



Jornades sobre
Formació
de
circ

**Actas de las Jornadas de
Formación circense**

(El circo catalán debate su modelo formativo)

Barcelona, 9 y 10 de noviembre 2007

Créditos

Actas de la Jornadas sobre Formación de Circo 2007

organizadas por la Associació de Professionals de Circ de Catalunya (APCC) con la colaboración de la Escola de Circ Rogelio Rivel y el Ateneu Popular de Nou Barris

Equipo Jornadas APCC, Ateneu Popular de Nou Barris, Escola de Circ Rogelio Rivel

Coordinación Jornadas Jordi Jané / Marcel·lí Puig

Fotos © Manel Sala 'Ulls', excepto la de la cubierta © Carles Castro

Técnico de grabación David Marfil, 'Txupi'

Edición Jordi Jané

Esta edición ha sido posible con la ayuda de



La APCC cuenta con la colaboración de



Índice

- 04 **Compromiso con el circo** conseller de Cultura de la Generalitat de Catalunya
- 05 **Estructurar la formación** conseller d'Educació de la Generalitat de Catalunya
- 06 **Prólogo** Marcel·lí Puig y Jordi Jané
- 10 **Sesión inaugural** Jordi Jané, Claude Fleury, Jordi Martí, Francesc Colomé, Eduard Voltas, Carme Andrés
- 24 **Conferencia inaugural**
Bases para una formación circense artística, creativa y humanista
Jan-Rok Achard
- 32 Extractos del debate
- 34 **Formación circense: diferentes modelos y niveles**
- 35 Panorámica crítica de la formación circense a escala internacional
Raffaele De Ritis
- 41 Escuelas de iniciación al circo: objetivos, programa y ubicación en el mapa formativo
Roser Segura
- 44 La formación superior y la formación de formadores
Philippe Haenen
- 50 Un ejemplo de formación alternativa: l'École Le Lido (Toulouse)
Henri Guichard
- 56 Extractos del debate
- 65 **El futuro de la formación**
- 66 El artista y la formación en el proyecto pedagógico de la Escuela de circo Carampa
Donald B. Lehn
- 71 El artista y la formación en el proyecto pedagógico de la Escola de circ Rogelio Rivel
Teresa Celis
- 77 Extractos del debate
- 83 **Líneas fundamentales del 'Estudi sobre la formació circense a Catalunya'**
Jordi Jané
- 87 **Conclusiones**
- 97 **Notas biográficas de los ponentes**
- 102 **Agradecimientos**

Compromiso con el circo

El Pla Integral de Circ es el instrumento del Govern de Catalunya para conseguir que este arte escénico pueda desarrollarse en las mejores condiciones creativas y profesionales en nuestro país. La formación artística es, obviamente, uno de los principales ejes del Pla Integral, en el marco del cual la Associació de Professionals de Circ de Catalunya organizó, en noviembre de 2007, las primeras Jornades de Formació de Circ.

Estas jornadas tuvieron lugar en el barcelonés Ateneu Popular de Nou Barris, sede de la Escola de Circ Rogelio Rivel, miembro de la Federación Europea de Escuelas de Circo. El objetivo era ofrecer al sector circense una visión panorámica de los diferentes modelos de formación existentes, abriendo así un debate válido para concretar el modelo de formación más afín a nuestra realidad social y cultural.

Participaron en las Jornadas especialistas procedentes de Quebec, Francia, Italia y el Estado español, los cuales pusieron en común sus varios modelos de realidades sociales, proyectos pedagógicos y resultados artísticos y laborales. Estos contenidos iban dirigidos tanto a personas vinculadas al circo como a profesionales de otras artes escénicas, así como a miembros del sector educativo interesados en introducir el arte circense en la enseñanza regulada o en las actividades de ocio.

La edición que tienen en sus manos incluye las ponencias y comunicaciones presentadas durante esas Jornades de Formació. El lenguaje circense actual, ya sea en nuestro país o en otros, es rico, variado y diverso, acorde con la definición que de él hizo uno de sus máximos difusores, Sebastià Gasch, quien lo veía como “una actividad humana que combina los juegos del cuerpo con los juegos del espíritu”. Desde el Govern de Catalunya, sintiéndonos comprometidos con el reconocimiento institucional del sector, incluimos el arte del circo en el discurso de las políticas culturales contemporáneas para darle un impulso definitivo.

Joan Manuel Tresserras

Conseller de Cultura i Mitjans de Comunicació

Estructurar la formación de circo

En noviembre de 2007, el departament d'Educació se unió a la celebración de las Jornades sobre Formació de Circ, organizadas por la Associació de Professionals de Circ de Catalunya, fruto de una iniciativa enmarcada en el Pla Integral de Circ, el cual también cuenta con el apoyo del departament d'Educació.

En el año 1768, por primera vez, un inglés, Philip Astley, fundó un circo en Londres. Años más tarde aparecieron circos ambulantes en Estados Unidos, luego éstos se verían también en Europa y se convertirían en una de las formas de expresión artística y de entretenimiento más importantes de muchos países.

En la actualidad, el concepto de circo ha cambiado sustancialmente, pero éste sigue siendo un medio artístico fundamental, capaz de generar multitud de expresiones artísticas.

Somos conscientes de que muchas personas abogan por un circo estable en Catalunya. Sabemos que el circo representa la identidad de muchos y que, además, puede suponer una formación educativa y una salida profesional muy atractivas para los próximos años.

En otros países de la Unión Europea, concretamente en Francia, hace ya muchos años que el circo tiene un apoyo institucional y social considerable, mientras que —hasta ahora— las instituciones catalanas nunca lo han atendido debidamente. Hoy, la voluntad de la Generalitat es la de ayudar decisivamente al desarrollo y la dignificación del circo en Catalunya.

Las propuestas surgidas en esas jornadas fueron ricas y variadas. Las actividades llevadas a cabo sirvieron para ilustrar los diferentes modelos de formación circense que en la actualidad coexisten en los planos nacional e internacional, completar el estudio en curso del panorama del circo, promover un debate rico y productivo, y mostrar la variedad de sus expresiones artísticas.

El debate entorno al circo ha dado lugar a los diferentes escenarios posibles de su enseñanza, los cuales —en estos momentos— no están previstos en el mapa educativo a pesar de que la enseñanza circense tiene ya una presencia real en Cataluña, con buenos ejemplos en activo que pueden servir como punto de partida.

La contribución que puede hacer el departament d'Educació al Pla Integral de Circ és situar los actuales y futuros estudios circenses de Catalunya en referencia al sistema educativo. Podemos afirmar que ya hemos puesto en marcha este proceso. Seguiremos haciendo todo lo que esté en nuestra mano para que este Pla Integral de Circ dé sus frutos y para que, en un futuro próximo, el circo tenga cabida en el panorama educativo catalán.

Ernest Maragall

Conseller d'Educació

Prólogo

Jordi Jané / Marcel·lí Puig

Coordinadores de las Jornadas

y autores del 'Estudi sobre la formació circense a Catalunya'
(enero 2008)

Por una conciencia artística

En pleno siglo XXI, el Estado español tiene aún pendiente la estructuración de la enseñanza circense. Tal desatención impide a los profesionales de circo seguir un currículo formativo que les garantice una formación integral al nivel de otras expresiones artísticas contemporáneas. Un inexplicable –si no vergonzoso– vacío institucional, que se ve a duras penas compensado por el voluntarioso esfuerzo de los mismos profesionales, quienes, a iniciativa propia, han fundado dos escuelas que desempeñan un papel fundamental en el precario panorama formativo circense: Carampa (Madrid, 1994) y Rogelio Rivel (Barcelona, 1999).

El nacimiento en 2005 de la Associació de Professionals de Circ de Catalunya (APCC) coincidió en el tiempo con el primer cambio de color político en la Generalitat después de más de dos décadas de autonomía en materia de cultura. Hasta ese momento, ni la formación de circo ni ningún otro de sus ámbitos habían conseguido siquiera que la Generalitat reconociera el circo como arte escénica específica. Hoy por hoy, se puede afirmar que el sector catalán del circo y nuestro gobierno hablamos ya el mismo lenguaje. Prueba de ello son la exposición *Circ contemporani català, l'art del risc* y el seminario internacional *El circ i la poètica del risc*, impulsados simultáneamente por el departament de Cultura a inicios del 2006, la publicación de sus respectivos catálogo y actas, la gran herramienta que es el Pla Integral de Circ presentado en marzo de 2008 y la colaboración de nuestro gobierno en estas primeras Jornades sobre Formació de Circ.

Por lógica natural, las Jornadas se celebraron en la carpa de la Escola de Circ Rogelio Rivel y en las instalaciones del colindante Ateneu Popular de Nou Barris (Barcelona). Su objetivo, como rezaba explícitamente el subtítulo (*El circo catalán debate su modelo formativo*), era reagrupar y destilar el conjunto de trabajos teóricos elaborados por la profesión circense catalana durante diez años (1998, 2000, 2002, 2004 y 2005) y, a partir de esos documentos, organizar una serie de debates y mesas redondas entre nuestra profesión y los máximos expertos internacionales en formación de circo. Se trataba de crear un entorno de reflexión para dotar a los diferentes perfiles profesionales y artísticos del sector circense catalán de una serie de instrumentos útiles para debatir el modelo de formación más adecuado a nuestra realidad social y cultural. Con el fin de aunar esfuerzos y establecer las imprescindibles sinergias, las Jornadas se hicieron coincidir en el tiempo con la elaboración del *Estudi sobre la formació circense a Catalunya*, un trabajo encargado por el departament de Cultura de la Generalitat a la APCC, estudio que posteriormente se nutrió de las reflexiones de las Jornadas.

Durante dos intensos días de trabajo se analizaron diferentes modelos de formación europeos, americanos, asiáticos y de los países del Este, tanto en sus aspectos conceptuales, éticos y filosóficos como en los que atañen a la gestión. Se pormenorizaron aspectos clave de los diferentes niveles de enseñanza –del ocio a la enseñanza superior y la formación de formadores– y se barajaron temas de fondo como la responsabilidad cívica que implican

los valores artísticos, éticos y sociales del artista. Se zarandearon los conceptos de “mercado” y “circo contemporáneo”, la posible dicotomía autor/intérprete y las relaciones ideales entre las escuelas y los gobiernos (el necesario equilibrio entre el imprescindible apoyo económico por parte de las instituciones y la irrenunciable independencia de las escuelas para definir sus misiones, valores, objetivos y gestión). Al mismo tiempo, afloraron también algunas de las limitaciones de las actuales escuelas. En este apartado, nos permitimos reproducir un párrafo de la comunicación presentada por Philippe Haenen :

“Reitero que la característica fundamental de la École Supérieure des Arts du Cirque es que es una escuela estatal que expide una titulación. Si conocéis cómo funciona el proceso de Bolonia, nuestro título es un diploma oficial de Bachillerato. Quizás algún día hagamos una licenciatura, pero sería mediante una especialización como dirección, puesta en pista o pedagogía. Todavía no hemos llegado ahí, somos independientes de las universidades. Tenemos una enseñanza superior artística protegida. Somos diferentes, tenemos una autonomía respecto a la enseñanza universitaria, porque nos dedicamos solamente al circo.”

El distanciamiento (o escepticismo) de una autoridad académica como Philippe Haenen respecto al proceso de Bolonia ofrece un campo de análisis y reflexión que consideramos de capital importancia, ya que puede determinar el éxito o el fracaso de la estructuración de la formación circense en Cataluña (y, por supuesto, en todo el Estado español). Hubo, en este mismo sentido, aportaciones que requieren un análisis a fondo y una urgente toma de decisiones (es el caso de la intervención de Donald B. Lehn, director de la Escuela Carampa, explorando la posibilidad de estructurar la formación independientemente del proceso de Bolonia).

Las Jornadas se vieron enriquecidas con un variado entorno de actividades complementarias: la visita a las instalaciones de la APCC, Ateneu Popular de Nou Barris y Escola Rogelio Rivel por parte de representantes de todas las instituciones catalanas involucradas en la normalización del circo; un *work-in-progress* de los alumnos de primer curso de l'Escola de Circ Rogelio Rivel (presentado pocas semanas antes en el festival de Auch junto a otras escuelas de la FEDEC); la proyección de los documentales *El senyor Rogelio* (dedicado a Rogelio Rivel y realizado por Manuel Méndez) y *Les 7 doigts de la main* (creado por las jóvenes compañías Les 7 doigts de la main (Québec) y Cirko De Mente (Méjico); y un combinado de circo dirigido por Brian Mongard con las actuaciones de Los Caneca (mano a mano), Germán Caro (cinchas), Solfacirc (malabarismo musical), Clara Matas (trapecio) y D'lirios (verticalismo y contorsión). Un conjunto de actividades complementarias que contribuyeron a contextualizar unas Jornadas que suponen una sólida base teórica para la estructuración de la formación circense planteada en el Pla Integral de Circ impulsado por la APCC y la Generalitat de Catalunya. El explícito compromiso público adquirido durante las Jornadas por parte de todas las instituciones catalanas nos anima a avanzar sabiendo que somos cómplices de la misma aventura creativa y de futuro.

Hace años que en el panorama internacional de la formación circense coexisten dos grandes tendencias: las escuelas que fabrican artistas y números para satisfacer las demandas del mercado del espectáculo, y aquellas otras que trabajan en pos de potenciar las condiciones físicas, intelectuales e imaginativas del alumno mediante una concepción humanística del oficio de artista para acompañarle en su proceso de creador-intérprete con universo y lenguaje circense propios. Ha llegado la hora de que el sector circense catalán defina su modelo para formar a unos artistas de circo que deberán competir en un mercado internacional en el cual muchos países nos llevan más de treinta años de ventaja.

Cuando desde la APCC pensamos en la regulación de los estudios circenses, a la par que pensamos en cultura escénica contemporánea atendemos también al irrenunciable carácter libertario connatural al circo (aunque pueda parecer paradójico, un arte tan peculiar en sus relaciones sociales es, al mismo tiempo, un arte absolutamente basado en el esfuerzo, el rigor y la disciplina). Por lo tanto, unos y otros valores deben tenerse muy en cuenta al pensar en la formación del futuro artista de circo. Abogamos por un modelo de formación que estimule la libertad creativa del alumno y estamos de acuerdo con el formador Jan-Rok Achard cuando afirma que la aportación de un artista a la cultura global debe nacer de su propio lenguaje personal, de sus vivencias e inquietudes convertidas en arte representativo de su propia cultura.

El conjunto de los ponentes de estas Jornadas representa el máximo nivel de experiencia y especialización en materia de formación de circo. Sus reflexiones quedan reflejadas en estas Actas mediante sus propias palabras, contrastadas o replicadas por los asistentes a las Jornadas, un centenar largo de personas vinculadas al circo, a las artes escénicas o a su enseñanza, todas ellas en activo y con un concreto grado de especialización.

En consecuencia, estas Actas de las primeras Jornades de Formació de Circ representan un variado conjunto de experiencias de largo recorrido que, junto al *Estudi sobre la Formació Circense a Catalunya* (enero 2008), ofrecen un fulcro a partir del cual se puede proyectar el futuro mapa formativo de Cataluña.

Jordi Jané / Marcel·lí Puig, marzo 2009



Lamentamos profundamente la desaparición, el pasado 11 de enero, de Henri Guichard, fundador y primer director de l'École des Arts du Cirque Le Lido de Toulouse y ponente en estas Jornadas. Con él desaparece un gran humanista y un docente apasionado por la transmisión de los conocimientos artísticos.



Sesión inaugural

Intervenciones de Jordi Jané, Claude Fleury, Jordi Martí,
Francesc Colomé, Eduard Voltas y Carme Andrés

Una herramienta para el sector

Jordi Jané

crítico, profesor de Teoría e Historia del Circo y coorganizador de las Jornadas

Amigos: en nombre de la Associació de Professionals de Circ de Catalunya (APCC) es un privilegio poder daros la bienvenida a estas Jornadas sobre Formación de circo organizadas por la APCC, el Ateneu Popular de Nou Barris y la Escola de circ Rogelio Rivel con la complicidad y la colaboración de las personas e instituciones representadas en esta Mesa.

Os saludan, por este orden: el señor Claude Fleury (director de la Oficina de Québec en Barcelona), el señor Jordi Martí (delegado de Cultura de l'Ajuntament de Barcelona), el señor Francesc Colomé (secretario de Políticas Educativas de la Generalitat), el señor Eduard Voltas (secretario de Cultura de la Generalitat) y la señora Carme Andrés (concejala del distrito de Nou Barris, Barcelona). Cada uno de ellos os detallará el porqué de su presencia en esta sesión inaugural. Pero antes permitidme que os resuma los objetivos de estas Jornadas.

En Cataluña, como en las demás comunidades autónomas, la formación circense no está estructurada ni, por consiguiente, reglada por institución educativa alguna. Definir, estructurar e implementar el modelo de formación que deseamos para Cataluña es uno de los ejes fundamentales del Pla Integral de Circ que estamos elaborando conjuntamente la APCC y el departament de Cultura de la Generalitat y que el conseller de Cultura Joan Manuel Tresserras anunció en rueda de prensa el pasado 30 de marzo. El Pla Integral de Circ es un acuerdo marco suscrito por la APCC y los departamentos de Cultura y Educació de la Generalitat, y es también la imprescindible primera demostración activa de que el Govern considera al circo como un bien cultural, económico y social.

Precisamente, el segundo epígrafe del Pla Integral se refiere a la Formación en estos términos:

Epígrafe segundo.- "REGULAR y PROFESIONALIZAR LA FORMACIÓN"

"Es necesario regular la formación de circo existente y planificar una formación de grado superior, así como garantizar programas de formación continua para los profesionales".

Y a continuación concreta objetivos y el plan de acción e implementación para cada uno de ellos.

El efecto inmediato de este segundo epígrafe ha sido la creación de la Taula Mixta de Formació, que tiene el mandato de diseñar el futuro mapa de la formación circense en Cataluña.

Todos los agentes implicados en esta Mesa Mixta somos conscientes de que estamos ante una acción de política cultural a largo plazo. Como dice Marcel·lí Puig, “El horizonte es lejano, pero nosotros caminamos cada día”. El camino no va a ser fácil pero es estimulante. Mediante el Pla Integral, la decidida voluntad de la APCC de estructurar la formación circense es ya compartida por los departamentos de Cultura y Educació de la Generalitat, y aún por otros estamentos e instituciones.

La voz del sector circense catalán es necesaria e imprescindible para definir un horizonte formativo del circo. Hemos organizado estas Jornadas con el doble objetivo de ofrecer al conjunto del sector una panorámica de los diferentes modelos de formación existentes en el mundo occidental y para –segundo objetivo– iniciar un debate que ayude a concretar el modelo de formación más adecuado a nuestra realidad social y cultural. Entre las 120 personas inscritas a las Jornadas se encuentran artistas, directores, técnicos, docentes, alumnos, mángers, directores de festivales, agencias de contratación, medios de comunicación y estudiosos de las artes escénicas. Poniendo en común nuestras ideas y experiencias, las conclusiones de estas Jornadas serán sin duda una buena base para seguir trabajando en el mapa formativo.

Analizaremos modelos europeos, norteamericanos (de Québec en especial), asiáticos y de la ex URSS. Esto nos puede dar –en lo geográfico, pero también en lo conceptual– una visión bastante amplia de los modelos formativos que funcionan, cómo funcionan y en qué país y en qué cultura funcionan. Para ello hemos invitado a siete especialistas internacionales directamente vinculados a la enseñanza circense. Hemos considerado su contrastada experiencia en las varias etapas del ciclo formativo, así como los complejos recorridos artísticos de cada uno de ellos. Experiencia y vida dan pues al conjunto de nuestros ponentes un bagaje humanístico que creemos será una aportación de gran potencial. Me permito hacerme eco de un comentario lanzado aquí hace un instante por un profesor de circo: “aprender circo comporta también aprender un concepto de vida, un estilo de vida, unos valores ciudadanos, sociales y de trabajo en equipo”.

A solicitud del departament de Cultura de la Generalitat, en estos meses la APCC está elaborando un estudio sobre la formación de circo en Cataluña. Las conclusiones de estas primeras Jornades de Formació se integrarán a ese estudio, con el fin de convertirlo en la voz común del sector circense catalán sumada a la experiencia de los expertos internacionales en materia de formación a quienes hemos invitado. Deseamos que las conclusiones de los debates de estas Jornadas sean un instrumento útil no sólo para la Taula Mixta de Formació, sino para todos los profesionales del sector. La APCC publicará las Actas de estas Jornadas, que, sea cual sea su resultado, será la radiografía de un momento clave en la evolución de nuestro circo y, por lo tanto, un buen punto de partida para el futuro mapa de la formación circense en Cataluña.

Si estamos de acuerdo en que la creación artística depende fundamentalmente de la formación, la APCC se compromete a estructurar y organizar jornadas específicas para los diferentes niveles: ocio/iniciación, preparatoria, media, superior, formación continua, formación de formadores, etc. Hoy, quizá como nunca, los artistas y autores de circo deben ser cada día más polivalentes para asimilarse a la concepción de artista total sustentada por Charlie Chaplin: “el oficio de artista se compone de veinte oficios a la vez, y son estos veinte oficios los que transforman a un artista en una vedette”. A mí me gustaría añadir que son estos veinte oficios, más un alma creativa, más un arraigo a su tiempo y a su concreto espacio geográfico, lo que confiere a un artista de circo la tan deseada universalidad. Hoy por hoy, el auténtico artista, el auténtico creador, es aquel que tiene algo nuevo que expresar y que lo expresa con voz propia y lenguaje genuino. Nuestro circo tiene la virtud de la extracción popular, es mediterráneo, solar y salobre, y se enriquece sin cesar con la savia de otras culturas.

Hay que potenciar al máximo ese gran conjunto de ingredientes.

Inauguramos estas primeras Jornadas sobre Formación de circo y lo hacemos con una buena noticia recién llegada de Québec. Os la comunica el director de la Oficina de Québec en Barcelona, monsieur Claude Fleury.

Claude Fleury

responsable de la cooperación Québec-Cataluña

“Bona tarda, amigues i amics del circ.” Agradezco a la APCC, al Ateneu Popular de Nou Barris y también a la Escola Rogelio Rivel su amable invitación a estas Jornadas, que nos permitirán conocer más en detalle uno de los grandes desafíos a los que se enfrenta la normalización y el desarrollo del circo, no sólo en Cataluña, sino en el mundo entero. Me refiero a la formación.

Asistimos a estas Jornadas no sólo con la intención de aprender más sobre las experiencias de nuestros amigos catalanes, sino también con la firme voluntad de contribuir al desarrollo de puentes de diálogo y de colaboración entre las comunidades circenses de Cataluña y de Québec. Gracias también por la presencia en estas Jornadas de Jan-Rok Achard, ex director de la Escuela Nacional de Circo de Montreal.

Junto con la escuela Rogelio Rivel y la APCC, vamos a trabajar en el diseño de un programa de cooperación internacional con Québec que responda a los objetivos y a las prioridades del sector en Cataluña. Dicho programa estará centrado en cuatro ejes primordiales de acción, desde los cuales pensamos que sería posible construir una cooperación a largo plazo entre las comunidades circenses de Cataluña y de Québec.

Estos ámbitos son: formación, intercambios entre asociaciones de profesionales, estrategias de promoción internacional e iniciativas y proyectos de circo social.

Una vez definidas las acciones concretas, los calendarios y los presupuestos, presentaremos este programa internacional de cooperación en artes del circo en el marco del próximo comité mixto de cooperación Catalunya-Québec, que habrá de reunirse en Barcelona los próximos 5 y 6 de marzo de 2008.

“Moltes gràcies i llarga vida al circ”, muchas gracias y que viva el circo.



Jordi Martí

delegado de cultura del Ajuntament de Barcelona

En primer lugar, quiero dar las gracias a la gente de la Associació, a la del Ateneu de Nou Barris y de la Escola Rogelio Rivel. Creo que estas Jornadas que hoy inauguramos son importantes porque en ellas se consolida un proceso de recuperación del circo en Cataluña. Un proceso que, a pesar de que por motivos históricos sufriera un considerable paréntesis, tiene una larga tradición tanto en la ciudad de Barcelona como en el resto del país.

Desde los años 70, el circo se ha ido recuperando y, además —creo yo—, de la forma más interesante en que puede manifestarse un ámbito de la cultura o de las artes: aportando al sistema cultural de la ciudad en su conjunto el reconocimiento a una tradición propia y al mismo tiempo y necesariamente, buscando la construcción de un lenguaje contemporáneo que sirva de modelo y pueda decir algo a la sociedad del siglo XXI.

En el circo, desde todas sus experiencias, se ha mantenido el compromiso con una tradición circense y unas técnicas específicas, pero sabiendo que era necesario renovarse y que tenía que situar su lenguaje en el contexto cultural contemporáneo.

Y este recorrido se ha hecho, en algunos momentos y por varias razones, sin continuidad pero sin embargo con muchos aciertos.

Hablamos del circo contemporáneo, del que además tuvimos una exposición en el Centre de Cultura Contemporània hará cosa de un año, comisariada por Jordi Jané i Joan M. Minguet. En algún modo, esta exposición realizó una función notarial respecto a la historia reciente del circo en Cataluña, recuperando la tradición pero poniendo el acento en el nacimiento de un circo nuevo, contemporáneo, surgido aquí con gran variedad de intenciones y formatos.

