener*. La fase presente, del *tener* al *parecer*,
- Ahí donde el mundo real se cambia en simples imágenes, las simples imágenes se convierten en seres reales y en las motivaciones eficientes de un comportamiento hipnótico.
- El espectáculo encuentra normalmente en la vista el sentido humano privilegiado que fue en otras épocas el tacto.
- Es lo opuesto al diálogo. Allí donde hay *representación* independiente, el espectáculo se

reconstituye.

- El espectáculo es el heredero de toda la *debilidad* del proyecto filosófico occidental
- El espectáculo es la pesadilla de la sociedad moderna encadenada que no expresa finalmente más que su deseo de dormir.
- El espectáculo es así una actividad especializada que habla por todas las demás.
- El espectáculo, tomado bajo su aspecto restringido de "medios de comunicación de masa", que son su manifestación superficial más abrumadora. Forma general de la escisión en la sociedad, producto de la división del trabajo social y órgano de la dominación de clase...donde la "comunicación" es esencialmente unilateral
- La *separación* es el alfa y el omega del espectáculo.
- El espectáculo es la conservación de la inconsciencia en medio del cambio práctico de las condiciones de existencia. Es su propio producto, y él mismo ha dispuesto sus reglas: es una entidad seudo sagrada.
- El éxito del sistema económico de la separación es la *proletarización* del mundo.
- Así la actual "liberación del trabajo", o el aumento del ocio, no es de ninguna manera liberación en el trabajo ni liberación de un mundo conformado por ese trabajo.
- Del automóvil a la televisión, todos los *bienes seleccionados* por el sistema espectacular son también las armas para el reforzamiento constante de las condiciones de aislamiento de las "muchedumbres solitarias".
- El origen del espectáculo es la pérdida de unidad del mundo. El espectáculo reúne lo separado, pero lo reúne *en tanto que separado*.
- El espectador cuanto más contempla menos vive; cuanto más acepta reconocerse en las imágenes dominantes de la necesidad menos comprende su propia existencia y su propio deseo cuanto más acepta reconocerse en las imágenes dominantes de la necesidad menos comprende su propia existencia y su propio deseo. Por eso el espectador no encuentra su lugar en ninguna parte, porque el espectáculo está en todas.

- El espectáculo es el *capital* en un grado tal de acumulación que se transforma en imagen.
- La pérdida de cualidad, tan evidente en todos los niveles del lenguaje espectacular... Desarrolla lo cuantitativo y no puede desarrollarse más que en ello.
- "La economía política no ve en el *proletario* sino al *obrero*", que debe recibir el mínimo indispensable para la conservación de su fuerza de trabajo, sin considerarlo jamás "en su ocio, en su humanidad", esta posición de las ideas de la clase dominante se invierte tan pronto como el grado de abundancia alcanzado en la producción de mercancías exige una colaboración adicional del obrero...tratado aparentemente como una persona importante, con solícita cortesía, bajo el disfraz de consumidor.
- El espectáculo es la otra cara del dinero: el equivalente general abstracto de todas las mercancías. El espectáculo no es sólo el servidor del *pseudo-uso*, él es ya en sí mismo el pseudo-uso de la vida.
- La sociedad portadora del espectáculo no domina solamente por su hegemonía económica...domina *en tanto que sociedad del espectáculo*. Define el programa de una clase dirigente y preside su constitución. Así como presenta los pseudo bienes a codiciar.
- La falsa elección en la abundancia espectacular, elección que reside tanto en la yuxtaposición de espectáculos concurrentes y solidarios como en la yuxtaposición de roles (significados y contenidos principalmente en los objetos) que son exclusivos y están a la vez imbricados, se desarrolla como lucha de cualidades fantasmagóricas destinadas a apasionar la adhesión a la trivialidad cuantitativa. Así renacen falsas oposiciones arcaicas, regionalismos o racismos encargados de transfigurar en superioridad ontológica fantástica la vulgaridad de los lugares jerárquicos en el consumo. Así se recompone la interminable serie de enfrentamientos ridículos que movilizan un interés sublúdico, desde el deporte de competición hasta las elecciones.
- Allí donde domina lo espectacular concentrado domina también la policía.
- El espectáculo no canta a los hombres y sus armas, sino a las mercancías y sus pasiones
- Sin duda, la pseudo-necesidad impuesta en el consumo moderno no puede contrastarse con ninguna necesidad o deseo auténtico que no esté él mismo conformado por la sociedad y su historia. La potencia acumulativa de un artificial independiente lleva consigo por todas partes la *falsificación de la vida social*.

- La impostura de la satisfacción debe denunciarse a sí misma reemplazándose, siguiendo el cambio de los productos y de las condiciones generales de la producción. Cada *nueva mentira* de la publicidad es también la *confesión* de su mentira precedente.
- El espectáculo es absolutamente dogmático y al mismo tiempo no puede desembocar realmente en ningún dogma sólido.
- El espectáculo, como organización social presente de la parálisis de la historia y de la memoria, del abandono de la historia que se erige sobre la base del tiempo histórico, *es la falsa conciencia del tiempo*.
- La conciencia espectadora ya no distingue en su vida el pasaje hacia su realización y hacia su muerte. Quien ha renunciado a gastar su vida no tiene ya que reconocer su muerte. Esta ausencia social de la muerte es idéntica a la ausencia de la vida.
- Esta sociedad que suprime la distancia geográfica acoge interiormente la distancia en tanto que separación espectacular

A partir del texto de **Guy Debord**: La sociedad del espectáculo.

Traducción. Revisada por **Maldejo** para el Archivo Situacionista (1998). (23)

- El antiespectáculo reconoce la complejidad del conocimiento y apuesta por la Transdisciplinariedad en un contexto ecologizado, donde la aceptación de la necesidad de reconocernos en la doble nacionalidad tiene una función fundamental. Lo de la doble nacionalidad lo entendemos en la relación que tenemos por un lado como mexicanos, por poner un ejemplo, y como seres humanos, por otro lado. (ver cuadro 6)
- La sociedad del espectáculo promueve la falseación de la vida social.

- El antiespectáculo propugna por la vida, donde tiene preponderancia el ser, sobre el tener o el parecer, que tan bien difunde el espectáculo.
- El antiespectáculo ve el ocio en función de humanidad.
- El antiespectáculo privilegia al tacto y las posibilidades de proximidad humana con todos los sentidos.
- El antiespectáculo tiene en el arte, en su acepción transdisciplinaria, el camino idóneo para la realización del ocio.
- El antiespectáculo nada tiene que ver, al menos no directamente, con las propuestas del teatro pobre latinoamericano de A. Boal, ni con los conceptos escénicos de B. Brecht.
- Nuestra propuesta tiene la intención de orientarse, a través de circo y las artes de la calle, en un sentido antiespectacular.



Cuadro 6. La sociedad del espectáculo y El Antiespectáculo.

4. Antecedentes.

Los festivales en los que hemos participado, escuelas donde hemos tenido la oportunidad de estudiar, grupos artísticos con los que hemos alternado, instructores y artistas en lo individual con los que hemos departido, tanto en México como en Europa y América, han sido una fuente inagotable antecedentes que nos estimulan a seguir adelante.

Los antecedentes los vemos en dos direcciones. Están por un lado los que nos han ayudado a entender, estructurar y orientar nuestra propuesta, y por otro los que nos sirven para incrementar nuestro acervo de materiales, equipo y conocimientos, que son determinantes en cada etapa de nuestro quehacer en lo relacionado con el circo y las artes de la calle.

3.1. Historia del circo.

Si hay una cosa en la que esta de acuerdo toda la literatura especializada en el tema del circo es en que el primer circo moderno fue ofrecido en Londres en 1768 por Philip Astley, antiguo sargento mayor retirado de la caballería inglesa, que actuaba como jinete acróbata. Este hecho es el que se señala como el que marca el nacimiento del circo moderno.

...fue necesario esperar hasta el año 1782 para emplear el término “Circo” como sinónimo de los espectáculos creados por Philip Astley, ya que fue en este momento

cuando un duro competidor, Charles Hughes, abrió las puertas del Royal Circus, iniciándose así una dura y creativa competencia. (24)

Pero esto es solo es valido como parte de la historia de esta manifestación artística y cultural, misma que esta obviamente emparentada con la historia de las artes escénicas en general...El circo por lo tanto tiene un origen más antiguo, mas si lo separamos de la cualidad con la que marca la diferencia con otras artes escénicas; la de circularidad, de donde nos llega su nombre.

El circo nace en la Roma antigua, con carreras de caballos y combates de gladiadores. Es en el año 40 a.C. que fue construido una arena llamada Coliseo. Con la persecución a los cristianos dichos espectáculos pasaron a tener una forma sangrienta. Los cristianos eran lanzados vivos alas fieras.

O circo nasceu na Roma antiga. Naquela época, consistia em uma área dividida em pista, arquibancada e cavalarias onde ocorriam corridas de cavalos, combate de gladiadores, brigas entre homens e animais e duelos entre bichos. Por isso o local recebeu o nome “circus”, que quer dizer “lugar em que competições acontecem”. Em 40 a.C., foi construída uma arena chamada Coliseu para a apresentação de excentricidades, como animais exóticos e engolidores de fogo. Porém, com a perseguição aos cristãos, o local passou a sediar espetáculos sangrentos, em que homens eram lançados vivos às feras. Isto diminuiu o interesse pela arte circense.

Mas mesmo assim, grupos de artistas mambembes continuaram se exibindo em mercados e praças. (25)

Otro aspecto en el que se esta plenamente de acuerdo, por lo menos hasta un nivel superficial, en relación con la historia de las artes escénicas, que generalmente es mencionada como historia del teatro, es que el teatro nació de los ditirambos, dionisiacas o bacanales. Algo que es por demás interesante para el caso de nuestra propuesta es la afirmación de que el teatro nació al hacerse manifiesta la separación entre el publico espectador y el ejecutante o representante.

Cabe aquí aclarar que nosotros arriesgamos la propuesta de que lo que nació aquí no fue propiamente el teatro o las artes escénicas, lo que aquí nació fue el espectáculo. Precisamente en su característica principal; la distanciación.

En 1793 el circo fue presentado por primera vez en Rusia, en el Palacio de Invierno de San Petersburgo. A principios del siglo XIX, había circos permanentes en diversas grandes ciudades europeas. Además de estos existían caravanas de artistas que se desplazaban de ciudad en ciudad en carretas cubiertas, que les servían de vivienda. Estos espectáculos itinerantes eran bastante simples, ofrecían un músico o dos, un malabarista, un equilibrista y varios acróbatas. En un principio estos espectáculos se ofrecían al aire libre y se financiaban a través de colectas al final de su actuación; más tarde con la llegada de los locales cerrados fue posible cobrar la

entrada. Como contraste, los circos permanentes europeos montaban un espectáculo elaborado, en recintos desmontables y protegidos por grandes carpas o lonas. En la primera parte del siglo XIX, ya se habían introducido números realizados con animales, trapecistas y equilibristas, y los payasos empezaban a tener cada vez más importancia. El circo fue introducido en Estados Unidos de la mano de John Bill Ricketts, un jinete inglés que abrió un espectáculo en Pensilvania, en 1792 y montó circos después en Nueva York y en Boston, Massachusetts; pero el verdadero iniciador del circo moderno fue Phineas T. Barnum, que al asociarse con James Bailey creó en 1871 el famoso y espectacular circo Barnum-Bailey, que tenía tres pistas bajo una misma carpa.

Algunas de las más importantes compañías de circo europeas en los últimos años son el Villa Smart's Circus de Londres, el Blackpool Tower Circus de Manchester; el Circus Schumann de Copenhague; el Hagenbeck y el Althoof en Berlín; el Krone circus de Munich; el Circus Knie suizo, y los circos Elleboog y Boltini de Ámsterdam. (26)

En tan sólo algunos años, Canadá, y Québec en lo particular, se ha forjado una fama internacional envidiable en el ámbito del circo. Gracias a una fórmula original que asocia las artes circenses, escénicas y artes plásticas con mucha fantasía, el *Cirque du Soleil*, creado en 1985, obtiene un éxito rotundo en América, Europa y Asia. Otra compañía de circo joven, el *Cirque Éloize*, comienza a ser reconocida en el extranjero.

