

PONENCIA:

Orígenes del circo y su valor para la formación de artista circense en México y Cuba

Dr. Pavel Roel Gutiérrez Sandoval¹

Dra. Ivis Nancy Piedra Navarro²

Lic. Marisol Arizmendiz Caraveo³

Resumen

En esta ponencia se describen los orígenes del circo y las políticas de formación del artista circense en México y en Cuba. Se emplea una epistemología abierta que incluye la revisión de los modelos de enseñanza de las disciplinas circenses y recuperación de los manuales de entrenamiento de las capacidades físicas desde el campo del entretenimiento y el desarrollo cultural. Se presentan los referentes históricos que dieron origen al circo mexicano y cubano en el periodo pre-colonial y colonial, hasta el periodo contemporáneo. Al respecto se pone énfasis en el nacimiento de la subcategoría profesional comprendida como educador/a circense desde el interés público por proyectos sociales que defienden una alfabetización circense para todas y todos sin exclusión.

Palabras clave: Orígenes del circo, formación profesional, educación circense y figuras del circo mexicano y cubano

Introducción

Mauclair (2003) menciona que el espectáculo de circo evoluciona constantemente y junto con este avanza el proceso de democratización de las artes circenses. Por ejemplo, la acrobacia fue una disciplina militar china para desarrollar las capacidades corporales y, actualmente, es considerada un medio de comunicación de sentimientos, emociones, ideas o críticas sociales. Por lo que para alcanzar la fama las proezas ya no son suficientes. Se requiere algo que se ve no en lo que se hace, sino en la intensidad de una mirada, la perfección del trazo de un gesto o el don de la seducción. Hoy, el artista de circo es responsable de la creación artística y no solo un heredero del saber acumulado.

Para definir el concepto de circo es necesario reconocer la sabiduría de los artistas del Circo Soviético. Entre ellos, Zinovvi Gurievich Bonich (1977), quien define el circo como "[...] el arte de la más grande precisión, además, las artes del circo ayudan la exaltación

¹ Doctor en Educación. Profesor-Investigador adscrito al Programa de Licenciatura en Educación de la Universidad por la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez (UACJ). Responsable de la Unidad Técnico-Experimental en Fonoaudiología, Semántica-Léxica y Didáctica Musical de CONACYT 2015. Coordinador del Diplomado de Especialización en Educación Musical Aplicada y del Programa de Talleres Artísticos en la Modalidad Artes Escénicas y Submodalidades Música, Danza y Circo de la UACJ/ Bellas Artes. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (SNI-Nivel I), pavel.gutierrez@uacj.mx, ORCID 0000-0003-0437-1549.

² Doctora en Ciencias Pedagógicas. Decana de la Facultad de Educación de la Universidad de Matanzas en Cuba. Profesora-Investigadora adscrita al Departamento de Educación Artística e imparte clases en la Lic. en Educación Artística, Lic. en Instructores de Arte y Lic. en Logopedia. Miembro del claustro de la Maestría en Didáctica de las Humanidades de la Universidad de Matanzas, ivisnancy.piedra@umcc.cu, ORCID 0000-0002-8613-0791.

³ Licenciada en Educación y Técnico Superior Universitario en Desarrollo Infantil por la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez (UACJ). Asesora de la Unidad Técnico-Experimental e instructora del Diplomado de Especialización en Educación Musical Aplicada de la UACJ, yoxy_87@hotmail.com.

del cuerpo humano, la demostración de su fuerza física y espiritual: destreza, resistencia, sentido de balance, flexibilidad, voluntad, osadía, ingenio, ánimo, etc.” (citado por Venero, 2016: pág. 12).

El circo aparece como un momento único que perdurará para siempre en la mente del público, el circo es una fuente inagotable de sueños, donde todos podemos soñar sin excepción, en nuestra niñez imaginamos a las bellas acróbatas como princesas en peligro que habían sido raptadas por el dueño del circo y necesitaban ser rescatadas por un apuesto príncipe, el circo es más que un cuento romántico. Debemos apreciar cómo con tan poco, el artista circense logra generar tanto en las personas. Lo cierto es que, al finalizar el espectáculo, mientras el público regresa a sus casas, la ciudad tomará lentamente su ritmo diario como dice el Dr. Pedro Siller en su cuento breve La niña y el circo. Incluso, perder el circo es perderlo todo.

Siller (1994) pone énfasis en no olvidar que el circo es vida y es felicidad, el circo no está en el mercado ni en los bolsillos. Este autor refiere en el cuento a un pequeño circo compuesto por un hombre grande y obeso, un par de perros amaestrados y una niña con una túnica raída que apenas envolvía su pequeño cuerpecito, vestido o semivestido con un traje de baño que simulaba un ropaje artístico. Empero, los tres creaban un acto majestuoso donde él tocaba una flauta y un tambor, ella bailaba ballet y los perros simulaban bailar en pareja y brincaban entre aros incendiados. El circo es un maravilloso juego que permite desarrollar la imaginación, la aventura y la fantasía.