Por lo tanto, me parece que la primera cuestión es reconocer la importancia que hoy tiene el circo contemporáneo en nuestro contexto y situarlo adecuadamente.

En segundo lugar, y sin menoscabo de las muchas y distintas participaciones de personas y colectivos, hay que reconocer públicamente el papel del Ateneu Popular de Nou Barris.

El Ateneu, en sus múltiples facetas, ha desempeñado un papel trascendental en el circo catalán. Me gustaría, además, resaltar el modelo del Ateneu, la manera como éste ha ido construyendo su proyecto cultural a lo largo de muchos años, iniciando un proceso de interés artístico y cultural partiendo de un movimiento social muy importante, amén de su estrecha relación con un barrio, con un territorio concreto y muy específico. El Ateneu es ejemplar en muchos aspectos. Por eso, desde el Ajuntament queremos, no sólo reforzar la existencia y la importancia del Ateneu en todas sus vertientes (formación, exhibición de espectáculos, producción, proyección social), sino utilizarlo como modelo para otros ámbitos, en otras disciplinas y en otros lugares. Porque es éste un proyecto que ha avanzado al ritmo del tiempo, no sólo en nuestro contexto, sino incluso en el marco europeo.

Cada vez más, en las ciudades europeas se ven iniciativas que tienen esta textura, una mezcla de innovación artística y preocupación por la formación con, al mismo tiempo, una fuerte implicación social con el territorio, ocupando espacios –si se quiere periféricos– de los entramados urbanos de las ciudades contemporáneas, pero que desarrollan un papel trascendental ya sea en lo artístico y cultural, ya sea en la vertiente social y de cohesión de los barrios. Las tramas urbanas de las ciudades son cada vez más complejas, más diversas y más difíciles, y exigen espacios de relación como el Ateneu Popular de Nou Barris.

Aquí no sólo se renuevan lenguajes artísticos, técnicas y formas de expresión, sino que (como decíamos hace un rato durante la visita a las instalaciones del propio Ateneu i de la Escola de circ Rogelio Rivel) estos espacios son también un servicio a los ciudadanos. Son espacios de encuentro, de mezcla, de sociabilidad.

Respecto a la formación, me gustaría decir también que, al contrario de lo que indicaría la lógica cartesiana, primero tiene que venir la formación y luego el desarrollo de un ámbito cultural. Normalmente se produce al revés, no sólo en el terreno del circo, sino en muchos otros ámbitos. Primero empieza a moverse la creatividad de los artistas para luego consolidarse los varios sectores de cada arte –entre ellos la formación. Ésta es una herramienta capital para su crecimiento y desarrollo.

Desde el punto de vista de la formación, hay dos cosas que me parecen importantes y que se citaban hoy cuando nos presentaban la Escola Rogelio Rivel y el Ateneu. La primera de ellas es mejorar la formación de base, tanto en extensión como en oportunidades, para que los ciudadanos más pequeños, los más jóvenes, puedan tener su primer contacto con el circo y con su práctica artística. En este sentido, desde el Ajuntament hemos diseñado un Pla d'Ensenyaments Artístics de la ciudad, en el que se incorporarán las escuelas de todas las disciplinas artísticas, incluido, evidentemente, el circo. No podía ser de otra forma, ya que la experiencia debe ser útil, y la gente y las personas que os habéis dedicado al sector y que trabajáis en él debéis aportar vuestro conocimiento para poder implementarlo en Barcelona en toda su extensión.

Hace un rato, nos decían en la Rogelio Rivel: “Uno de los problemas que tenemos es que los jóvenes nos llegan con una formación muy escasa porque han tenido pocas oportunidades de practicar algo relacionado con el circo, desde pequeños y en todas las edades”.

Eso es algo que nuestra ciudad debe resolver en muchas disciplinas artísticas, no sólo en circo, aunque ésta, por sus características, seguro tendrá –ya las está teniendo– posibilidades de participación muy elevadas.

Una de nuestras principales preocupaciones es que, durante los muchos años en los que esta ciudad y todo el país han tenido carencias culturales, hemos puesto el acento en el consumo cultural. El consumo es una práctica artística y cultural muy determinada que tiene su importancia, pero con eso no se agotan las posibilidades y las oportunidades que han de propiciar a los ciudadanos el contacto con el arte. Las prácticas artísticas pueden ser muy diferentes en intensidad. La formación es la mejor forma de trabajar para y crear y consolidar el público del futuro —y no sólo para crear nuevos talentos—. Ése es un compromiso que no puede agotarse en poco tiempo. Como ha dicho Jordi Jané hace unos minutos, se trata de políticas de largo recorrido. En los próximos años, mediante la formación de base vamos a empezar a dar los pasos necesarios para hacer extensivas las oportunidades de formación artística de todas las disciplinas a toda la población. Y esto creo que es importantísimo.

El segundo aspecto que me parece importante es la formación superior.

Y es importante porque cierra el ciclo y permite que pueda realmente desarrollarse la formación en su conjunto.

Una ciudad, un país, debe ofrecer itinerarios formativos hasta llegar a la excelencia, una formación de excelencia que permita la interrelación entre escuelas y –por supuesto– a nivel internacional, pero que sirva también para que los artistas puedan formarse en todos los niveles. Yo viví muy de cerca los inicios de la Escola Superior de Música de Catalunya (una iniciativa impulsada años atrás por la Generalitat que hoy en día es una realidad y una pieza fundamental para la consolidación de ése sector artístico) y, desde el cartesianismo, se podría asegurar que esta formación sería el primer paso de la excelencia.

Pero nosotros llegaremos a ella después, porque el circo contemporáneo catalán es una realidad: tenemos festivales, un variado entorno circense y un sinfín de creadores y compañías. La formación superior no forma parte de las competencias municipales, pero el ayuntamiento apoyará cualquier iniciativa en este sentido, cediendo los espacios y colaborando en otros aspectos para que la escuela superior de circo sea una realidad.

Persiguiendo este fin, Jornadas como éstas son muy importantes porque aquí se articula el conocimiento y, sobre todo, se ordenan y sistematizan las ideas para que después, cuando llegue el momento de actuar, nuestras actuaciones no sean palos de ciego sino acciones concretas y continuadas que conduzcan a los objetivos perseguidos.

Otro elemento indispensable es favorecer que el nuevo tejido artístico de Barcelona (que sigue siendo enormemente fuerte y atractivo en el plano internacional) tenga espacios donde desarrollarse. Como sabéis, también en esta línea el Ajuntament está trabajando intensamente en la actualidad para mejorar las condiciones y los espacios para la creación.

No sólo, repito, en el ámbito del circo –pero también en él– y creo que esta es otro aspecto a desarrollar en los próximos años. Un aspecto cada vez más definido, cada vez más detalladamente planificado, con realizaciones concretas que estoy convencido de que en los próximos años veremos plasmadas en realidades tangibles. Estas realidades serán una ayuda al trabajo que hacéis los que os dedicáis profesionalmente al circo. Ésta es la base indispensable. Nosotros acompañaremos cuanto sea necesario, pero la cultura la hacen las personas que se dedican a ella, y el arte lo hacen los creadores. Nosotros debemos estar a su lado y aportarles los recursos necesarios para que esta ciudad siga teniendo las mejores condiciones para que el circo contemporáneo catalán sea cada vez más fuerte, para que cada vez tenga más posibilidades de exportación y llegue a ser una expresión más del talento creativo de Barcelona y de todo el país.

Muchas gracias y buen trabajo para las Jornadas que hoy empiezan.



Francesc Colomé

secretario de Polítiques Educatives de la Generalitat

En nombre del departament d'Educació, gracias por haberme invitado a estas Jornadas. La verdad es que, cuando uno contempla una realidad, cuando la ve de cerca como he tenido ocasión de hacer yo esta tarde, se entienden muchas cosas. Yo nunca había estado aquí y, además, no os conocía. Sabía de vuestra existencia, pero en estas horas compartidas con vosotros he quedado francamente impresionado, sobre todo por el coraje y el entusiasmo con el que lo expresáis y por el ánimo que ponéis en ello. Por todo lo que hacéis y todo lo que habéis hecho. Entiendo, además, que de alguna manera representáis también a los que han recuperado o mantenido la tradición del circo. Una tradición recuperada y modernizada. Vosotros habéis hecho arte, habéis procurado formación y cohesión social.

La verdad, estoy impresionado.

Pues bien: la formación. Decíais que la enseñanza que impartís se transmite a partir de la técnica y, por lo tanto, desde un punto de vista muy clásico estaríamos hablando del aprendizaje, ¿verdad? Un aprendiz por imitación, ¿no es eso? Trabajáis de buena fe, pero poco estructurados sistemáticamente respecto a lo que modernamente se entiende por enseñanza. Por lo tanto, por aquí es por donde tendríamos que empezar a trabajar.

Tendríamos que ver de qué forma definimos los elementos que constituyen la profesión, los elementos que representan las competencias necesarias para poder ejercer esa profesión y como aprender a identificarlos. Éste es, a mi entender, el compromiso que hemos adquirido en el marco del Pla Integral de Circ, el mismo compromiso que hemos suscrito con la Taula Mixta de Formació. Veremos cómo lo hacemos, cuales son los contenidos, qué competencias podemos identificar y cómo cualificar los estudios y crear los itinerarios.

Decíais también que “hace falta formación de base, no puede ser que se llegue al aprendizaje del circo a cierta edad porque ya es tarde y luego tenemos problemas para adaptarnos”. Es decir: vamos a ver cuando empezar esta formación necesaria y que a cierta edad ya es profesionalizadora, como pasa en tantos otros campos del arte. Muchos de los elementos de esta formación hay que empezar a cultivarlos desde bastante jóvenes, y por eso hay que identificarlos y dar la posibilidad de que aparezcan antes.

Por lo tanto, decíais: regular, profesionalizar y planificar. Yo no sé por qué, pero me da un poco de miedo que una regulación, una planificación, no acabe siendo demasiado rígida. Debemos encontrar el equilibrio entre la necesaria creatividad (que es lo que deben cultivar estos estudios) y el rigor, aquel rigor que citabais hablando del circo chino –decíais que difícilmente podía trasladarse a una sociedad mediterránea–. Seguro que no es necesario aplicar aquel rigor, pero tendrá que ser otro tipo de rigor, para asegurar que, detrás de una certificación, hay unas competencias que permiten ejercer la profesión en uno u otro campo. También quiero deciros que regular una formación representa aumentar la calidad de una profesión. Una profesión que tiene tras de sí una calificación y una formación tiene más posibilidades de crecer y consolidarse porque permite la investigación, el progreso, la innovación. Por lo tanto, espero que podamos colaborar también en mejorar la actual oferta en el campo de la enseñanza artística.

Es algo que también consideramos importante, ya sea en la ciudad de Barcelona, con la amable cooperación del Ajuntament, ya sea en toda Cataluña. Queremos dar a los ciudadanos de este país la posibilidad de poder elegir una formación sólida, coherente y rigurosa en el campo de las artes y, por lo tanto, ayudar a encontrar el trampolín que nos permita buscar la excelencia que reclamábamos como necesaria en vuestro campo.

En cualquier caso, os felicito por la iniciativa y espero que las conclusiones a las que lleguéis, que seguro serán interesantes y determinantes, puedan ser analizadas conjuntamente para ver cómo organizamos este reto que compartimos en cuanto a la formación. Muchas gracias.



Eduard Voltas

secretario de Cultura de la Generalitat

No puedo evitar empezar con una referencia personal. Hoy estoy muy contento de estar aquí, en el Ateneu Popular de Nou Barris, y os voy a decir por qué. Hace sólo un año que me dedico a la política: yo no soy político, soy periodista y editor. Uno de los trabajos que más me llenaron como periodista fue un libro de reportajes redactado colectivamente por un equipo de colegas, que se tituló *Terra i Llibertat. Cent entitats dels Països Catalans*. Eso fue hace ocho o diez años, recorrimos todas y cada una de les comarcas de los Països Catalans, todas, buscando a la gente que construye la nación cada día, gente que hace cosas que valen la pena y que hacen que este país sea cada vez mejor.

En la comarca del Barcelonès tocaba entrevistar a alguien.

Buscamos cuatro o cinco entidades y una de las seleccionadas y escogidas fue el Bidó de Nou Barris / Ateneu Popular. Recuerdo que en el reportaje que publicamos destacábamos como la gente del Ateneu había utilizado el circo como instrumento de cohesión social —y no sólo de creación cultural. Hoy, diez años después, me siento muy feliz de tener la oportunidad, desde la política y dentro de nuestras posibilidades, de poder ayudar a aquella gente que trabajaba por un país mejor.

Durante la visita de hoy —y termino ya con mi referencia personal—, creo que ha sido Jordi Jané quien ha mencionado la importancia que tuvo para el circo en el Estado francés el ministro Jack Lang. Como podéis imaginar, no voy a cometer la imprudencia de comparar al conseller Tresserras con el ministro Jack Lang, pero sí quiero deciros que tenemos un conseller que cree en el circo, que se lo cree de verdad y nos ha encargado solucionar sus variadas problemáticas —o por lo menos intentarlo. El equipo humano de la secretaría de Cultura (Berta Sureda, Sílvia Duran y todos los técnicos que están trabajando en el tema) nos hemos puesto muy seriamente manos a la obra.

El primer resultado de esta tarea es la presentación, antes de finalizar este 2007, del Pla Integral de Circ. No sé si este plan va a cubrir al cien por cien las expectativas del sector, pero podemos garantizar que no va a ser un brindis al sol: será un plan de acción con unas actuaciones, un calendario y unos recursos económicos para llevarlo a cabo.

Algunos de vosotros ya conocéis algo de los contenidos del Pla Integral de Circ: vamos a implicarnos a fondo para intentar mejorar las condiciones de las giras de los circos en carpa por el territorio; intentaremos convencer a entre veinte y treinta ciudades de Cataluña para que se declaren Ciutats Amigues del Circ y que ello conlleve una serie de compromisos por parte de esas ciudades en cuanto a promoción y apoyo. Por su parte, evidentemente el departament de Cultura se comprometerá a ayudar a esas ciudades con las aportaciones necesarias y una serie de otras medidas que se darán a conocer en su momento, pero que en cualquier caso son y serán pactadas con los representantes del sector.

Uno de los temas centrales del Pla, como decía antes Jordi Jané, es la formación. Poco puedo deciros sobre este tema que vosotros no sepáis. Simplemente, que desde la conselleria de Cultura compartimos el diagnóstico del sector sobre la formación. Hay que dar un impulso, regular y dar prestigio a la formación circense en Cataluña, y para ello se ha constituido la

Taula Mixta de Formació. Y nos hemos puesto a disposición de la conselleria de Educación para colaborar en todo lo necesario para que de la Taula Mixta salga una propuesta que suponga un antes y un después de la formación circense en Cataluña. Quiero transmitir el compromiso de la conselleria de Cultura de la Generalitat para que esta legislatura que termina en el 2010 represente un auténtico punto de inflexión para el circo en nuestro país. Muchas gracias.



Carme Andrés

concejala del distrito de Nou Barris

Buenas tardes a todos. En primer lugar, agradecer la invitación de la Associació de Professionals de Circ de Catalunya, la Escola Rogelio Rivel, el Ateneu Popular de Nou Barris y el Bidó de Nou Barris, y en segundo lugar, dar la bienvenida a los representantes de la Generalitat, al delegado de Cultura del Ajuntament, también al señor Fleury, que nos ha traído tan buenas noticias, al señor Achard, que dará la conferencia inaugural, a los ponentes, artistas, aprendices de artistas, técnicos y todos los amigos que están aquí hoy y estarán también mañana.

Es un honor para Nou Barris acoger estas Jornades de Formació de Circ y celebrarlas en este espacio del Ateneu Popular, nacido de la reivindicación. La misma reivindicación que hacen hoy la Associació de Professionals de Circ y la Escola Rogelio Rivel en el sentido de dotar este arte de la formación y la dignidad que merece. El Ateneu Popular hace treinta años que está aquí, en Nou Barris, y nació también así, reivindicando, con la ocupación de una planta asfáltica y con la voluntad de ser un centro de integración social a través de la promoción cultural, el circo y las artes escénicas. Por eso creo que éste es el marco idóneo para estas Jornades sobre Formació Circ y para expresar con voz fuerte y alta la legítima voluntad de tener unas artes circenses de nivel internacional.

Creo que eso coincide con la personalidad de la gente que vivimos en Nou Barris.

Lo digo así porque yo he vivido siempre en Nou Barris y creo que voy a seguir viviendo aquí durante muchos años. Porque Nou Barris acoge a gentes de orígenes muy diferentes y de condiciones sociales muy distintas, gente que ha trabajado muy duro para realizar sus sueños, a menudo con recursos muy escasos. Pongo el ejemplo de esta misma carpa, que ya sabemos que tiene muchas necesidades y carencias, ¿verdad?, pero que se ha levantado en un ambiente solidario, de lucha y de proyecto comunitario. Por eso creo que Nou Barris tiene mucho que ver con la gente del circo, y por eso reitero que es un honor tener aquí a estos especialistas en la materia y a estos aprendices y a estos artistas, porque ello da un valor incalculable a nuestro distrito.

Aquí, hoy y mañana, se hablará de modelos educativos del circo y, por lo tanto, se va a hablar de educación y de cultura y se va a analizar seria y rigurosamente este arte.

Nosotros queremos que Nou Barris siga siendo un referente del circo catalán.

En este sentido, ya que todos los participantes de la mesa han adquirido un compromiso, yo hoy me comprometo a seguir siendo cómplice de este proyecto y, de la mano del departamento de Cultura y en lo posible desde las competencias municipales, mejorarlo.

Mejorar la formación es el mejor camino hacia la excelencia artística circense

En Nou Barris hemos hecho pequeñas aportaciones de forma continua durante varios años. Apostamos por el circo y lo hacemos realmente desde el Pla Educatiu d'Entorn, que es un plan de educación que se aplica en las escuelas y en el cual puede escogerse un proyecto entre varios. Nosotros hemos escogido el circo. Por eso se dan clases de circo en las escuelas; ésta es una apuesta clarísima adoptada por todos los colegios de Nou Barris que participan en el proyecto.

También incidimos en el ámbito de formación circense mediante un proyecto social con discapacitados que creemos es fundamental para la integración y el crecimiento personal de estas personas. Y también colaboramos en las reformas del Ateneu Popular, que se realizarán durante el próximo mandato. Todo ello hará más fuerte la presencia del circo en Nou Barris. Sin más, agradezco de nuevo vuestra invitación.





Conferencia inaugural

Jan-Rok Achard

Ex director de la École Nationale de Cirque Montreal entre 1985 y 1999,
director de escena y consultor en desarrollo de las artes escénicas

Bases para una formación circense artística, creativa y humanista.

Jan-Rok Achard

Para empezar, os diré que vivo mi presencia aquí como un privilegio. Mi gran frustración es no hablar catalán, y os pido que me disculpéis.

Lo que quiero compartir con vosotros es la visión, absolutamente subjetiva, de lo que la palabra “formación” quiere decir para mí. Pero antes de empezar me gustaría dar las gracias a mis compatriotas de Québec. Y voy a subrayar algo que también es muy importante para vosotros: agradezco a mis compatriotas de Québec que hayan ganado la lucha por impedir a los estadounidenses imperializar la cultura. El circo representa, de forma excepcional y en todo el planeta, la expresión de la diversidad cultural y el derecho a expresar esta diferencia. Y me siento contento y orgulloso de que nosotros, al igual que vosotros, hayamos podido ganar esta batalla. No se trata sólo de ser francés o catalán, sino de no dejarse aplastar por la gran maquinaria de la cultura.

Por eso, respecto de lo que estoy viviendo ahora aquí, quiero deciros un par de cosas: el profundo sentimiento que tengo ahora es emocionante porque hay una escuela, llamada Rogelio Rivel, creada por artistas que creían en la necesidad de dotarse de medios para poder evolucionar.

Eso es lo que yo llamo “el nacimiento orgánico”. Los que conocéis la historia de la École de Cirque de Montreal entenderéis que me sienta en un terreno familiar, porque esa escuela nació también como un proyecto comunitario. La confluencia en un mismo espacio de la Escola Rogelio Rivel y el Ateneu Popular de Nou Barris da energía y tracción, y estimula la voluntad de conseguir, juntos, resultados potentes.

Tengo que reconocer que antes, cuando escuchaba los parlamentos de la sesión inaugural, he oído palabras muy bonitas, pero atención: es tarea vuestra decidir que queréis ser y qué dirección vais a tomar. No dejéis que nadie os diga como tenéis que estructurar la formación. La gente de circo somos capaces de adaptarnos a todo, pero no hay ningún ministerio ni departamento de cultura que pueda decirnos cómo tiene que ser el circo. No deben.

Y tengo la confianza de que, si no lo comprenden, se lo haremos comprender.

Al hablar de formación comparto con vosotros un recorrido, porque habéis llegado al punto donde estáis actualmente en gran parte gracias a la pasión, y en este momento os sentís como en una especie de Fórmula 1. Pero tranquilos, no es bueno correr. Existe una necesidad y vamos a ver que hacemos con ella.

Quizá pregunte más de lo que voy a responder. Porque para mí el punto de partida es la realidad actual, y la realidad actual es que existe una escuela. Y, partiendo de lo que es ahora esta escuela, hay que ver en qué quiere convertirse. Existe también una asociación, que aun es muy joven. En Cataluña tenéis asociaciones de actores, de músicos y de otras ramas artísticas. Existen desde hace ya muchos años, pero la de circo es como un bebé, no mucho más mayor, y como yo también he cometido la locura de crear una asociación de profesionales

de circo en Québec, he tenido que aprender a gestionar hormonas. Porque a menudo somos muy individualistas y no tenemos una gran cultura asociativa. Tenemos que aprender a trabajar juntos, aunque de alguna forma seamos también competidores. Y el asociacionismo, por lo menos en Québec, es una nueva cultura. Lo que me preocupa de vuestro enfoque es la noción de consenso y de adhesión, de tener conciencia de que se trata de un proyecto colectivo y que entre todos se crea un sentimiento de pertenencia. Sobre todo, hay que crear un clima de confianza.

Puede que mi tarea aquí sea incitar y a lo mejor hasta os parezca provocador. De alguna forma, vosotros estáis en proceso de reflexión. Examinando los retos que el circo catalán tiene ante sí, nos daremos cuenta de hasta qué punto es importante para el futuro que nos planteemos cuidadosamente cada una de las acciones que realicemos a partir de ahora.

No hablo del futuro de mañana por la mañana, sino también del de pasado mañana y el del otro. Creo que vale la pena reflexionar un poco más para dar a esta casa unos cimientos sólidos. Y tenemos derecho a equivocarnos. En realidad, esta tarde estamos hablando del circo del futuro. Hablamos de la extrema importancia y de la gran responsabilidad que tienen las escuelas. Y estoy obligado a reconocer ante los expertos en formación que hoy nos acompañan, que la legitimidad de las escuelas de circo es cada vez mayor y más reconocida en todo el mundo. Los mismos expertos pueden atestiguarlo.

No hay que olvidar algo que es muy interesante para vosotros y que forma parte de las paradojas que estamos viviendo. La renovación de las artes circenses en el mundo occidental es debida, en una parte muy importante, a la aparición de las escuelas de circo. La paradoja es que estas escuelas no han sido creadas por gente de circo.

Finalmente, antes de entrar en materia, un toque de alerta; porque hay trampas en el horizonte, y la principal de ellas es la institucionalización: en ocasiones, la institucionalización es una elegante forma de castrar, de asepticar, de privar de olor, sabor y color el acto de crear y formar. Aunque es una realidad muy reciente, ya estamos asistiendo a altos niveles de institucionalización de las artes circenses, con lo que corremos el peligro de comprometer la formación de los artistas. No voy a citar personas ni universidades, pero sí voy a decir que a menudo este proceso va asociado a la palabra “universidad”.

Estructuraré mi conferencia en seis apartados. En el primero os hablaré de la misión (no tanto para definir las escuelas como para desenmascarar las falsas escuelas).

En el segundo apartado, hablaré de la razón de ser (¿por qué, para qué una escuela?, ¿qué hay detrás de una escuela?).

El tercer apartado nos llevará a los valores (los valores son el sello y la identidad a una escuela y, frecuentemente, es a partir de los valores que comprobamos si estamos evolucionando o vamos hacia atrás). En el cuarto apartado os hablaré de orientación, y al final os hablaré de objetivos y de contenidos.

1. La misión

He elegido hablaros en primer lugar de misión porque se trata de un concepto muy vago, muy etéreo. ¿Qué es una escuela? ¿Cuál es su misión? Me hago esta pregunta porque muchas escuelas han dimitido de su función formativa para convertirse en un centro de creación y/o producción.

Una escuela es también un servicio a un medio, al medio de las artes del circo.

Y a partir del momento en que una escuela se convierte en un centro de creación y producción, entra en competencia con aquellos para quien trabaja, pervirtiendo así la misión inicialmente planeada para favorecer a alumnos de grado medio o superior.

Este es un tema fundamental.