L'École du cirque de Montréal (La Escuela de circo de Montreal) por su parte recibe cada año a un número creciente de jóvenes deseosos de hacer carrera en las artes escénicas. La ciudad de Québec tiene también a su vez, una escuela de circo. A principios de la década de 1980, una serie de entrenadores, soñadores, jóvenes autodidactas y emprendedores, inician con lo que hoy se conoce como El Circo del Sol en Canadá. Pero se iniciaron en la calle antes de llegar a la suntuosidad actual.

Au début des années 1980, des amuseurs publics, jeunes, rêveurs et entrepreneurs autodidactes ont eu l'idée et le goût du Cirque du Soleil. Avant de se produire sous de somptueux chapiteaux et de connaître la notoriété, les premiers artisans du Cirque du Soleil présentaient leur spectacle dans la rue, sur la place publique. Bâti sur l'audace, le risque et l'imagination, leur rêve s'est réalisé entre autres parce qu'un jour, des plus vieux ont cru en eux, sans préjugé quant à leur âge, leur image ou leur statut de saltimbanque. (27)

Por cuenta propia el *Cirque du Soleil* tiene un activo programa social a favor de la juventud y las artes.

En Francia destacan en la escena circense circos como el Cirque *La Plume* y *Achaos* que ha logrado influir en otros circos del mundo. El circo *La Plume* da prioridad a la música y a la poesía, mientras el circo *Archaos* ha adoptado un estilo *punk* y un *look grunge*. Juntas ilustran la diversidad de las nuevas tendencias del circo francés

actual, que rompe con lo que se venía haciendo desde hace lustros. También son notorias las incursiones circenses de nuevas generaciones como *Cirque Bomba* o *Circulation Local*.

En el año de 1984 Bernard Kudlak propone crear un circo, un proyecto donde reune la fiesta, la política, los sueños, los Ángeles vagabundos, la poesía; buscando la fraternidad y no la violencia. Así nace el Cirque la Plume.

L'année 84 débute par une réunion, où Bernard Kudlak propose de créer un cirque, un projet qui réunirait l'esprit de la fête, la politique, le rêve, les anges vagabonds, le voyage, la poésie, la musique, les corps, dans une envie fraternelle, non violente et populaire. Le Cirque Plume. (28)

En México el circo se mantiene dentro de los rangos del circo tradicional y sufriendo los estragos de la tendencia nutrirse de espectáculos ajenos al arte vivo como son el cine y la televisión. En el ámbito nacional es notoria la presencia de familias como Atayde, Suárez, Vásquez y Fuentes Gasca.

2.7. Artes de la calle.

No podemos negar que la historia de las artes de la calle, y el circo mismo, va aparejada a esto que se conoce como la historia del teatro de calle. Primero que nada hay que recordar que, de alguna manera en el teatro se resumen todas las artes. En todo caso creemos que es mejor hablar de artes escénicas, pero apostamos por el concepto de artes de la calle; donde se engloba tanto a las artes escénicas como a todo tipo de artes presentadas en estas características espaciales y de relación con el público que se describe para el teatro y que por lo general se acepta ser mayor oposición para cualquier arte. Precisemos. Las artes escénicas en general y las ambulantes en particular, poseen una estética que beben y se nutren del circo, de la poesía, de la pintura, del *performance* (en otros tiempos llamados *happenings* y hoy también, arte de acción), de la música. Esta mezcla de artes puestas en la plaza ha dado origen a un estilo: las artes de la calle. Con poco texto, mucha música (casi siempre interpretada en directo), zancos, máscaras y colores, elementos siempre contundentes destinados a llamar la atención de la gente.

Nadie duda que es complicado hacer arte de la calle; la dispersión, el ruido, el tiempo, son elementos que obran muchas veces en contra. Pero generalmente estas mismas dificultades son incorporadas por los artistas a sus propuestas.

Esta forma de hacer arte, que ha sobrevivido al progreso y a la creación de las grandes urbes, tiene algo de clásico en sus orígenes. Debe ser considerada como

parte del patrimonio de la humanidad. Empezó en las antiquísimas sociedades tribales y hoy día se puede encontrar en cualquier rincón de muchas ciudades del mundo.

Si escarbamos en la historia encontraremos sus raíces en los antiguos cómicos de la legua: actores de aquella época que al no ser escogidos por los reyes y las cortes para hacer teatro en palacio, se veían abocados a asumir ellos mismos la búsqueda de espacios y públicos para actuar y así ir viviendo. No eran muy bien vistos por las autoridades civiles y eclesiásticas, quienes les obligaban a actuar a más de una legua del centro urbano. De esta prohibición viene la denominación antes citada. Estos cómicos ambulantes se agrupaban principalmente a partir de núcleos familiares. Gracias a esta forma popular de representación en plazas, calles, ferias y otros espacios abiertos, ha sido posible que el teatro haya sobrevivido a guerras y épocas de hambre y necesidad.

Al menos en otros países distintos al nuestro, al arte que busca en la calle su lugar, su escenario, su espacio de expresión. Podemos atrevernos a asegurar que un nuevo impulso de vida le ha llegado.

Para nadie pasa desapercibido lo que la década de 1960 representó para el mundo. Estudiantes, artistas, intelectuales y obreros buscaron expresarse para transformar la realidad que les rodeaba. La pintura y la escultura también salieron de los museos y

se pusieron en contacto directo con la gente, con los peatones. Así florecía y se desarrollaba las artes de la calle. El advenimiento de las teorías de Bertolt Brecht encontró un buen campo de cultivo en Latinoamérica, aquejada por problemas políticos y con la necesidad de concienciar a su población. Augusto Boal, dramaturgo, director y teórico teatral brasileño, se inició en el teatro con la obra Revolución en América del Sur, precursora de un importante movimiento de protesta social y política. La idea de Augusto Boal, como la de Bertolt Brecht, de quien acusa una fuerte influencia, es que el teatro debe ser un medio de concienciación e instrumento ideológico que conduzca al cambio al analizar las causas y vicios sociales. Boal persigue un teatro hecho por y para el pueblo, con recursos limitados, a diferencia del teatro burgués. Con esto se propició la experimentación de fórmulas de teatro de calle y aun callejero: a partir de situaciones básicas se plantean problemas polémicos que se desarrollan mediante improvisaciones en las plazas públicas, en los mercados, en el interior de un autobús y en cualquier sitio donde haya afluencia de público.

La existencia de un teatro prehispánico ha sido muy discutida en nuestro país. Porque se consideran los escasos datos sobre cómo pudieron haber sido las manifestaciones artístico-escénicas de los pueblos precolombinos, pues la mayor parte de ellas tenían carácter ritual, con lo que no se produce la separación espectacular, base del análisis de los estudiosos del teatro. Esto para nosotros es erróneo. Más que espectáculos, en este sentido actual, eran formas de comunión que se celebraban durante las festividades religiosas, con participaciones sustentadas de forma destacada en las

artes en general. Entre varios personajes, algunos de origen divino y otros representantes del plano humano.

Existe un único texto dramático maya, descubierto en 1850, el *Rabinal Achí*, que el dramaturgo Sergio Magaña rescata en su texto “Los enemigos”, y que narra el combate de dos guerreros legendarios que se enfrentan a muerte en una batalla ceremonial. Su representación depende de elementos espectaculares, como el vestuario, la música, la danza y la expresión corporal, sin ninguna influencia de origen europeo.

El resto de las tradiciones artísticas rituales, como podría serlo “La danza del venado” o “los voladores de Papantla”, sobreviven debido al sincretismo derivado de la fusión de las culturas autóctonas con la europea, con lo cual muestran hasta hoy un aspecto singular que no corresponde ni al indígena ni al español. Tal es el caso de las celebraciones religiosas populares mexicanas de Semana Santa en Iztapalapa y en Taxco o la celebración del Día de los Muertos. Expresiones que son consideradas como manifestaciones artísticas, más que nada en base a su parentesco con lo espectacular. Las pastorelas, obras de carácter tragicómico representadas en el México actual durante las festividades navideñas; la acción de todas ellas muestra las tentaciones impuestas por una serie de diablos cómicos, que deben ser superadas por los pastores en el camino hacia el portal de Belén para adorar al Niño Dios. Como hemos asegurado en no pocas ocasiones, son una síntesis de lo que podría

considerarse como el verdadero teatro tradicional mexicano, junto con la lucha libre (y la política, diría Carlos Monsivais).

3.3. Festivales de circo y artes de la calle.

Los festivales de circo y artes de la calle, de gran importancia social y artística en otros países, son el lugar mas propicio para el intercambio de propuestas y experiencias. Han sido además el espacio idóneo para la exposición de nuestras creaciones.

CHALON DANS LA RUE, Chalon sur Saône, Francia.

Uno de los festivales de artistas callejeros más importantes de Europa, que se realiza cada año en Francia.

Quizás hasta no presenciar festivales como este uno no sea conciente de lo que puede ser el arte de la calle. Es difícil transmitir lo que produce asistir a festivales como *Chalón dans la rue*, sobre todo cuando por estos pagos la idea generalizada -tanto del público como de la prensa- de un artista de calle, es un mimo con una valija o dos titiriteros con muñecos simples y obras empolvadas por muchos años.

Traten de imaginar para tomar conciencia del evento, mas de cien espectáculos diferentes, mas de cien compañías participando nada mas en el OFF del festival,

modalidad donde participan los grupos invitados pero sin pago. Cuatro días de fiesta en las calles de un pequeño pueblo que goza de todos los servicios urbanos, cientos de personas de todo el mundo que se alojan en los hoteles y otras tantas acampan, como nosotros en un espacio cerca del río, que atraviesa la ciudad. Un lugar con servicios, teléfonos, supermercados, restaurantes, bares, etc.

Nunca puedes ver todos los espectáculos que se presentan; 35 compañías por día solo en el “IN”, modalidad donde participan los seleccionados y contratados con pago. Fiesta a todo dar desde las 11:00 a las 23:30 hrs.

Una de las particularidades de este festival es que siempre vas a ser aceptado, siempre y cuando tengas un espectáculo y una mínima trayectoria, claro. Quizás esa actitud de aceptar a todos hagan lo que hagan, ofreciendo sus calles para que los artistas la conviertan en escenario, para que la gente pueda ver, enterarse y alimentarse del arte, quizás sea una de las cosas que más nos separan de una sociedad avanzada como es la francesa.

ON THE ROAD; Pelago, Italia: *On the road* es básicamente un encuentro de músicos y artistas de calle. Una gran fiesta dedicada sobre todo a la música, pero también a todas las formas de artes que no tienen necesidades que dificulten particularmente su presentación en cualquier espacio.

Pelago es un sitio magico con un festival de luz, color y sonido que dio inicio en el año de 1989. El area del festival coincide con el antiguo burgo medieval de Pelago, situado en las colinas florentinas.

Los artistas y el publico son participes de una profunda y armonica relación entre el individuo y el ambiente que reúne niveles inusuales de espectacularidad (y por que no anteiespectacularidad), acogida y gratificación.

Gli artisti e il pubblico che vi si reca per quest'occasione, sono partecipi di un profondo e armonico rapporto tra individuo e ambiente che raggiunge inusuali livelli di spettacolarità, accoglienza e gratificazione. (29)

Sirvan estos dos festivales como ejemplo de muchos que se realizan cada año en Europa, en cada ciudad, pueblo o comunidad por pequeño que este sea.

FESTIVALES EN MEXICO; Ciudad de México, Guanajuato y Zacatecas. En México se celebran cada año sólo dos festivales artísticos internacionales importantes, en los cuales el teatro, aunque no necesariamente las artes escénicas de la calle, tiene un papel preponderante, el Festival Cervantino de Guanajuato y el Festival de la Ciudad de México. Han existido otros intentos pero han perdido continuidad.

En Zacatecas se lleva a cabo, este año en su segunda edición, El Festival Internacional de Teatro de Calle. En este festival se toma indistintamente y en forma genérica como teatro de calle, a toda expresión, que se realice fuera de los espacios cerrados destinados tradicionalmente a la escena teatral. Esto a pesar de que se empiezan a reconocer ciertas características que son propias y definitorias de las artes de la calle. Bruno Bert, uno de los organizadores de este festival declara que. “El teatro de calle es mucho más complejo en su facturación que el análogo de sala, afirma Bert, pero también carga con un desprestigio histórico que sólo las últimas décadas han intentado revertir a partir de la producción de grandes grupos como Le Juglars, Els comediants, Bread and Puppet, La Fura dels Baus y muchos otros en el ámbito latinoamericano”. Desde aquí se parte de errores. Estas personas consideran al teatro de calle, sin ninguna diferenciación entre teatro y artes de la calle, ni mucho menos entre las diferentes maneras en que se asume un artista en este espacio en particular. Lo que nosotros diferenciamos como en la calle, de la calle y callejero. Buscando una mejor ubicación se habla de una parateatralidad y se intenta una comparación con lo que se hace en otros países. Y es que en México el teatro de la calle, callejero o en la calle, da igual como se le nombre, aspira a tener acceso a los espacios cerrados, incluso a la televisión y el cine, lo que ha sido el factor más contraproducente de esta forma de hacer artes escénicas.