El origen del circo mexicano y de la formación profesional del artista circense

Castro (1997) señala que, respecto al origen de las acrobacias en México, el rito de “Los voladores de Papantla” muestra una preparación de acrobacias en el aire. Los acróbatas son cuatro y dan 13 giros alrededor del mástil, que en conjunto suman 52 vueltas, mismas que representan el número de años que componen un siglo según el calendario Azteca. Esta práctica es una manifestación religiosa originaria de las culturas del occidente del período preclásico medio mesoamericano que va de 1,200 a 400 a.C. Sobrevive en la actualidad entre los nahuas y los totonacos de la Sierra Norte de Puebla y el Totonacapan en Veracruz. La celebración utiliza danzas y música en un mástil con 20 metros de altura llamado “palo volador” donde se ajustan una pequeña base de madera, una cruz, un pivote que unirá y posibilitará el giro, además, hay una escalera unida al palo. En los extremos de la cruz se colocan cuerdas –originalmente mecates de fibras naturales trenzadas– que sujetan a los cuatro danzantes voladores simbolizando los cuatro puntos cardinales (norte, sur, este y oeste) a más de 20 metros de altura, de pie sobre el palo volador está de pie el caporal –coordinando el ritual–, quien representa el centro, él toca un tambor y una flauta. A su señal, cada danzante volador salta al vacío sujetado por la cintura, boca abajo y afianzándose con las piernas. El ritual finaliza cuando los danzantes empiezan a abrir el círculo hasta tocar el suelo.

En Yucatán, México, los indios mayas practicaban el juego de la bola de piedra y el juego de la pelota rellena de fibras que podía tocarse con cualquier parte del cuerpo excepto con las manos. De este último, hay un juego de pelota llamado teweque con reglas similares que era practicado en Mongolia. A manera de resumen breve, se evidencian las siguientes referencias históricas sobre el origen del circo moderno en México.

Miguel Vásquez (autor del capítulo Antecedentes de los cirqueros en México, en Zamorano, 2012) señala que en 1790 se presentó en la Ciudad de México la compañía

española de volatines La Romanita, propiedad de José Cortés. A partir de esa fecha, de 1792 a 1794 hubo un incremento de licencias concedidas para el funcionamiento de las casas de maromas en la Ciudad de México con énfasis en las artes acrobáticas (maromeros) y en el teatro de muñecos o marionetas (titiriteros). Según lo documentado por Hilada Calzada (citada por Vásquez, p. 38, en Zamorano, 2012), entre las mujeres mexicanas de mayor representación en las comedias de muñecos, destacan: Francisca Tomasa Montoya y Cadena, Ana de la Zanca, Teresa Acosta y María Petra Aguilar (1786); Micaela Campohuman, María Juana de la Peña Lozano y Domíngua Caballero (1793), Gertrudis Banda (1794); Josefa Vargas (1806) y Felipa Estrada (1812). Los hombres cirqueros mexicanos tenían mayor prestigio y permisos para presentarse en todos los poblados novohispanos, entre ellos sobresalen: Antonio el titiritero (1729); el volatín José Pérez (1748); el titiritero José Yañez (1764); los maromeros Urbano Antonio Ortíz y los hermanos José Antonio y Leonardo González (1791); el maromero y titiritero Ignacio Estela Jerusalem (1800).

En 1799, Andrés Pineda (propietario de una leona) y José Vicente Olloquí (propietario de un oso) decidieron ofrecer una pelea entre sus animales salvajes, el alboroto y el desorden terminó porque el gobierno de la Ciudad de México suspendiera la pelea, obligara a ambos a donar las ganancias al hospicio de pobres y sacrificar a sus animales. Además de los juegos con bestias, el circo mexicano tuvo un momento trágico entre 1784 y 1795 al convertirse en un circo de las deformidades, de acuerdo con la Gaceta de México (citada por Vásquez, p.39, en Zamorano, 2012) en el país se registraron noticias de presentaciones de: hombre sin pies ni manos maestro de escuela; hombre ciego con seis dedos en cada pie y mano; niña sin brazos que se peina con los pies; niño con pelo como si fuese perro; niño con un ojo; enano jinete y bailarín; enano alfabetizado que hace maromas y contorsionismo; enano minero; enano militar que toca el tambor; hombre ciego y jinete; niño cabeza grande, mudo, ciego y dientes podridos; mujer con cuatro pechos; siameses unidos por detrás de sus cabezas; niños trillizos; pollo con dos crestas, dos picos y tres ojos; oveja, dos cuerpos unidos por el pecho, una cabeza y un ojo; becerro con seis pies y dos colas; entre otros.

Ilustración 1. Caricatura ¡Caso Extraño!, por José Guadalupe Posada



Fuente: Wikiart, Enciclopedia de las Artes Visuales 2019

Luego de esta etapa, en 1841 se registró el primero de estos circos modernos en México, el Circo Olímpico del empresario José Soledad Aycardo, quien fue el artista del circo moderno más destacado en el país y hasta 1899 fue el empresario circense José Soledad Arcaydo el cirquero con una formación más diversa y talento en las disciplinas circenses, quién además de ser un payaso reconocido realizó números de caballista, equilibrista, bailarín, mimo, maromero, poeta, titiritero, humorista, etc. Este empresario mexicano hizo que el circo transitara del espectáculo del horror y la deformidad al espectáculo circense de alto nivel. En 1853, José Miguel Suárez destacó en la acrobacia ecuestre.