Hace un rato, por ejemplo, en la sesión inaugural se hablaba de un centro de creación y entrenamiento. ¿Cuál será la auténtica misión de este centro? ¿Cómo clarificar esta cuestión?

Porque para mí, este es un núcleo de posibles conflictos.

Por supuesto, sea centro de creación o escuela, estará obligado a rendir cuentas.

Pero, al mismo tiempo, será importante que la Administración, el socio principal, sea consciente de lo que se está haciendo, cual es el objetivo, cual es la misión.

Y mi experiencia personal me dice que muy frecuentemente los conflictos se producen porque la misión no está suficientemente clara.

La APCC tiene una misión. ¿Cuál? ¿Cómo definirla para no crear expectativas equivocadas en el sector? Preguntad a Philippe Haenen, a Henri Guichard, a Dominique Toutlemonde o a Roser Segura si en sus inicios definieron o no la misión de sus respectivas escuelas.

Si no la hubiesen definido claramente, posiblemente hoy estarían sin ayudas ministeriales.

Y aún así, la garantía de continuidad es siempre incierta, puesto que aunque la misión de una escuela esté muy clara, las administraciones pueden cambiar de criterios y optar por otras líneas.

Cuando tenemos una misión clara y solicitamos ayuda económica a un gobierno, la base de nuestra petición es precisamente conseguir llevar a buen puerto nuestra misión educativa, ya sea en el ámbito del ocio o en el profesional. He observado que los conflictos surgen cuando las escuelas se desvían de su misión.

Una escuela es un servicio, un servicio a los estudiantes, pero también un servicio al sector de las artes del circo y a la sociedad donde este circo se desarrolla y lleva a cabo sus creaciones. Para vosotros, este sector tiene una connotación catalana porque estáis en Barcelona, pero la práctica de las artes del circo y su mercado son planetarios. Por lo tanto, debéis trabajar desde esta consideración. Además, no siempre que una escuela tenga clara su misión el Estado estará dispuesto a prestarle su apoyo. Soy de Québec, pero oficialmente soy ciudadano de otro país que se llama Canadá. Québec reconoce el circo como una forma de arte, pero Canadá es tan miope que, exagerando un poco, para el gobierno canadiense ciertas compañías de circo no son sino bonitas postales.

2. La razón de ser

¿Por qué queremos crear una escuela? ¿Por qué queremos crear una escuela superior? ¿Cómo quiere esa escuela colaborar con el sector? ¿Qué relaciones va a establecer con el medio circense? ¿Repetirá ciertas tradiciones que observamos en otras formas de arte? ¿Procederá como ciertas escuelas de teatro, que se han convertido en guetos o en búnkeres, o bien será una escuela que colaborará con el sector circense? Una de las cosas más importantes para mí es que la evolución de la formación va casi siempre íntimamente unida a la capacidad de la escuela de crear lazos sólidos con el mercado, a la capacidad de acoger en su seno a antiguos estudiantes y a artistas de circo en activo. Porque, con frecuencia, la mezcla de artistas profesionales, antiguos estudiantes y estudiantes en período de formación permite una riqueza de intercambios superior a la de cualquier programa escolástico.

Cuando pienso en una escuela de circo en Barcelona, pienso en Barcelona como un lugar concreto, pero también pienso en su razón de ser, qué es lo que puede hacer, cual ha de ser su rol en el panorama cultural catalán. ¿Es capaz de asumir ese rol? ¿Cómo trabajará? En mi opinión, todo eso forma parte de la razón de ser. De momento está claro que las razones de ser de vuestra escuela no son las mismas que puedan tener las escuelas de Bruselas, Châtellerauld, Montreal o Londres. Pero deberéis definir cuales son las razones de ser de una escuela superior en Barcelona.

Ahora voy a ser un poco arrogante. ¿Habéis visto alguna vez en el periódico un anuncio de alguna compañía de música ofreciendo un puesto de doctor en violín? ¿Acaso habéis leído que una compañía teatral catalana ponga un anuncio tal que “Buscamos doctorados en teatro para el rol de Otelo”? Si lo habéis leído decídmelo, porque se tratará de un milagro.

Potencialmente, ¿una escuela puede ofrecer formación a alumnos en prácticas?

¿Una de las razones de ser de la escuela es ofrecer formación continua (o de perfeccionamiento) a los artistas en activo? Esa puede ser también una de las razones de ser de una escuela, de una escuela ciudadana (para mí, ciudadana significa que pertenece a la sociedad, es decir que tiene una responsabilidad social). Una de las ventajas del circo es que va al encuentro del público, que no se instala en un teatro o en un parking para desaparecer a la mañana siguiente. Luego lo que va a ser interesante es ver como van a funcionar las sinergias entre la escuela, la ciudad y la asociación, cómo va a funcionar esa razón de ser que es la complementariedad.

Pero atención, no quiero ser malévolo: reconozco que un título es una cosa importante. Es un reconocimiento, una valoración. Y si observamos como está el mercado global de trabajo, deberemos reconocer que cuando no se tiene un título no se es nadie.

Un título es un testigo del recorrido personal. Pienso que eso forma parte de la razón moral de ser de una institución llamada escuela, porque yo todavía considero que el circo, las artes del circo, son un medio relativamente peligroso en el cual el accidente se puede presentar de improviso en cualquier momento, y que, llegado ese mal momento, debemos dar a nuestros estudiantes la posibilidad de seguir estudiando o de ir a cualquier parte con un diploma que acredite su competencia para postularse, por ejemplo, como profesor de circo en una escuela. Y ahora seré perverso: Medicina o Ingeniería son carreras difíciles e importantes, porque son

necesarias y la sociedad nos reclama estar en la punta de la investigación en esos campos. Yo no creo que las artes, sean circenses o no, exijan menos excelencia o menos competencia que Medicina o Ingeniería, porque en el caso del circo estamos también hablando de una auténtica profesión. Y quizá una diplomatura convenza por fin al Estado de que somos gente seria.

3. Los valores

¿Por qué hablar de valores? Como he apuntado antes, para mí los valores son parte importante de la personalidad de una escuela; son su identidad.

Voy a daros un ejemplo caricaturesco.

Una escuela en la que trabajé en Europa tenía entre sus valores la apertura. Bonito, ¿verdad? La apertura es algo importante. Lo más sorprendente era que cuando llegabas a esa escuela tenías que llamar a la puerta, alguien iba a abrir y... luego había una segunda puerta. Llamabas de nuevo y entonces podías entrar. Pasabas por un largo pasillo hasta que al final te encontrabas delante de una pequeña taquilla, y allí decías: “¿Podría ver a Fulanito de Tal?”, y te respondían: “¿Me permite su carnet de identidad, por favor?” Ya en el espacio físico había una contradicción. La apertura, que es una calidad para quienes la escogen, puede dar pie a un cierto número de incoherencias.

Voy a dar otro ejemplo. En esa misma escuela había una especie de gimnasio y allí estaba el alumno X recibiendo una formación de tres meses, y a su lado el alumno Y. Los dos eran estudiantes que empezaban en el centro, ambos con el mismo profesor. Al cabo de tres meses, el alumno X ya estaba en el circuito laboral, mientras que al alumno Y le hicieron sufrir durante cuatro años antes de tener su número terminado. ¿Os parece que esto es apertura? Los valores son cosas concretas, la coherencia no es algo abstracto, no es un concepto. Ser justo no es ningún concepto. Decir que hay gente que valora la creación no es un concepto, sino un gesto. ¿Y por qué hablo de valores? Pues porque a menudo me sirvo de ellos para evaluar un recorrido.

Ahora voy a ser mucho más pretencioso con otro ejemplo. El Cirque du Soleil tiene tres valores: provocar, evocar e invocar. Es como decir que en cada uno de los gestos artísticos que se efectúan en él, el espectáculo tendría que ser provocativo, evocativo y de alguna forma incitador, invocativo. También tenemos derecho a definir nuestros valores a partir de lo que hacemos, pero si miramos los resultados, no sé, no veo mucha provocación. Son palabras muy bonitas, pero ¿dónde está la acción, dónde el gesto concreto? Para mí sería lo mismo si dijéramos equidad o justicia.

Ayer, hablando con el equipo de la oficina de la APCC sobre el nuevo centro de creación que se instalará en el Fórum de Barcelona, nos preguntábamos cómo podríamos ser justos en la selección de las compañías que deseen entrenar o ensayar en ese equipamiento.

¿Complicado, verdad? ¿Se puede pedir lo mismo a una compañía con medios y recursos que a otra que no los tiene? Ambas tienen necesidades; entonces, ¿cómo podemos gestionar eso? Pues he aquí que los valores son una especie de criterio, son parámetros.

¿Cuáles son los valores pedagógicos de la escuela? Hace un rato escuchaba a una estudiante que me decía: “yo quiero ser la creadora y la intérprete al mismo tiempo...”, y yo le he dicho:

“una vez que hayas creado y representado tu número, tú misma serás la intérprete de tu creación”. ¿Qué es lo que más vale la pena tener como valores pedagógicos de la escuela? ¿Será el trabajo personalizado e individualizado uno de sus valores? ¿Un trabajo al estilo soviético, tipo decirle a alguien, “contigo, con tu corazón y con tu cabeza, eso es lo que quiero hacer”? Es complejo, pero es importante. ¿Valores no son también, a lo mejor, lo que inspira a la gente, lo que va a inspirar a los estudiantes que frecuenten la escuela? En el fondo, cada uno de nosotros vehiculamos nuestros valores, los llevamos encima, y eso puede condicionar de forma importante la gestión y la manera de trabajar.

Como veis, queda mucho camino por recorrer.

4. La orientación

¿Es ésta una escuela de circo clásico o de circo contemporáneo? Y si alguien dice: “Yo es que, ¿sabéis?, yo soy muy contemporáneo...”, ¡pues lo pillamos! Porque, ¿qué quiere decir contemporáneo? Trabajamos para el arte circense, y cuando nos golpean con esta pregunta, no podemos poner etiquetas. Es verdad que estamos en 2007 y no podemos hacer las cosas como se hacían en 1960 ni en 1943, aunque sí debemos aprender qué es lo que cambió entre 1943 y 1960.

La pregunta que debemos hacernos en cuanto a la orientación de la escuela es: ¿hablamos de una dirección artística? Una escuela, que también es un espacio de creación, ¿tiene necesidad de una dirección artística? Personalmente no estoy muy seguro. Es más: personalmente no la quiero. Lo que sí quiero son unas buenas directrices pedagógicas.

¿Pero qué orientación les vamos a dar? En las escuelas hay conflictos, gestión industrial, temas muy personalizados y un trabajo colectivo; ¿cómo encontrar el equilibrio? ¿Cómo vamos a ser capaces de definir nuestra forma de hacer las cosas y nuestro funcionamiento individual dentro de las líneas generales? Por mi experiencia, puedo decir que, en mis inicios en Montreal, percibí de una manera muy particular las personalizaciones.

Me encontré con serios problemas cuando, en el proceso de creación del espectáculo anual de la escuela, la única e insistente preocupación de los estudiantes era que fuera a ver su número. “Pero oye”, les decía, “estamos trabajando colectivamente, ¿puedes aprender a adaptarte?”, y su respuesta era: “No, no, no, si voy a salir en el espectáculo quiero que mis compañeros vean mi número”. Aquí hay una reflexión necesaria, y pienso que vosotros podríais cambiar significativamente estos comportamientos a través de las experiencias actuales de Bruselas, Châtelleraut o Montreal.

Es evidente que hay que definir una orientación, aunque también pienso que se puede convertir en una especie de obsesión que nos bloquee. ¿Hasta dónde llegan las orientaciones del centro y hasta dónde las responsabilidades de los alumnos? ¿Son como bebés a los que hay que poner en la cuna, abrigarlos y mimarlos, o tenemos que amonestarlos de alguna forma para que se responsabilicen de su presente y de su futuro? ¿Tenemos que acompañarles, guiarles, convertirnos en sus entrenadores?

Por otra parte, entre las orientaciones de la escuela me parece importante decidir si vamos a contar con gente con mucha experiencia, gente que tiene cosas por decir, gente que desea transmitir conocimientos y experiencias de circo clásico, aquellos conocimientos que corren

el peligro de quedar en el olvido. Las orientaciones constituyen una elección importante, pero son algo móvil, cambiante, que avanza siempre, nunca son definitivas. A mi modo de ver, la misión y los valores no cambian demasiado a lo largo de la vida de la escuela, mientras que las orientaciones, en cambio, son parte de su evolución. No siempre se ven las cosas de la misma manera, y hay que adoptar los nuevos puntos de vista.

5. Los objetivos

Para mí, un objetivo es un modo de decir claramente qué es lo que se quiere hacer, porque eso nos permite calibrar si somos capaces de conseguirlo. Este es el ejercicio más difícil. Y los objetivos son también algo que puede evolucionar, porque la escuela evoluciona. La escuela necesita un sector que evolucione, porque el oficio de artista de circo evoluciona. Así pues, se puede cambiar de objetivos. Y decir objetivos significa también establecer un orden de prioridades y, potencialmente, decir objetivos significa establecer planes de acción a uno, dos, tres años vista (idealmente tres años, porque ese plazo nos permite volver la vista atrás para comprobar si avanzamos o retrocedemos, y a la velocidad en que lo hacemos).

6. Los contenidos

En cuanto a contenidos, tengo las ideas muy claras. Pienso que el peor peligro que corre la creación de una escuela –especialmente una escuela superior– es el de pretender dar a sus alumnos lo que no han recibido antes de entrar en ella. Me explicaré.

Una escuela potente no puede existir sin alumnos potentes. Y el alumno potente es aquél que ha empezado el circo en el grado inicial, ha seguido en el grado preparatorio y, después, elige su camino. Y para mí, las etapas inicial y preparatoria son tan importantes como el grado superior, porque si no sabes leer ni escribir, ¿cómo podrás llegar a una escuela superior para redactar frases? Existe una gradación importante, fundamental, que puedo aplicar, por ejemplo, a la Escola Rogelio Rivel: ¿Qué planes tiene para el preparatorio y para los niveles iniciales para poder formar después auténticos profesionales en una escuela superior que sea auténticamente una escuela superior? Las escuelas superiores funcionan bien en aquellos países donde existe una buena cantera, es decir en aquellos países donde las escuelas de iniciación y las preparatorias funcionan bien.

Las ganas de conocer, la curiosidad, el placer por el riesgo creativo, el aprendizaje del trabajo en equipo, del trabajo colectivo, no son necesariamente la tarea de una escuela superior. Pero sí es importante que la escuela superior te enseñe a gestionar tu carrera artística, como lo es que te enseñe a desarrollar tu capacidad crítica y a encontrar un sentido a tu gesto artístico. Aprender inglés es importante, *very important*. Aprender a negociar y a estar informado sobre temas jurídicos son cosas importantes para un artista, como lo son conocer otras formas de arte, trabajar en teatro, música, danza. Y, para finalizar, es esencial que el artista aprenda a ser un ciudadano responsable.

Es esto lo que quería compartir con vosotros. Muchas gracias.

Extractos del debate

Àlex Navarro (payaso y profesor de payasos).— Nos has dejado muchas preguntas en el aire y te lo agradezco. Pero has dicho algo que me ha inquietado: “el circo no se instala en un teatro o en un parking”.

Jan-Rok Achard.—Me refería a las compañías de teatro que se instalan en un teatro (o en un parking, era un modo de decir), en el sentido de esos productos de consumo donde no existe un auténtico contacto con el público: esas compañías que llegan, representan y se van. Y lo que me parece maravilloso es que el circo —sobre todo el circo en carpa— trabaja con un antes, un durante y un después, porque busca un encuentro con el público.

ÀN.— Es decir que, para ti, el circo es sólo el que se exhibe en carpa.

JRA.— No es sólo eso, naturalmente. Me refiero a la carpa como símbolo, como vestigio. Es una cuestión de atmósfera. En mi manera de percibir, el teatro es un edificio que ya existe antes de la representación. La gente llega, ocupa su butaca, ve la función y se va. En cambio, el solo hecho de levantar una arquitectura efímera como es una carpa en un terreno donde antes no había nada es una transformación notable, hay algo de mágico, de simbólico, en este acto. La gran tendencia que observo actualmente en los artistas de circo es el retorno a la carpa, porque desean este contacto especial con el público que sólo da la carpa. Lo difícil es el aspecto económico de esa elección (junto al espinoso tema de que hay ciudades que no permiten la instalación de carpas).

Natalie (estudiante de circo).— ¿Cuales son actualmente los valores de l'École de cirque de Montreal?

JRA.— No lo sé, eso deberías preguntárselo al director actual.

Natalie.— Bien, pues: ¿cuáles son tus valores?

JRA.— No quiero ser pretencioso, pero he conservado valores como la coherencia, la justicia, la integridad y la curiosidad.

Asistente no identificado.— Me gustaría saber cual es tu procedencia profesional, es decir desde donde empezaste para llegar a convertirte primero en director de una escuela nacional de circo y luego en asesor pedagógico a nivel internacional.

JRA.— Debo decirte que soy una persona que ha fracasado en todo el sistema escolar, y seguramente por eso he dirigido una escuela. Pero en mi recorrido profesional he trabajado en radio (lo que me ha permitido desarrollar mi imaginario personal y hacer decir a las canciones todo aquello que yo era incapaz de escribir), he hecho teatro, he dirigido una escuela

de teatro durante doce años, he sido un actor mediocre (porque no me gustaba obedecer al director), y cuando llegué a l'École Nationale de Cirque imaginé que la gente acudiría a ella para convertir sus sueños en realidad. Fue entonces cuando recuperé mi libertad. Soy nómada y crezco continuamente con gente como vosotros, porque este es un juego cultural hiper estimulante.
Gracias de nuevo por haberme invitado.





Mesa redonda

Formación circense: diferentes modelos y niveles

Panorámica crítica de la formación circense a escala internacional

Raffaele De Ritis historiador, profesor y director de espectáculos de circo

Escuelas de iniciación al circo: objetivos, programa y ubicación en el mapa formativo.

Roser Segura codirectora de l'École de Cirque de Châtelleraut

La formación superior y la formación de formadores

Philippe Haenen director de l'École Supérieure des Arts du Cirque (Bruselas, Bélgica) y presidente de la Federación Europea de Escuelas de Circo (FEDEC)

Un ejemplo de formación alternativa

Henri Guichard director artístico de l'École Le Lido de Toulouse (Francia)

Moderador

Jordi Jané crítico de circo y miembro de la Junta y de la Comisión de Formación de la Associació de Professionals de Circ de Catalunya (APCC)

Panorámica crítica de la formación circense a escala internacional

Raffaele De Ritis

Aunque la historia de la acrobacia es milenaria, el sistema de formación circense tal y como lo conocemos en occidente es un invento del siglo XX. Sabemos que, durante mucho tiempo, las artes del circo –como en todos los oficios– se han transmitido artesanalmente, del viejo maestro al joven aprendiz, sobre todo dentro de una misma familia. La formación era simplemente una de las fases cotidianas del círculo cerrado de una compañía de comediantes o de acróbatas: formación, ensayos, espectáculo, viajes, etc. Era un círculo cerrado que muy raramente se abría a individuos externos.

En la segunda mitad del siglo XIX la acrobacia consigue sus primeros resultados excepcionales. Esto se produce porque, con el desarrollo de la sociedad industrial y el nacimiento de la burguesía, nace también la noción del tiempo libre. Aparecen los primeros museos, las salas de espectáculos, las bibliotecas públicas, los juegos de sociedad, el comercio de la música popular, los parques de atracciones, los zoológicos, los jardines públicos y los deportes. Los gimnasios proliferan por doquier y se multiplican las competiciones; es la época en que De Coubertin funda las Olimpiadas modernas. Las dos grandes pasiones populares son la gimnasia y el ciclismo, que reemplaza al caballo. Por primera vez, grupos ajenos a las familias tradicionales entran a formar parte del circo y las variedades, trayendo consigo nuevas formas de formación. Los gimnasios son lugares fijos, equipados, con maestros profesionales, donde uno puede pasar el tiempo con comodidad desarrollando viejos ejercicios y nuevos inventos. Jules Leotard, el inventor del trapecio, era hijo del dueño de un gimnasio de Toulouse. Los empresarios de circo frecuentaban los gimnasios.

El círculo de los artistas itinerantes se encuentra con el círculo burgués del deporte. Los primeros teóricos importantes del circo son deportistas. Los dos primeros libros sobre técnicas de circo se publican a principios del siglo XX: *Acrobatica e atletica*, el primer manual italiano de acrobacia (Alberto Zucca, 1902) y *L'acrobatie et les acrobates*, del francés Georges Strehly, 1903). De la relación entre gimnasia y circo nacen nuevos estilos y nuevas tendencias. Hoy podemos comparar lo que pasó entonces con el nuevo sistema que ha creado el Cirque du Soleil con sus varias compañías. Vemos como las familias del circo encuentran a gente que viene del mundo del deporte. Gente que se casa, que forma nuevas familias, con una forma más moderna de hacer y pensar el circo. Es similar a lo que pasó hace un siglo y medio, en que se perfeccionaron antiguas disciplinas: la acrobacia en el suelo, el baile en la cuerda floja.

Hay nuevas disciplinas que nacen a raíz de la relación entre los círculos del deporte y de la gimnasia. Por ejemplo el arte aéreo, que antes no existía, o el malabarismo, que era muy primitivo. Los juegos icarios, la báscula, la bicicleta acrobática y todo lo que deriva de eso, son técnicas nacidas entre 1860 y 1900.

Todavía no era una formación artística, sólo era una evolución del virtuosismo que suministraba números y espectáculos al enorme mercado de las variedades, del music hall y del circo, un mercado que ya era mundial.

El paso siguiente, que conlleva un concepto artístico más interesante, lo da Rusia. A principios del siglo veinte, la Rusia prerrevolucionaria era uno de los mayores mercados del circo occidental. En Rusia había circuitos de artistas y estrellas venidos de Europa, Norteamérica y Australia. Con la revolución soviética se intenta eliminar todo eso para crear una tradición de circo autóctona, rusa y soviética. Se intenta anular lo que existía antes. Pero la tradición es algo que queda. Hay muchas familias francesas e italianas que permanecen en Rusia.

Es importante la vertiente intelectual de la vanguardia soviética: el teatro, la poesía, la música, el cine de los orígenes. También está la enorme reserva humana y atlética de la repúblicas rusas. Esas tres realidades son las que, a principios del siglo veinte, estructuraron lo que hoy llamamos formación artística de circo. Todo ello era necesario para remplazar la tradición occidental con una tradición soviética, con nuevos artistas y con un nuevo *background*. Hay que esperar hasta 1930 para que tome forma la escuela de las artes del circo de Moscú. Sus inicios no son excepcionales, pero en unos años la fusión se consolida.

Por primera vez en el mundo se desarrolla un método, es decir una manera de enfocar, de estudiar, de formar científicamente artistas y números de circo a lo largo de varios años. Con el máximo de proeza física y el máximo de investigación artística. Los primeros resultados son relativamente tardíos, pues no serán visibles hasta los años cincuenta.

En 1956 se produce la primera gira del circo ruso al extranjero: descubrimos coreografías magníficas, atletas excepcionales. En los años cincuenta el circo de la Unión Soviética se difunde en todos los países de la Europa del Este y también en Asia: China, Vietnam, Mongolia, etc., países donde el circo es más atlético que artístico.

Pero los mayores logros se producen en los años setenta, con la obertura del Estudio de Moscú. No era una escuela sino un estudio de creación, un laboratorio con un enfoque fuertemente pedagógico, en el cual los alumnos formados en las escuelas trabajan con artistas ya profesionales y producen números con directores y coreógrafos.

En los años sesenta y setenta, artistas de Europa Oriental se desplazan a Europa y a los Estados Unidos, lo cual, por varias razones, determina la crisis de la formación clásica de tradición familiar. Una de las razones es la llegada de números creados en el Este.

Otra razón es la crisis del circo occidental, básicamente provocada por el hecho de que los artistas jóvenes están más ocupados en la gestión de los circos y la urgencia cotidiana que en la formación de los futuros artistas y la preparación de nuevos números. No es un sistema estable, es un sistema en crisis. Paralelamente, en otros países occidentales se intenta renovar el circo. Se dice que el circo contemporáneo es una invención francesa, de los años setenta. No quiero creer completamente en esa teoría, creo que hay muchas cosas interesantes que se mueven en esa época.

La primera es, sencillamente, la revolución mundial después del 68, cuando el mundo de las artes revisa la pedagogía de todas las formas de espectáculo.

Las vanguardias llegan a la danza, a la música, al teatro. Los conceptos de *performance* y de *happening* llegan al mundo de las artes. Antiguas tradiciones como el circo, la *commedia dell'arte*, el mimo o el teatro físico son redescubiertos por las vanguardias europeas y americanas. Las escuelas de circo universitarias surgieron en Norteamérica antes que en Europa: a finales de los años cuarenta, en muchos campus americanos se empiezan a impartir cursos de circo, como antes había sucedido con el teatro y la música. La gran explosión del trapezio volante americano, reflejada en las películas de los años cincuenta, tiene su origen en algunas familias de circo pero, sobre todo, en los magníficos acróbatas surgidos de escuelas de trapezio relacionadas con ciertas universidades americanas.