...una de las virtudes del Festival Internacional de Teatro de Calle es el acercamiento de este colorido, ceremonias y formas teatrales, a otras formas de teatro que en este momento tienen una gran vigencia a nivel mundial. (30)

Pero en su afán de ser los primeros se olvidan de muchas cosas, de toda una tradición. Las artes escénicas nacieron en espacios abiertos, tienen, desde el origen, una vocación para la calle, están vestidos de color y abanderadas con la risa, ese privilegio que, como el fuego, fue robado para los hombres.

Muchos teorizan al respecto. Los investigadores y creadores (o debo decir investigadores-creadores, que la creación no se da sin la investigación), teorizan al respecto, volviendo los ojos con respeto a lo que escénicamente sucedía en las calles, y lo mismo enormes que pequeñas compañías han reimplantado en los últimos treinta años el valor real de las artes de la calle.

México tiene una enorme tradición de teatro popular, campesino y ceremonial, pero estas raíces no son correspondidas por una fuerte presencia del teatro de calle en las ciudades. Por esta razón un Festival Internacional de Teatro de Calle constituye un reflector sobre un espacio privilegiado, un punto de encuentro e invitación a la fiesta actoral de nuestro país. (31)

3.4. Las escuelas de circo y artes de la calle.

Las bases en las que se asienta el circo tradicional tienen ciertas diferencias con las que posibilitan el modelo del circo actual. En el circo clásico, siempre ansioso por

anunciarse como "El mayor espectáculo del mundo", los números se suceden sin nexo de unión entre ellos, sin continuidad argumental, siendo el jefe de pista el que los va presentando. En el circo actual se trabaja sobre un guión con continuidad dramática en el que el hilo conductor viene dado por un personaje, una situación o por la propia sucesión de las imágenes circenses.

El Circo ha dejado de ser un espectáculo casi exclusivamente para niños y niñas, pasando a convertirse en un arte donde se mezclan distintas disciplinas como la música, el teatro y la danza. Sin abandonar la tradicional carpa, ahora los artistas se dejan ver en teatros, en la calle, en otros espacios. Además hay bailarines que hacen acrobacias, malabaristas que hacen teatro y actores equilibristas. (32)

El circo al igual que la creación contemporánea, persigue más bien la expresión artística que la proeza técnica. Esta es la principal premisa de las nuevas escuelas de artes en general y de artes escénicas y de circo en particular.

Los primeros signos de renovación aparecieron a finales de los años 60, anunciando y acompañando la revuelta de 1968. A semejanza de las compañías americanas Bread & Puppet y Living Theatre que realizaron destacadas giras en Francia, la gente del teatro vuelve a la calle y crea espectáculos de saltimbanquis, como el circo Bonjour con Victoria Chaplin, el Grand Majic Circus de Jérôme Savary, o el Puits aux Images de Christian Taguet (que se convertirá en 1987 en el circo Baroque). En 1976, una escisión del Puits da lugar al efímero pero memorable circo Aligre. (33)

En el año 1964 nace en España la Ciudad de los Muchachos, la primera escuela de circo de España y la segunda en el mundo después de la Escuela Nacional de Circo de Moscú*, fundada en 1927. *(34).

Por su parte Carampa es designada como la primera escuela de circo independiente en España fundada en 1987. Desde entonces muchos países han organizado sus escuelas de circo y artes de la calle.

Carampa, o la Carpa de la “m”, empezó a gestarse como primera escuela de circo independiente en España en algunas de las tardes, allá por el año 87, en las que Donald B. Lehn, ciudadano francés, malabarista, payaso y actor, enseñaba a pasar las mazas a los recientes amigos en el parque del Retiro. De ese grupete que empezó a quedar para practicar y divertirse, nació la Asociación de Malabaristas.... La asociación empieza por organizar cursos, jornadas, algunas fiestas, y acto seguido, visto el creciente interés pero también la dureza y exigencia del proyecto...En el año 1995 nace el programa de cursos y consiguen funcionar durante todo el año contando con más de 700 alumnos, más otros 500 en el curso de verano y un equipo de profesores relativamente consolidado. En el año 97 se consiguen 1.000 alumnos y la formalización con la Comunidad de Madrid de la cesión del espacio donde se encuentra Carampa. En el año 98, el circo empieza a funcionar bien atrayendo a muchos niños que acuden regularmente durante todo el año. Por los cursos pasan unos 1.400 alumnos. (35)

En Italia también ha florecido un interés mas allá de pretender la continuación de la tradición familiar, con lo que en forma continua se están ofreciendo clases de circo y artes de la calle en diversas escuelas del país.

Existe una escuela en Italia donde en lugar de la geografía, las matemáticas o el italiano, se pueden aprender malabarismo, funambulismo y trapezio. Esta es la academia del Circo de Cesenatico, donde una cuarentena de muchachos, de entre ocho dieciséis años (no todos de familias de tradición circense), toman curso de algunas de las principales disciplinas circenses.

Esiste una scuola in Italia dove, al posto di geografia, matematica e italiano, si possono apprendere giocoleria, funambolismo e trapezio. E' l'Accademia del Circo di Cesenatico, dove una quarantina di ragazzi (non tutti di provenienza circense) dagli otto ai sedici anni, seguono i corsi di alcune delle principali discipline della pista. (36)

Es sobre todo en Francia donde el circo y las artes de la calle viven una profunda transformación. Estimulado por una nueva generación de jóvenes artistas gracias a la creación de escuelas, como la de Annie Fratellini en Paris, *Centre National des arts du Cirque Châlons-en-Champagne* o la escuela de Châlons-sur-Marne, está conquistando sus cartas de nobleza junto a otras artes.

Otra beneficiosa toma de conciencia es la participación de los poderes públicos. En 1979, el circo, que hasta entonces dependía del Ministerio de Agricultura debido a la

presencia de animales, pasa a depender del Ministerio de Cultura, un cambio de estatuto más que simbólico. En 1987 el afán político de apoyar al circo se confirma mediante la creación del Centro Nacional de Artes Circenses (CNAC) en Châlons-en-Champagne (localidad situada al este de París) destinado a la formación de alto nivel de jóvenes y profesionales, así como un lugar de investigación y creación. (37)

La Escuela Nacional de Circo en Cuba.

"Se creó a raíz de una elección en 1967 con el fin de recoger a un grupo de muchachos de circo y llevarlos a la Escuela de Moscú a un curso para artistas y entrenadores de la escuela que se inauguraría en Cuba dos años después. El Circo Nacional despegó al triunfo de la Revolución Cubana y fue en 1968 cuando se unieron todos los circos en torno del Instituto Nacional de Turismo. (38)

En México son pocos los intentos por establecer una escuela de circo formalmente organizada, más allá de intentos sociales de rescate de niños de la calle o drogadictos, o de procesos de montaje escénico de compañías de teatro. Desde hace alrededor de treinta años el Estudio Búsqueda de Pantomima-Teatro, dirigido por Sigfrido Aguilar, ofrece cursos de pantomima-teatro, comediante personal y arte de payaso a algunos interesados en el tema, la mayor parte extranjeros. Por otro lado Sigfrido Aguilar fue fundador del *Ringlig Brothers & Barnum and Bailey Clown College* en Venice, Florida, en los Estados Unidos. Esta labor no ha sido reconocida ni mucho menos promovida.

En México se sigue pensando de una forma muy tradicional en lo que respecta al circo, y como ya mencionamos anteriormente también en lo que a artes de la calle se refiere.

Las escuelas de circo sólo se dieron en los países socialistas. Ahora hay en Canadá y Francia, y en Estados Unidos, la de payasos, algo comercial para el humor gringo. Acá, al circo es lo último a lo que le dan lugar.

"El otro día me preguntaba mi hermano (el domador Alfredo Atayde) por qué nosotros no formábamos una. Creo que al gobierno de la Ciudad de México se le ocurrió iniciarla para niños de la calle y se le echaron encima, aduciendo que primero hacían falta otro tipo de escuelas. Lástima, era un paso que les podría servir mucho a estos niños en su formación global." (38)

Últimamente a partir de las actuaciones del *Ringling Brothers & Barnum and Bailey Circus*, y el *Cirque du Soleil*, se ha pensado más seriamente en esta posibilidad. De hecho se han firmado algunos convenios con el centro Nacional de las Artes para iniciar programas de preparación de artistas especializados en circo y artes de la calle.

...curso El circo como espacio artístico y como industria cultural, que impartirá el especialista en desarrollo de artes escénicas, de Québec, Canadá, Jan Rok Achard, como parte de las actividades del Programa Internacional de Formación en Artes del Circo y de la Calle, emprendido por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), a través del Centro Nacional de las Artes (CENART), en colaboración con el Ministerio de Cultura de Québec, Canadá. (38)

Cada escuela tiene su estilo propio y sus propuestas. Casi todas coinciden en incluir las técnicas circenses básicas, como son el malabarismo, la acrobacia, el equilibrismo, el trabajo con aparatos; y, en mayor o menos medida distintas técnicas en cuanto a música, danza, además de arte del payaso, pantomima y diferentes aspectos del teatro propiamente. (Ver tabla 1 y 2).

Hay también escuelas que trabajan además como centros de espectáculos, residencias de artistas y centro de documentación de las artes. Tal es el caso de la escuela *Arc en Cirque - Ecole de cirque*, en Chambéry Le Aut, Francia. En ella se reciben niños desde los 4 años.

Zirko eskola; Programa curso 2002/2003

CALENDARIZACION SEMANAL PARA EL PRIMER Y SEGUNDO CURSO

	Primer Curso
	Segundo Curso
	Clases Mixtas para ambos cursos

Tabla 1. (32)

	LUNES	MARTES	MIÉRCOLES	JUEVES	VIERNES
13 h 15 h	Teoría y Técnica del Malabar	Interpretación y Voz	Ballet	Anatomía	Acrobacia Marcial
17:30 h 18:30 h		Preparación Física	Preparación Física	Preparación Física	Preparación Física
18:30 h 20:00 h		Malabar	Danza	Danza	Malabar
20:00 h 21:30 h		Acrobacia	Teatro	Teatro	Acrobacia

Tabla 2 (32)

Una de las escuelas mas estables, destacada y accesibles casi para cualquiera es; BONT's ESCUELA INTERNACIONAL DE CLOWN, Dirigida por Erick de Bont. En ella se ofrece curso de especialización en la técnica del *clown* y *bufones* que son técnicas básica para el trabajos de calle. Esta escuela trabaja mas como programa de estudios que como escuela formalmente establecida. Ofrece cursos a distintos niveles y con distinta orientación. (Ver tabla 3)

La Escuela de circo de Chambéry es un centro de Artes de Circo accesible lo mismo para la practica amateur como para la profesionalización. La escuela es también un centro de documentación de recursos, de intercambios y de residencias artísticas. Forma parte de la Federación Francesa de Escuelas de Circo.

L'Ecole de Cirque de Chambéry est un centre des Arts du Cirque accessible en pratique amateur dès 4 ans (initiation, découverte, perfectionnement...) et en formation professionnelle.

L'Ecole est aussi un centre de documentation de ressources et d'échange, résidences d'artistes. Elle participe à des manifestations nationales et internationales dans le cadre de la Fédération Française des Ecoles de Cirque (FFEC). (40)

Esta también la *École National de Cirque*, en Québec, Canadá, y es una escuela formalmente establecida, como cualquier escuela digamos. Los estudiantes llevan toda una serie de materias relacionadas con las artes circenses, junto a las materias propias de una escuela común y corriente. Esta escuela ofrece varios y distintos programas, con distinto nivel donde el tiempo máximo de estudios es de cinco años, y cada año comprende 44 semanas.

Preparación del Actor. Creando Condiciones.

Entrenamientos para estimular la atención, disponibilidad, ligereza, presencia, "timing", ritmo y sentirse a gusto en la escena.