Otro avance en la constitución del circo moderno se dio en 1896 con la inserción del artista circense (magos, ilusionistas, payasos de pantomimas, titiriteros del teatro de sombras, equilibristas, malabaristas y volatineros), de la doma de animales salvajes y de la participación de acróbatas como dobles en los filmes de cine traídos desde Europa al naciente cine mexicano por los delegados de los hermanos Lumière: Ferdinand Bernard y Gabriel Veyre. Destacó Salvador Toscano quien en 1899 hizo un cortometraje sobre uno de los ascensos en globo del acróbata Joaquín de la Cantolla. En 1868, en la ciudad de Chihuahua, Esteban Padrón además de elevarse en un globo aerostático ejecutó ejercicios gimnásticos en el trapecio y en la cuerda que colgaban del globo. En 1892 se inauguró el Circo Teatro Orrin, donde hoy se encuentra en Teatro Blanquita, el cual era un espacio amplio y lujoso para presentaciones de ópera, teatro, zarzuela, títeres y acrobacias. Dicho teatro fue dirigido por el payaso mexicano más famoso Ricardo Bell con apoyo del empresario de artes escénicas Edgard Walter Orrin. Con la Revolución Mexicana de 1910, el Circo Teatro Orrin fue demolido y surgió el Circo Teatro Carnaval Beas Modelo con más de 400 personas trabajando y con necesidad de 35 vagones de ferrocarril para su traslado en el territorio nacional (por ende, este fue el circo más grande que hemos tenido), propiedad de Francisco Beas, cobró relevancia en la circulación de artistas de circo en México (citado por Andrés Reséndiz, Pp.131-132, en Zamorano, 2012).

Además de lo anterior, Mauclair (2003) señala que el circo mexicano tiene su origen en el espectáculo ecuestre presentado por Philip Lailson en 1809. A partir de ese momento el circo callejero comenzó a tener un lugar en las provincias mexicanas y fue hasta 1850 cuando se levantó una carpa de circo en la Ciudad de México. Para 1867, el empresario circense Guiseppe Chiarini realizó un viaje a México y contrató al payaso mexicano Timoteo Rodríguez. En 1888, los hermanos Atayde se convierten en los primeros directores del circo mexicano. Debido a la Revolución mexicana de 1910, el Circo Atayde emigra hacia Guatemala después de realizar una gira por América del Sur. Por un lado, desde 1920 Alfredo Codona trabajó en grandes circos en Estados Unidos –el Circo de los hermanos Ringling– y en México –el circo iniciado por su padre Edward Codona en 1890–, durante sus entrenamientos desarrolló algunos elementos técnicos para lograr el primer triple salto mortal del trapecio volante, los cuales en la actualidad son empleados en todo el mundo. También participó como extra-acrobático en los filmes *Swing High* (1932), *Tarzán* (1932) and *Tarzán y su compañera* (1934).

El domingo 04, lunes 05, jueves 08 y viernes 09 de abril de 1920 se presentó en Ciudad Juárez, México, el Gran Circo América del propietario y empresario Alberto R. Fernandi (Juan R. Enciso como gerente general y Enrique Welton como director del espectáculo). Esta compañía tenía fama mundial, se describió en sus carteles como una empresa mexicana formada en Nueva York, Estados Unidos. Además, incluyó una colección de fieras y animales amaestrados, donde sobresalió el joven domador Mr. Lukens con su combate con la Osa Pissi y su acto único en el mundo en el que dio de comer a los leones africanos con su propia boca. El espectáculo incluyó corrida de toros y corrida de perros, actos ecuestres con caballos amaestrados, juegos malabares, argollas acrobáticas, vuelos de barra, trapecios, pulsadas, actos del Trio Tom King y tiro al blanco. Además de los célebres payasos Bannack, Barrera y Tip Top. Destacan: los pulsistas Niños Olvera, la troupe acrobática de China, una mujer conocida como América en el trapecio a gran altura, la cirquera Esperancita, el payaso e imitador Tip Top, Paco: el chango ecuestre y la Mula Fortuna.

Fotografía 1. Cartel del Gran Circo America en Ciudad Juárez, 1920



Fuente: Imprenta La Voz del Pueblo, 1920. Recuperado del Archivo Histórico de Ciudad Juárez.

Siguiendo con lo anterior, para el viernes 09 de abril de 1920 se incluyó un acto de pantomima con todos los artistas de la Compañía titulado El Carnaval. Por otro lado, el programa en extenso incluyó: la Sinfonía por la Orquesta; Ejercicios acróbatas en anillos o argollas; Jockey inglés; entrada cómica por Barrera; América y su trapecio aéreo; malabares cómicos por Berleymys; Danzón cubano por la Orquesta; acto de Tom Kings; el acto Pintor relámpago interpretado por Tip Top; Entrada al celebre Bangank; Postillón de cuatro caballos; y el acto del joven domador de 22 años Mr. Lukens con sus leones africanos y osos. Sobre este último, se refiere que su nombre real es Jaime Scheldon y nació en 1897 en la ciudad de Boston, Estados Unidos. Fue hijo del domador Johpe Scheldon del Circo Ringling Bros.

Fotografía 2. Cartel del Gran Circo America en Ciudad Juárez, 1920



Fuente: Imprenta La Voz del Pueblo, Ciudad Juárez, 1920.