En 1970, la universidad de Nueva York empieza a impartir cursos de malabarismo.

Era muy elemental pero había teóricos como Hovey Burgess, que es para mí el primero en el mundo, a parte de los soviéticos, que trabaja sobre un concepto posible de formación occidental de circo –por supuesto fascinado por las artes soviéticas.

Al mismo tiempo, en Francia, aparecen las experiencias de Grüss y Fratellini, que creo que conocéis. Estaban fascinados por recuperar la tradición europea en trance de desaparición y también por el modelo soviético, que empieza a observarse cada vez con más atención.

Tenemos también el ejemplo de Cataluña, donde a mediados de los setenta se produce una explosión artística que tiene pocos ejemplos similares en el mundo. El año pasado pudimos comprobar vuestro rico patrimonio gracias a la magnífica exposición (y el formidable catálogo) *Circ contemporani català, l'art del risc*. Hay países de cultura calvinista, como Suiza o los Países Bajos, donde se produce una explosión similar.

Hay una confusión entre el arte del circo y el arte de la calle, porque hay una confusión también en el concepto de formación. Para algunas compañías históricas como el Grand Magic Circus, una escuela de circo sólo sirve para aprender rápidamente a hacer malabares o una pirámide humana al servicio de un espectáculo de teatro. Pero es verdad que, cada vez más, en escuelas como Grüss y Fratellini, el verdadero objetivo es la formación de una nueva generación de artistas profesionales de circo para espectáculos de circo. Esto ocurre durante los años ochenta, cuando este modelo se difunde por el mundo.

Aparte de los modelos soviético y chino, existen tres ejemplos históricamente importantes que obedecen a tres enfoques diferentes. Por una parte, la escuela de Montreal, que en Norteamérica es el primer modelo que se impone como escuela pública de formación verdaderamente profesional para alguien que quiere ser artista de circo.

En Francia se produce la primera –y única– iniciativa institucional del mundo, la escuela de Châlons-sur-Marne (1985). Y la tercera, en Italia, es otro modelo institucional que aparece unos años más tarde. Es de iniciativa privada pero con presupuesto institucional, la Accademia del Circo. Es lo opuesto a lo que sucedió en Francia porque en Italia fueron los empresarios de circo tradicional quienes pidieron al Estado los fondos para hacer una escuela, ya que sus hijos no disponían de centros donde aprender a leer y escribir al tiempo que aprendían las técnicas de circo.

Así pues, en Francia una iniciativa desde arriba y en Italia una iniciativa desde abajo, pero son los primeros en Europa capaces de conseguir fondos públicos para una escuela pública.

En ambos casos hay aspectos positivos y negativos. El sistema francés tiene un enfoque artístico. En la sesión de ayer, el señor Henri Guichard hizo una pregunta que os animo a hacerlos a menudo: ¿Una escuela de circo necesita un director artístico? Hay varias respuestas a esa pregunta.

Lo que hemos visto en Francia es que la escuela de Châlons nació orientada hacia el laboratorio artístico, y al artista que se formaba allí se le denominó “actor de circo”.

Se trataba de alguien que estaba seguro de ser un ARTISTA, en mayúsculas. Es decir que el trabajo con el coreógrafo y las diferentes influencias artísticas se encaminaban, no al mercado profesional del circo, sino a un mercado de colectivos, el artista salía preparado para formar su propia compañía. Un verdadero cortocircuito con los mercados del circo tradicional y contemporáneo, con lo que hasta entonces había sido el mercado internacional del circo. La escuela de Châlons producía espectáculos creados por un coreógrafo externo y ya predestinados al mercado.

Pero no era el verdadero mercado del público habitual de circo, era el mercado privilegiado del circuito cultural de los festivales, sustentado con el dinero público del ministerio de Extranjería para invitar espectáculos extranjeros y exportar los espectáculos franceses. En Italia teníamos el problema opuesto: se hacían sólo números clásicos, fotocopias al fin y al cabo.

En el sistema chino, los niños de las familias circenses entran en una escuela de circo a los seis años y en régimen de internado. Los profesores también son de familias de circo, y a veces son primos o tíos de los alumnos. Nada de enfoque artístico en el sentido de apertura hacia otras artes, como pasaba en Châlons. Nada de conciencia individual de la formación artística, pero sí grandes números capaces de ganar todos los premios del festival de Montecarlo y las medallas del Festival de París. Por supuesto, han reactivado tradiciones que podían desaparecer, como los juegos icarios, el trapecio volante u otras. Pero era una enseñanza que no iba más lejos. Posibilitaba carreras internacionales pero sin apertura al mundo artístico.

Era diferente de Châlons, donde la profesión consistía en primer lugar en la formación de una personalidad artística.

En mi opinión hay excesos en uno y otro caso. Este tema abre una problemática que subsiste todavía. El problema es saber si la escuela tiene que formar números de circo o si debe formar individuos artísticos. ¿Podemos hacer las dos cosas al mismo tiempo?

Es una pregunta que también tenemos que proyectar al mercado. Es decir, ¿apreciamos un espectáculo de circo porque vemos números o lo apreciamos porque vemos a los denominados actores de circo realizando una creación personal? Creo que debe haber algún camino intermedio, transversal.

Digo transversal desde un punto de vista de mercado, para hacer reflexionar sobre lo que debería o podría generar una escuela. Puedo poner tres ejemplos de espectáculos capaces de tener el mismo éxito que un espectáculo tradicional, pero que a la vez representan una búsqueda muy avanzada en lo artístico: el enorme éxito del Théâtre Zingaro de Bartabas, el enorme éxito de la compañía de James Thierrée, y el éxito creciente de algo más joven como es la compañía Les sept doigts de la main. Son tres cosas muy diferentes entre sí, pero que indican una vía que no considera negativos los conceptos “comercial” y “mercado”.

Son creaciones para un público que no considera negativos conceptos como “investigación”, “experimentación” o “contemporáneo” –que por cierto es una palabra que aún no sé qué significa–. Por supuesto también puedo considerar en ese panorama al Cirque du Soleil, que es algo mucho más grande.

Le Cirque du Soleil es muy accesible y comercial, pero con un esfuerzo en la innovación, detrás de cada espectáculo hay un trabajo conceptual enorme. Es muy diferente de todo lo que se había experimentado anteriormente.

En resumen, se intenta aún crear compañías, colectivos (no sólo en Francia, en todas partes) con ese concepto supuestamente contemporáneo, a los cuales, sin el dinero del Estado y sin giras muy orientadas y muy subvencionadas, no les veo demasiado futuro.

Para poder formar alumnos, para acceder a ese circo, a esa contemporaneidad, una contemporaneidad fértil pero accesible al gran público, ¿qué debemos hacer en las escuelas?

Creo que si únicamente se considera el concepto de escuela de formación profesional (porque hay bases como la escuela infantil, la escuela elemental, la escuela con funciones sociales y todo eso), hace falta tener en cuenta muchos más elementos. Porque está claro que si hablamos de circuitos o mercados debemos hablar de escuelas profesionales. Creo que os he expuesto casos relativamente opuestos como Francia o Italia. Un ejemplo es Italia, que se ha basado en la exclusión de relaciones con otras formas artísticas, una exclusión no basada en una voluntad sino en una necesidad: los niños tienen que ir a la escuela cada día, son pequeños, no hay tiempo.

Otro aspecto son los límites culturales: la gente de circo que ha creado esa escuela nunca ha dado importancia a este tema.

De otro lado, tenemos el sistema que podemos llamar “el sistema Châlons” (aplicado también en otros países de Europa): la exclusión de toda relación con la tradición circense.

No creo que sea una exclusión premeditada, es sólo algo que viene de la cultura de gente que en algún momento ha impartido enseñanza en algunas escuelas, pero conlleva el peligro de empobrecer el sistema. Creo que es importante que entre los profesores de una escuela haya gente que venga de la gimnasia porque tiene un enfoque correcto sobre la educación física. Es una base. También es fundamental que haya gente que venga del teatro, de la danza y de otras disciplinas artísticas, porque queremos formar artistas completos.

Pero creo que entre los profesores debemos tener gente que haya vivido la vida del circo, que sepa lo que significa trabajar todos los días durante toda una vida en una pista de circo. Eso esconde un secreto magnífico. Es muy difícil pero se puede transmitir. Es la base de la profesión. Es el secreto de la magia de presentarse ante un público. Diciéndolo con palabras muy sencillas y fáciles ¿cómo transmitir emociones?

No hay una receta, está claro que se necesita gente que haya vivido todo eso para transmitirlo. Gente capaz de contar anécdotas cotidianas de su vida profesional, o de enseñar las imágenes de una carrera. Este era uno de los puntos fuertes de la formación Fratellini, que también tenía puntos débiles. Pero uno de los puntos fuertes era que los alumnos estaban formados por gente que había vivido el circo.

No es (atención, no está escrito en ninguna parte) que un artista excelente pueda convertirse en un profesor excelente. A veces es todo lo contrario. Lo que intento decir es que es importante tener antiguos artistas en un equipo de profesores. El año pasado, impartiendo un taller en una escuela preparatoria francesa (creo que es la escuela preparatoria más lujosa de Francia, con la carpa equipada más grande que una escuela pueda imaginar), me impactó comprobar que entre la quincena de profesores casi ninguno había vivido la vida profesional del circo antes de ser profesor de circo. Repito que no es imprescindible que en las escuelas de teatro o en las escuelas de música los profesores tengan un recorrido artístico, pero creo que es necesario que haya alguno. Pienso que esa ausencia es una de las causas de que hayan desaparecido de las escuelas de circo disciplinas tan importantes como las artes del payaso, que les cuesta emerger en comparación a otras disciplinas. Y las artes ecuestres, que están más o menos en decadencia. Eso sucede porque son dos disciplinas en las que hace falta gente que haya vivido todo eso para transmitirlo a los demás. Resulta más fácil basarse en disciplinas más físicas como la gimnasia, el trapecio, la acrobacia, etc.

Insisto en todo esto porque me parece evidente que para formar alumnos hay que considerar varios puntos. Creo que lo primero que hay que plantearse –y acabo– es basar la construcción o la evolución de una escuela sobre una identidad propia, sobre la propia cultura y el propio territorio. Hay que ver si en ese territorio existe una base de tradición que merezca ser enriquecida o hay una falta total de tradición. Hay que ver si hay un mercado interno, porque ese mercado determinará la dirección hacia la cual encaminar la formación.

Ahora bien: ¿dónde está el mercado? Creo que, hoy en día, el mercado para un alumno que sale de una escuela profesional del circo es enorme. Hay varios tipos de mercado y, por supuesto, muchas compañías se generan y constituyen ya durante los años de formación. Pero hay que preguntarse críticamente si esos colectivos tienen un circuito, si es un circuito de gran público o si es un circuito limitado que acabará dentro de pocos años por falta de trabajo. Hay que preguntarse si el camino es la construcción de números clásicos, si los números clásicos merecen tener un circuito cada vez más exigente. También hay otras salidas: un artista puede trabajar en eventos, en anuncios de televisión, actuando como doble de cine. Yo formo alumnos, pero después, en mi cultura, en mi territorio ¿dónde van? ¿a qué nivel pueden abordar un mercado interior en sus varias posibilidades de salida? ¿a qué nivel pueden abordar la competición internacional?

Hay que establecer si hacemos una escuela y damos diplomas a gente que llamaremos “artistas”, si tomamos la responsabilidad de hacer progresar un arte con una vocación universal (el circo es un arte universal) o bien si tomamos la responsabilidad de crear otro método. Es una elección que puede determinar el futuro.



Escuelas de iniciación al circo: objetivos, programa y ubicación en el mapa formativo

Roser Segura

Soy barcelonesa pero es la primera vez que hablo de circo en Barcelona. Antes de residir en Francia siempre había trabajado en teatro. Dominique Toutlemonde y yo fundamos la escuela de circo de Châtellerault. Ambos procedemos del teatro de gesto, del teatro corporal, donde la palabra es el último factor. Una vez en Francia, pasamos directamente del teatro corporal, o teatro total, al circo, que es un lenguaje escénico universal porque su vehículo es el cuerpo humano. Posteriormente tuvimos experiencias pedagógicas, quizá un poco tarde, porque ignorábamos como se debían transmitir los conocimientos adquiridos.

Empezamos en Châlons con Guy Caron de Montreal y después pasamos a Rosny, luego otra vez a Châlons, y a base de estos intercambios nos íbamos adentrando en el oficio docente, pero también gracias a nuestro trabajo: éramos a un tiempo actores, directores, barríamos el escenario, montábamos, desmontábamos... hemos pasado por todas las fases y hemos trabajado en muchos espacios diferentes. Pero fue especialmente en las escuelas de circo de Châlons y Rosny donde encontramos nuestro espacio y donde nos dijimos: “Esto es lo que queremos hacer”.

Empezamos a escribir nuestro proyecto de escuela, a definir el tipo de escuela que nos gustaba, su esencia ética –porque una escuela es, fundamentalmente, una cuestión de ética.

La primera cosa que nos planteamos fue que queríamos una escuela para los alumnos, pero también para los docentes. El circo está entre esos dos polos, y alumnos y profesores deben amarlos y hacerlos progresar.

La segunda cosa que nos planteamos fue que todos los sectores de la escuela debían trabajar hacia una misma idea, es decir que las diferentes fases de la formación (actividad recreativa, formación inicial y sector profesional) pudieran gozar del mismo entusiasmo y de las mismas ganas de trabajar. No hay un sector más pobre que otro. Así pues, todos los profesores trabajan en todos los sectores.

Otro concepto importante es que somos una escuela de espectáculo. No trabajamos para el ocio personal de los alumnos. Todos trabajamos para compartir con los demás –para nosotros es esencial–, sin reparar en si se es profesional o amateur.

Un niño o una niña de seis años, cuando empieza en el circo, cuando empieza por ejemplo con los malabares, o cuando empieza a expresarse, no lo hace solo para él, lo hace para entregárselo a los demás. Entendemos que, además del trabajo técnico, hay un trabajo artístico, un trabajo estético. Cuando un actor está en escena, ese actor es un símbolo, i ese símbolo significa alguna cosa. Hace falta impregnarse de ese concepto desde el principio: el arte y la técnica nunca pueden ir separados.

También pensamos y programamos al detalle los cursillos y los *stages* de verano.

Estos alumnos también presentan sus trabajos ante todos los alumnos de todos los niveles. Lo consideramos esencial, puesto que la personalidad se forma en el parvulario, no en el

instituto. Si no es así, las cosas no funcionan. A Dominique y a mi no nos gusta definirnos como directores de la escuela, porque una escuela no debe ser una escala de poderes. Nosotros nos sentimos más bien “animadores” de un equipo pedagógico que debe estar de acuerdo en las cuestiones fundamentales.

Funcionamos de manera que no nos hace falta estar de acuerdo en todo: si un miembro del equipo no está de acuerdo en algo, ese algo no se hace y basta. A veces resulta complicado hacer comprender a los profesores que desean dedicarse a los alumnos más aventajados que lo más difícil y lo más importante es dedicarse a los niños o a los jóvenes que empiezan. Y hay que empezar por enseñarles que, así en la vida como en el espectáculo, hay que enfrentarse a las dificultades, que las cosas fáciles carecen de interés. Cuando una cosa nos resulta demasiado fácil es que estamos equivocados. Trabajamos para la aceptación del esfuerzo como una herramienta de progreso.

Después del sector circo como actividad recreativa viene el sector formación inicial, que creemos que es el sello característico de nuestra escuela. Hemos conseguido que los planes de educación franceses incluyan la opción circo en los tres últimos años de Bachillerato. Esos chicos y chicas tienen entre 15 y 18 años y aprenden y hacen circo durante tres años entre 15 y 20 horas semanales, siempre en horario lectivo. Hemos elaborado los programas y el ministerio francés de Educación los ha validado. En el primer curso, los alumnos comparten acrobacia, equilibrio, juegos de actor, teatro físico, danza clásica y contemporánea, preparación física (porque esos cuerpos precisan progresar en potencia, esfuerzo, flexibilidad...). Impartimos la enseñanza en un contexto lúdico, porque es fundamental que el alumno se lo pase bien, que juegue a través del circo. Hacemos circo, hacemos espectáculo. Y si no sentimos placer al hacerlo nunca aplicaremos el rigor a ese trabajo. Profesores y alumnos deben divertirse, deben jugar. Cuando juega, un niño se toma muy en serio sus juegos. También impartimos cursos teóricos (los denominamos Arte y Cultura), en que trabajamos a nivel teórico todo lo que hacemos en la práctica. Por ejemplo, durante el visionado que nos ofreció ayer Jan-Rok Achard¹, apareció el concepto de Caos. ¿Qué es el Caos? Es lo que existe antes de empezar, y nosotros trabajamos sobre el Caos griego, esa niebla que nos impide la visión. Pero te pones en marcha y van apareciendo el agua, la tierra, algo donde aferrarte. También trabajamos sobre el Caos chino, la desorientación, donde la materia se crea cuando aparecen los cuatro horizontes. O el Caos de la mitología céltica, que no es un espacio, sino seres que existen. Son los únicos seres de esa mitología que no emigran, que se quedan siempre en el mismo lugar. Para salir del Caos debe existir una voluntad de acción. Trabajamos mucho en ese sentido.

Durante el segundo año, el alumno decide su especialización, sin abandonar la acrobacia, el equilibrio y la preparación física, que son las bases del oficio. En ese curso, dentro del juego de actor entra la *commedia dell'arte* (con el profesor Carlo Boso) y trabajamos la voz, el texto y, en la medida de lo posible, también el canto. Durante el tercer curso, los alumnos trabajan como actores, directores, escenógrafos y dramaturgos, y construyen un número relacionado con su especialidad. A partir del segundo curso su progreso va acompañado por

¹ Un documental sobre el *work-in-progress* creado por las jóvenes compañías Les 7 doigts de la main (Québec) y Cirko De Mente (Méjico). El trabajo forma parte del proyecto intercultural Fibonacci, más interesado en revelar el proceso de creación que el resultado final en forma de espectáculo. Es fruto de una residencia de creación (29 de enero a 11 de febrero 2007) y se exhibió en el Teatro de las Artes del Centro Nacional de las Artes (CENART, México D.F.) los días 9, 10 y 11 de febrero 2007. (Nota del editor)

uno o dos profesores, que les guían y estimulan. Es un trabajo de activación: entendemos que un profesor debe sacar todo lo que el alumno lleva dentro y debe saber guiarle para que el alumno experimente que crear no es inventar. Porque un artista no inventa: un artista transforma. Y el tutor debe también plantearle la paradoja (¿cuántas paradojas se mueven en el circo!) de que para los 20 segundos que puede durar un equilibrio en plancha sobre una mano deberá trabajar meses, quizá años. Es ayudarle a encontrar la medida de las cosas.

En esos tres años de formación el alumno pasa por varios estadios, entre ellos la interpretación. No se es creador así como así. El creador no copia, sino que interpreta una determinada realidad, investiga como encontrar el sentido a lo que está creando, aprende a ser fiel siendo infiel. El teatro ayuda al circo en esa dirección. El circo aglutina muchas artes escénicas, pero hay que saber donde están los límites, las fronteras entre las artes. Jean-Luc Godard dice: “las fronteras sí me gustan, lo que no me gusta son los aduaneros”.

Pues una escuela debe enseñar donde están las fronteras. ¿Cómo podemos hacer una creación artística si no sabemos hacia donde vamos, si no sabemos qué es lo que podemos atravesar y lo que no? Lo que me pareció precioso del visionado de ayer es precisamente eso: las reglas que han determinado esos muchachos para su creación. Porque cuando estamos en escena o trabajando en una creación, tenemos que llegar a acuerdos de base. Acuerdos que no se firman, que no precisan de palabras. Eso debe darlo la escuela de circo. Y enseñar a trabajar en equipo, demostrando que no por ello perdemos singularidad.

Nosotros trabajamos la cohesión del grupo-clase porque es lo que da sentido a la proyección artística. Y nos entrenamos a ser guerrilleros de una causa que amamos, que es el circo. Trabajamos con entusiasmo. No perseguimos la excelencia porque no sabemos en qué consiste. Pero perseguimos la autenticidad y un trabajo serio y concentrado. Pedimos al alumno lo mismo que nos pedimos a nosotros como docentes: máxima atención y concentración en nuestra tarea común. Y, otra paradoja circense, les pedimos que se abran a otros campos para que esa pasión que sentimos por el circo no nos devore. Una pasión sólo es positiva si está equilibrada por otras pasiones.

Dividimos la enseñanza profesional en dos sectores. El primero es la formación continua, dedicada a aquellos artistas que desean perfeccionarse. El segundo es la inserción profesional, que facilita el acceso al mercado laboral y artístico a los artistas noveles surgidos de la Escuela Superior. Olvidaba decir que desde nuestros inicios hemos entendido la escuela como un servicio público, y es por ello que recibimos subvenciones del Estado, del Ayuntamiento y de la Región. Sin esas ayudas, el coste económico para los alumnos sería inabordable. Muchas gracias.



La formación superior y la formación de formadores

Philippe Haenen

En primer lugar, permitidme dar las gracias a la Associació de Professionals de Circ de Catalunya y a la Escola Rogelio Rivel de Barcelona por darme la palabra en este acto. Intentaré sintetizar tres asuntos tan complejos como la Federación Europea de Escuelas de Circo (FEDEC), la línea pedagógica de la escuela superior de las artes del circo de Bruselas y el gran tema de la formación de formadores. Voy a intentar hablaros pensando en Cataluña, pensando en Barcelona, es decir para que podáis usar nuestra experiencia en relación a vuestra propia experiencia. Empezaré por la Escuela de Bruselas, pasaré luego a la federación en general y hablaré más en concreto de los proyectos de formación de formadores.

École Supérieure des Arts du Cirque

La Escuela de Bruselas nació a raíz de la creación de pequeñas escuelas de ocio que en los años noventa hacían pedagogía aplicada al desarrollo personal del niño, pero que en ningún caso se planteaban un enfoque profesional. Gracias al impulso de estudiantes cada vez más animados y voluntariosos, nosotros intentamos un proyecto de formación profesional, pero la relación con el gobierno fue un fracaso, el tema era demasiado nuevo. En 1996 decidimos —y eso es lo que nos distinguió del resto de escuelas— hacer únicamente formación profesional. No hacemos producción, difusión, ocio; sólo formación profesional. Es decir, aceptamos a estudiantes ya muy preparados y en tres años los convertimos en profesionales. No fue nada fácil convencer al ministerio de Educación, del cual dependen cuatro millones y medio de personas —es decir la comunidad francesa de Bélgica—, para que creara una escuela que resultaba extremadamente cara. Pero nos apoyaron otros protagonistas del circo en Bélgica, como L'Espace Catastrophe, y otras escuelas de ocio como Feria Música, que empujaron al Gobierno a reconocer el circo como un auténtico arte. Por un decreto del ministerio de Cultura se aceptó la enseñanza del arte del circo (la primera etapa consiste siempre en pasar por el ministerio de Cultura y hacerse reconocer como un arte igual al resto de artes del espectáculo en vivo). Una vez superada esta etapa, pudimos defender un proyecto de formación profesional de alto nivel.

En Bélgica hay tres tipos de enseñanza superior: superior universitaria, superior no universitaria y superior artística, que tiene sus propias características.

En 1999, la Région reconoció la École Supérieure des Arts du Cirque y empezamos a tener fondos suficientes. Pero no fue hasta 2003 cuando se reconoció oficialmente como la diecisieteava escuela superior artística de Bélgica, al mismo nivel que los conservatorios de música, las escuelas de teatro, de televisión o cine. Para la escuela eso significaba, de un día para otro, una dotación de veintidós profesores a jornada completa. Es decir, un equipo de más de treinta profesores que cuestan más o menos 1.200.000 € anuales, más los gastos de funcionamiento de la escuela. O sea, somos una escuela superior artística comparable a la de Montreal y a la de Châlons.

Una escuela superior cuesta como media 30.000 € por estudiante y año.

Las preparatorias cuestan más o menos la mitad. Os doy estas cifras y os explico lo que está en juego en una escuela como la de Barcelona. Hay que ir a buscar 30.000 € por año y estudiante para formar a vuestros alumnos. Sólo se puede conseguir por la vía de la financiación pública (es evidente que los estudiantes no pueden pagar 30.000 € al año). Pero por otra parte hemos conseguido la democratización de esta enseñanza. Cuando, en el momento de su creación, la escuela era privada, los estudiantes pagaban 2.500 € por curso. Ahora pagan 250 €, y en tercer curso, les ingresamos 1.000 € para su proyecto personal. El aprendizaje no les cuesta nada, al contrario, pagamos un poco a los estudiantes por sus estudios.

No quiero extenderme demasiado en la descripción del dispositivo de formación, de su enfoque pedagógico. Voy a responder a la pregunta a la que ya han respondido los demás ponentes: ¿director artístico sí o no? Nosotros tampoco lo tenemos, sino que pasan cien o ciento cincuenta directores artísticos en tres años, es decir ponemos en contacto a los estudiantes con varias direcciones artísticas, varios universos, varias estéticas.