- Entrenamientos para tomar conciencia de las posibilidades y limitaciones de tu cuerpo.
- Entrenamientos para estimular el sentirse libre y el divertirse en la actuación.
- Expresión de la voz.
- Canto y música.
- El contacto con el público. El "tiempo del público", qué es lo que uno comparte verdaderamente en el momento del público.
- Encontrar el equilibrio entre el interior y exterior.
- Baile.

Clowns.

Aprender a pensar y actuar como un Clown, imitar, fanfarronadas, curiosidad, ingenuidad, asombro, tomar las cosas al pie de la letra, vocabulario, relación con la autoridad, la poesía del Clown.

- Improvisaciones individuales, en dúos, en tríos y con todo el grupo.
- Clownscoros y Clownsorquestas.
- Clownsduelos.
- Temas: Clowns Dios, Amor, Sexo y Muerte.
- Clowns movimiento y baile.
- Clowns en situaciones: Clownscena, Clownsfuneral, Clowns boda, Clowns fútbol...
- Actuar en la calle.
- Y al final hacer tu propio número de Clown.

Tabla 3. BONT's Escuela Internacional de Clown, Dirigida por Erick de Bont; programa de estudios.

Circus and High School Studies.

This advanced training program is offered from Secondary I to Secondary V (grades 7-11) and is primarily intended for Canadian citizens. It leads to a High School Diploma issued by the Ministère de l'Éducation du Québec. The program includes the academic subjects required by Quebec's basic school regulation, combined with a progressive and intensive approach to learning various circus arts. Students may be admitted to the School at the beginning or during their high school studies. Their level in circus arts will depend on the assessment done at their entrance examination.

Diploma of Collegial Studies in Circus Arts (DEC 561.08)

This three-year program offers advanced training in the circus arts. It is intended to Canadian students and leads to a Diploma of Collegial Studies (DEC 561.08) issued by the Ministère de l'Éducation du Québec. The program combines specific training in the circus arts with a general college education. The first steps of the program foster students' versatility. Following that, students may choose to become generalists by practicing several circus disciplines or can focus on one particular discipline, in accordance with their personal interests, physical predispositions and artistic qualities. The program culminates in the preparation and production of a creative project in which students use the knowledge they have acquired to achieve their own artistic goals. (41)*

3.5. Las propuestas sociales.

El circo y las artes de la calle se han constituido a lo largo de los tiempos lo mismo en medio de expresión artística que en actividad de supervivencia. Esta serie de modalidades artísticas aceptan entre sus filas todo tipo de talento y toda clase de formato; desde el espectáculo hasta el antiespectáculo; del trabajo unipersonal al “Espectáculo mas grande del mundo”; de la suntuosidad a la propuesta austera; de la comedia unipersonal de Luis “El Loco” Brusca, al *Cirque du Soleil*. Es este amplio rango de uso y expresividad lo que ha, no solo permitido sino alentado el establecimiento de proyectos y programas sociales apoyados en esta forma de convivencia humana, que no solo no muere, sino que hace renacer intereses y esfuerzos mucho más desprotegidos.

Es común pues encontrar ligado al circo y las artes de la calle a una larga serie de proyectos por realizar y experiencias gratificantes en relación con el desarrollo de grupos y propuestas sociales. Veamos algunos ejemplos en sólo algunos países latinoamericanos. Comenzando por México;

México:

Machincuepa circo social; taller abierto para los habitantes de Las Barrancas. De nombre náhuatl que significa "la mano da vuelta", el proyecto Machincuepa, circo social es el más exitoso ejemplo en México del uso del circo como herramienta de distensión social. Machincuepa circo social

Unidos a los esfuerzos del Circo del Mundo, proyecto canadiense que enlaza a asociaciones de pedagogos del circo de 25 países en los cinco continentes, Machincuepa, circo social trabaja en la zona de barrancas y minas de arena de la delegación Álvaro Obregón y en Ciudad Nezahualcóyotl en donde atrae a grupos de niños, adolescentes y jóvenes, (algunos con padres delincuentes o presos) en perenne riesgo de ser presa de las adicciones, la violencia, la exclusión de la comunidad y la expulsión de sus casas.

Este nuevo proyecto, probado anteriormente en grupos piloto, consta de trabajo corporal y mental realizado con tres grupos de niños (a partir de los 10 años) y jóvenes y padres de familia, a los que se les enseñan las técnicas de malabares, a andar en monociclo, a caminar en zancos, y en general, a divertirse creando un espectáculo circense. (42)

Perú.

Unos 40 jóvenes de varios distritos populosos de la capital, de escasos recursos y en situación de riesgo social, son los protagonistas de un espectáculo teatral que forma parte de una propuesta pedagógica orientada a prepararlos como líderes juveniles. El Circo Invisible, proyecto del grupo “La Tarumba” que fue premiado en un concurso del Banco Mundial, representa un ejemplo de cómo el circo, el teatro y la música pueden servir como herramientas de reinserción social y un medio efectivo de consolidar liderazgos a través del arte...

Todos ellos se conocieron y comenzaron a trabajar en este proyecto hace un año. Afuera quedaron los estigmas y las calificaciones de ex niño de la calle, ex drogadicto o ex pandillero. Nadie les dijo al presentarse que debían decir a viva voz lo que fue su pasado, porque eso no importaba. Junto a ellos ingresaron jóvenes con alguna experiencia e liderazgo, con la ventaja de vivir de cerca y trabajar con muchachos problemáticos, porque de esa manera demostraron tener mejor química con ellos y porque después sabrán replicar esa vivencia para hacer “su propio Circo Invisible” en sus comunidades. “Para un chico que ha vivido experiencias tan difíciles como salir de las drogas, de la calle o de la delincuencia, hacer teatro es un medio de expresar sensaciones y sentimientos que no puede realizar quizá en otros espacios, pero también le ayuda a redescubrirse y a aceptarse a sí mismo”... (43)

Cuba:

“(la escuela de circo)...Se creó a raíz de una elección en 1967 con el fin de recoger a un grupo de muchachos de circo y llevarlos a la Escuela de Moscú a un curso para artistas y entrenadores de la escuela que se inauguraría en Cuba dos años después. El Circo Nacional despegó al triunfo de la Revolución Cubana y fue en 1968 cuando se unieron todos los circos en torno del Instituto Nacional de Turismo.

"Ante todo, el requisito principal para entrar a la escuela es tener condiciones. Hay examen de condición física y hay que haber cursado el noveno grado de escolaridad y tener de 15 a 16 años de edad, en promedio." (44)

Brasil.

“(en si esa calle fuese mía)...llaman "hijos" a sus 400 alumnos de cinco a 23 años. La acogida en la "familia" tiene como exigencia la asistencia también a una escuela regular. Una actividad importante son las clases de "refuerzo escolar" a los niños con dificultades en la enseñanza formal. Los resultados son excelentes. El año pasado, 99 por ciento de ellos obtuvieron aprobación en la escuela formal y "este año esperamos cien por ciento". El proyecto comenzó hace siete años, con 29 "hijos". El patrocinio de la empresa petrolera estatal Petrobrás y la donación de una amplia área municipal, en un barrio portuario, permitieron construir instalaciones amplias aún incompletas y multiplicar el número de alumnos. (45)

Argentina.

Gaspar mira las clavas que vuelan por el aire. Malabares, eso va a aprender él este año. Y después acrobacia y después danza y teatro. Todo, en la nueva Escuela Provincial de Circo que será inaugurada oficialmente mañana en La Plata y que ofrecerá una carrera de 3 años de duración. Enseñanza gratuita para acercar almas jóvenes al arte. El único requisito de inscripción es tener 17 años (...) Las escuelas están especialmente destinadas a jóvenes que habitan en zonas de riesgo social y que de otro modo no podrían acceder a disciplinas artísticas. "El circo resulta muy atractivo para los chicos y les da la posibilidad de tener un acercamiento concreto a la cultura y, también, una salida laboral", asegura Eduardo García Caffi, Secretario de

Cultura de la Provincia de Buenos Aires, impulsor del proyecto. La idea es abrir otras cuatro escuelas el año próximo en distintas zonas del conurbano bonaerense. Según experiencias anteriores, como la de la escuela de Berazategui, abierta en 1993 pero que se incorpora este año con renovaciones a la incipiente red de escuelas de circo, las clases cumplen un importante rol de socialización e integración. (46)

Chile.

En los últimos años, la enseñanza de los diversos oficios circenses se ha alejado progresivamente de las carpas. Principalmente por iniciativas personales -unido al mayor interés de la gente por conocer estas técnicas-, se han ido creando lugares especializados donde aprender acrobacias, malabarismo, e incluso el difícil arte de payaso... (47)

Las posibilidades sociales del circo y las artes de la calle no solo no se agotan en estos ejemplos sino que están en una ebullición y renacimiento constante en estos tiempos que nos toca vivir, y no se les ve el fin.

4. La propuesta.

Academia de Ociosos. Programa de estudios en circo y artes de la calle como opción profesional para jóvenes en edad de educación de nivel medio y medio superior.

Director honorario: Pedro Gabriel González Castro

Subdirector académico honorario: Ramón Tamayo

Cuadro de asesores: Eduardo Carmona, Sigfrido Aguilar, Marco Antonio Vilchis, David Fuentes, Mónica E. González.

4.1. Programa Pedagógico.

La propuesta nuestra se presenta como una forma de educación alternativa y de expresividad artística. Y tiene la intención de orientar los talentos artísticos escénicos de nuestros jóvenes hacia la profesionalización.

4.2.Tema a desarrollar:

El circo y las artes de la calle, en la búsqueda de una opción profesional en el ámbito de las artes escénicas.

4.3.Objetivos.

- I) Establecer una serie de antecedentes que confirmen la tendencia renacentista y la apertura actual del circo y las artes de la calle a nivel mundial, en base a textos, videos, CD.

- II) Ubicar posibles candidatos dentro de los estudiantes de nivel medio que están en peligro de deserción y que tienen aptitudes deportivas e inclinaciones artísticas para recibir información e instrucción en circo y artes de la calle de modo que puedan considerarlas como una opción profesional.
- III) Ubicar posibles candidatos dentro de los jóvenes en edad de educación media que no acuden a la escuela y que buscan la vida en las calles, que tengan aptitudes deportivas e inclinaciones artísticas para recibir información e instrucción en circo y artes de la calle de modo que puedan considerarlas como una opción profesional.
- IV) Sondear la viabilidad del proyecto en base a la opinión de las autoridades educativas, de modo que se pueda plantear la posibilidad de incluirla como una opción dentro de las actividades para-escolares e incluso pensar en iniciar una escuela piloto.

4.4. Población meta:

Estudiantes en edad de educación media y media superior. Que estén en peligro de deserción o no. Que tengan aptitudes deportivas. Que tengan inclinaciones artísticas.

4.5. Tipo de Programa Pedagógico.

Las formas de trabajo para alcanzar los objetivos propuestos son:

1. Como una curricula establecida en la Escuela de Circo.
2. Con seminarios taller en espacios públicos (calles, parques, jardines, canchas, en general en centros de reunión de jóvenes de esta ciudad y / o de otras ciudades. etc.).
3. Como para-escolar en escuelas preparatorias. (Presentación de la propuesta a las autoridades educativas y culturales. Presentación de una *conferencia antiespectáculo* con tema en el circo y las artes de la calle en planteles de nivel medio y centros de reunión de jóvenes.)
4. Como punto de contacto con Escuelas de Circo en Europa y América con el fin de buscar apoyos y, en su caso, intercambios y bolsa de trabajo.

4.6. Enfoque del programa.

Esta es una propuesta de educación alternativa orientada hacia la expresividad artística y el desempeño laboral, como productor de opciones para el uso del ocio y tiempo libre.

4.7. Meta.

Plantear un proyecto social viable, de bajo nivel de cobertura y alto nivel probable de impacto, con atención a la educación media, con base en el circo y las artes de la calle, tendiente a buscar una opción profesional en el ámbito del las artes escénicas principalmente.

4.8. Contenidos temáticos:

Módulo I

Historia de las artes.
Acondicionamiento físico
Palabra y presencia
Acomodo muscular
Gimnasia
Deportes extremo
Tramoya
Musica I
Idioma I

Módulo II

Acrosport
Malabarismo
Equilibrismo
Aparatos
Clown y Bufones
Producción
Música II
Idioma II

Módulo III

(Técnicas y estilos).