El miércoles 08 de septiembre de 1920 dio función en el Teatro Juárez de Ciudad Juárez la acróbata Miss Elva conocida como La mujer que vuela. Así como los nuevos actos de ilusiones del Profesor Reynald y el acto de El Cometa Halley. Por otro lado, el viernes 10 de septiembre de 1920 fue el debut del Profesor Tenof con un acto de tres cuadros realizado por los Perros Comediantes (y changos) que trabajan solos en escena sin que nadie los dirija.

Fotografía 3. Regio beneficio de Miss Elva, ¡La Mujer que Vuela!



Fuente: Imprenta La Voz del Pueblo, 1920. Recuperado del Archivo Histórico de Ciudad Juárez.

Fotografía 4. Regio debut del profesor Tenof con sus perros comediantes



Fuente: Imprenta La Voz del Pueblo, 1920. Recuperado del Archivo Histórico de Ciudad Juárez.

Con fecha de jueves 07 y viernes 08 de septiembre de 1922 se presentó en Ciudad Juárez la compañía de carpa acrobática de variedades y grandes novedades conocida

como Gran Circo Esqueda Hermanos, que incluía: los juegos icarios del Grupo Icarista de acróbatas mexicanos; el acto de Raquelita y el notable Mandibulista (con gran fuerza dental); así como el domador de leones africanos Eladio Esqueda. La noche del 07 de septiembre debutaron las primeras baristas mexicanas Sritas. Florencita y Raquelita Esqueda en sus barras horizontales a gran altura. Además, se contó con la primera Trapecista Mexicana Nina Angelita en actos de gran asombro y riesgo. Además de los payasos Pipo y Paquito, ambos reconocidos en el clown estadounidense. También destaca la puesta en escena de la pantomima titulada ¡Una Feria Mexicana! con motivo del festejo de Independencia el 16 de septiembre de 1922.

Fotografía 5. Debut de las primeras baristas y de la primera trapecista mexicanas



Fuente: Imprenta A. González -El Paso, Tx., 1922. Recuperado del Archivo Histórico de Ciudad Juárez.

Fotografía 6. Los célebres Clowns Pipo y Paquito en la Pantomima ¡Una Feria Mexicana!



Fuente: Imprenta A. González -El Paso, Tx., 1922. Recuperado del Archivo Histórico de Ciudad Juárez.

Fotografía 7. Debut del Domador Eladio Esqueda, El Grupo Icarista y el dúo Raquelita y el Mandibulista



Fuente: Imprenta A. González -El Paso, Tx., 1922. Recuperado del Archivo Histórico de Ciudad Juárez.

Siguiendo con la importancia que tuvieron los hermanos Alfredo, Victoria y Lalo Codona en el circo mexicano, así como la primera esposa de Alfredo Codona, Lillian Leitzel –quien muere por una caída volante en 1931– y su segunda esposa Vera Bruce –asesinada por Alfredo Codona en 1937– asumen por sus actos aéreos el reconocimiento internacional como trapeceistas mexicanos. Por otro lado, en 1949, los hermanos Atayde regresaron a la Ciudad de México y adoptaron la estructura de tres pistas del circo americano. Durante la segunda mitad del siglo XX, la principal compañía mexicana fue el Circo Unión de la familia Fuentes-Gasca. Además, el Circo Suárez, donde actuaban los voladores Tito Gaona y los trapeceistas hermanos Vásquez –quienes con el tiempo lograron su cuádruple salto mortal en el trapecio volante recibiendo el reconocimiento internacional–, así como los hermanos Bell. También, el payaso, acróbata y empresario circense Frank Brown, que comenzó desde pequeño en circos de Rusia y viajó a México en 1880, después emigró hacia Chile y en 1884 llegó a Argentina, trabajaba con un número individual en el circo de los hermanos Carlo y luego junto al payaso José Podestá. Asimismo, el malabarista Rudy Cárdenas, los hermanos Alegría en las malabares y el equilibrio de manos, la familia Rodogel en el trapecio, el balancín y la hipnosis de leones, serpientes o cocodrilos –este último lo realizaba el hipnotista cubano Blacaman y su aprendiz Koringa– (citados por Mauclair, 2003).

El origen del circo cubano y de la formación profesional del artista circense

Según historiadores de las artes escénicas, los espectáculos de circo llegaron a Cuba a fines del siglo XVIII. El circo cubano entre 1788 y 1790 no era considerado por el gremio nacional de artistas como un arte, los espacios ofrecidos para el espectáculo eran la Plaza de Toros, la Casa de la Comedia y el Coliseo de la Habana, Cuba. Sobresale la agrupación de toreros graciosos Maroma (1794), los acróbata y equilibristas cubanos (1792), así como el italiano titiritero, volatín y actor de circo José Cortes (1806). Incluso, había discriminación racial al rechazar a los afrodescendientes en las academias de artes escénicas (Venero, 2016).

Es por esto que la cita de José Martí adquiere una mayor relevancia “[...] los hombres de todos los países, blancos o negros, japoneses o indios, necesitan hacer algo hermoso y

atrevido, algo de peligro y movimiento, como esa danza del palo de los negros de Nueva Zelanda. [...] los indios de México tenían cuando vinieron los españoles esa misma danza de palo. Tenían juegos muy lindos, los indios de México [...] jugaban al palo tan bien como el inglés más rubio, o el canario de más espaldas, y no era sólo el defenderse con él, sino jugar al palo a equilibrios, como lo hacen ahora los japoneses y los moros kabilas. Y ya van cinco pueblos que han hecho lo mismo que los indios: los de Nueva Zelanda, los ingleses, los canarios, los japoneses y los moros. Sin contar la pelota, que todos los pueblos la juegan, y entre los indios era una pasión, como que creyeron que el buen jugador era un hombre venido del cielo” (Martí, 2003: pág. 64).