En su proyecto personal, cada estudiante tiene uno, dos o tres directores artísticos en un periodo de tres años, que le permiten descubrir los universos más compatibles con sus propios impulsos creativos. Os lo diré en dos palabras: se trata de 1.200 horas de clase al año.

Es una inmersión diaria en el circo. Hay de siete a nueve profesores en acción por cada clase. Estas clases de arte del circo son fundamentales, así como las clases de técnicas, acrobacia dinámica, estática, preparación física general y específica, y cama elástica.

Pero lo más importante para nosotros es acompañar a los estudiantes en su proyecto personal y colectivo. Los proyectos personales se presentan en cada uno de los tres cursos, y en el tercero los alumnos tienen que hacer su proyecto de final de estudios. En estos proyectos personales les acompañan profesores de dramaturgia, escenografía, historia del circo e historia del arte, que les dan las herramientas necesarias para crear. En cuanto a los proyectos colectivos, durante sus estudios tienen tres ocasiones de realizar un espectáculo con director, escenógrafos y dramaturgos, que les permiten aprender a ser intérpretes. Para nosotros es fundamental abrazar el contexto de la creación de un espectáculo con todas sus características.

Crean ellos mismos las bandas sonoras, aprenden a hacerlas con ordenador, ellos mismos diseñan la iluminación. Aprenden al lado de profesionales. Aprenden a sostener el proyecto del otro, a vivirlo, a integrarse en él, a participar en su creación con sus propias ideas.

La escuela sigue dos grandes líneas rojas: intérprete y autor. No privilegiamos ni a uno ni a otro, nos preocupamos de formarlos en los dos ámbitos.

Reitero que la característica fundamental de la *École Supérieure des Arts du Cirque* es que es una escuela estatal y expide una titulación. Si conocéis cómo funciona lo del proceso de Bolonia, nuestro título es un diploma oficial de Bachillerato. Quizás algún día hagamos una licenciatura, pero sería mediante una especialización como dirección, puesta en pista o pedagogía. Todavía no hemos llegado ahí, somos independientes de las universidades.

Tenemos una enseñanza superior artística protegida. Somos diferentes, tenemos una autonomía en relación a la enseñanza universitaria porque nos dedicamos solamente al circo.

Lo que caracteriza a una escuela es su internacionalidad. Nosotros empezamos con un profesor albanés. Luego fui a buscar a otro a Bielorrusia, otro a Ucrania, otro a la China, etc. Y tuvimos también algunos belgas, menos mal. Tenemos un venezolano, tenemos profesores de todos los países. Por desgracia, como decía Raffaele De Ritis en su intervención, es muy difícil encontrar profesores entre las familias tradicionales. No tienen muchas ganas de venir a las escuelas.

Por lo tanto, tenemos que ir a buscar gente del circo fuera de nuestras fronteras y de las familias que frecuentan nuestra escuela. Aunque debo decir que actualmente eso está cambiando. Ahora tengo a gente del circo tradicional que viene a dar prácticas a la escuela; estamos totalmente abiertos a eso. La escuela no dice que hay un circo que hay que hacer y otro circo que no hay que hacer, aunque nosotros nos atrevimos a decir que somos contemporáneos. He oído a personas que no quieren hablar de circo contemporáneo, pero para mí, contemporáneo significa de hoy. Yo vivo hoy, la escuela hace circo de hoy. Eso es todo, para mí, contemporáneo sólo significa eso. No hacemos el circo de ayer, eso está claro. Esperamos que este tipo de circo sea apreciado en el futuro, pero es sencillamente el que hacemos hoy, y no le damos más vueltas. Los estudiantes que salen de nuestra escuela trabajan tanto en los cabarets alemanes como en el Cirque du Soleil, o bien crean sus propias compañías de circo, que pueden ser vanguardistas, dirigidas a un pequeño círculo, a un pequeño mundo. Por lo tanto, no tenemos exclusividad, son los estudiantes quienes deciden su carrera. ¿De dónde vienen nuestros estudiantes? Eso también es importante. En Bruselas, tal como os decía, tenemos muchas escuelas de ocio y sólo hay escuelas preparatorias en Flandes. Tenemos algunos flamencos en la escuela pero ninguno de ellos es francófono. Es una escuela superior subvencionada por el ministerio de Educación francófono, pero no tenemos ni un estudiante francófono, ¡es bastante original! Hace falta mucho valor político por parte de mi ministro para seguir aceptándolo, pero lucharemos para tener escuelas preparatorias también en la parte francófona. Mis estudiantes vienen de todas las partes del mundo. Todos los países de Europa están representados, y tenemos también brasileños, canadienses, un poco de todo.

Federación Europea de Escuelas de Circo

Ahora voy a hablar de la FEDEC. Intentaré explicaros el panorama tal como se presenta hoy en las escuelas de circo en todo el mundo. Un pequeño apunte histórico para empezar, porque una federación es fundamental para la riqueza y la fuerza de un sector. Tres escuelas fundaron la Federación en 1998: Châlons, Londres y Bruselas. Las tres nos habíamos escindido de una asociación de circo que decía ser una asociación de escuelas, pero no era el caso, pasaremos por alto ese desgraciado capítulo. Fue entonces cuando decidimos crear realmente una federación profesional. Fue el primer gran debate con Jan-Rok Achard, en Londres, en 1998 o 1999. ¿Acogemos o no a las escuelas de ocio? Fue una discusión fuerte. Si incluíamos a las escuelas de ocio, en seguida hubiéramos sido una federación grande, con quinientas o seiscientas escuelas como mínimo en Europa, que cotizarian y permitirían hacer cosas.

Pero elegimos ser una federación de escuelas profesionales para, precisamente, poder trabajar de forma rápida y eficaz en todos los países interesados en la enseñanza profesional del arte del circo. No nos equivocamos. Ahora, visto desde una distancia de casi diez años, creo que si hubiéramos aceptado a las escuelas de ocio no habríamos podido trabajar con la eficiencia con la que hoy trabajamos.

Esta federación crece porque todos sus miembros han construido su escuela.

Nos hemos desplazado: yo fui a Berlín, los de Châlons fueron a Madrid a ver como funcionaba Carampa, se ha creado Le Lido de Toulouse, etc. Somos casi treinta escuelas, que representamos a todo el sector de las escuelas profesionales del mundo entero, excepto las chinas. Moscú todavía no forma parte de la FEDEC porque su escuela se privatizó y está en proceso de reestructuración para volver a merecer la categoría de escuela, por lo tanto, creo que en un futuro estarán también en la federación.

Pero, ¿de qué sirve esta federación? En primer lugar, la FEDEC ha permitido, y no exagero, varios centenares de intercambios bilaterales y multilaterales desde hace ocho años. Ya hemos perdido la cuenta de la cantidad de talleres de creación organizados entre una escuela y otra, o de los intercambios de profesores entre escuelas miembros de la federación. Participación en festivales, transferencia de competencias, de tecnologías. Son incontables, se hacen de cien en cien, constantemente, sistemáticamente. Hemos perdido la cuenta de los éxitos de la federación, espero que en Cataluña lo tengáis en cuenta.

Un ejemplo: en Suiza existe una treintena de escuelas de ocio. No tienen escuela de formación profesional (bien, sí, tienen una pero no está reconocida por el Estado). Nos invitaron a una reunión de todas esas escuelas y en un día se creó la Federación Helvética de Escuelas de Circo. En un solo día se hizo la interpelación al gobierno y se eligió uno de los centros para convertirlo en escuela superior profesional.

La fuerza de la federación es explicar que existen en el mundo un montón de escuelas que funcionan, artistas que reciben formación de alto nivel y que trabajan. A nivel cultural por supuesto es muy importante, pero también lo es en los niveles social y económico.

La primera razón para crear una red son los intercambios, los encuentros.

Segunda razón: el lobby político. Y luego las acciones. Hay dos tipos de acciones que la FEDEC viene desarrollando. La primera es la artística, un proyecto que llamamos Circle, que son muestras de escuelas. Este año hicimos la gira del festival de La Piste Aux Espoirs, una presentación de una selección de los números de la federación, y la semana pasada presentamos talleres de creación en el Festival de Cirque de Auch. Había trece escuelas representadas. Esas trece escuelas habían pedido a cinco o seis estudiantes, acompañados por un artista, que trabajaran entre cinco y seis semanas en un proyecto que representara lo mejor posible la estética de su escuela para presentarlo en el Festival de Auch ante los estudiantes y los profesores de las demás escuelas y al público en general. En todas las representaciones hubo un debate posterior donde conversamos sobre nuestras diferencias, para entenderlas mejor y para disfrutar de la experiencia de cada uno. Fue un éxito fenomenal, hubo 3.500 entradas para talleres de creación que duraban de veinte a treinta minutos.

La formación de formadores

El último ámbito –pero no el menos importante– que la FEDEC ha venido desarrollando es la formación pedagógica. La falta de formadores calificados es el problema más vivo, más grave, más dramático entre los que preocupan a las escuelas profesionales y preparatorias de circo. Para una escuela es muy difícil encontrar buenos formadores.

A menudo es descorazonador ver que en algunas escuelas hay formadores que dan clases sin ninguna base pedagógica. Es gente que viene del mundo del circo, del mundo del deporte o de la gimnasia, pero que nunca había dado un curso y se encuentra trabajando en un equipo pedagógico que tiene que formar a adolescentes, jóvenes o adultos. Hablo sobre todo de formadores en disciplinas técnicas.

Nos hemos preguntado qué hace falta para que podamos contar, a corto plazo, con una reserva de formadores. Las escuelas de Montreal y Châlons, que ya tienen más de veinticinco años de existencia, han dado una gran cantidad de artistas que, al final de su carrera, se han convertido en pedagogos. La federación se ha propuesto como misión crear una escuela de formación de formadores a escala europea, porque pensamos que uniendo nuestros recursos, poniendo nuestros pedagogos al servicio de esa escuela europea, llegaremos a un mejor resultado que si cada país lo intenta por su cuenta y riesgo. La formación pedagógica teórica la dará el propio país, pero la formación práctica irá, a través de Europa, a cargo de los formadores más cualificados. En esta línea, acabamos de finalizar un proyecto Leonardo en el cual creo que algunos de vosotros habéis participado, o al menos habéis oído hablar de él. Hemos establecido siete módulos europeos. En cada uno de ellos abordamos una disciplina de circo y se trata de entender cómo se enseñan actualmente estas técnicas de circo.

Por ejemplo: ¿cuáles son las bases mínimas que una escuela preparatoria o de ocio tendría que aplicar para no exponer al peligro a los niños que practican una disciplina?

A partir de estos siete módulos hemos elaborado unos manuales acompañados de un DVD. No son manuales dirigidos a las *master class*. Algunos profesores consultan el manual y dicen “está muy bien, pero yo eso lo tengo superado”, pero el objetivo era difundir ese manual a través de centenares de escuelas preparatorias, escuelas de ocio –europeas o no– para proporcionarles un mínimo de herramientas pedagógicas. Esas herramientas nos han ayudado sobre todo a entender como deberemos organizar más adelante la famosa escuela de formación de formadores. Porque, repito, aún no existe ninguna. En la federación hay un espacio previsto para la formación de formadores, pero no hay escuela que realmente merezca esta apelación.

Como conclusión, ¿cómo es el paisaje de las escuelas de circo en el mundo? Barcelona debe situarse en ese mapa. No hace mucho que he conseguido clasificar las escuelas en cuatro tipos. (Hace falta haberlas visitado todas y haberlas entendido todas.) En primer lugar, están las primeras escuelas, que son las que han nacido como la vuestra. En mi opinión son las mejores, porque han nacido de un proyecto de formación en el ocio sobre la base de las ganas de hacer circo. Con el tiempo, estas escuelas se estructuran, son reconocidas y dan un título. Son escuelas que ya tienen cultura de circo. Es el ejemplo de Châlons, Montreal, Rosny, Châtellerault, Balthazar y Le Lido: un grupo de personas que ama al circo crea una pequeña formación que va dirigida al ocio. Los propios estudiantes la impulsan a seguir,

quieren que vaya hacia una formación profesional. El equipo piensa “vamos a llamar a la puerta de los ministerios”, se da a conocer. Es la historia tal como me gusta.

Hay otra historia bonita, pero no pasa aquí.

Os he hablado de la Federación Europea, pero de esas treinta escuelas muchas no son europeas. La canadiense o la australiana, por ejemplo. La de Australia, con una pequeña diferencia, procede también de proyectos sociales. Casi todas: la de Cali en Colombia, las escuelas brasileñas que acabo de visitar, la escuela de Chile. Todas estas escuelas han nacido de un proyecto social, es decir de gente que ha querido usar el circo para ayudar a salir de su rutina a jóvenes con dificultades, para que puedan volver a tener confianza en sí mismos y, sencillamente, realizarse como personas. Y poco a poco esa gente ha pensado “me estoy realizando como persona y también podría realizarme como artista de circo”.

Estas escuelas caminan hacia la profesionalización, y que todo ese recorrido provenga de un movimiento social y político es algo muy bonito.

Hay otro nivel, el último nivel. Ese da mucho miedo a Jan-Rok Achard y me da mucho miedo también a mí: la intrusión de la administración y de lo formal en las escuelas que vienen de una cultura del circo, en las que dan títulos y son reconocidas por el Estado.

Ahora tenemos universidades que crean escuelas de circo sin saber lo que es el circo.

Eso me da miedo. Quizá os podría pasar también en Cataluña, quizá tendréis que luchar, también, contra eso. Da miedo que una universidad o una escuela artística piense “¡voy a crear un departamento de circo!” de un día para otro, con dinero público. Porque aparecen bruscamente en el paisaje con una escuela sin formadores y sin cultura de circo.

Ahora existen en Holanda dos escuelas, dos universidades que acaban de crear escuelas de circo. En Finlandia también. Es un fenómeno que de momento se limita a los países nórdicos: creo que están cometiendo un error. Las escuelas de circo deben ser de nivel superior, ser reconocidas como tal, pero dissociadas de la enseñanza universitaria tradicional porque hay una enseñanza artística propia y específica del circo. Nuestra autonomía es un factor a defender en los trámites que tendréis que hacer para el reconocimiento como escuela.



Un ejemplo de formación alternativa: l'École Le Lido

Henri Guichard

Me remontaré a 1987-1988, cuando se crearon, entre otras cosas, la Federación Francesa de Escuelas de Circo, el Circar y Le Lido (Centre municipal des Arts du Cirque de Toulouse). Así pues hace unos veinte años que conseguimos encontrarnos y empezar a trabajar juntos. Una primera misión era procurar que el ministerio de Educación aceptase al circo, porque hasta ese momento no lo consideraba un arte. Pudimos organizar la primera formación de animadores y expedir un título de “iniciador en las artes del circo”. Hoy existe también un título profesional otorgado por el ministerio de Juventud y Deportes. Es un diploma a nivel de bachillerato y muy próximamente será un diploma de formación otorgado por el ministerio de Cultura. Lo importante de aquel momento es que nos unimos para trabajar. Solos vamos más rápido, pero juntos llegamos más lejos. Y creo que hoy en día es importante que la APCC, la escuela Rogelio Rivel y vuestro entorno circense colaboréis para crear una dinámica de conjunto donde cada uno pueda encontrar sus puntos fuertes. He empezado explicando un poco por encima la aventura francesa para demostrar la importancia de construir realmente un frente común. El circo es, por definición, internacional, puesto que sus mensajes son fáciles de transmitir. Hoy vivimos en Europa, y aunque no seamos siempre militantes europeístas, en la escuela Le Lido somos unos apasionados por la aventura de la Federación Europea.

Le Lido empezó la formación en el ocio con unos veinte niños que jugaban al circo. Hoy, veinte años más tarde, hablamos de aproximadamente ciento cincuenta niños y doscientos adultos. Hay más de veintiséis talleres permanentes en el área de Toulouse y existe también una federación regional que reúne unas cien escuelas de circo, no todas federadas. Se ha creado una verdadera dinámica en este sentido.

La formación en el ocio es una misión que el ayuntamiento de Toulouse nos ha confiado porque creen, según expresaba ayer mismo un alto cargo municipal, que “hay que desarrollar esta dinámica de circo en todos los barrios”.

Así pues, hemos empuñado nuestro palo de peregrino y hemos creado talleres de circo en cada barrio, formando una gran red en el área de Toulouse.

Creamos la escuela profesional en 1993 para cubrir la necesidad de los jóvenes que se estaban profesionalizando en la zona y también para responder a la demanda de compañías como Acrostiches, Okupa Mobile y Carnage Productions. Hemos necesitado diez años para entender qué es una formación profesional, para experimentar, para equivocarnos, para reflexionar juntos qué es una escuela profesional y cuáles son los criterios –incluso morales– para acoger a un alumno.

En Francia ya existía un camino real, de todos conocido: las escuelas de Rosny y de Châlons. Estas escuelas acogían alumnos de entre 18 y 19 años, acrobáticamente muy preparados, y les formaban durante cuatro o cinco años.

Nosotros teníamos una población más vieja, de entre 22 y 23 años, y muy orientada al

teatro de calle. Al principio, había compañías como Douze Balles Dans La Peau, instaladas en Toulouse y con una fuerte influencia en la escuela. Nos dimos cuenta de que este tipo de artistas no quería ser reclutado por el circo clásico. Nosotros no rechazamos el circo clásico, pero se trata de trayectorias distintas, no es la misma vida.

También había muy poca contratación de artistas por parte de las nuevas compañías.

Sucede aún: cuando el circo Plume hace una audición contrata sólo a una o dos personas. Tenemos un mercado muy limitado, debemos dinamizar un entorno para que estos alumnos puedan crear, y ése es un dato importante a tener en cuenta en la formación de futuros profesionales. De modo que en Le Lido hemos estructurado la formación partiendo del concepto de creador, de autor de circo.

Un principio fundamental para nosotros es que el alumno sea el núcleo de la formación. No hemos estructurado un programa rellenando casillas con las artes correspondientes: un poco de danza, un poco de teatro, etc. Más bien acompañamos al alumno, atendemos a su problemática. Por ejemplo, respecto a la danza, nuestros alumnos no se transformarán en bailarines pero les acompañaremos para que consigan una gestualidad propia. Asimismo, no se transformarán en actores pero les acompañaremos para que encuentren su propio juego actoral, su propia presencia escénica.

Si hablamos de acompañamiento es porque no procuramos un aprendizaje en el sentido clásico de la palabra. El principio pedagógico de Le Lido se estructura en tres ejes: técnica, vivencia e investigación. Los alumnos pueden asimilar lo que quieren de cada uno de esos tres ejes. Otro de nuestros principios básicos es trabajar una presencia escénica cercana al público, porque trabajamos en un arte vivo en el cual el público nunca está ausente.

Todos buscan la presencia escénica, pero lo cierto es que es muy difícil encontrarla.

Perseguimos una comunión entre el artista y el espectador y nos preguntamos:

¿Qué mensaje aportar? ¿Por qué estamos en escena? ¿Qué tiene el actor por decir que merece ser dicho ante el público?

El concepto clave en la formación es la duda, porque no hay ninguna verdad escrita, ni en el equipo de profesores ni entre los alumnos. Nos preguntamos sin cesar para profundizar cada vez más en los problemas, pero para eso se necesita tiempo. Nosotros nos tomamos ese tiempo asumiendo que podemos equivocarnos. Es por eso que hemos puesto en marcha programas basados en la investigación, materia a la que dedicamos cuatro horas semanales. Alguien propone una investigación al grupo y la propuesta se analiza y se discute “en caliente”. Luego será el director de investigación quien dará pautas de continuidad.

Cada mes hay una representación con público, gratuita. No se trata en absoluto de un espectáculo, es una prueba, un experimento. Hay un análisis inmediato, y posteriormente un análisis sobre la grabación en video.

La investigación sigue durante dos años. Creo que dos años es un período muy limitado; es largo para artistas de 21 o 22 años, pero es muy corto como proceso en sí.

El gran objetivo del primer año de formación es conseguir que los alumnos se quiten la máscara. Ya han actuado en la calle, ya les han aplaudido, pero eso no es todo. Entonces intentamos desnudarlos, que busquen y encuentren una sinceridad propia. A fin de curso, cuando presentan un trabajo, nos gusta que haya pureza en escena, que se haya tenido en cuenta al público.

El segundo año es complicado porque, a partir de esa desnudez, empezamos a construir su propio sentido, su propio concepto, el porqué de su trabajo. ¿Qué es lo que tienen por decir? Eso es muy difícil de saber. Vivimos bastantes crisis, desánimos, llantos. Siempre se construye sobre la duda, poco a poco, con el conjunto del equipo pedagógico. Las personas siempre están en el corazón de nuestro sistema pedagógico. Se trata de una formación muy individual, no hay trabajo colectivo. He oído decir que el trabajo colectivo es importante. Nosotros pensamos que en una escuela, durante estos dos años, cuanto más logremos enriquecernos individualmente más cosas podremos defender en la vida profesional, que es larga, y más podremos aportar y absorber en el trabajo colectivo. Es necesario enriquecerse primero a uno mismo para que los encuentros lleguen a ser abiertos y dinámicos.

Al cabo de esos dos años, los alumnos raramente tienen números montados. Han trabajado poco colectivamente. Así que nos hemos dado cuenta de que hacía falta ofrecer un tercer curso. Lo pusimos en marcha el año pasado. Todavía no funciona muy bien, no es sencillo montar cosas así. ¡Haremos un tercero año! pero: ¿con quién?, ¿con qué dinero?, ¿dónde están los alumnos en ese momento?, ¿qué piensan? No es una tarea fácil.

Este tercer año es el de la inserción en el mundo profesional. Los tres ejes principales de los alumnos son concluir un número de circo, aprender a gestionar su vida laboral y crear su propia red.

Un número de circo es un reto grande. Pedimos como mínimo un número de 10-15 minutos, algo propio que presentar en audición. Trabajan historia del circo, análisis de espectáculos, todo el conocimiento teórico al que no han accedido en los dos años anteriores.

En cuanto a la gestión, se forman en administración y mercado.

Es también importante que el alumno aprenda a desarrollar una red propia de contactos porque Toulouse está encerrada entre los Pirineos y el Macizo Central, lejos de las grandes circulaciones del valle del Ródano, lejos de España también. Para trabajar en este sentido, estamos organizando prácticas y convenios con compañías de circo para que acojan a nuestros alumnos y exista un verdadero intercambio.

Así pues, no hablamos exactamente de un tercer curso. Entendemos que la formación dura dos años, y luego hay un año de inserción laboral. Un 90% son alumnos que han cursado los dos primeros años en Le Lido, pero también hay artistas externos que acceden directamente al tercer curso.

Le Lido cuenta también con un Estudio de Creación. Como he dicho anteriormente, hay poca contratación de nuevos artistas por parte de las compañías de circo estables. Aún así, más de la mitad de los alumnos de Le Lido entran en compañías ya formadas, no siempre de circo; muchos encuentran su lugar en la danza, algunos en el teatro. Pero también hay artistas que cuando acaban la formación deciden montar su propia compañía. Lo que realmente nos motiva no es la formación que apunta a la creación de mañana, sino la energía dinámica de todos los alumnos. Lo que nos impulsa no son las casillas de nuestro programa formativo, sino la necesidad de expresar cosas. Los que entramos en el circo no entramos a medias. Nuestros alumnos han hecho una apuesta realmente fuerte, porque en el circo no existen profesiones ‘del mañana’, no hay un camino trazado. Es cierto que más vale cursar estudios técnicos, o de secretaría, o de peluquería, antes que entrar en la vida artística, porque la vida de artista requiere una fuerza importante. Toda esa dinámica es la que impulsa a la primera creación. Nuestro Estudio de Creación responde a esta demanda de los alumnos. Les apoyamos en la creación (ya sea con un número de formato corto, ya sea con un espectáculo de aproximadamente una hora), y les orientamos sobre la puesta en marcha de una empresa, en administración, gestión, dinámica de grupo, marketing, conocimiento del mercado, venta, etc. Para promocionar los proyectos surgidos del Estudio de Creación nos interesa estar presentes en el Festival Mundial du Cirque de Demain. Es tan importante para nosotros estar en este tipo de festivales como en los de calle. Por ejemplo hemos estado durante 10 años en el festival de Aurillac y desde hace cinco años estamos también en el festival de teatro de Avignon.

Aunque somos la cuarta ciudad de Francia, en Toulouse hay poco movimiento. Cuando las compañías vuelven de sus giras para entrenarse en Toulouse es muy importante el intercambio que pueda producirse con nuestros alumnos. Con este objetivo, y respondiendo a una necesidad compartida por todos los artistas profesionales, hemos puesto en marcha una formación de ocho horas semanales donde se trabaja principalmente el entrenamiento físico, porque al profesional que está de gira le resulta difícil mantener la preparación física. En breve, La Grainerie dispondrá de un edificio de más de 3.000 m² para los profesionales, donde podrán entrenarse e intercambiar información. Esto es muy importante para la escuela, porque actualmente tenemos poca relación con el exterior, no nos gusta que los alumnos se dispersen. Hacemos pocas prácticas y estamos en reflexión permanente. No estoy diciendo que hagamos psicoanálisis, pero sí trabajamos en base a un pensamiento fuerte, permanente, enriquecido por la energía de Toulouse. En Toulouse hay teatro, danza y energía creativa. Nos es tan necesario aprovechar este movimiento como absorber la experiencia de los artistas que nos visitan. En este sentido, creo que, dentro de unos años, la colaboración entre La Grainerie y Le Lido representará un polo estructural muy fuerte en el paisaje circense francés.