- Pantomima
- Acrobacia dramática
- Teatro de muñecos
- Teatro de mesa
- Cuenta cuentos
- Improvisación.
- Deambulatorios y pasacalles

Musica III
Idioma III

Módulo IV

*(Producción y dirección
de espectáculos y antiespectáculos)*

- Circo
- Artes de la calle
- Musica IV
- Idioma IV

(Algunas materias se tomarían en escuelas establecidas: UABC, CETYS, Casa de la Cultura, Centro Estatal de las Artes, etc.)

4.9. Base técnica-escénica-circense.

La base técnica que nos hemos propuesto para el sustento de esta propuesta son las técnicas que hemos estudiado, sea directa o indirectamente de maestros como:

Sigfrido Aguilar: (1951-) actor, director y dramaturgo mexicano. Fundador de una técnica propia reconocida a nivel internacional y casi desconocida en México. Fundador del *Ringling Brothers and Barnum & Biley Clown Collage*. Profesor y formador de actores para diversos grupos escénicos en Estados Unidos y Canadá, tiene su centro de operaciones es el Estudio Búsqueda de Pantomima – Teatro, que se encuentra en Guanajuato, Gto. con mas de 30 años de evolución y búsqueda constantes. Organizador e impulsor de las Muestras Nacionales y Encuentros Internacionales de Pantomima en México. He estudiado directamente con el y nos mantenemos en contacto.

Jacques Lecoq : Fundador de una técnica propia, desarrollada y enseñada en su escuela de Paris y en cursos en otras ciudades. Deportista que por los requerimientos de la posguerra en Europa inicio estudios junto con Darío Fo, rescatando la *Commedia dell'arte* y sus mascararas además de ahí el *clown* y los bufones. A mi esta técnica me llega a través de maestros de su escuela como son Maria del Mar Navarro, Thomas

Pratkin, Norman Taylor y Francois Lecoq, de España, Alemania y Francia respectivamente.

Etienne Decroux: Fundador de una técnica propia a partir de estudios estatuarios y el rescate de la pantomima clásica junto con Jean Louis Barrault. Es el verdadero “inventor” de Marcel Marceau, el mimo mas conocido del mundo. Sin embargo Decroux no se quedó solo ahí, sino que evoluciono en una técnica que ahora es base sobre todo del circo canadiense. A mi esta técnica me llega a través de maestros de esta escuela como lo fueron Jean Asselin y Dense Boulanger, de Canadá.

Philippe Gaulier: Inglés formador de actores con una técnica propia que ha sido definitivo en la formación de los modernos *clowns* en el mundo. Parte de esta técnica me llega través del maestro Antón Valen de España.

Antonio González Caballero: Director, dramaturgo pero sobre todo formador escénico. Fundador de una técnica propia que solo algunos hemos tenido el privilegio de conocer y estudiar. Autor de obras como *El medio pelo*, *Las devoradoras de un ardiente helado*, entre otras. Radica en la Ciudad de México. Su técnica me llegado a través de Guillermo Cabello y me han seguido llegando a través de actores del grupo de teatro A tras Luz, de Puebla.

Antón Valen: Actor, director, y formador escénico, dedicado a estudiar la figura del *clown*. Formado a partir de conceptos de Jaques Lecoq, Erick De Bont, Philip Gaulier entre otros. Ha sido profesor de la Academia de Arte Dramático de Murcia, España;

organizador de los cursos y encuentros europeos del comediante; actor para el *Cirque du Soleil* en el espectáculo *Alegría*. He estudiado directamente con él en Santiago de la Rivera y en Hermosillo, Sonora a donde lo invite a dar un curso. Nos mantenemos en contacto.

Norman Taylor: Actor, director y profesor en la escuela de Jaques Lecoq en París, Francia. Actualmente en camino a establecer su propia escuela sobre todo a partir de lo logrado en los Cursos y Encuentros Europeos del Comediante. He estudiado directamente con él en Santiago de la Rivera y nos mantenemos en contacto.

Eduardo Carmona: Campeón nacional de gimnasia 1974 (barra fija). Campeón nacional de salto de garrocha 1970-72. Entrenador nacional de gimnasia artística con una técnica propia en salto de caballo que está siendo aplicada por otros entrenadores. Entrenador olímpico de Denise López Sing, primera gimnasta olímpica mexicana. Coordinador de la Sala de gimnasia de la Universidad Autónoma de Baja California. Está considerado como mi asesor.

Rodrigo García: Actor, director y dramaturgo argentino radicado en Madrid, España. Director del prestigiado e internacional grupo “La Carnicería Teatro”. Autor de obras como *Rey Lear*, *Conocer gente comer mierda*, *Carnicería*, entre otras que han sido traducidas a diferentes idiomas. Ofrece cursos para compartir sus hallazgos dentro de su proceso muy particular de producción escénica.

4.10. Actividades de aprendizaje.

La formación artística pensamos que se debe dar en base a lecturas, videos y entrenamiento físico. También es necesario tratar de establecer un mínimo de conocimiento teórico sobre el tema a la vez que una filosofía. Por otro lado debemos buscar el desarrollo de habilidades y destrezas que promuevan el equilibrio de energías y el desarrollo de la presencia propios del artista de circo y ejecutante de artes de la calle

1. Entrenamiento físico: flexibilidad y fuerza.
2. Desarrollo de habilidades en técnica circense y artes de la calle
3. Especialización.
4. Dramaturgia, producción, dirección...

Instructores externos. (Posibles)

Sigfrido Aguilar. (México)

Antón Valen. (España)

Norman Taylor.(Inglaterra)

Christophe Carrere.(Francia)

Diabolux.(Francia)

Rodrigo García. (Argentina)

Luis “Loco” Brusca. (Argentina)

Karahoz. (Turquía)

Carlos Sante. (España)

Steffano y Alessia (grupo Ferramenta). (Italia)

Joris Lear. (Bélgica)

4.11. Formas de evaluación.

En el sentido de evaluación de los logros y avances proyecto en cada caso en particular, la técnica a utilizar es el estudio de caso. Esto en base a la entrevista a profundidad. Por otro lado se busca manejar una especie de audiciones donde se calificarán los avances, inicialmente con las formas de calificación de la gimnasia artística.

4.12. Herramienta y equipo técnico.

- Pelotas, pañuelos, clavos, aros, cajas, reatas, sombreros, pelotas de contacto, pelotas de giro, platos chinos, bastones del diablo, diabolos / yo-yos, zancos, monociclos, bicicletas, cuerdas floja, cable tenso, perchas, rueda alemana, esferas de equilibrio, rola-bola, escaleras, plumas y varas, trapecios, telas, colchones y botadores.
- Teatrinos y muñecos.
- Vestuario y zapatería.
- Mascaras y maquillaje.
- Computadora.
- Bibliografía (libros, videos, discos, etc.).

- Equipo de grabación y reproducción (videocámara, cámara fija, cámara digital, toca CD, toca casete).
- Equipo de iluminación.
- Maletas, baúles y carritos.
- Almacén.
- Equipo de transporte.

4.13. Unidades de Análisis; La experiencia en investigación-creación como precursora de esta propuesta.

Las unidades de análisis que serán consideradas en esta propuesta están orientadas en dos sentidos respectivamente: El estudio de caso 1; alumno Adrián Villa, busca ser una muestra de los requerimientos, en cuanto a capacidades y tendencias, de los estudiantes deseados para esta propuesta.

El estudio de caso 2; grupo de artes escénicas “La Bicicleta”, tiene la intención de presentarse como una muestra de logros de un grupo local sustentado en buena parte de los conceptos que aquí se proponen.

4.12.1. Estudio de caso 1: alumno

Datos del alumno

Nombre:

Jesús Adrián Villa León.

Fecha de nacimiento:

15 de abril de 1979.

Lugar de nacimiento:

Mexicali, Baja California.

Estudios:

Jardín de niños “Motolinia”.

Escuela Primaria “Gabriela mistral”.

Escuela Secundaria N° 88 “Milton Castellanos”.

Colegio de Bachilleres de Baja California;

Plantel Baja California.

2° Semestre de la carrera de Administración de

Empresas. (Trunco).

Otros estudios.

Artes:

Serigrafía en la Casa de la Cultura de Mexicali.

Artes Plásticas en el Instituto Nacional de

Bellas Artes, Mexicali (1 semestre)

Teatro, Teatro de sombras, Técnica circense y artes de la calle; con Ramón Tamayo (3 años, actual).

Soldadura en el Taller de Soldadura del COBACH

Deportes:

Seleccionado de fútbol

a nivel primaria (4 años)

Seleccionado en básquetbol

a nivel secundaria (2 años)

Patineta a iniciativa personal

e intercambio con aficionados (7 años).

Natación. Iniciativa personal.

Surfing. Clases particulares. (Actual)

Idiomas:

Idiomas; francés 1er semestre; Escuela de Idiomas de la UABC. (Actual)

Ingles; ISL Ingles como Segunda Lengua (3 años).

Adrián Villa.

Tengo claro que en Adrián el único proyecto que podría considerarse como personal es “la patineta”. Si bien es una actividad que se pone de moda en los jóvenes cada cierto tiempo y a través de distintas épocas, el deporte del patinaje en

tabla requiere de talento, esfuerzo, dedicación, tiempo y estudio sobre todo en el sentido práctico.

Adrián tuvo que aprender de su hermano o de los amigos de su hermano, que en esos tiempos se dedicaban a este deporte. En nuestro medio se aprende así. No hay instructores más allá de “la banda”, las revistas, los videos y lo que puede verse en exhibiciones de jóvenes traídos generalmente del extranjero.

Como muchos otros, “la patineta” es un deporte que está lejos de ser considerado dentro de las disciplinas que se imparten como actividad para-escolar, de educación física en los distintos niveles escolares, sin embargo resulta muy atractiva para niños y jóvenes de ambos sexos, aunque mas para los de sexo masculino. A nivel mundial el patinaje en tabla está considerado dentro de los deportes extremo, por lo cual requiere de mayor atención que los deportes tradicionales, rechazarla o confinarla a ámbitos fuera de la escuela es poner en riesgo, en muchos sentidos, a nuestros jóvenes, a nuestros hijos.

En las competencias y exhibiciones sólo participan los mejores. Sólo algunos cuantos llegan a ser favorecidos con algún patrocinio o apoyo.

Adrián dedicó dos años para aprender a patinar. Después fueron siete años dedicados a llegar a ser uno de los mejores. Así logró el patrocinio de empresas como *Solo skate shop* de Mexicali, que durante un año le regaló algo de ropa y tablas; *Etnies*, compañía estadounidense con tiendas en Ensenada, que durante 2 años le facilitó

tenis, ropa, tablas y accesorios; y *Metro skate* de Los Ángeles, que también durante dos años lo dotó de equipo y accesorios. Todos con la intención de que Adrián los representara en concursos y exhibiciones.

La especialidad de Adrián era la calle; trepar paredes, bancas, cordones, tubos y pasamanos; saltar barriles y escalones (hasta 15); y arrojar desde un techo de 5 metros de altura para caer en el piso, le valieron la admiración de muchos, pero también golpes, raspones y torceduras. Pero seguramente también el desprecio de muchos, adultos casi todos, entre ellos sus profesores, a pesar de que solo en una ocasión reprobó un examen, álgebra.

Después de tener un cierto nivel, alto para el promedio local, no vio más futuro que dedicarse a vender tablas y accesorios, para así perder el tiempo de prácticas dedicándose a “cazar” a los deudores. Esto junto a otras responsabilidades para sobrevivir lo retiraron de la actividad.

También estaba la escuela, el proyecto ajeno al que nos entregan desde niños y del que despertamos (los que despertamos), muchos años después cuando, en el mejor de los casos, terminamos los estudios en una carrera, determinada casi siempre por los intereses de los mercaderes y alentada por los sueños de nuestros padres. Adrián entró a continuar sus estudios (todavía sin saber muy bien porque) en la carrera de administración de empresas en la Universidad Autónoma de Baja California. Dos semestres necesito para darse cuenta de que no era de su interés y así se lo comunicó a sus padres. Pero tenía que buscar una opción. Hizo examen para entrar a la carrera

de relaciones internacionales pero no fue seleccionado. Entró entonces a estudiar inglés, que es la otra asignatura necesaria en los mexicanos para triunfar en la vida, durante 5 cuatrimestres.

Su participación en las artes a nivel escuela tampoco fue muy afortunada; en la preparatoria estuvo en teatro, pero nunca tuvieron clases, parece ser que la maestra se embarazó y eso fue motivo suficiente para olvidarse del grupo; se cambió a batería, pero ahora fue el quien no asistió porque ya estaba atrapado en la patineta. Años después se inscribió en la Escuela de Bellas Artes de Mexicali donde estudio artes plásticas durante un año; y en la Casa de la Cultura, donde estudió serigrafía también durante un año.