Entre 1790 y 1800, ya existían cubanos desempeñándose como cirqueros, estos incluían: músicos, volatines, maromeros, alcides, acróbatas, equilibristas, personas extravagantes, juglares, trovadores, actores, actrices, bailarines, acróbatas ecuestres, saltibanquis, comediantes, magos, titiriteros, pallasos (sic), directores de circo, técnicos de iluminación, carperos –quienes montan y desmontan las carpas de circo– y pisteros –quienes preparan la pista para actos seguros colocando los aparatos de forma elegante o recogéndolos–. Al respecto, la historia demuestra que han existido cirqueros con carrera universitaria y analfabetos, la diferencia en su desempeño no es el nivel académico, sino una diferencia entre ser artista o no-artista de circo. Lo cual está en la vocación, en ver la pista como la libertad –una obra individual que no la dirige nadie más que el artista en comunicación con su público– y el entrenamiento permanente para enaltecer el circo como manifestación de las artes escénicas (Venero, 2016).

El circo cubano tiene su origen en los espectáculos líricos –como la Ópera– realizados entre semana y las acrobacias presentadas los fines de semana en el Palacio Coliseo de la Habana después de su construcción en 1790. Destacó la troupe del francés Turín de danza, acrobacia y mímica. Así como un bailarín de cuerda floja llamado Anderson, quien además incluyó el espectáculo ecuestre en sus presentaciones. Felipe Lailson es recordado como el padre del circo moderno en Cuba. En 1796, Lailson llega a Estados Unidos desde Suecia. En 1797 alquila un circo en Nueva York, logrando contratar a 13 cirqueros franceses. El 14 de marzo de 1799, Lailson viaja a Cuba con su espectáculo de circo ecuestre: sus actos consistían en ejercicios ecuestres, maniobras con el sable en la mano, ejercicios a rienda suelta, hacer juegos de malabares con sombreros y naranjas mientras monta y la escena cómica del “Borracho a caballo” –siendo reconocida como la primera pantomima ecuestre al aparentar un estado de embriaguez al galopar, simular caídas y desatar una batalla de sables con el payaso Don Carlos Toledo–. El 02 de mayo contrata a Catalina Vanice por ser la primera mujer Amazona que baila y realiza acrobacias de pie sobre uno o dos caballos. El 30 de junio exhibe el primer elefante en la isla. El 18 de julio aparece el sustantivo pallaso (sic) en la prensa cubana. El 08 de agosto inicia una gira por Estados Unidos. El 04 de enero de 1809 realiza una gira por México (Venero, 2016).

En 1800, el Circo del Campo de Marte comenzó a construirse por el empresario de espectáculos públicos Eustaquio de la Fuente, contratista de los mejores cirqueros de Estados Unidos y de Europa, quien se convierte en el primero educador de las artes de circo en Cuba. Para 1801, apertura el Circo del Campo de Marte en la ciudad de la Habana, Cuba. Cabe mencionar que en Cuba había dos clasificaciones del circo, el Gran Circo que pertenecía a las compañías extranjeras y el circo criollo que incluía a mujeres u hombres cubanos mestizos descendientes de las relaciones entre indios, africanos y españoles. Otro aspecto importante para destacar es que los pequeños circos criollos

ofrecían un empleo de fácil subsistencia y, por ende, recibieron a un grupo de cirqueros no-artistas a través de padrinazgos. Por lo que el verdadero artista de circo cubano debía probar en el escenario para sobresalir y ser llevado al Gran Circo (Venero, 2016).

Sin embargo, en 1802 el gran proyecto pasa a manos del capitán, compositor musical, equilibrista, malabarista y director de circo Miguel Dimas Ayala, quien concede al circo el nombre de Teatro del Circo. Hay una necesidad de desplazar el circo y convertirlo en teatro de variedad, sala de conciertos de óperas y orquestas con el propósito de obtener el reconocimiento de las principales familias adineradas. Vsevolod Meyerhold, director teatral ruso defiende que el circo no debe cambiar por órdenes de fuera, existe el circo teatral, pero, nunca será un teatro circense. El escenario de circo es diferente al escenario de teatro. Al respecto, N. Ojlópkov señala que "el circo puede crear espectáculos, pero nunca se transforma en teatro" (citados por Venero, 2016: pág. 110).

Venero (2016) sostiene que el Gran Circo de Cuba tuvo su esplendor en el Teatro Principal, el Diorama y el Gran Tacón. El circo incorporó rápidamente la función vocal-instrumental con reconocidos cantantes y músicos en acompañamiento a los números presentados por los cirqueros cubanos. En 1800, se presenta en el Gran Circo el número "Pantomima de tres actos" por el cubano Arlequín Esqueleto, con la participación de diferentes artistas internacionales, como: el cubano Buenaventura Ferrer (1820), el argentino Giuseppe Chiarini (1830) y el mexicano Ricardo Bell (1895).