Recibimos cada año unas doscientas solicitudes, hacemos una preselección de ciento veinte que pasan un día en Le Lido, y finalmente seleccionamos a 14 alumnos. Desde hace tres o cuatro años, entran más alumnos de otros países europeos que alumnos franceses: la proporción actual es de diez europeos y cuatro franceses. Le Lido está muy lejos de una escuela superior que cuente con 30.000 € por alumno cada año. Estamos más cerca de la Escola de Circ Rogelio Rivel de Barcelona que de la ESAC de Montreal o la de Châlons. No tenemos presupuesto para contratar a nueve profesores titulares, pero intentamos convertir el inconveniente de no tener dinero en algo positivo. Hemos organizado un equipo de profesores, dos o tres por técnica, que son también artistas de circo en activo.

Hay un profesor referente que sólo viene una vez al mes, durante una semana, para un trabajo específico de técnica, y luego los alumnos tienen deberes que hacer durante quince días. Siempre me ha asustado la noción de profesor titular, y con la edad me he convencido de que al cabo de cinco, seis o siete años, esos profesores pierden su frescura y su identidad dinámica con la creación de hoy. Por eso preferimos contar con personas que estén en la profesión. Son un referente para los alumnos, pero a la vez generan una dinámica cercana que posibilita encuentros muy ricos y futuras colaboraciones.

Nosotros no impartimos todas las disciplinas de circo. Es curioso que tengamos buena reputación por nuestros malabaristas, cuando no tenemos profesores de malabarismo. Pero es cierto que en el trabajo de equilibrio y de malabarismo estamos bastante avanzados respecto a la media europea. También trabajamos bien el mástil y la cuerda floja (hay pocas escuelas especializadas en cuerda floja y en cambio es algo cada vez más potente, se trata de una técnica muy laboriosa). En aéreos, de momento nos dedicamos sólo a los aparatos fijos. No hacemos trabajo colectivo como podría ser la báscula o la barra rusa; tampoco trapecio volante, por razones de espacio. Pero sí tenemos un polo muy dinámico, en especial gracias a los artistas catalanes.

Los alumnos vienen también porque tenemos profesores reconocidos. Atrae el proyecto de Le Lido y atrae también el reconocimiento del profesor, porque el alumno dirá: “dedico dos años a esto, pero quiero tener un buen maestro”.

En cuanto a nuestras instalaciones, ocupamos un antiguo cine que se llamaba Le Lido, y hemos mantenido ese nombre. Como tuvimos problemas con Le Lido de París, nos llamamos Le Lido de Toulouse. Dicho sea de paso, una sola noche de Le Lido de París representa el presupuesto anual de Le Lido de Toulouse.

Tenemos un local desastroso, que cambiaremos este año. Recientemente, asociándonos con le Pôle Cirque d'Auch y la Grainerie (una fábrica de circo donde los profesionales tienen la posibilidad de unir energías y trabajar juntos compartiendo espacio), hemos podido crear un circo Midi-Pyrénées, con una carpa propia de 1800 m² que incluye una sala de espectáculos para 300 espectadores. Está muy bien situada, cerca del metro y de una zona verde de más de 100 hectáreas enfrente de La Grainerie, lo cual permitirá dinamizar verdaderamente las relaciones en el futuro. Hemos presentado ocho espectáculos durante un mes, con una asistencia de más de 900 programadores. Se trata del final de una etapa que ha durado veinte años.

En Le Lido intentamos ser honestos con los alumnos, porque una formación es una aventura humana que emprendemos juntos y de la cual desconocemos los límites. Pero ya desde nuestros inicios vamos comprobando un buen resultado en cuanto a contratación de nuestros exalumnos: al cabo de cinco años los tenemos localizados en el universo del circo o en otros ámbitos artísticos. Diez años más tarde la gente que ha pasado por Le Lido está todavía en esta dinámica. O sea: hemos hecho posible que vivan su pasión y de su pasión. ¿Qué dudas nos planteamos hoy? El nivel técnico sube mucho. Estoy asombrado. Antes un alumno podía entrar sabiendo hacer solamente el pino, ahora hace falta hacerlo con una sola mano. Hace sólo diez años, malabarear con cinco bolas estaba muy bien, pero los alumnos que nos llegan ahora ya trabajan con seis. Con nuestro actual nivel técnico nos situamos a nivel europeo y mundial. Pero el nivel técnico necesita un trabajo mucho más riguroso, mucho más preciso, con una higiene de vida y una mentalidad muy diferentes. Es un tipo de trabajo que requiere un mínimo de tres horas diarias y aún así se avanza poco. Eso crea una mentalidad similar a la de los deportistas de alto nivel, basada en los resultados, una mentalidad que está muy lejos de la duda, de la experimentación, de la reflexión, del pensamiento.

Notamos pues esta contradicción en Le Lido: cómo mantener un nivel técnico fuerte, pero acompañado siempre del principio básico según el cual un intérprete de circo es en primer lugar un intérprete que tiene cosas por decir y para quien el gesto es siempre más importante que el resultado.

No sabemos exactamente cómo saldremos de esto. Últimamente, de treinta y cinco horas hemos pasado a cuarenta y cuarenta y cinco horas de trabajo semanal, pero tampoco es una solución porque, con este ritmo, los alumnos empiezan a sufrir lesiones.

Se dice que Le Lido es una escuela alternativa. Pero nosotros no somos una escuela alternativa, somos una escuela sin presupuesto. Nos sentimos muy orgullosos cuando el ministerio de Cultura nos reconoció como escuela de arte. El mensaje se había transmitido: estamos apoyando al arte, el arte reside en la creación y los creadores son los propios alumnos.



Extractos del debate

Moderador (Jordi Jané).- En estas tres ponencias han surgido elementos de discusión muy interesantes en los que a continuación podremos profundizar. Aunque he tomado notas, no quiero encorsetar el debate agrupándolos temáticamente y os sugiero que los asistentes intervengáis sin ningún condicionamiento de la Mesa. Después ya ordenaremos vuestras aportaciones.

Marcel·lí Puig (miembro de la Comisión de Formación de la APCC).- Quiero preguntar a Raffaele De Ritis, a partir de su conocimiento de los diferentes sistemas formativos en circo, en qué medida cree que ese conjunto de sistemas contempla lo que yo considero imprescindible en la transmisión del oficio circense, es decir: del mismo modo que desde un concepto teatral existe una diferencia de talante y de valores –incluso de espíritu vital ante su oficio– entre el actor y el comediante, ¿se tiene en cuenta que, más allá del dominio de las técnicas circenses específicas, el estudiante de circo debería adquirir también el espíritu tradicional y los valores del viejo oficio circense? Pienso un poco en la frase de Chaplin que ayer citaba Jordi Jané: “el oficio de artista se compone de veinte oficios a la vez, y eso es lo que convierte un artista en una vedette”.

Raffaele De Ritis.- Tu pregunta me conecta a la eterna diferencia entre arte y oficio, una diferencia que proviene de la Edad Media, en el momento en que se inventan las categorías profesionales. Yo creo que un oficio se puede convertir en categoría artística mediante la estética. En la época de Leonardo da Vinci, en la época del Renacimiento, se podía fabricar algo útil para la sociedad o algo simplemente bello, con una finalidad exclusivamente estética. En el Renacimiento, cuando las artes teatrales y las artes acrobáticas adquieren una consideración profesional mediante la *commedia dell'arte*, esas artes se convierten en algo no casual: se aprovecha una vocación para reunir el máximo de público, para tener el mayor éxito posible, en resumen para ganarse la vida. El antiguo danzarín sobre la cuerda floja o el antiguo malabarista de calle procuran una presentación estética para fascinar al público. Se sirven de la técnica para contar historias, usan bellos trajes, añaden decorados... es el nacimiento del teatro moderno.

Antes he mencionado el término “actor de circo”, que es un concepto contemporáneo. En mi opinión, tu pregunta tiene mucho sentido, porque hoy nos encontramos con la diferencia entre creador e intérprete. Pero, ¿existe realmente una diferencia entre creador e intérprete? En mi opinión el creador puede ser intérprete y el intérprete puede ser también creador. El actor que interpreta un papel, o los músicos o los directores de orquesta que interpretan un tema musical, entran en una creación escrita por otro pero en la cual queda un espacio creativo enorme. Distinguimos a los grandes actores y a los grandes instrumentistas por su calidad, por su sensibilidad para interpretar algo que ha sido escrito por Shakespeare o por Beethoven. Tenemos también al actor que inventa su propio universo, como Dario Fo u otros grandes actores, que interpretan cosas escritas por ellos mismos pero que también escriben cosas para que las interpreten otros actores.

En este sentido me interesa mucho el enfoque del Cirque du Soleil. Es un circo paradójico por su tamaño, lo cual nos enseña muchas cosas. El Cirque du Soleil es el primero en la historia del circo que crea un repertorio. Es una compañía que puede reeditar un espectáculo, volver a montarlo como se montan una y otra vez ciertas piezas de la tradición teatral, de la danza o de la música. Hoy hay intérpretes de circo. Hemos tenido ejemplos en Rusia, que pueden interpretar un papel creado por un artista o un dramaturgo.

Pienso en grandes personajes como John Gilkey, que ha creado Varekai, o como Gennadi Kazansky con Saltimbanco. Es un intérprete que ha creado un papel, se ha convertido en rol de otros intérpretes. Cuando decimos que el Cirque du Soleil rompe la individualidad, la personalidad del artista, por una parte es verdad, pero por otra se trata de un sistema de pedagogía teatral artística que se encuentra en todas las disciplinas, en las grandes creaciones de teatro, de danza, en las comedias musicales. En todas hay espacio para la capacidad creativa del intérprete. He aquí la diferencia entre arte y oficio. Cobras por practicar tu oficio, por practicarlo bien al servicio de una producción concreta, pero tienes la suerte de poder crear tu personalidad. Bueno, el Cirque du Soleil quizás esté más limitado que los demás, no sé. Tampoco sé si he respondido exactamente a tu pregunta.

Roser Segura.- Yo creo que en una escuela todo el mundo es creador. En cambio, el que después será artista es quien hace una cosa por esbozo, como los jardineros, que parten de una planta que ya funciona orgánicamente para crear algo, nuevo o no. El arte se hace por esbozo, partiendo de la tradición. Los dibujos de los niños pueden llegar a ser muy bonitos, pero los niños no son artistas, lo hacen instintivamente.

Joan Busquets (payaso y miembro de la Comisión de Formación de la APCC).- Los modelos de formación que se han presentado esta mañana son bastante diferentes entre sí, probablemente por el propio origen de cada escuela, por sus diferentes recorridos y, también, como decía ayer Jan-Rok Achard, por la misión y la razón de ser por las que ha optado cada una de ellas. Pero quiero introducir otro elemento: el mercado. Porque no es lo mismo vivir en un país mediterráneo donde se dan muchos espectáculos en la calle que vivir en un país nórdico como Finlandia, donde seguramente el espectáculo sale a la calle en muy pocas ocasiones. La pregunta es: ¿hasta qué punto los formadores tienen en cuenta el mercado donde deberán trabajar sus alumnos?

Philippe Haenen.- En primer lugar, en una escuela como la nuestra, o la de Toulouse, tenemos estudiantes y profesores de todas las culturas. Por lo tanto, no estamos orientados hacia una cultura u otra. Lo que nos preocupa es abrazar todas las formas artísticas del arte del circo de hoy en día. En nuestra escuela, por ejemplo, trabajamos el arte de la calle y el arte del payaso. Depende de la demanda de una promoción u otra, de lo que desean los estudiantes. Personalizamos la educación en función de una forma artística, no en función de una cultura. Las culturas se encuentran y conviven en la escuela. Lo que nos interesa es el encuentro de un estudiante de cultura noruega con un estudiante de cultura italiana, que trabajan con un director alemán y a ver qué resultados da esa combinación.

A los estudiantes no les decimos qué forma de circo hay que hacer para triunfar en su país o en un sector determinado. No les decimos lo que tienen que hacer, simplemente les posicionamos ante las realidades. En la Escuela Superior de las Artes de Circo de Bruselas no escondemos la realidad del Cirque du Soleil, por ejemplo, ni sus criterios de selección. El Cirque du Soleil interesa a muy pocos de mis estudiantes, pero están informados, saben lo que es el cabaret, saben lo que son las artes de la calle, saben lo que es la vanguardia francesa, saben lo que es crear una compañía. Y eligen.

Henri Guichard.- Creo que la importancia de una escuela son sus tres o cuatro grandes principios fundacionales, que es lo que atrae al conjunto de los profesores y al conjunto de los alumnos. Esa es la firma y la fuerza de la escuela, es aquí donde no hay que equivocarse. Tenemos el caso de Pascal Angelier (quizás algunos de aquí le conocen, porque ha trabajado aquí). Es un hombre de circo muy tradicional, que tuvo dificultades con el pensamiento de Le Lido. Hemos necesitado más de dos años de trabajo con él para que pudiera armonizarse con los principios fundacionales de la escuela. En esto consiste el trabajo de cohesión del equipo.

El segundo tema es el interés por el mercado. Hoy en día el mercado está muy abierto: cuando un alumno sale de Le Lido con su número terminado, lo puede interpretar fácilmente en la calle, lo puede colocar en un cabaret o en una compañía importante.

El mercado consiste en como el artista puede responder a la demanda. Luego cada uno sigue su trayectoria. Vuelvo un poco al dilema entre el artesano y el arte. Para mí, el artesano es alguien que sabe dónde va y qué proceso va a seguir. Nosotros, como el artesano, para aprender pasamos de un trabajo a otro y al final adquirimos una calidad estética.

Pero en lo que respecta al arte vamos un poco más perdidos. Sabemos más o menos lo que queremos y sabemos muy vagamente donde queremos llegar. No conocemos el camino en absoluto, porque el camino es la creación. A menudo estamos trabajando en una creación y digo “mejor tomarse una copa, o respirar bien fuerte”, porque a veces ese camino está oculto, enzarzado. Pero en dos o tres meses aparece la luz, la plenitud de movimiento.

En Le Lido trabajamos para que el camino lo recorra el artista, no el artesano.

Àlex Navarro (payaso y docente).- Está claro que los números de circo basados exclusivamente en la técnica han de ser extraordinarios para sorprender al público actual. Entonces, ¿en qué medida potenciáis que los artistas vayan más allá de la técnica aportándoles elementos del teatro, la danza o la comicidad? Y otra pregunta que me interesa especialmente: ¿Qué importancia dais al payaso en vuestras tres escuelas? ¿Qué porcentaje horario le dedicáis?

Roser Segura.- En todos los sectores de la escuela de Châtellerault, los alumnos trabajan la técnica, naturalmente, pero al mismo tiempo trabajan la estética y el sentido, de esa técnica. Trabajar en el arte del payaso es difícil, porque para ser payaso hay que ser grande. No me refiero a ser adulto, que es otra cosa. Quiero decir que para ser payaso debes conocerte muy bien a ti mismo, debes saber de qué cosas de ti mismo puedes reírte.

En nuestra escuela trabajamos con gente muy joven, alumnos de Bachillerato, y profundizar en el payaso se nos hace difícil porque no podemos usar el psicodrama; como máximo los podemos hacer trabajar sobre la dificultad, sobre el miedo, sobre este tipo de emociones más epidérmicas, menos profundas.

Proporcionalmente en horas no te lo puedo decir, pero trabajamos sobre tres diferentes entradas clownescas. Hay que reconocer que, de ochenta alumnos, sólo hemos tenido uno que hoy sea payaso.

Philippe Haenen.– En cuanto a la primera parte de la pregunta: antes se reprochaba a las escuelas de circo contemporáneas que sus alumnos no fueran capaces de números de alto nivel técnico. Nos decían: hacéis danza, hacéis teatro, artes plásticas, lo que sea... pero no hacéis circo. Ahora ya hacemos circo, tenemos gente que sale con un nivel técnico muy alto, pero no hemos abandonado la idea de antes, es decir la investigación basada en la fusión con las demás artes. Usamos todas las formas del arte en vivo para alimentar el proyecto artístico del estudiante. Ahora se puede decir que las escuelas superiores producen estudiantes con un nivel técnico muy alto. Hemos reintegrando la técnica a las escuelas y empezamos a recuperar definitivamente el tiempo que habíamos perdido.

En cuanto a la segunda parte de la pregunta, ser payaso depende del estudiante. Si una promoción tiene ganas de trabajar el arte del payaso, nos procuramos profesores específicos. Si en su proyecto personal un estudiante quiere trabajar en profundidad el arte del payaso, lo mandamos a trabajar con uno o con varios payasos interesantes. A menudo es el mismo alumno quien propone a su payaso docente. Ahora trabajamos con payasos formadores procedentes de la escuela Samovar de París dirigida por Franck Donet. Pero, repito, eso depende de cada promoción y de cada estudiante concreto.

Roser Segura.– Perdón, quería añadir que el primer director de la Escuela de Circo de Moscú, en los años 30, fue precisamente un payaso, Karandash.

Henri Guichard.– El tema del payaso es realmente de una gran dificultad. Efectivamente, hay algunas personas que después de su formación se dedican al arte del payaso. Pero es un oficio muy complicado, como decíais hace falta mucha madurez personal. Hubo un momento en que Le Lido era conocido por sus “espectáculos bastante ligeros, bastante finos, bastante divertidos”, porque lo que nosotros creamos es más bien una atmósfera. Pero el payaso requiere un profundo trabajo sobre uno mismo. Tenemos alumnos que se han convertido en payasos, pero siempre a partir de su propio camino. A veces consiguen encontrar un maestro y van a trabajar con él en fase de prácticas durante dos, tres o cuatro años. De entrada, encontrar un maestro es muy complicado, son como mínimo dos años de trabajo experimentando cosas. De repente encuentran a alguien que les enriquece y a partir de allí trabajan juntos por más tiempo. Pero se trata realmente de algo muy complejo.

Respecto a la primera pregunta, no tengo mucho que decir. Observamos que en todas las escuelas hay teatro, danza, escritura, análisis de espectáculos... Eso es idéntico en todos los programas. Luego nos planteamos ¿cuál es la energía de la escuela, qué dirección, qué unidad tiene el equipo pedagógico? Podemos hacer programas, podemos poner casillas, podemos encontrar casillas para todo, pero luego cada escuela tiene su propia energía.

La escuela debe tener una firma, una personalidad, donde cada alumno pueda encontrarse a sí mismo. El director pedagógico juega un papel primordial. Debe ser consciente de hacia dónde va la escuela y conseguir que cada profesor trabaje en la misma dirección. En cuanto a técnica estamos muy lejos de los rusos o los chinos, que obedecen a otras lógicas. Pero en algunas disciplinas empezamos a ser competentes, aunque seamos una pequeña estructura que no dispone de 30.000 €.

Raffaele de Ritis.— Respecto al tema de los payasos (soy también formador de payasos), comparto las dos cosas que se han dicho: es muy difícil ser payaso y hace falta madurez. Es la gran diferencia con el resto de disciplinas. Mi opinión personal es que los payasos no se pueden formar en una escuela. No he visto nunca a un payaso formado en una escuela que sea capaz de hacer reír. He visto a payasos rusos de gran técnica que sí, seguramente han aprendido a hacer reír. Pero eso no quita el hecho de que no podemos formar una conciencia de payaso. El futuro payaso debe aprender a dominar en clave cómica cuantas más técnicas mejor y además con el máximo virtuosismo posible: acrobacia, equilibrio, malabares, danza, canto, música, habilidad... En fin, creo que no podemos formar payasos, como máximo podemos ofrecer pistas al alumno que quiere ser payaso.

A mi entender, en las escuelas de circo se cometen dos grandes errores respecto a los payasos. El primero es confundir la formación de payasos con la formación teatral, que son dos cosas totalmente distintas. El segundo error es que se atiende muy poco a la tradición.

Y en la tradición del payaso hay dos fuentes imprescindibles: la primera es el enorme patrimonio del cine mudo, del burlesco, del cine cómico. En la generación actual —no solo en las escuelas de circo, sino en la juventud actual— hay una ignorancia enorme, proporcional a la enorme disponibilidad de fuentes que no tenía yo en mi época de estudiante. Hoy lo encuentras todo en Youtube.

La segunda fuente es la del payaso tradicional de circo. En el pasado —y también en el presente—, tenemos payasos magníficos, personas a quien podemos invitar a las escuelas aunque sólo sea para que nos cuenten vivencias y anécdotas. Es una fuente magnífica y veraz, porque el payaso se va construyendo a base de su relación con el público. Creo que vale la pena reflexionar sobre ello, porque es algo que se echa de menos en la formación de hoy.

Jan-Rok Achard.— Quisiera volver a la pregunta sobre la influencia de las escuelas en el sector del circo y viceversa. Existe un elemento un poco perverso en la poca curiosidad que tienen las escuelas por conocer lo que se mueve en el mercado laboral —lo lanzo a Philippe, a Henri, a todo el mundo—. En cuanto a artes circenses, actualmente la diversidad artística es excepcional. Pero ¿qué saben los estudiantes del mercado? Porque, para entrar en el mercado laboral, o para proponer sus servicios a una compañía, es preciso que sepan un poco lo

que está pasando. Ahora, con los medios y las técnicas modernas, ya sea Youtube, Internet o los DVD, el estudiante debe ser expuesto lo más a menudo posible y lo más largamente posible a varios enfoques artísticos para que pueda elegir cuando se enfrente al mercado. ¿Cómo puedo mandar una propuesta artística a una compañía que no conozco?

Me parece absurdo. Mi segundo comentario se refiere al arte del payaso: creo que en esto estamos de acuerdo. Para mí el payaso es “to be or not to be”, es el oficio más peligroso en las artes del circo, el más frágil. Podemos dar técnicas, entre comillas, podemos dar bases en términos de aprendizaje, pero en el fondo el payaso es la definición de la persona, ¿como la vas desbaratar, como lo vas a conseguir? No creo que haya nunca ninguna escuela que forme payasos. Podemos dar pocas herramientas a los estudiantes para que puedan practicar el arte del payaso. El payaso es inmenso, tiene mucha diversidad.

Ayer alguien me dijo: el payaso tradicional ya no se ve. Quizás hay un payaso contemporáneo que ya no lleva la nariz roja, que ya no se pinta el pelo como un arco iris.

También hay que entender que el joven que sale de una escuela puede tener una visión muy personal de lo que es un payaso, quizás tenga o elabore su propio lenguaje.

A veces nos descolocamos porque no queremos escuchar el lenguaje de los que hacen el circo de mañana. A menudo nos gustaría que nos dieran referencias de lo que pasaba ayer. Cuando hablábamos de ser contemporáneo, Philippe lo ha dicho varias veces: ser contemporáneo es estar en 2007 como mínimo. Sí a la referencia, sí a la historia, sí a la inspiración a través de la tradición, pero sin olvidar que vivimos hoy. Mi principal inquietud son las posibilidades y los medios que vamos a dar a los estudiantes para exponerlos, por una parte a una diversidad artística lo bastante importante para que puedan elegir, y por otra, estimular su curiosidad para que conozcan lo que se mueve en el mercado. Lo que sucede en Le Tigre Palace en Berlín es muy diferente de lo que puede pasar en Macao o en Cuba.

Eso también es un sector, también es un mercado, también es un sitio donde hay artesanos, artistas y gente que cobra –y que menudo cobra muy bien. Pero a la gente no se le ha despertado la curiosidad por tener el máximo conocimiento sobre lo que existe en el circo y quizás debido a eso se le escapan cosas importantes. Hablamos de la universalidad del arte del circo, pero existen diferencias evidentes entre la manera de hacer francesa, la manera de hacer australiana, la manera de hacer cubana, la manera de hacer china, y cada una de esas maneras posee una multiplicidad de formas. El estudiante tiene que, como mínimo, estar informado y sensibilizado de ello y por ello.

Marta González (gerente del Ateneu Popular de Nou Barris).– Una pregunta y una pequeña reflexión. Se ha hablado aquí de modelos de formación, de proyectos educativos y de peligro de institucionalización. Dado que la escuela, la Asociación y el mismo Ateneu no podemos desarrollar nuestro trabajo sin subvención de las administraciones, ¿cómo encontrar un modelo que nos permita mantener nuestra esencia y nuestra independencia?

La reflexión es que, a mí, que procedo del ámbito de la pedagogía, me preocupa que hablemos tanto de técnicas, de estética, de mercado y demás aspectos fundamentales, y en cambio no hablemos de qué modelo de persona pensamos para nuestros alumnos.

No hemos hablado todavía de valores personales, de la ética más allá de la estética.

Moderador.- Es un tema que deseábamos que surgiera. Creo que en el debate de esta tarde deberíamos profundizar acerca del perfil de personalidad artística que, desde una visión humanística, creemos entre todos que conviene a nuestro país y a nuestra circunstancia –y también a este mercado, a la par nacional y global.

Roser Segura.- Si sois capaces de definir qué misiones queréis, no tendréis problemas de subvenciones. Creo que no es necesario que temáis por vuestra identidad artística, esa no os la puede quitar nadie. Sólo vosotros podéis decidir si os dejáis institucionalizar o no.