Algo decisivo fue el hecho de salirse de la casa de sus padres para irse a vivir con su novia, lo que lo obligó a buscar opciones para tener dinero para la renta, la comida y los gastos cotidianos mínimos.

Finalmente Adrián se integró, primero como auxiliar, del Grupo de Artes Escénicas C28 EXTINGUIDOR, dirigido por mi y constituido por estudiantes del curso de pantomima dentro de los cursos culturales ofrecidos por el departamento de Actividades Culturales del a UABC. En este grupo participaba su novia y amigas cercanas. Poco a poco Adrián fue encaminándose como actor, hasta que participó, de forma por demás distinguida, en el “antiespectáculo” con base en el teatro de sombras “Madera de actor”. Posteriormente el grupo se desintegró pero Adrián continuó con su entrenamiento como actor.

Actualmente Adrián se desempeña como el primer alumno del programa de estudios en circo y artes de la calle; estudia el primer semestre de francés en la Escuela de Idiomas de la UABC; se entrena en la sala de gimnasia de la UABC; está en constante entrenamiento y desarrollo de habilidades en tanto artista de circo y artes de la calle. Para el próximo semestre tenemos planeado que entre a estudiar música en la Escuela de música de la UABC.

Hoy Adrián vive de hacer piñatas y alebrijes, imprimir camisetas, hacer trabajos de soldadura, obrero de construcción, y otros oficios según el caso, y para continuar con el proyecto de acuerdo a los planteamientos del programa de estudios de la Academia de Ociosos; circo y artes de la calle.

4.12.2. Estudio de caso 2: grupo.

Grupo de artes escénicas LA BICICLETA

Sede: Mexicali, Baja California.

Años de fundado: 18

Director: Ramón Tamayo.

Miembros activos actuales: Pedro González, Mónica González, Miguel Tamayo, Gabriel Tamayo, Diego Tamayo, Itzel Sánchez (Puebla).

Técnicas básicas: *clown*, pantomima contemporánea, teatro, formal, teatro de muñecos (sombras, manipulación a la vista, teatro de mesa), cuenta cuentos, circo.

Conceptos básicos: “somos artistas transdisciplinarios”, “hacemos antiespectáculo”, “buscamos hacer escenario del suelo que pisamos”, “el actor frente al público es el verdadero creador del artes escénico”.

El Grupo de Artes Escénicas La Bicicleta no es un grupo establecido legalmente, es decir que a pesar de tener mas de 18 años de constituido, nunca se han interesado en formalizar sus actividades mas allá de lo creativo. No son una ONG, no son una asociación civil, no son una microempresa, vaya, ni siquiera están registrados en la Secretaria de Hacienda.

Inicialmente el grupo se formó, en su mayoría, con estudiantes universitarios. Buena parte de ellos, en actitud de protesta, recientemente habían dejado de pertenecer a lo que en ese tiempo era el Taller de Pantomima de la Universidad Autónoma de Baja California, dirigido por Alejandro Keys. Para este entonces Ramón Tamayo era el único que contaba con una formación artística incipiente y un grado de principiante en cuanto a técnica circense. La base artístico-escénica se sustentaba casi exclusivamente en los conceptos aprendidos del maestro Sigfrido Aguilar, del estudio Búsqueda de Pantomima Teatro (EBPANTEA).

Patricia Cortés, Patricia Vega, Víctor Vargas, Martha Inés Hernández, Guillermo Martínez, Arturo Robles, Blanca Gómez, Rosa Maria Rosas, Alejandro Jiménez,

Soraya Bouduc y Ramón Tamayo, fueron los primeros integrantes del que inicialmente se llamó Grupo Independiente de Pantomima. Este grupo tuvo su primera presentación en el teatro de Colegio de Bachilleres de Baja California, Plantel Mexicali 1. Pronto adoptó el nombre de La Bicicleta; esto por que era precisamente este el vehículo móvil de la mayoría de los integrantes.

Técnicamente el interés se inclinaba por la pantomima tradicional. Las rutinas eran creadas en forma colectiva, aunque siempre estaba presente el conflicto por la necesidad del reconocimiento a la autoría individual, cosa que fue la tónica del grupo anterior, dirigido por Alejandro Keys Sánchez.

Mediante la lectura de textos especializados (casi siempre en inglés), lo mismo que la asistencia a cursos y presentaciones artísticas, así como la participación en eventos escénicos, el grupo se fue depurando para reorganizar sus inclinaciones técnicas e intereses creativos.

En una segunda etapa el grupo se consolidó y pasó a quedar conformado por: Blanca Gómez, en ese tiempo estudiante de ingeniería, carrera que posteriormente dejó para terminar la de Pedagogía con especialización en la didáctica de las matemáticas; Guillermo Martínez, quien después de trastabillar un poco terminó la carrera de Sociología; Arturo Robles, que terminó la carrera de Administración Pública y actualmente se desempeña como funcionario en la Universidad Autónoma de Baja California.

De los integrantes de La Bicicleta en esta segunda etapa solo Alejandro Jiménez y Ramón Tamayo se dedican actualmente a las artes escénicas. Blanca Gómez ha realizado algunas participaciones como actriz en montajes de teatro tradicional; Guillermo Martínez ha tenido participaciones en proyectos con base en el video; Arturo Robles participó, después de su retiro del grupo de forma individual en programas artísticos y montajes dancísticos; Alejandro Jiménez se fue, becado por el Grupo de Pantomima Contemporánea “*Adaptors*”, a la ciudad de Nueva York y de ahí a Los Ángeles. Regresó a México para intentar hacer algunos negocios (su segunda pasión). Actualmente se desempeña como actor en Hollywood y participa en el Sindicato de Actores en Estados Unidos. Eventualmente se le ve en comerciales.

En una tercera etapa el grupo se dedicó al montaje de obras encaminadas a los niños y al público en general. Se iniciaba una orientación tendiente a dejar la pantomima tradicional para incorporar el arte del payaso, el teatro contemporáneo, el teatro de muñecos y la narración oral. Para entonces Alejandro Jiménez estaba en Los Ángeles, Blanca Gómez auxiliaba esporádicamente en el aspecto técnico durante las funciones y Arturo Robles actuaba solo en algunas rutinas. La responsabilidad recaía sobre Leticia Burgos, profesora de educación primaria que recientemente se había integrado al grupo, y Ramón Tamayo, que además de seguir como actor, tenía tiempo de ser reconocido como el director del grupo.

Fue por el interés de Heriberto Norzagaray por vender las producciones del grupo, que en La Bicicleta se inició una etapa donde se comenzó a ganar algo de dinero por sus labor. Esto llevó al grupo a un replanteamiento de sus intereses como artistas.

Heriberto Norzagaray había aprendido del director de teatro Manuel Rojas el sistema para vender funciones. Era sencillo; la amistad con algunos profesores, directores e inspectores, de educación primaria de preferencia (los públicos de secundaria y preparatoria nunca han sido muy apreciados) daba pie para presentar alguna propuesta sustentada en la necesidad de acercar a los niños al teatro. Con esto la escuela recibía un beneficio y el promotor otro, de ahí salía para pagar las funciones dadas. Esta fórmula ha dado resultados, sobre todo en el sentido comercial, de modo que hoy la promoción de teatro a nivel infantil no se entiende de otra manera.

Con todo esto el Grupo La Bicicleta; teatro-payaso evolucionó. Pasó de dar algunas funciones en festivales artísticos en escuelas y empresas maquiladoras, lo mismo que en eventos culturales, a dar temporadas mas o menos nutridas cada tanto tiempo. Al menos tres temporadas al año con lo que para ese tiempo era un record, de quince a veinte presentaciones por temporada. Mas las compradas ocasionalmente por la Dirección de Asuntos Culturales, SEP y otras instancias, tanto en Mexicali como en el estado y lo conocido como el Corredor Cultural del Noroeste.

En este tiempo trabajaban solos Leticia Burgos y Ramón Tamayo. Este último ya tenía tiempo dedicado a trabajar, de forma individual, aunque siempre como miembro del grupo La Bicicleta, en las calles y restaurantes de la ciudad de Ensenada. El trabajo de calle lo había iniciado en la ciudad de Guanajuato, junto a los compañeros estudiantes que asistían a los cursos organizados por el maestro Sigfrido Aguilar. Después vendría una fase importante para el Grupo La Bicicleta; la salida de Leticia Burgos del grupo y la participación de Ramón Tamayo en la creación y animación del personaje

mexicalense del béisbol de la costa del Pacífico “Lucho el Aguilucho”*. Leticia tenía tiempo combinando las presentaciones en el grupo con presentaciones como payaso en fiestas infantiles. El poco aprecio de algunas por el arte del payaso, a pesar de tener una calidad mas allá de la acostumbrada en las fiestas infantiles y tal vez por eso mismo, aunado a la ya bastante sólida participación como educadora y promotora del arte de los niños y para los niños, provocaron la salida de Leticia Burgos como miembro del Grupo La Bicicleta; teatro-payaso. Pasó a ser Coordinadora de Actividades Culturales de la inspección escolar para la que trabajaba. Ahora tiene Maestría en Educación Ambiental y es directora de una escuela primaria.

* “Lucho el Aguilucho” solo es comparable al personaje de Jesús “El Salado Arena, de quien hablaremos posteriormente. Lucho el Aguilucho nació así: Blanca Gómez se comunicó un día con Ramón Tamayo para decirle que le habían hablado para preguntarle sobre alguna persona con características ideales para dar vida a un personaje que se tenía planeado promover como mascota del club de Béisbol Águilas de Mexicali. Le dijo que pensaba que la persona ideal para tal labor era él pero que en ese momento pensó que no le interesaría. Ramón Tamayo le platicó como es que tenía varios meses con la misma idea, misma que solo había externado a personas que el sabía asistían a los encuentros de béisbol. Las respuestas de estos expertos en el béisbol mexicalense no fueron muy alentadoras, lo que provocó que Ramón Tamayo se olvidara del asunto. Algunos le contaron de haber sido testigos de propuestas similares que invariablemente rayaban en lo ridículo, falta de calidad o artesanal, para decirlo de una manera menos ofensiva. Esta vez la propuesta iba más allá. Los encargados del proyecto eran Mario Hernández Gabilondo (hijo de uno de los mayores accionistas de los águilas de esos tiempos) y Raúl Cano, gerente del club de béisbol. Finalmente se llevó a cabo una reunión. Los solicitantes aparentemente esperaban una persona dicharachera, chistosa, amante del béisbol y la cerveza. Lo que se presentó ante ellos fue una persona mas bien callada, neófita en cuanto a al tema del béisbol, que decía tener una propuesta al respecto preparada desde hacia tiempo y que en ese momento no interesó o no entendieron. Después vino una reunión con el diseñador Jorge Vázquez, quien según mi punto de vista realizó un diseño haciendo algunas adaptaciones y dándole color al dibujo que ya se utilizaba como emblema del club de Béisbol Águilas de Mexicali (desconozco el autor). Lo que siguió después fue llevar el diseño a una empresa de Los Ángeles para que realizara el vestuario. En ese tiempo se dijo que el vestuario lo había confeccionado la misma persona que hizo los vestuarios para *Star War*, un mito quizás. También se dijo que había costado 5,000.00 dólares, otro mito, ya se. Cuando por fin trajeron el vestuario lo cuidaban como oro. La primera vez Ramón Tamayo lo vistió en casa de la familia Hernández, casi-casi a escondidas. Se tomaron algunas fotos y ya. Las siguientes veces, porque era necesario adaptarse al peso, visibilidad, gestualidad, etc., mandaban el traje con una especie de guardaespaldas que no le quitaba el ojo de encima. Esto cambió tan radicalmente que una vez que llamaron a Ramón Tamayo para que lo volviera a vestir y dar vida, después de varios años de no hacerlo, y el recomendó reconstruirlo depuse de ser testigo de las condiciones en que los usaban, fue a rescatarlo de entre uniformes sucios y papeles, hecho un “trapeador”. Arturo Robles fue el encargado durante cierto tiempo de dar mantenimiento al vestuario, y lo hizo como solo el sabe hacerlo. Durante dos años Ramón Tamayo dio vida a este personaje de forma regular y por demás exitosa. El segundo año lo hizo incluso en la Serie del Caribe. Ya anteriormente había participado en una Serie del caribe pero acompañando al equipo de Culiacán; Los Tomateros, que representaban a México en esa ocasión. Después vino la Serie del caribe en Venezuela, donde los Águilas ganaron el campeonato. La actitud infantil, que así lo entiendo, de Mario Hernández hijo provocó que Ramón Tamayo dejara el personaje para vestirlo el mismo. De ahí volvió pero las cosas ya no fueron iguales. Debido a la falta de conocimiento y a los caprichos de los dueños del proyecto el personaje terminó por perder su dignidad. Después vendría la contratación de Ramón Tamayo por parte del club de Béisbol Potros de Tijuana, donde Ramón creó y dio vida al personaje conocido como “Filo Potro”, que tuvo el mismo éxito en Tijuana que “Lucho el

Luego de esta etapa el director del grupo, Ramón Tamayo, participa de forma por demás activa en el Taller de Teatro de la UABC Mexicali. Esto ocasiona una etapa de estancamiento en lo que es hasta entonces el Grupo La Bicicleta; teatro-payaso. Hay solo participaciones esporádicas de Ramón Tamayo con actrices que nunca llegan a pertenecer al Grupo La Bicicleta que para estas fechas está más definido dentro de las técnicas del *clown* y el circo. Nombres como Vanesa Nuño, Teresina Vital y Alejandra Rioseco, forman parte de esta etapa.