En 1823, aparece en escena un esclavo negro que había escapado de una finca. El francés Jean Ravel inauguro en 1839 la Ópera de la Habana en el Teatro que hoy recibe el nombre de García Lorca. En 1863, un Circo Español presentó un elefante por primera vez en la isla. Desde 1881 y hasta el triunfo de la Revolución Cubana, los circos más grandes que actuaron en la Habana eran de origen estadounidense, entre estos: el Circo Ringling. Para 1961 existían 41 circos privados en la isla, la mayoría eran muy pequeños. Asimismo, los mejores cirqueros cubanos emigraron a Estados Unidos (Mauclair, 2003).

Entre los libros textos principales sobre el circo cubano, destacan: en 1945 "El circo a través de los años" por el Circo de Santos y artigas; en 1972 "Buenas noches señoras y señores" por el Circo de la Rosa; en 1998 "La carpa azul" por Erdwin Fernández; en 2005 "Sindo Garay. Memorias de un Trovador" por Carmela de León; en 2009 "Historia del circo de Camaguey" por Armando Taupier (Cruz, 1978, citado en Venero, 2016: pág. 25).

En 1977, el Comandante en Jefe Fidel Castro Ruz abrió la Escuela de Circo, la cual quedo a cargo del ruso Alexandre Volochine y ocupó los locales de la Academia de Ballet y Arte Dramático. La primera promoción de acróbatas de circo salió en 1981. En 1995, contaba con 60 aprendices y 30 profesores. Cabe mencionar que, pese al bloqueo estadounidense contra el Estado cubano, el talento heredado de las grandes familias cubanas del circo –la familia Montalvo en las acrobacias y volantín, la familia Herrera en las malabares, la familia del payaso Chorizito, el malabarista Rafaele di Carlo, la familia de acróbatas negros conocida como los Bantúes– e incluso el esfuerzo de las y los aprendices que inician su formación en las artes circenses han revivido, mantenido y mejorado el espectáculo circense (citado por Mauclair, 2003).

Existe más de medio siglo de solidaridad entre el Circo de Moscú con el Circo Nacional de Cuba –creado en 1970– relacionado con la Escuela Nacional de Circo de la Habana –creada en 1977–. Cuba es el único país de América Latina con una Escuela Nacional y un Festival Internacional de Circo que ha alcanzado más de 120,000 espectadoras/es anuales. El Festival Circuba se realiza en la Habana por primera vez en 1978, hace más

de 40 años, siendo el más importante festival de su tipo en el continente, uno de los más grandes y significativos del mundo. En el pasado Festival Circuba 2017 habían pasado casi tres décadas (Festival Circuba de 1989) desde que un grupo mayor de artistas rusos volviera a liderar las distintas presentaciones artísticas dentro del festival (Cordero, 2017; Савченко, 2016).

Cordero (2017) también menciona que en esta emisión del Circuba 2017 frente a más de 15,000 espectadoras/es cinco jóvenes artistas de origen bielorruso de equilibrio a mediana y gran altura que habían obtenido el Payaso de Plata en la sexta edición del Festival Internacional Montecarlo en Mónaco, también fueron reconocidos por el Circuba 2017. Los funambulistas La troupe Kuznetsovs del Studio Arena, Bielorrusia es la máxima ganadora de cuatro premios, entre ellos el Grand Prix. Le acompañaron con la Carpa de Oro, el bambú aéreo de Vietnam y la prestigiosa Compañía Havana por su desempeño en la cama elástica con levitadores de Cuba. La carpa de plata por las barras fijas de la Compañía Havana de Cuba y el mano a mano Dúo Vitalys de Perú. La Carpa de Bronce por las telas aéreas de Anastasia Khleskina de Rusia, pulsadas y contorsiones por Melissa de Cuba y los malabares tradicionales por Christopher Atayde del Circo Atayde de México. También, participaron artistas de la Universidad Mesoamericana de Puebla y la Asociación Hermanos Saiz en México, artistas de la Asociación Gremial de Empresarios y Artistas Circenses de Chile, de la Asociación Cultural peruano-cubana Salseros por Excelencia de Perú, de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC).

La formación profesional del artista circense en México y Cuba

Como fin último de la ponencia, está reconocer la necesidad de fortalecer las políticas y los procesos de formación de profesores desde la educación circense. La formación del artista de circo tiene algunas consideraciones especiales: a) Los procesos formativos con frecuencia inician en la adolescencia; b) La formación en grupos o colectivos de circo callejero también son frecuentes; c) La mayoría de las ciudades no cuentan con opciones accesibles para iniciar una formación en artes circenses; d) El tiempo destinado al entrenamiento de capacidades psicofísicas y de expresión estética relacionadas con las disciplinas circenses representa menos del 10% de la jornada de formación escolar común; e) La deformación del circo llega con la mercantilización o venta del circo por los no-artistas, quienes desconocen los orígenes del circo y los manuales pedagógicos para la enseñanza de las disciplinas circenses; La formación de las grandes figuras circenses generalmente se encuentra en escuelas de circo rusas y chinas, así como en los club deportivos de reunión de jóvenes con capacidades psicofísicas sobresalientes; En México, recientemente se reconoce la importancia histórica del circo y comienza a generarse una sensibilidad hacia la formación gratuita de las juventudes en las artes circenses.