Philippe Haenen.- Estoy absolutamente de acuerdo. En la Escuela Superior de las Artes del Circo nuestro proyecto pedagógico es formar un actor de cambio social. Basamos toda la formación en la autonomía, la libertad y la creatividad. Pero sobre todo pensamos que un artista tiene que empujar a la sociedad, decirle algo, moverla, hacerla cambiar. Lo que pedimos a nuestros artistas es que aporten un sentido social.

Henri Guichard.- La pregunta de Marta me parece difícil de responder. Hace unos quince años, incluso al principio de lo que en los años setenta llamamos “nuevo circo”, Les Troublions abandonaron las salas de espectáculo porque actuando en la calle conseguían una relación inmediata con el público. El nuevo circo ha adoptado esta dinámica, una relación fuerte, provocativa, un poco bruta. Como la misma sociedad, ni más ni menos. No sé realmente si el artista sigue o se adelanta a la sociedad. Sabemos que, desde hace cinco o siete años, el público sale emocionado de nuestras representaciones porque los artistas han establecido una relación íntima con él. Se da un discurso fino, incluso un poco filosófico y bastante poético, al límite de lo “estetizante”. La pregunta que me hago es la responsabilidad de la escuela respecto a la sociedad. Durante quince años, hemos definido al Lido como “Escuela Ciudadana” y ahora hemos suprimido este eslogan. Una problemática como esta se nos escapa. Nuestros alumnos acuden a las manifestaciones, son conscientes de pertenecer a una sociedad, pero nosotros no podemos regular sobre principios personales. Existe una dinámica social más fuerte que la escuela. Pero desde luego no es con grandes discursos que vamos a resolver esa noción de ciudadanía artística.

Jorge Albuerné (artista).- Conecto con varias de las cosas que aquí se han dicho. Primero, este concepto de artista que Raffaele De Ritis ha dividido en intérprete y creador. Luego me parece importante tener en cuenta la figura del maestro en el oficio a la hora de formar a la gente, la necesidad de que los maestros también sean artistas –si un diseñador de muebles no hubiera pasado nunca por una carpintería me parecería un poco raro-. Me gusta el sistema de tutorías con que trabajan en Le Lido, un profesor que aparece y deja trabajo para que los alumnos sigan. Y luego lo que ha dicho Marta sobre la ética, sobre la formación de la persona, y también me da miedo el perder la identidad en ese paso al reconocimiento académico. Se pasa directamente de la formación al mercado, y yo como estudiante pienso ¿qué pasa con las dependencias, con esa burbuja que se genera en una escuela con esos conceptos que

nosotros llegamos a aprender como de artista y de creador? Cuando sales de esa burbuja te quedas sin nada. Y me gustaría saber si los profesores son conscientes del rechazo que se genera en el alumno al final de un proceso de aprendizaje. Y cómo lo viven.

Moderador.— Concretándolo en los estudios circenses, ¿crees que ese vacío del que hablas del final de los estudios podría llenarse, por ejemplo, con un espectáculo final de curso en gira durante un año? Sería como un período de prácticas, un paso intermedio entre “la burbuja” y la realidad laboral y artística, o sea el mercado.

Jorge Albuerne.— Bueno, personalmente este rechazo lo he vivido al final de mis estudios de Bellas Artes, pero también lo he observado en compañeros al final de los estudios de circo. No sé si un espectáculo en gira al final de la carrera sería un paliativo, pero yo creo que la sensación de vacío se va acumulando a lo largo de todo el proceso de estudios. Haría falta no generar esa burbuja.

Freddy Joven (profesor del INEFC).— Mi pregunta es un poco diferente. Me gustaría saber cual es el estatus que tiene el profesorado en las diferentes escuelas. Es decir, por una parte, cómo se forman en circo los profesores de los diferentes niveles (ocio, iniciación, preparatorio, etc.), y después, en el ámbito más profesional, el de la formación de los artistas, ¿cual es el estatus que tienen estos profesores, con qué criterios se seleccionan, tienen laboralmente alguna garantía de continuidad en su ejercicio profesional? Porque regular una enseñanza pasa también por dar una cierta estabilidad a los profesores.

Philippe Haenen.— Como director de la federación, pero también como director de la escuela de Bruselas, el estatuto de profesor en una escuela artística belga es un estatuto de artista. Así pues, si no se tiene el diploma de una escuela de teatro, se tiene que presentar un expediente de notoriedad y de experiencia útil, que está evaluado por una comisión de expertos del sector. Se puede enseñar arte sin haber hecho una formación pedagógica si el aspirante a profesor tiene una cierta notoriedad, un reconocimiento por parte del sector, una experiencia demostrada como artista. Eso da acceso automático al estatuto de profesor de enseñanza superior. En Bélgica, esto supone cobrar como un profesor de enseñanza superior del Estado. En todas las escuelas de circo que conozco, el estatuto más frecuente es, por desgracia, el estatuto independiente. Muchas escuelas no reconocidas por el estado no pueden ofrecer un estatuto permanente, o casi permanente a sus profesores. Los pagan por horas o con contratos temporales, o con facturas vía asociaciones o agencias especializadas. Desgraciadamente, podríamos hablar de eso durante horas. Por un lado está la precariedad del profesor que depende de la voluntad de la escuela, que puede contratarle de un mes a otro, de una semana a otra. Por otro lado, existe el peligro de que los profesores se queden siempre en la escuela y que no vuelvan a la vida artística para regenerarse. Creo que hay que trabajar en un estatuto que preserve las dos cosas, que preserve también al profesor. ¿Cómo se puede tener vocación de formador si no existe la posibilidad de practicar durante años para poder evolucionar su proyecto?



Imágenes del 'work-in-progress' *En fase de creació*, presentado durante las Jornadas por alumnos de primer curso de la Escola de Circ Rogelio Rivel.



Mesa redonda

El futuro de la formación

El artista y la formación en el proyecto pedagógico de la Escuela de circo Carampa

Donald B. Lehn director de la Escuela de Circo Carampa, Madrid

El artista y la formación en el proyecto pedagógico de la Escola de circ Rogelio Rivel

Teresa Celis presidenta de la Associació Escola de Circ Rogelio Rivel y coordinadora pedagógica de la Escola de Circ Rogelio Rivel, Barcelona

Grandes líneas del 'Estudi sobre la formació circense a Catalunya'

Jordi Jané crítico de circo y miembro de la Junta y de la Comisión de Formación de la Associació de Professionals de Circ de Catalunya (APCC)

Moderador

Marcel·lí Puig gestor y animador cultural, ex coordinador de la Escola de Circ Rogelio Rivel y miembro de la Junta y de la Comisión de Formación de la Associació de Professionals de Circ de Catalunya (APCC)

El artista y la formación en el proyecto pedagógico de la Escuela de circo Carampa

Donald B. Lehn

Saludos a todos.

Realmente, después de las ponencias de esta mañana y de la discusión que hemos tenido a continuación, me encantaría no tener que contaros nada de Carampa. La información está en la web y preferiría hablar de temas que nos preocupan antes que hacer una ponencia descriptiva de nuestro proyecto. Pero voy a intentar hacer la parte descriptiva para luego hablar de cosas que realmente a mí, a estas alturas de nuestra historia como escuela, me preocupan.

Carampa, efectivamente, nace como una iniciativa asociativa. Primero fue un grupo de amigos que se juntaron en el parque para hacer malabares y luego decidieron formalizarse como entidad. Lo hicimos, por una parte, para fijar un horario de encuentro, y por otra para tener papeles. La historia ha demostrado que hacer papeles fue un acierto, porque eso hace que exista una entidad que acumula una reputación ante las entidades públicas y permite que el proyecto en su conjunto avance, a pesar de que las personas estén o no presentes individualmente en cada momento. A partir de entonces, la entidad ya existe y tiene un recorrido, y esto permitió que pudiéramos tener espacios para el ensayo. Actualmente estamos en Casa de Campo, en el Albergue Juvenil de Madrid.

Cada una de estos pasos es un laberinto. Por ejemplo: Casa de Campo pertenece al Ayuntamiento de Madrid y el Albergue Juvenil lo gestiona la Comunidad de Madrid, que actualmente son del mismo partido pero que no siempre ha sido así. Y aún siendo del mismo partido hay conflictos, con lo cual llegar a acuerdos globales que permitan que el proyecto avance, en todo momento y hasta el día de hoy, ha sido súper complicado.

El hecho de estar en el Albergue Juvenil surgió de una casualidad. Un compañero que trabajaba allí nos invitó a hacer nuestras prácticas y nos permitieron montar, de forma provisional, nuestra primera carpa. La montábamos y la desmontábamos y ellos se fueron acostumbrando, y finalmente conseguimos tenerla de forma permanente. Eso es desde 1994. En cuanto a nuestra situación legal, realmente no dependemos ni de la Comunidad ni de nadie; dependemos de nosotros mismos y de nuestra capacidad de resolver la compleja gestión de un proyecto como éste. Cada año es una aventura.

Roser Segura se preguntaba si se puede hacer eso sin dinero público. Pues bien, creo que la Rogelio Rivel y Carampa son ejemplos de que sin firmes apoyos públicos se puede hacer avanzar un proyecto. Eventualmente, esperamos tener la experiencia de cómo hacerlo también con fondos de las instituciones. Aunque esporádicamente recibimos ayudas de la comunidad de Madrid, del ministerio de Cultura y del Ayuntamiento, en veinte años como asociación y quince como centro formativo nunca hemos recibido subvención.

Muchas veces, las escuelas de pequeño o mediano tamaño tienen un fuerte apoyo municipal; en la ciudad de Madrid éste no ha sido el caso.

Sí hay dinero a disposición de otros proyectos existentes en Madrid, pero nosotros, al carecer de una financiación estable, entramos en la lotería de las ayudas. Muchas veces no nos llegan las confirmaciones de las cantidades hasta mayo o junio del año en curso, pero igualmente hemos tenido que desarrollar un programa, presupuestarlo y lanzarlo, sin saber de cuánto dinero vamos a disponer. Es dramático. En consecuencia, en algunas ocasiones hemos sido casa de oficios. Casa de oficios es un programa que viene de Bruselas, pasa por el INAEM y llega a las regiones. No sé si la normativa de las casas de oficio la hace cada Estado o cada región, pero el caso es que en Madrid el diseño de este programa está pensado para cualquier cosa menos para una escuela de circo. De los ochenta proyectos de las escuelas, talleres o casas de oficios en 2006, creo que 75 eran de ayuntamientos u otras entidades públicas; quizá 70 de los 80 proyectos eran de jardines para un ayuntamiento o rehabilitación de un edificio o técnicos informáticos. Es decir, utilizan el dinero de la casa de oficios para suplir puestos de trabajo y trabajar para el municipio y no para realmente desarrollar una formación vocacional o de inserción. Por lo tanto, hacer que nuestro proyecto encaje en este tipo de financiación es muy, muy complejo.

Pero el problema viene porque el circo carece de reconocimiento en el ámbito educativo. La formación vocacional es la única tarta que tenemos de la que podemos sacar algo y utilizarlo para desarrollar nuestro programa. Dicho esto, hay que añadir que la tarta es suficiente. O sea, para un programa de veinte alumnos se dispone de unos 150.000 euros al año, pero el dinero tiene que gastarse exclusivamente en este proyecto, y por lo tanto muy poco repercute en el gasto corriente de Carampa. Pero por lo menos este programa de 1.300 a 1.400 horas está correctamente financiado. Creo que, si se hace el cálculo, sale a unos 7.000 euros por alumno y año, aunque está muy lejos de los 25.000 del ESAC. Pero si hemos pasado varios años con el agua que nos entraba por la boca, ahora más o menos la tenemos sólo por el cuello, pero ya hace tiempo que tenemos la cabeza fuera del agua, con lo cual estamos en una situación, a pesar de todo, más o menos estable.

En la actualidad tenemos varios programas de formación. Hay un proyecto para niños y jóvenes, cursos en la carpa, talleres en otros municipios de Madrid, un proyecto en los colegios con el Circo Price, tenemos lo que llamo la Academia, que son cursos trimestrales y semestrales por las tardes y por temas, diferentes niveles desde iniciación hasta cursos de acrobacia de tercer nivel en diversas especialidades y llevamos la gestión de la escuela municipal de Alcorcón. En ésta se da el nivel de iniciación de nuestro proyecto. Precisamente allí es donde está previsto construir un espacio digno y bello para nuestra formación; la obra ya está adjudicada. Se supone que van a empezar antes de acabar el 2007 y que en tres años este espacio estará a nuestra disposición para ofrecer un programa de formación. Pero, ¿será preparatoria?, ¿profesional?

Los alumnos van a poder continuar sus estudios, y en este sentido es preparatoria, pero una escuela realmente no determina lo que hacen sus estudiantes al salir de su centro.

Algunos van a seguir sus estudios en las escuelas superiores; otros van a completar su aprendizaje yendo de maestro en maestro, de lugar en lugar, dentro de su especialidad, dentro de lo que les sale de dentro. Entonces será preparatoria y de formación profesional, ambas cosas.

Entendemos que el alumno llega con predisposición para aprender circo pero, normalmente, con poca preparación formal previa y que lo primero que debería hacer es trabajarse una base sólida. En mi opinión, en todas las especialidades. Si se tratara de un artista plástico, tendría que hacer pintura, dibujos, óleos y trabajar con barro, y más tarde este artista elegiría en cuál de estas especialidades quiere centrarse. Para mí, una formación circense de base debe tener esta misma riqueza de lenguajes, para que el alumno, a la hora de hacer su elección, tenga la información y la capacidad para seguir con ello. Y me parece que el modelo de Le Lido o de otras escuelas que están bastante más regladas, en las que los alumnos tienen una semana con un horario concreto y donde trabajan especialidad por especialidad, normalmente con un solo profesor o con uno fijo y un par más de apoyo durante el curso, no da la libertad absoluta para poder hacer elecciones formativas, sobre todo en primer año. Nuestros estudiantes llegan a su propia formación con una metodología un poco caótica. Muchas veces son autodidactas, muchas otras han hecho un cursillo por ahí o por allá y nosotros, entre otras cosas, tenemos la tarea de llevarles desde ese caos autoformativo hacia una metodología que les permita, en el futuro, seguir desarrollando su aprendizaje con un poco de orden —por mucho que nos reviente la palabra.

Cuando se habla de formación hablamos de proceso creativo, de trabajos colectivos, etcétera. Como escuela, no pretendemos elaborar productos sino enseñar procesos. Nosotros dotamos a nuestros alumnos de una cierta cantidad de herramientas que les permitan seguir formándose en el futuro, continuar su proceso creativo para que puedan concretarlo, si es su deseo, en un producto. Producto es otra palabra que va en contra de la creación, pero en muchos casos se hacen productos y tampoco hay que huir de ellos. Si la gente quiere vender algo para poder comer de su arte, pues para eso estamos también. Estos productos pueden tener mayor o menor calidad artística, pero ellos también están enseñándonos algo nuevo a nosotros. Dicho de otra manera: no hay una línea creativa de la escuela, no proponemos ni inducimos. Somos una escuela de circo contemporáneo, pero entendemos que realmente nuestro trabajo es dar recursos, mientras que la tarea de los alumnos es sorprendernos.

El programa, en concreto, intenta seguir las pautas formativas de muchas otras escuelas de la FEDEC. En porcentaje, por lo general, se da un 30% de trabajo de base; 30% de preparación física y acrobacia, y 30% de trabajo básico de interpretación, juego teatral, danza, payaso, etcétera. En los primeros años damos más trabajo de base y en los últimos más especialización, pero intentamos respetar esas proporciones. Yo creo que si a un alumno se le insiste demasiado en la parte técnica, se le hurta el espacio creativo que le va a dar hambre para querer seguir adquiriendo técnica, y si se especializa demasiado pronto también se le está hurtando la posibilidad de conocer todas las opciones y hacer su elección con más conocimiento de causa. Por eso seguimos esta proporción de tres tercios, completando en algunos días con temas teóricos. Entre otras cosas, estamos obligados a dar teoría por ser casa de oficios. Por ejemplo, estamos obligados a dar un módulo sobre informática, otro sobre género y, en particular, hemos desarrollado un bloque —que yo creo que ha sido

bastante positivo para los alumnos— que incluye anatomía y osteopatía, primeros auxilios, temas de seguridad, montaje prevención laboral, temas de base de autoproducción, de cómo hacer una factura, cómo presupuestar una producción, una gira..., y que también incluye historia del arte, temas muy básicos sobre iluminación y sonido, etcétera. Es decir, toda una gama de pequeños módulos técnicos que, complementando al trabajo artístico, permitirán luego a estas personas desenvolverse mejor como profesionales.

¿Es necesario realmente enseñar historia del arte a un estudiante de circo? Historia del circo, sí; historia del arte, no lo sé, pero yo creo que a la hora de enfrentarse a un espacio tan mágico como es el espacio circense, ya sea en carpa, en teatro o en la calle, tener nociones plásticas y de valor espacial ayuda a hacer una composición. Porque estamos hablando de componer con gestos sobre el tiempo, y todo esto son herramientas muy útiles para ellos. También ofrecemos un pequeño bloque de pedagogía de enseñanza de circo.

La realidad es que muchos de los alumnos que salen de escuelas de circo, a la hora de iniciar su recorrido profesional, recurren a las clases a niños o a chavales de su zona.

Consideramos que es positivo que por lo menos tengan unas mínimas nociones de pedagogía para poder realizar este trabajo con cierta entereza.

En plantilla actualmente somos veinte personas, de las que ocho componen el profesorado de base de acrobacia, preparación física, aéreos, malabares, danza, interpretación, cama elástica y aéreos. No todos están a tiempo completo. Luego hay seis personas más que llevan una parte del programa infantil y otras seis que forman el equipo administrativo, incluido el de la escuela municipal de Alcorcón. Entre ellos hay de todo, hay gente con largas y notables carreras artísticas, como bailarinas y coreógrafos, directores y actores, otros son jueces olímpicos, otros vienen de la escuela de Moscú. Es un profesorado muy correcto para una escuela de circo.

Los alumnos vienen de todos lados. En el último curso, de veintidós alumnos, había once que eran de otros países. Yo creo que había ocho países representados en aquel grupo y realmente, sin entrar más, es algo que me gustaría destacar: el carácter cosmopolita del circo desde su nacimiento, que la pista siempre haya sido un crisol de culturas y que las escuelas, todas, tanto por su profesorado por su alumnado, son exponentes de ese cosmopolitismo. Pero esto lo contrasto con el hecho, digamos regionalizador del proceso de formación circense. Si cada país, cada región, cada realidad nacional quiere desarrollar toda la pirámide formativa en su región, vamos a tener un desequilibrio en lo que es la verdadera necesidad del ámbito circense. No todas las regiones tienen que tener escuelas superiores; no digo que en Cataluña no deba hacerse, sí debe, porque es una región con una larga e importante tradición circense. Pero como filosofía en general necesitamos, en la base de la pirámide, cientos y cientos y cientos de jóvenes que realicen actividades circenses; que este grupo de miles de niños a los que les interesa y les apasiona el circo tengan escuelas de nivel medio para poder plantearse en serio la posibilidad de continuar como profesionales; y para esos, necesitamos que haya algún centro realmente preparado para darles una formación de altísimo nivel, ya no en el Estado español, sino a lo mejor en toda Europa.

Las escuelas superiores se quejan de que los estudiantes llegan con su técnica a medias. Y tienen razón. Por poner un ejemplo, si quieren que este alumno escriba una novela, no pueden estar enseñándoles también vocabulario y gramática; tienen que llegar con el vocabulario y la gramática asumidos para poder, en su etapa superior, poder dedicarse realmente a la realización artística. Si el debate es —y yo creo que ya se está debatiendo—, cómo estructurar un verdadero recorrido de formación tanto a nivel de Cataluña como a nivel español, hay que empezar a pensar en la pirámide educativa y que lo importante hoy día no son más escuelas superiores, sino una base amplia y muy fuerte para que realmente estas escuelas puedan dedicarse ya a la formación final, con candidatos bien preparados.

Para concluir, y respondiendo al debate de antes, quiero hablar de una sensación que he tenido y sigo teniendo. Pongo un ejemplo. Me llegó hace un par de días una invitación para el espectáculo Circ Cric al Teatre Lliure. A la media hora de llegarme la invitación les mandé un mail pidiendo un par de entradas, pero me devolvieron el correo diciendo que no había. Es decir, nos invitaron pero realmente no contaban con nosotros. Es normal, estamos en Madrid..., pero en el mundo del circo hoy en día y tal como se desarrolla el debate político a nivel estatal, tal como se habla de esta escuela nacional o de las grandes escuelas, tengo la misma sensación de que nosotros (y la Rogelio Rivel) siempre estamos invitados pero que realmente no se está contando con nosotros. Sin embargo, a día de hoy, ¿cuáles son las dos escuelas que tienen quince años de experiencia formando artistas? Cuando empezábamos, al primer o segundo año, todavía podían decirnos “¡y tú qué sabes!”, pero ya no. Philippe Haenen habla de cómo desde las grandes escuelas se puede hacer frente a una problemática común, pero también los pequeños centros de formación son una tremenda fuente de información y riqueza de experiencia a todos los niveles, desde financiación a cómo tratar a los alumnos que no asisten a clase, pasando por figuras de contratación, etcétera. Y es por eso nos hemos incorporado a la FEDEC. Somos nosotros, con nuestra experiencia, los que tenemos profesorado y participamos en una enorme red, los que hemos enriquecido todo el proceso de formación circense. Y en cambio, los que llevan años mandando alumnos a escuelas superiores o lanzando alumnos al mercado, todavía nos invitan pero no cuentan realmente con nosotros. No vale.



El artista y la formación en el proyecto pedagógico de la Escola de circ Rogelio Rivel

Teresa Celis

Bon dia a tothom. Según la nueva nomenclatura de clasificación de la Federación Europea de Escuelas de Circo (FEDEC, de la que es miembro efectivo), la Escola de Circ Rogelio Rivel de Barcelona. somos una escuela de formación profesional. Voy a hacer un pequeño resumen histórico de lo que ha sido la escuela y de lo que está siendo ahora.

La Rogelio Rivel nace, por una parte, de la necesidad pedagógica de ampliar unos talleres regulares de acrobacia y trapecio que se realizaban en el Ateneu Popular de Nou Barris. Por otro lado, su nacimiento viene también impulsado por la demanda de los alumnos de poder aumentar conocimientos e iniciarse en otras disciplinas circenses. En 1998 se crea en forma de proyecto piloto la primera escuela de circo integral de Barcelona con una duración de seis meses. El experimento funciona, decidimos ampliar la formación profesional a dos años e instalar una carpa en un terreno baldío, éste en el que nos encontramos ahora, situado al lado del Ateneu y cedido por el distrito de Nou Barris. Compramos una carpa de segunda mano, la limpiamos, la reparamos y la instalamos con muchas ganas e ilusión. Comenzábamos la aventura de la Escola de Circ Rogelio Rivel. Los principios fueron duros, los problemas económicos y nuestra falta de experiencia no ayudaban, pero todos sabemos que la pobreza estimula la imaginación y la sensación de estar inventando un proyecto de futuro era, en sí misma, una gran recompensa. Tuvimos un gran apoyo por parte de artistas y compañeros del sector, cediendo material e incluso con préstamos económicos de particulares. El Ateneu también fue un apoyo importante, ya que cedió infraestructuras y logística administrativa. Éramos ricos en recursos humanos.

Roger Andreu 'Rogelio Rivel' era el maestro con quien la mayoría de nosotros se había iniciado en el mundo del circo. En su honor y en agradecimiento por habernos enseñado la técnica y, sobre todo, por transmitirnos su profundo amor por este arte, le dedicamos, en homenaje, el nombre de la escuela. Entonces ya teníamos un sitio y teníamos un nombre, pero ¿qué pasaba dentro? Con los años, la escuela ha ido evolucionando en su manera de enfocar el contenido curricular. Aprendemos con la experiencia y usamos los medios de los que disponemos. Nuestro antiguo coordinador, Marcel·lí Puig, siempre dice que las crisis de crecimiento son positivas, porque cada año tenemos nuevas propuestas a hacer en lo que a pedagogía se refiere. Nunca nos hemos estancado en una manera de ser, sino que siempre estamos intentando probar cosas nuevas a nivel pedagógico.

Nuestra formación tiene una duración de dos años, organizados desde mediados de septiembre a finales de junio para los alumnos de segundo, y de octubre a junio para los de primero, con un promedio de unas siete horas diarias de clase.

El total de horas de formación en los dos años es de unas 2.200.