Durante este tiempo Ramón Tamayo participa activamente con grupos de teatro de Hermosillo, Sonora; Culiacán, Sinaloa; Mazatlán, Sinaloa; Puebla, Puebla. También en este tiempo se integraría una persona que va a ser de suma importancia para el grupo; Mónica González

Mónica González entró a conformar TAMALEZ* primero y a formar parte del Grupo de Artes Escénicas La Bicicleta después, a partir de conocer a Ramón Tamayo, o él a ella según, en la participación de ambos dentro del Programa “Fronteras”, producido por el Departamento de Tecnología Audiovisual de la UABC. Ella como productora

aguilucho” en Mexicali, pero solo duró un año. También participó en la Serie del Caribe, incluso de forma mas exitosa que “Lucho el Aguilucho”.

* TAMALEZ es la conjunción de intereses en el terreno de las artes plásticas inicialmente y se forma de las primeras dos silabas de un apellido y de las dos ultimas del otro. Este binomio logro toda una serie de participaciones exitosas tanto a nivel de plástica, como de literatura, pero también fue un buen intento en su momento, en la conformación de un archipiélago artístico multidisciplinario.

general, guionista, editora y camarógrafa. Él como guionista y director, pero sobre todo como conductor en su personaje Jesús “El Salado” Arenas^{**}.

Es a raíz de la integración de Mónica González, que se da el impulso mas importante hasta la fecha al asumir al Grupo de Artes Escénicas La Bicicleta, como la versión escénica de la labor creativa que se venia haciendo como TAMALEZ.

La participación activa de Mónica González junto a trabajo que venia haciendo Ramón Tamayo desde tiempo atrás con los diferentes grupos, produce lo que se dio en llamar TAMALEZ; Archipiélago Artístico Multidisciplinario, que al menos en teoría y para sus dos mas importantes impulsores, estuvo formado por los grupos: **La Matraca**, de Hermosillo, Sonora; **Delta Teatro**, de Culiacán, Sinaloa; **A escena Teatro**, de Puebla, Puebla; **Nada** (nombre con el que se presentaban las escenificaciones producidas dentro de los Cursos Culturales de la UABC) de Mexicali, Baja California; **C-28 Extinguidor**, de Mexicali, Baja California; y, **La Bicicleta**. Un intento de compartir valores, recursos y experiencias que no fructificó. Sin embargo al menos tres de estos grupos, además de La Bicicleta han tenido presencia en encuentros y festivales en Europa. Esto debido en gran medida a la labor de gestión hecha por Mónica González (en ingles, francés, italiano, alemán y español) con los diferentes encuentros, festivales, grupos artísticos e instituciones en el otro continente.

^{**} La fórmula era sencilla; una parte documental y otra arte de ficción con humor. El encargado de esto era Jesús Arena, mas conocido como “El Salado”. El programa fue un éxito en términos de aceptación del público, pero los conflictos internos del departamento encargado junto al escaso apoyo Primero salió Mónica, después salió Adolfo Soto, el segundo productor general y junto con el salió “El Salado”, quiero decir Ramón Tamayo.

El giro más reciente es la sustitución del término multidisciplinario por el de transdisciplinario. Esto a partir del encuentro con Edgar Morin y otros autores a través de lecturas hechas en equipo entre Mónica y Ramón, en primera instancia durante el Seminario de Metodología en línea, organizado por el Dr. Luis Llorens. Este concepto abre un océano de posibilidades creativas para el Grupo de Artes Escénicas La Bicicleta, sin embargo, creo que también es la razón de una inminente ruptura en el grupo.

Actualmente el Grupo de Artes Escénicas La Bicicleta esta constituido por: Pedro González, candidato a doctorado en educación y subdirector de la Secundaria “Gustavo Vildosola”; Mónica González, Licenciada en Ciencias de la Educación, profesora de francés en la Escuela de Idiomas de la UABC; Miguel Tamayo, estudiante de Oceanología; Gabriel Tamayo, estudiante de preparatoria; Diego Tamayo, estudiante de 5° de primaria; Itzel Sánchez, ex-estudiante de Economía (vive en Puebla); Ramón Tamayo, pasante de Medicina Veterinaria y Zootecnia, Licenciado en Sociología, actualmente estudia la Maestría en Estudios y Proyectos Sociales en la UABC, profesor de Artes Escénicas en los cursos Culturales de la UABC.

En el año de 2003 el PACMYC le otorgó al grupo una beca para comprar equipo de sonido e iluminación inalámbrico de modo que les permita literalmente subir un poco el volumen de sus presentaciones de calle.

La bicicleta tiene tres años presentándose de forma interrumpida en lo que se conoce como el “Tianguis Cultural de Jardines”. Todos (o casi todos) los sábados y domingos

del año, el Grupo de Artes Escénicas La Bicicleta se ha presentado ante un público nutrido y diverso con al menos 10 producciones distintas en lo que se denomina *antiespectáculo*. Sólo durante los meses de diciembre y enero el grupo deja de presentarse en este espacio para llevar acabo representaciones de “La Pastorela”, *antiespectáculo* con base en el teatro de sombras, el *clown* y el cuentacuentos, junto al tradicional nacimiento montado por la empresa Urbi. También durante los días últimos de junio, todo el mes de julio y los primeros días de agosto La Bicicleta asiste a festivales artísticos en diferentes ciudades de Italia, España, Francia, Alemania y Holanda. En esto tienen ya seis años. Básicamente la actividad del grupo en este caso se desarrolla participando en festivales de teatro de calle, complementado con la asistencia a cursos de artes escénicas e idiomas. El grupo también aprovecha la ocasión para hacerse presente en galerías de arte, universidades e instituciones culturales con la intención de promover la obra de los miembros del grupo; obra plástica, obra escénica y obra literaria, principalmente.

5. CONCLUSIONES:

Han sido muchos los años de trabajar con el objetivo de establecer una serie de conceptos sistematizados de forma tal que nos permitan abordar el proceso de creación de una manera organizada y efectiva. Esto dicho en lo que a ciencia se refiere, pero también y sobre todo, en el terreno de la creación artística.

Las en general, y las artes escénicas en particular, bien pueden ser pensadas como una laboratorio donde confluyen diversos aspectos de la vida en sociedad. En las artes escénicas más que en cualquier otra, se exhiben los conflictos y las pasiones humanas. No hay que olvidar un hecho que es sobre todo destacable en esta época de tecnología desbordada, las artes escénicas se representan por seres vivos en momentos álgidos en si mismos, tanto en lo que se refiere al que representa como al representado, en su papel de publico alerta.

Un verdadero hallazgo en esta serie de reflexiones, en esta búsqueda, en esta investigación para la creación es lo que hemos dado en llamar Antiespectáculo. Sobre este concepto se plantea la base, con un enfoque opcional al menos en principio, para el desarrollo de las producciones artísticas que resulten de este programa y que encajarían perfectamente en los intereses de nuestra juventud y con una calidad aceptable a nivel internacional.

El pensamiento transdisciplinario es otro de los conceptos que sustentan esta propuesta, mismo que nos permite entender las artes escénicas mas allá de la forma tradicional (lo que genéricamente se llama teatro), para asumirse como el punto de confluencia de todas las artes. De esta manera el hecho artístico se puede abordar además, desde muy distintas perspectivas, a la vez que trasladarse en distintas formas y modalidades, lo que nos va a permitir accionar certeramente sobre el análisis critico y propositivo de los momentos de la vida en la sociedad actual.

Partir de conceptos básicos de la educación emocional, nos da la oportunidad de tener muy en cuenta lo que cada individuo tiene para aportar al proceso de creación. Dar valor a lo que es cada quien y no solo verlo en función del aporte que pueda producir en su edad adulta, lo se da en llamar económicamente activo. Tomar en cuenta el aporte de las nuevas generaciones en un momento oportuno y creativo, podemos asegurar convencidos, es una inmejorable opción para encontrar solución a los problemas que aquejan a la humanidad.

Visto de esta manera, este programa de estudios en circo y artes de la calle, que logramos estructurar a partir de los estudios de Maestría, estamos convencidos de que puede llegar a constituirse en una verdadera opción, lo que es nuestro punto de partida. Dicho esto tanto en lo referente a lo educativo-laboral, como a lo artístico y lo social.

Vale destacar que como todo proceso de creación, que como ya expresamos antes bien puede ser considerado en el mismo nivel y sentido de la investigación de corte cualitativo, este también ha mantenido una evolución constante. Lo que aquí presentamos es por así decirlo un corte, un “hasta aquí vamos”, pero esto no se acaba. Resulta pues difícil de concluir dado que, como en todo proceso creativo, hay un reinicio constante.

Referencias Bibliográficas:

(Citada por orden de aparición)

1. <http://www.unam.mx/rectoria/htm/dunja.htm>
2. <http://www.ciudadartistica.com/mariacristinanoriega>
3. <http://www.artes.uchile.cl/noticias/30-09-2003.html>
4. <http://www.puc.cl/dara/carreras/arte/investigacion.html>
5. http://www.sshrc.ca/web/apply/program_descriptions/fine_arts_f.asp
6. <http://www.ulaval.ca/vrr/rech/Prog/1299.html>
7. http://wsigare.uqac.ca/prog_par_module/desc_prog.html?code=3848
8. Enciclopedia Microsoft® Encarta® 98
9. Ikram Antaki Arte 2da serie. Ed. Joaquín Mortiz. México, 1999.
10. <http://perso.club-internet.fr/nicol/ciret/espagnol/visiones.htm>
11. <http://www.iacat.com/webcientifica/tomas.html>
12. http://www.mantra.com.ar/contenido/zona1/frame_educemo.html
13. <http://www.ua-ambit.org/jornades2000/Ponencias/j00-rafael-bisquerra.htm>
14. <http://www.pop-up.org/college/eminteleles.htm>
15. <http://www.arteuna.com/PLASTICA/bobbiotexto.htm>
16. http://members.aol.com/_ht_a/elrosacruz/imaginación_creadora.htm
17. http://www4.gratisweb.com/psicoanalitica/pagina_nueva_31.htm
18. <http://www.letras.s5.com/uribe100102.htm>
19. <http://www.conaculta.gob.mx/saladeprensa/2002/07oct/teatro.htm>
20. <http://www.uaim.edu.mx/cuartotrimestre/AdmonTiempoLibre.htm>
21. <http://www.efdeportes.com/efd47/bien1.htm>
22. <http://www.jorgemartinez.scd.cl/rito.htm>

23. <http://www.sindominio.net/ash/espprol3.htm>
24. <http://escolar.heraldo.es/hemeroteca/603/html/reportaje3.html>
25. http://www.guiadoscuriosos.com.br/lista.asp?id_cur=9999&id_cur_sub=13
26. Enciclopedia® Microsoft® Encarta 2001.
27. <http://www.cirquedusoleil.com/cirquedusoleil/default.htm>
28. <http://www.cirqueplume.com/>
29. <HTTP://www.comune.pelago.fi.it>
30. <http://www.soldeacapulco.com.mx/anteriores/19feb03/soc01.htm>
31. <http://centroculturaldelbosque.inba.gob.mx/nov.html>
32. http://www.zirkoeskola.com/l_nuevo_circo.
33. http://www.france.diplomatie.fr/label_france/ESPANOL/ART/cirque/cirque.html
34. <http://www.arrakis.es/webnueva/wwwescu.htm>
35. <http://www.anonimaweb.es.org/circo/enlacarpadelcircoarte.html>
36. <http://www.circo.it/index2.htm>
37. http://www.france.diplomatie.fr/label_france/ESPANOL/ART/cirque/cirque.html.
38. <http://www.circoatayde.com/textos/proceso1.htm>
39. <http://www.bonts.com/pedagogia.html>
40. http://www.arc-en-cirque.asso.fr/francais/idx_ecole.htm
41. <http://www.enc.qc.ca/>
42. <http://www.conaculta.gob.mx/saladeprensa/2002/07mar/circo.htm>
43. <http://www.editoraperu.com.pe/edc/02/06/23/inf.htm>
44. <http://www.circoatayde.com/textos/proceso1.htm>

45. <http://www.chasque.net/chasque2000/informes/julio-2000/info2000-7-17.htm>

46. <http://ar.clarin.com/diario/2001-05-02/s-04901.htm>

47. <http://www.tercera.cl/diario/2000/01/06/t-06.16.3a.CRO.CIRCOS.htm>

BIBLIOGRAFIA.