Hay que reconocer que el artista de circo asume una conformación poética –de las palabras–, estética –de la belleza– y estésica –de los sentimientos– en las figuras que se hacen con cada una de las disciplinas circenses. Lo anterior es retomado del adiestramiento grácil de los movimientos del Ballet, del aprovechamiento completo de la música de/ para circo –la cual es una música rítmica–, del balance espiritual para la práctica del amor, la compasión y la generosidad, así como la expresión corporal de los sentimientos verdaderos que habitan en el corazón del artista de circo. Además, las acrobacias de alto rendimiento no solo encarnan la integración de la danza y la acrobacia, sino que también encarnan el espíritu de la innovación.

La formación desde las artes circenses contemporáneas implica también el reconocimiento del circo dentro de las Bellas Artes, así como considerar un programa curricular que incluya diferentes contenidos extraídos de otras manifestaciones artísticas, como: el maquillaje o la confección del vestuario, el repertorio de música de/ para circo, la práctica del Ballet y de la danza contemporánea, etc. Esto lleva a defender que el acto circense tiende a ser ejecutado al ritmo del silencio o de la música, bajo luces o con poca iluminación. Además, el escenario puede estar ligeramente inclinado, plano o suspendido en el aire. El número puede ser único o circundante de otras actuaciones acrobáticas o distracciones deliberadas de payasos que monitorean al público, llevándolo de la risa al suspenso en cada acto. Dentro de este caos dentro del circo, el autocontrol, la disciplina, la confianza en los compañeros y la determinación al ejecutar un truco perfectamente es lo que hace que un ejecutante logre la síntesis mente-cuerpo. Esto es lo que hace que el acto circense se muestre como un acto de alta concentración (Seymour, 2014).

Es importante durante el entrenamiento que el educador desarrolle el trabajo colaborativo entre las y los aprendices. Sin embargo, es necesario señalar que la colaboración no se trata de unir los egos existentes, se trata de las ideas que nunca existieron hasta que todos entraron a la habitación. El docente asume el rol de entrenador responsable de conocer y diseñar el programa de trabajo. Es un facilitador creativo que aprovecha cada sesión de clase para compartir habilidades creativas con sus aprendices, practicar junto con ellas/os las técnicas que enseña y ofrecer apoyo durante todo el proceso de aprendizaje. Asimismo, es importante siempre procurar que el aprendiz tenga la oportunidad de compartir tiempo y recibir consejos de artistas de circo importantes en el contexto nacional e internacional, esto le ofrecerá la oportunidad para crear nuevas conexiones con otros aprendices en el país y el resto del mundo. También es importante generar eventos o festivales de talento para que las y los aprendices tengan un espacio para (de)mostrar su creatividad y habilidades de circo (Circus Jam, 2016).

Fortbildung (2015, en Zircus, 2016) indica que el proceso de enseñanza-aprendizaje de las actividades de circo suele considerar el entrenamiento intenso del cuerpo humano, las posibilidades comunicativas y el entrenamiento de las emociones en el marco de un modelo de enseñanza lúdico, personal-grupal y de creación teatral. Por ende, el entrenamiento circense promueve la salud del educando a la vez que desarrolla el aprendizaje neuropsicomotor, las habilidades sociocomunicativas y las habilidades físicas. Así, la educación circense incluye un entrenamiento en las artes del circo en situaciones específicas –sobre alturas inimaginables, por el aire, dentro del agua, a través del fuego, con los ojos vendados, asegurado con cerraduras, atado con cadenas o sogas, etc.–; y con apoyo de diversos equipos, como: trapecios, telas, cubos, pelotas, pañuelos, cuerdas, sillas, cajas, audiciones musicales, orquestas, iluminación, vestuario, técnicas de maquillaje, entre otros más.

Por último, Zircus (2016) considera necesario que las escuelas de artes y universidades asuman el compromiso y el reconocimiento de las escuelas de circo. Así como la defensa del circo como otra manifestación más de la educación artística, evitando su discusión como un arte menor o arte mayor para poder reconocerle como un arte de forma híbrida. Las actividades de circo implican coraje y solidaridad, donde no se hace nada sin una pareja, ya sea humano, animal u objeto. Donde además el espectador es profundamente respetado y el artista forma parte de un acto definido del espectáculo total. La pedagogía de circo –al igual que cualquier otra manifestación artística– no es solo para la formación de artistas de circo o dentro de escuelas de circo, sino para todos y en diversos lugares.

Conclusión

Respecto a la formación del artista circense, la experiencia en México y en Cuba muestra que las Escuelas de Circo se fortalecieron desde un enfoque del entrenamiento de las habilidades psicofísicas y de la expresión artística basado en el desarrollo de manuales y técnicas que asume el aprendiz en una de las disciplinas circenses consideradas en ambos países: malabares, antipodismo, danza aérea, parado de manos, contorsionismo, equilibrio en cable tenso, rueda cyr, etc. Sin embargo, actualmente las políticas de formación se ven implicadas en acciones e intereses gubernamentales para el desarrollo de proyectos sociales en las artes circenses contemporáneas. Lo cual conlleva a la creación de la categoría profesional del educador/a circense.

Al quedar abierto a la sociedad y sin la necesidad de pertenecer a una dinastía familiar circense, como sucedía mayoritariamente en el modelo de circo tradicional, cualquier persona puede optar por la formación como artística de circo.