Antaki, Ikram. *El Banquete de Platón*; CIENCIA. Editorial Joaquín Mortiz. México 2001.

Antaki Ikram: *Arte 2da serie*. Ed. Joaquín Mortiz. México, 1999.

Babache, Mister. *Le diabol de A á Z*. Jonglerie Difusion S.A. Geneve. 1995.

Bergson, Henri. *La Risa*. ESPASA- CALPE S.A. Madrid 1973.

Boal, Augusto. *Teatro del oprimido 1*. Editorial Nueva Imagen. México. 1982.

Bouquet, Michel. *La Leçon de Comédie*. Lignes S.A. Paris 1988.

Cassidy, John. *Juggling*. Klutz Press. Palo Alto California. 1988.

Ceballos, Edgar. *El libro de oro de los payasos*. Escenología. México. 1999.

Enciclopedia Microsoft® Encarta® 98 © Microsoft Corporation.

Enciclopedia Microsoft® Encarta® 2001 © Microsoft Corporation.

Ernest, James. *Contact juggling*. Ernest Graphic Press. Washington. 1997.

Freire, Paulo. *Pedagogía del oprimido*. Siglo Veintiuno Editores S.A. México. 1993.

Gómez de la Serna, Ramón. *El Circo*. ESPAS-CALPE, S.A. Madrid. 1968.

Grignola, Antonella. *Maschere italiane nella Comedia dell'Arte*. Demetra S.P.L.

Colognalla ai Coli. 2002.

Guidi, Chiara. *Scuola sperimentale di teatro infantile*. Sociétas Raffaello Sanzio. S.I.L.A. Cesena. 1996.

Jacob, Pascal. *Le grand parade du cirque*. Gallimard. Paris. 1992.

Jacob, Pascal. *Le cirque; un art a la croisée des chemins*. Gallimard. Paris. 2002.

Jenning, Gary. *Lentejuelas*. Editorial Planeta. México. 1997.

Kerraoul, Jean-Pierre. *Le cirque au de-la du cercle*. Art-Press. Paris.1999.

Lecoq, Jacques. *Le Corps Poétique*. Actes Sud. Paris. 1997.

Marceau, Marcel. *Gira de despedida / Programa de mano*. TELMEX. Puebla. 2002.

Morin, Edgar. *La Méthode*. Edition de Seuil. Paris. 1986.

Roger Ciurana, Emilio. Complejidad: Elementos para una definición. Universidad del Salvador; Vicerrectorado de Investigación y Desarrollo. UNESCO / Associaton pour la Pensée Complexe / Instituto Internacional para el Pensamiento Complejo.1996.

Stanislavski, Constantin. *La formation de l'acteur*. Petit Bibliothèque Payot. Paris. 1969.

Scarsella,Alessandro. Le maschere veneziane. Tascabili Economici Newwton. Venezia. 1998.

Strasberg, Lee. *L'actors studio et la méthode*. Inter Editions. Paris. 1989.

Varios autores. *Passe-Passe*. (catalogo de productos) Paris.2002.

VIDEOS

Cirque Plume. *L'harmonie est-elle municipale?* Ministère de la Culture. 1998.

Cirque du Soleil. *Quidam*. Serpent Films and Granada Media International. Canada. 1999.

Cirque du Soleil. *Nouvelle expérience*. The Multimedia Group of Canada. Canada. 1996.

Ponfilly, Christophe de. *La Plume font leur cirque*. Interscoop & France 3. Francia. 1994.

Ringling bros. And Barnum & Bailey Circus. *Circus Stars*. Field Entertainment Inc. U.S.A. 2002.

Rogers, John. *Slapstick too!* Castle Hill Productions. Michigan. 1998.

Rosen, Daniel. *You can juggle!* Metro Mondo Productions. U.S.A. 1996.

Varios autores. *The complete show-off*. Culture Editions. U.S.A. 1996.

Circus World Museum. *Wagons of the Circus*. Mc Connell. Simmons and Co, Inc. U.S.A. 1996.

PAGINAS WEB

<http://www.unam.mx/rectoria/htm/dunja.htm>

<http://www.ciudadartistica.com/mariacristinanoriega>

<http://www.artes.uchile.cl/noticias/30-09-2003.html>

<http://www.puc.cl/dara/carreras/arte/investigacion.html>

http://www.sshrc.ca/web/apply/program_descriptions/fine_arts_f.asp

<http://www.ulaval.ca/vrr/rech/Prog/1299.html>

http://wsigare.uqac.ca/prog_par_module/desc_prog.html?code=3848

<http://perso.club-internet.fr/nicol/ciret/espagnol/visiones.htm>

<http://www.iacat.com/webcientifica/tomas.html>

http://www.mantra.com.ar/contenido/zona1/frame_educemo.html

<http://www.ua-ambit.org/jornades2000/Ponencias/j00-rafael-bisquerra.htm>

<http://www.pop-up.org/college/eminteles.htm>

<http://www.arteuna.com/PLASTICA/bobbiotexto.htm>

http://members.aol.com/_ht_a/elrosacruz/imaginaci3n_creadora.htm

http://www4.gratisweb.com/psicoanalitica/pagina_nueva_31.htm

<http://www.letras.s5.com/uribe100102.htm>

<http://www.conaculta.gob.mx/saladeprensa/2002/07oct/teatro.htm>

<http://www.uaim.edu.mx/cuartotrimestre/AdmonTiempoLibre.htm>

<http://www.efdeportes.com/efd47/bien1.htm>

<http://www.jorgemartinez.scd.cl/rito.htm>

<http://www.sindominio.net/ash/espprol3.htm>

<http://escolar.heraldo.es/hemeroteca/603/html/reportaje3.html>

http://www.guiadoscuriosos.com.br/lista.asp?id_cur=9999&id_cur_sub=13

<http://www.cirquedusoleil.com/cirquedusoleil/default.htm>

<http://www.cirqueplume.com/>

<http://www.comune.pelago.fi.it>

<http://www.soldeacapulco.com.mx/anteriores/19feb03/soc01.htm>

<http://centroculturaldelbosque.inba.gob.mx/nov.html>

http://www.zirkoeskola.com/l_nuevo_circo

http://www.france.diplomatie.fr/label_france/ESPANOL/ART/cirque/cirque.html

<http://www.arrakis.es/webnueva/wwwescu.htm>

<http://www.anonimaweb.es.org/circo/enlacarpadelcircoarte.html>

<http://www.circo.it/index2.htm>

http://www.france.diplomatie.fr/label_france/ESPANOL/ART/cirque/cirque.html

<http://www.circoatayde.com/textos/proceso1.htm>

<http://www.bonts.com/pedagogia.html>

http://www.arc-en-cirque.asso.fr/francais/idx_ecole.htm

<http://www.enc.qc.ca/>

<http://www.conaculta.gob.mx/saladeprensa/2002/07mar/circo.htm>

<http://www.editoraperu.com.pe/edc/02/06/23/inf.htm>

<http://www.circoatayde.com/textos/proceso1.htm>

<http://www.chasque.net/chasque2000/informes/julio-2000/info2000-7-17.htm>

<http://ar.clarin.com/diario/2001-05-02/s-04901.htm>

<http://www.tercera.cl/diario/2000/01/06/t-06.16.3a.CRO.CIRCOS.htm>

<http://www.educa.aragob.es/cprcalat/jornadasef/elcirco.htm>

<http://www.cnearte.cult.cu/curso10.html>

<http://www.tercera.cl/diario/2000/01/06/t-06.16.3a.CRO.CIRCOS.html>

<http://www.chasque.net/chasque2000/informes/julio-2000/info2000-7-17.htm>

<http://members.tripod.com.br/gtnm/index-2.html>

<http://www.buscario.com.br/hp/gtnm.html>

<http://www.temakel.com/aicirco.htm>

<http://www.teacuerdas.com/nostalgia-otros-circomuchachos.htm>

<http://www.bcn.es/icub/biblioteques/temmes08.html>

<http://www.sportsite.com.ar/deportes2.html>

<http://www.arrakis.es/~benposta/wwwcirco.htm>

<http://www.reforma.com/ParseoCoberturas/printpage.asp?pagetoprint=../elangel/articulo/241985/default.htm>

Colección fotográfica sobre el circo y las artes de la calle.

Archivo fotográfico de Mónica E González Rameño.

Archivo fotográfico de Ramón Tamayo

Directorio de Artistas Festivales e Instituciones.

Organizado por Mónica E. González Rameño.

Archivo de Presentaciones del Grupo de Artes Escénicas “La Bicicleta”.

Curriculum Vitae de:

Ramón Tamayo.

Mónica González.

Gabriel Tamayo.

Pedro González.

Itzell Sánchez.

Miguel Tamayo.

Diego Tamayo.

Alejandro Hernández.

ANEXOS:

Direcciones de escuelas de circo en Europa.

École Philippe Gaulier (Francia)

<http://ecolephilippegaulier.com>

ecole@ecolephilippegaulier.com

8 rue Jean Jacques Rousseau

93100 Montreuil (Paris) France

Tel : + 33 (0) 1 48 57 74 06

Fax: + 33 (0) 1 48 57 69 37

NB : dial (0) only within France,

marca el (0) solo si estás en Francia

Scuola Willi Colombaioni (Italia)

Cursos de *clown* durante el verano

Via Sesto San Giovanni, 62

Acilia-Roma 000126 Italia

Tel. 00 39 06 6880139

Scuola Teatro Dimitri (Suiza)

CH-6653 Verscio

Tel. 091 / 796 25 44 Fax 091 / 796 29 82

http://teatrodimitri.ch/SCUOLA_TEATRO_DIMITRI,_SC.html

Phisical Theatre Center (Canada):

www.tooba.com/

BONT's Escuela Internacional de Clown

<http://www.bonts.com/>

Ecole de Cirque de Lyon

29, avenue de Ménival, 69005, Lyon

Tél : (33) 04 72 38 81 61

Fax : (33) 04 78 25 69 86

École National de Cirque

<http://www.enc.qc.ca/>

Accademia del circo

Via Cristoforo Colombo, 25, 47042, Cesenatico, F.C

Tél. : (39) 0547 672 052

Fax : (39) 0547 674 189

www.circo.it

enc@circo.it

Compañia Jo Bithume

<http://www.compagniejobithume.com/ecole.html>

rue de la Paperie

F - 49124 Saint-Barthélémy d'Anjou

TEL. (33) 02 41 66 58 58

FAX. (33) 02 41 66 50 55

compagniejobithume@wanadoo.fr

Ecole de cirque de Bruxelles

11, rue Picard, 1000, Bruxelles

Tél. : (32) 2 640 15 71

Fax : (32) 2 649 51 14

www.ecoledecirquedebruxelles.be

info@ecoledecirquedebruxelles.be

Centre National des arts du Cirque

1, rue du Cirque, 51000, Châlons-en-Champagne

Tél. : (33) 03 26 21 12 43 - (33) 03 26 21 80 47

Fax : (33) 03 26 21 80 38

artsducirque.info@wanadoo.fr

Circo Volador

circovolador@circovolador.org

VIVAZAPAT@CIRCOVOLADOR.ORG

Clz. La Viga No. 146 Col. Jamaica afuera del metro La viga (línea 8)

Teléfono 57-40-90-12