El origen de las disciplinas circenses es milenario y está presente en todas las grandes civilizaciones en el mundo. Al respecto, Socorro Merlín (autora del capítulo De Payasos, locos, mimos y saltimbanquis, en Zamorano, 2012) hace referencia a que la Comedia del Arte desde la Edad Media hasta el renacimiento ha dado forma a diversos personajes dentro del origen del circo: bufón, mimos, juglares, saltimbanquis y clowns. Desde la antigüedad, estos cirqueros se consideraban peligrosos, pues, ellos podían decir y hacer cosas que a los demás les estaba prohibido. Se hacían acompañar por un oso, chango o perro a los que amaestraban para bailar en la plaza principal de los pueblos. En el centro de las plazas medievales (y hasta en los alrededores de las plazas públicas de la Nueva España) había un banco donde se realizaban las transacciones de dinero y como los cirqueros no tenían, ellos realizaban sus números a cambio y a las donaciones que hacían los transeúntes, a esto se le llamó en francés *monnai de singe* que quiere decir moneda de chango. En el medievo surgió el Rey del Carnaval, donde en sus actos los funámbulos (o cirqueros) inventaban deformidades, adherían al cuerpo jorobas, fingían ser locos, utilizaban zancos para poder ser vistos por todos los presentes y presionaban la realidad hacia un imaginario horroroso que parecía cómico.

Sus actos eran acompañados de la música, canto, baile, maromas, amaestramiento de animales e incluso de la venta de toda clase de objetos que traían de sus viajes por otros pueblos. Estos funámbulos amaban el ruido y la estridencia de los cohetes que utilizaban para atraer al público y algunos tenían la suerte de entrar a los castillos para entretener a la nobleza y al rey. Alrededor de 1783, en Londres y en París, nació el circo moderno con la apropiación del espectáculo ecuestre desarrollado en Rusia. Los primeros circos europeos daban funciones con los caballos en un redondel al aire libre y no es hasta 1775 que cuando el empresario inglés Ricketts llevó una carpa para presentar el circo en Estados Unidos. El empresario estadounidense Barnum tuvo gran éxito con su circo en 1835 al presentar a una mujer negra que él decía que tenía 150 años y había sido nodriza del General Washington.

En México, el Imperio Azteca poseía danzas acrobáticas (denominadas como *matlanchines*), antipodistas (*xocuahpatollin*), los voladores de Papantla (rituales religiosos conocidos como *teocuahpatlanque*) de gran impacto en la vida social y religiosa. Desarrollaron objetos para el antipodismo (malabares con los pies), zancos para realizar

saltos (como en la danza de los mosquitos en Oaxaca), la construcción de la estructura para los voladores. También, el juego de pelota sirvió el entrenamiento de las destrezas psicofísicas. Lo anterior está registrado en la escultura Olmeca El Acróbata 800 a.C. y en los dibujos del Antipodista Azteca del alemán Christoph Weiditz de 1959. Con la Colonización, los españoles introdujeron las corridas de toros y, pronto, se realizaron corridas de perros, las acrobacias de los maromeros, la comedia de los payasos y las danzas de los volatineros que presentaban en todas las plazuelas públicas de la Nueva España.

En Cuba, ampliar

Referencias

- Carteles publicados por la Imprenta A. González -El Paso, Tx., 1922, Archivo Histórico de Ciudad Juárez.
- Carteles publicados por la Imprenta La Voz del Pueblo, 1920, Archivo Histórico de Ciudad Juárez.
- Circus Jam (2016). Creative Circus Classes. Estados Unidos: Fruitflycircus. Consultado el 05 de diciembre de 2017. Disponible electrónicamente en: <https://fruitflycircus.com.au/wp-content/uploads/2016/11/NTP-Creative-Circus-Classes.pdf>
- Cordero, J. (2017). Bielorusia se alza con el Grand Prix del Festival Internacional Circuba 2017. Cuba: Ministerio de Educación de Cuba.
- Martí, J. (2003). Un juego nuevo y otros viejos. La Edad de Oro. Cuba: Editorial Gente Nueva.
- Mauclair, D. (2003). Historia del circo. Viaje extraordinario alrededor del mundo. España: Editorial Milenio.
- Seymour, K. (2014). [TESIS] How circus training can enhance the well-being of autistic children and their families. Maestría en Artes y Medios con Honores, págs.1-67. Australia: Griffith University. Consultado el 02 de marzo de 2017. Disponible electrónicamente en: <http://acapta.org.au/wp-content/uploads/2014/04/K.Seymourhonoursthesis.autismcircus.pdf>
- Siller, P. (1994). La niña y el circo. Cultura. Cuadernos del Norte: Sociedad, Política y Cultura, Núm. 32, Pp. 27-28. México: UACJ
- Venero, H. (2016). El círculo mágico: orígenes del circo en Cuba, 1492-1850. Colección Diálogo. Cuba: Editorial Oriente.
- Zamorano, B., et al. (2012). Fronteras Circenses. Antecedentes, desarrollo y arte del circo. México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.
- Zircus, M. (2016). StarkerZirkusfüralle. Kultur Zircus, vol.1, núm.23, págs. 1-25, Alemania: Bundesministerium für Bildung.
- Савченко, М. (2016). Международный Фестиваль Искусств. ART FAIR MOSCOW, pág.1-23. Rusia: фестиваля. Consultado el 04 de diciembre de 2017. Disponible electrónicamente en: <http://dkastahova.ru/wp-content/uploads/2016/06/ART-FAIR-MOSCOW-2016-2.pdf>