En el año 2006 iniciamos un programa de especialización al que pueden optar alumnos de segundo curso, alumnos que se hayan formado en otras escuelas o incluso los de primer curso. Uno de los criterios que usamos para elegir a este tipo de alumnos es sobre todo la edad, porque tenemos un problema de edad: los alumnos acaban de recibir la formación de esta escuela muy tarde para poder acceder a otras escuelas superiores. Con este año de especialidad intentamos cubrir un poco éste déficit. Nosotros realmente hacemos formación preparatoria, o sea, como antes dijo Donald, tocamos todas las técnicas del circo pero muy en la iniciación, e insistimos mucho en la base de la formación técnica. Con este programa de especialización damos a los alumnos la oportunidad de que puedan escoger una disciplina y de que empiecen un proceso creativo basado en la especialidad que hayan escogido. De todas formas, estos alumnos siguen el programa de formación regular de la escuela por las mañanas. Por las tardes, como refuerzo, tienen a un profesor particular de su técnica y a un director artístico que les guía (no les crea el número, sino que les guía para que lo creen ellos). Estos alumnos realizan prácticas profesionales durante todo el año ante el público, primero como *work-in-progress* y después ya con el número acabado. Nos gustaría aumentar este programa de especialidad, pero ahora mismo no contamos con los medios económicos ni con la infraestructura, no tenemos espacio aquí para hacer esto.

La filosofía pedagógica de la escuela se basa en un concepto muy importante para nosotros: la escuela es un medio, no un fin en sí mismo. Digo esto porque nos hemos encontrado muchas veces alumnos que entran en la escuela más atraídos por el glamour de estar en una escuela de circo —el circo está de moda— que por la disciplina que se requiere para ejercitarse en las artes del circo. Sabemos que un artista de circo no se forma en dos años. Desde la escuela pretendemos inculcar nociones de rigor, esfuerzo y voluntad para que el estudiante, una vez terminada la escuela, pueda acceder a una formación superior o seguir formándose por su cuenta al mismo tiempo que empieza a adquirir experiencia profesional.

Como objetivos de la escuela, en primer lugar nos marcamos que los estudiantes aprendan a aprender, a tener una metodología. Enseñamos al alumno a conocer y a aceptar su cuerpo en tanto que la herramienta de trabajo que ha de utilizar durante toda su vida profesional; le enseñamos a trabajar en colectividad y le proporcionamos los medios y el espacio para plantear el hecho creativo. Y finalmente, y muy importante, le enseñamos a trabajar con seguridad. Por ello dividimos el programa pedagógico en dos bloques. El primero sería el de las técnicas de formación base, y el segundo son los monográficos de libre elección. En las técnicas de formación base tenemos la acrobacia, que es fundamental en la enseñanza que damos en nuestra escuela (cuatro clases a la semana de dos horas cada clase). También consideramos muy importantes las verticales y los equilibrios acrobáticos, el minitramp y la cama elástica. Esto sería, a nivel de formación circense, lo que consideramos básico, y le añadimos una serie de asignaturas que consideramos igualmente importantes y a las que dedicamos menos horas pero que, haciendo la suma de todas ellas, equilibra la balanza de las asignaturas técnicas.

Así, además de la base técnica están la preparación física, la preparación física aérea, la danza contemporánea, masaje y anatomía aplicada (impartidas por un fisioterapeuta), la creación (en que invitamos a diferentes profesionales de las artes escénicas a que compartan con los alumnos sus métodos de trabajo e investigación para después abordar la creación), la manipulación (con la cual buscamos transportar la imaginación a cualquier tipo de objeto), el teatro gestual y la creación de espectáculo (que en primero lo llamamos muestra y con el que tenemos que ser bastante humildes, y en segundo ya es el fin de curso y de promoción). También damos a los alumnos dossiers de protocolos de seguridad y dietética. En el segundo bloque incluimos los monográficos de libre elección, o sea una introducción a diferentes disciplinas propiamente circenses, de las que el alumno elige las que más le interesan. En primero, por ejemplo, tienen las opciones de trapecio fijo, dúo al trapecio, malabares, cable y equilibrios sobre objetos, lo que consideramos que son las técnicas más básicas del aprendizaje de circo. En segundo, pueden elegir cuatro entre las especialidades de cuerda y telas, cable, báscula, mástil y cuadrante aéreo, dobles de trapecio y trapecio minivolante.

El equipo pedagógico es de siete profesores. Cinco de nosotros estamos a media jornada y el resto trabaja seis horas semanales. La procedencia de los profesores es mixta, algunos provienen del ámbito artístico, otros del mundo del deporte y algunos de los dos. No tenemos director artístico. El equipo se organiza con un coordinador pedagógico, dos tutores y un claustro de profesores que se reúne una vez por semana. Luego tenemos una reunión trimestral de profesorado para tratar problemas generales.

Nada de lo que he explicado sería posible sin el elemento más importante de este proyecto, que son los alumnos. Para ello, primero tenemos que seleccionarlos, porque siempre se presentan más de los que podemos acoger en la escuela. Las pruebas de selección se realizan en febrero y en julio, y suele presentarse una media de sesenta a setenta candidatos, de los que elegimos veintidós. Su procedencia es muy variada. Por ejemplo, este año en segundo tenemos a una sueca, una polaca, un albanés, un suizo, una colombiana, un mejicano, cinco del estado español y —un dato— solamente tres catalanes. En primero tenemos a diez catalanes y el resto vienen de otros puntos.

Para entrar en primero, muchos de ellos están a prueba durante el primer trimestre.

Normalmente, en el segundo trimestre quedan de catorce a dieciséis alumnos.

La edad mínima para entrar es de dieciséis años y la máxima de veinticinco, aunque con esto hacemos tantas excepciones que ya no sé si vale como norma. Si vemos a un alumno con potencial, lo admitimos aunque sea mayor, porque consideramos que si una persona a esa edad lo tiene tan claro es que va a aprovechar al máximo su estancia en la escuela.

Y también porque de alguna manera intentamos cubrir las deficiencias que tenemos en formación circense. Y es por esa deficiencia que hay en la educación que los alumnos llegan sin saber muy bien donde se meten. El primer trimestre es básico como toma de contacto y para que tanto los alumnos como los profesores evalúen su continuidad. Los que permanecen los dos años suelen acabar dedicándose profesionalmente al circo.

En porcentaje sería: de 120 ex alumnos que tenemos que han completado la formación de la escuela, 91 se dedican profesionalmente al circo; esto es, un 80%. Ex alumnos que han entrado en escuelas superiores o de formación profesional: 45 de 136; esto es, un 33%, aunque esto va en aumento. De la promoción del año anterior, el 50% de los alumnos ha accedido a escuelas de formación profesional o superiores. Yo creo que, teniendo en cuenta el problema de la edad, podemos calificar esta salida como un éxito.

La escuela Rogelio Rivel se encuentra en una posición muy curiosa, por no decir triste, dentro del mapa educativo. La educación no está reglada ni tampoco reconocida en el Estado español, aunque sí tenemos el apoyo y el reconocimiento de la FEDEC y una buena imagen en el conjunto de la formación circense. Esto da lugar a casos interesantes como, por ejemplo, el de un alumno que salió el año pasado de la Rogelio Rivel y que este curso ha entrado en la Escuela Nacional de Circo de Châlons-sur-Marne. Ésta, según el acuerdo de Bolonia, pasará a tener un master reconocido en artes del circo. Así, este estudiante salido de la Rogelio Rivel (que ya tiene una formación de tres años porque hizo además un curso de especialidad), si termina los tres años más de Châlons conseguirá la titulación oficial de master en artes del circo. También tengo que añadir que este alumno es una excepción, porque salió de la escuela con 27 años y aún con esa edad lo han aceptado en Châlons, lo cual tampoco es muy habitual. Pero aquí en Cataluña, y en el Estado español, la regulación de la formación va para largo si desde la conselleria d'Educació y desde el ministerio no mueven ficha. Por ahora, el interés por la formación de circo es bajo, por decirlo de una manera amable. Por eso, los que quieren realizar una formación superior han de irse al extranjero. Otro dato curioso, que tiene relación con lo que decía antes de la procedencia de los estudiantes: un alumno catalán que quiera formarse en Cataluña no tiene derecho a beca. En cambio, si es extranjero o de otras comunidades del territorio español sí que podrá acceder a ayudas (concedidas en su lugar de origen para estudiar en Cataluña, del mismo modo que el alumno catalán podrá conseguir una beca para ir a estudiar al extranjero). Si un joven catalán quiere estudiar circo, nosotros tenemos una escuela; pero el problema económico no podemos resolverlo nosotros. Por lo tanto, creo que deberíamos hablar del aspecto económico. Los milagros no existen; la carpa en la que estamos actualmente la pagamos mediante un crédito mensual; el suelo ha supuesto una fuerte inversión, lo mismo que el calefactor. El aspecto económico es importante y a la vez secundario, porque sería fantástico que sólo tuviéramos que hablar de pedagogía. Pero voy a exponer los datos económicos de 2007 en la escuela. Tenemos un porcentaje de ingresos de alumnos que es del 15,85% más unos ingresos propios que ascienden a un 52,25%; esto hace un total de 68,1%. Las administraciones públicas en este momento aportan un 31,89%, lo que quiere decir que la financiación es sobre un 30% pública y un 70% de recursos propios. Para conseguir llegar al nivel de autofinanciación del 70%, ofrecemos bajo demanda proyectos externos de formación, como uno destinado a prisiones, otro que se llama Flic-Flac Circus para alumnos de primaria, talleres exteriores o alquileres.

Y así cubrimos los gastos de formación. Porque pongamos un ejemplo: un alumno de segundo de la escuela ha de pagar 1.770 € al año, pero a la Rogelio Rivel este mismo alumno le cuesta entre 6.000 y 7.000 € al año, depende de si entra en el programa de especialidad o no. A nivel económico, nos encontramos en una especie de limbo en cuanto a negociaciones con la administración. Quiero recordar ahora que el circo es cultura, independientemente de quien tenga que asumir la formación circense. El departament de Cultura de la Generalitat tiene que aceptarlo para, consecuentemente, seguir aportando recursos económicos, porque ésta es la única conselleria de la que, por ahora, hemos recibido aporte financiero. Hasta ahora, el departament d'Educació de la Generalitat se ha desentendido. Y en cuanto al Institut de Cultura del Ajuntament de Barcelona, que en la sesión inaugural de ayer estaba representado por el señor Jordi Martí, la aportación que ha hecho a la escuela hasta el año 2007 ha sido de 6.000 € anuales (que no llegan ni para la calefacción). O sea que tenemos que ver como se desarrolla esta voluntad de cooperación de la que hablaban en la mesa de ayer.

Hasta el 2005, la financiación pública era del 12%, repartido entre la Generalitat, el Ayuntamiento y el INAEM. Cuando en 2006 recibimos la buena noticia de que la Generalitat iba a aumentar progresivamente los fondos públicos a tres años hasta llegar a una financiación de la escuela del 50%, ¿qué hicimos nosotros? Bajamos las cuotas de los alumnos a la mitad, regularizamos la precaria situación laboral de los trabajadores e invertimos en infraestructuras. Pero, ¿qué hizo la Generalitat? Nos congeló el presupuesto. Bueno, ahora el departament ha hurgado en la caja y, de los 40.000 € de déficit que teníamos debido a esta promesa incumplida, ahora nos han dado 50.000, pero a cuenta del año que viene. Estamos igual que antes: realmente es muy difícil hacer un presupuesto económico, y así, hacer un presupuesto pedagógico resulta incluso más complicado. De todas formas hemos podido regularizar la plantilla de profesores, aunque con eso luego el 75% vuelva al Estado en forma de impuestos. Lo que ha quedado realmente para uso académico es un 25%. La Rogelio Rivel está pasando a ser económicamente dependiente. Hemos optado por esta vía no por voluntad, sino por necesidad, porque la precariedad tiene sus límites. En 2005 llegamos a un tope; no podíamos seguir pidiendo a los trabajadores que trabajaran por amor al arte. Teníamos que encontrar una solución al problema económico.

Ésta es más o menos la situación de la Escola de Circ Rogelio Rivel hasta ahora. En cuanto a proyectos de futuro... Bueno, sí, tenemos un sueño, pero hemos de ser realistas y no podemos hablar mucho de futuro sin resolver antes el presente tan precario que tenemos. Primero hay que consolidar la escuela con el proyecto actual, haciendo hincapié en la especialidad. Eso, a la larga, espero que nos lleve a poder dar formación superior, aunque tenemos que adquirir más experiencia como escuela profesional y, sobre todo, desarrollar más el propio trabajo de especialidad.

Una cosa más. Si alguien está interesado en más información, en esa mesa podéis encontrar material de documentación de la escuela. También está el manual de la FEDEC, el proyecto Epe del que ha hablado antes Philippe Haenen e información de intercambios pedagógicos entre escuelas de circo. Es material de consulta, si queréis ojearlo ahí está. Para terminar, desde la Escola Rogelio Rivel quiero agradecer la colaboración de todas las personas que creen en este proyecto y lo hacen realidad.



Extractos del debate

Moderador (Marcel·lí Puig).— Donald desea añadir un breve comentario a su intervención, y creo que será muy útil precisamente para iniciar el debate.

Donald B. Lehn.— Estamos hablando aquí de la posibilidad de impulsar una ordenación de la formación circense a través del ministerio de Educación. Primera reflexión: ¿qué relación existe entre una diplomatura y el éxito de un artista de circo? Ninguna. Nadie te va a contratar porque le enseñes un diploma conseguido en la escuela superior de Châlons. Te contratarán si les gusta tu número o tu espectáculo. O sea que el tema de la certificación, de la diplomatura de un artista de circo es anecdótico. Pero no son anecdóticas las vías de financiación que se nos abren para este tipo de programa. Hace poco me entrevisté en el ministerio de Educación con el subdirector general de Ordenación Académica para empezar a plantear este tema en relación al espacio formativo de Alcorcón y en general. Por cierto, una pregunta hacia Cataluña: yo no sé si para el reconocimiento de un recorrido formativo, aquí, primero tiene que haber por lo menos un visto bueno del ministerio estatal o simplemente es una competencia que aquí en Cataluña tenéis por vuestra cuenta.

Jordi Jané.— Contestando muy rápidamente, nosotros tenemos las competencias en educación parcialmente traspasadas: hay algunos aspectos que, supongo que para que no se descompensen demasiado con el resto del Estado, hay que consensuarlos con el ministerio de Educación de Madrid. Y ese es ya un camino más largo. De todas maneras, tenemos con nosotros a Sílvia Borrell, en representación del departament d'Educació de la Generalitat, quien se ha incorporado a la Mesa Mixta de Formación como experta en temas de enseñanza reglada. Sílvia, por favor, ¿puedes añadir algo a mi comentario?

Sílvia Borrell.— El organismo responsable de determinar las cualificaciones profesionales para todo el estado es el INCUAL (Instituto Nacional de las Cualificaciones Profesionales), que depende del ministerio de Educación. En Cataluña el organismo equivalente es el ICQP (Institut Català de les Qualificacions Professionals), un organismo que depende de la Dirección general d'Ensenyaments Professionals Artístics i Especialitzats del departament d'Educació y también vinculado al departament de Treball. Se podría crear una cualificación en circo desde el ICQP que sólo tendría validez autonómica, si bien se podría presentar al INCUAL para que la aprobara para todo el Estado.

Donald B. Lehn.— Gracias. Entiendo que quien decide es el ministerio de Cultura y a partir de ahí cada autonomía se adapta.

Bien, en esa reunión que os comentaba, el subdirector general de Ordenación Académica me mostró el Real Decreto que regula la Enseñanza Superior de Arte Dramático y me comentó que necesitamos algo similar. Realmente se trata de un documento muy sencillo y, como en la enseñanza artística superior no hemos llegado todavía al proceso de Bolonia, podríamos partir de ahí.

Con los contenidos y los programas de las escuelas que actualmente están funcionando tenemos información suficiente como para poder sentarnos, consensuar entre nosotros y hacer llegar al ministerio un documento base similar a éste, adaptado a la enseñanza circense. Pero nos tenemos que mover con cierta urgencia, porque cuando entre ya el proceso de Bolonia todo será más complicado. Antes de acabar este año deberíamos presentar un primer borrador, para que antes de que la enseñanza superior artística entre en el proceso de Bolonia tengamos el circo ya aprobado, junto con las demás enseñanzas artísticas superiores (teatro, danza, música, todas las artes dramáticas). Me hubiera encantado que durante este fin de semana hubiéramos tenido tiempo para eso. No lo vamos a tener, pero dejo esta urgencia sobre la mesa para ver si en un momento dado podemos sentarnos ya en comité y trabajar en ese sentido, para que cada cual en su zona pueda empezar a desarrollar realmente estos programas dentro del ámbito educativo, sin estar sujetos a Cultura, Juventud o Formación vocacional.

Teresa Celis.— Donald, estamos a mediados de noviembre. ¿Tú crees que si realmente nosotros entregamos este documento antes de final de año se hará un milagro? Yo, sinceramente, lo dudo. Nosotros estamos muy activos, pero la administración es muy poco ágil a este nivel. Esto puede ser un proceso de años, ellos no se van a sentar con educadores para establecer un debate.

Vicente Espinosa (profesor de acrobacia de la Escola Rogelio Rivel).— Esta jornada es extremadamente interesante por múltiples factores que creo que se dan o se avecinan. Sobre lo que estamos ahora hablando de la obtención de un diploma o de un documento que acredite al graduado de una escuela, yo tengo un poco de experiencia porque provengo precisamente de escuelas que lo expiden, aunque el proceso es diferente. En la antigua escuela de circo de Moscú, como en la actualidad en la de Cuba, se expide un documento después de graduarte en una escuela de especialización de cuatro años, y existe una relación entre el ministerio de Cultura y la Empresa Nacional de Circo de Cuba, de manera que la Empresa Nacional de Circo de Cuba está obligada a aceptar a los alumnos que salen graduados de la Escuela de Circo. Luego, en el tercer año de la especialidad, el plan de estudios prevé una práctica pre-profesional durante la cual al alumno se le pagan las dietas pero no recibe un salario, porque sigue siendo estudiante. Una vez concluidos los estudios, se diploma y ya tiene su trabajo garantizado en el Circo Nacional de Cuba, que tiene varias carpas girando por la isla. Yo estudié en la Escuela de Circo de Moscú, donde una vez que los alumnos terminaban sus estudios con un número potente, pasaban a hacer el servicio militar obligatorio, pero mantenían el derecho a ser contratados por el Soyuzgoscyrk de Moscú. Comparando las realidades rusa i cubana con la de aquí, que es un sistema político tan diferente, creo que resolver este aspecto aquí va a ser una tarea de titanes, por eso hay que ponerse en marcha enseguida.

Jan-Rok Achard.— Tengo un pequeño malestar y me gustaría que me ayudarais a disiparlo. Por un lado oigo a Teresa hablar de proyecto de escuela, de proyecto pedagógico; por otro lado oigo hablar de una comisión, pero ¿esa gente trabaja conjuntamente? ¿El objetivo común para Cataluña es el de encontrar un modo de concertarse para crear una escuela o bien articular un sistema para que la escuela existente pueda evolucionar? Aquí hay algo que no entiendo, tengo la impresión de que estoy hablando con dos facciones diferentes. ¿Se entiende lo que quiero decir?

Teresa Celis.— No te acabo de entender.

Jan-Rok Achard.— OK, intento reconducir mi malestar. Al mismo tiempo que escucho la explicación de Teresa sobre el proyecto de la Rogelio Rivel escucho también que existe una comisión sobre formación. Mi pregunta es: ¿trabajáis juntos o son dos cosas paralelas? ¿Habrá un momento en que se tendrá que tomar una decisión? ¿Rogelio Rivel se quedará tal cual y se creará otra cosa? Necesito entender vuestros puntos de acuerdo. ¿Cómo trabajáis juntos? ¿Cuál es la armonización? ¿Son dos proyectos educativos, dos proyectos de escuela?

Teresa Celis.— Una pregunta complicada, Jan-Rok. A ver: por un lado, nosotros no reivindicamos ser la única escuela; quiero decir que si en el mapa formativo salen más escuelas, serán bienvenidas. Creemos que no es muy inteligente, pero claro, estamos en un país libre. En cuanto a la comisión ésta, la Escola Rivel ha estado representada hasta ahora por Marcel·lí Puig, que es nuestro antiguo coordinador. Por ejemplo me invitaron a asistir a la última reunión de la comisión. Esta comisión había hecho anteriormente dos reuniones más, si no me equivoco, a las que no me habían invitado a asistir, pensando que Marcel·lí era el representante de la escuela, cuando en realidad Marcel·lí asistía como representante de la APCC. Como digo, sí que me invitaron a asistir a esta última reunión pero no pude ir porque estaba en el festival Circa, de Auch. Me han enviado las conclusiones y el tema está ahí y está muy candente.

Yo creo que no te puedo responder mucho más porque creo que es algo que tenemos que negociar entre nosotros antes de responderte. Pero, por otro lado, el hecho es que la escuela somos nosotros, por ahora, eso sí te puedo responder. Es delicado y no te puedo acabar de contestar porque yo tampoco tengo todos los argumentos.

Jan-Rok Achard.— Parece que queréis crear dos escuelas grandes. Y la pregunta que me hago: ¿Cataluña se lo puede permitir? Tenemos que tener muchas escuelas, en todas partes. Pero una escuela grande, no sé. ¿Sólo se puede tener una? Porque en cuanto a los medios necesarios para poner en pie una escuela no se pueden multiplicar. Y una escuela no es una lotería, no es un casino.

Sílvia Duran (responsable de circo del departament de Cultura de la Generalitat).— Vamos a ver. Desde el departament de Cultura, uno de los principales ejes del Pla Integral de Circ es la Formación, y es uno de los que más nos preocupa, como también preocupa a la APCC. Estamos vinculados a la Escola Rogelio Rivel. Hemos creado esta Mesa Mixta de Formación, que en estos momentos de trabajo inicial está ya atendiendo a la realidad actual, que es que existe una escuela de circo, la Rogelio Rivel, con la cual tenemos que trabajar conjuntamente. En la Mesa Mixta de Formación están representados el INEFC (Institut Nacional d'Educació Física de Catalunya), el Institut del Teatre, el departament d'Educació, la Escola Rogelio Rivel, evidentemente la APCC, y nos estamos planteando invitar también a la ESMUC (Escola Superior de Música de Catalunya) y a todas aquellas personas o entidades que puedan colaborar en el diseño del mapa formativo circense en Cataluña.

La Rogelio Rivel ha sido un instrumento útil hasta ahora y es evidente que contamos con ella. Si se convertirá en una escuela de base, media o superior, eso se verá en un futuro. Si ha habido algo de descoordinación en cuanto a lo que indicaba Teresa debido a los cambios internos en la escuela, ha sido una descoordinación momentánea. Es evidente que para proyectar un futuro mapa de formación hay que partir también de la realidad actual, que son los años de existencia de la Rogelio Rivel. La Escola Rogelio Rivel tiene un papel importantísimo en la Mesa Mixta de Formación. Y puedo asegurar que la formación es uno de los ejes del Pla Integral que más preocupa a la conselleria de Cultura y, más en concreto, al conseller Tresserras.

Donald B. Lehn.– En relación a las anteriores preguntas de Jan-Rok, en Madrid surge también el mismo tipo de pregunta. El ayuntamiento de Madrid tiene un gran proyecto circense y también hablan de una escuela. La pregunta que les hago es ¿realmente hacen falta dos escuelas de circo en Madrid? ¿o lo que hace falta es que los proyectos que hay puedan desarrollarse plenamente? Firmemos convenios, hagamos un patronato, incorporemos a gente, lo que sea. Pero lo que no tiene sentido es que de pronto nos estemos tirando piedras los unos a los otros para que ambos proyectos nazcan cojos. Tenemos que entendernos con los otros promotores de proyectos de formación, sin duda. Pero lo que no puede ser es la política de “éste sí, éste no, nosotros sí, vosotros no”. Eso no vale.

Sílvia Duran.– El presupuesto es limitado. Por lo tanto, si no vamos todos juntos y con la misma finalidad no llegaremos a ninguna parte.

Ramon Bech (coleccionista de circo).– No deja de ser sorprendente que en la vecina Francia tengan tantas escuelas de circo y que en un país como el nuestro, en teoría europeo y moderno, tengamos sólo una y no se le faciliten medios. Por otra parte, atendiendo a los buenos modelos que se han expuesto aquí de las escuelas de Francia, Bélgica o Québec, valdría la pena intentar que nuestros profesores pudieran formarse en estos países, quizá mediante becas de la Generalitat. Porque si tenemos buenos profesores y hay medios, se generarán buenos artistas.

Alumna de circo no identificada.– Soy una alumna de primero de la Rogelio Rivel. Me gustaría saber donde puedo conseguir una beca, porque ahora no la he podido solicitar. Sólo dan seis becas por año, ha pasado el plazo y yo no sabía siquiera si iba a entrar en la escuela. No es sólo un problema de la Generalitat, todos los alumnos estamos en el mismo plano excepto los de Canarias, que sí han tenido acceso a becas. Es un poco personal a nivel de los alumnos de primero, pero creo que también es importante.

Teresa Celis.– Hemos tenido alumnos gallegos becados y alumnos del País Vasco becados y alumnos andaluces becados. Yo me imagino que eso también depende un poco de la estrategia del alumno a la hora de informarse para pedir la beca a tiempo. Si queréis después hablamos de cómo te puedes introducir en el asunto de las becas.

Sílvia Duran.– El departament de Cultura i la APCC estamos informando constantemente de las becas para estudiar en el extranjero. Este años se han presentado bastantes personas de circo y se les ha concedido beca a todas. Lo comunico para que podáis utilizarlas. Si no becamos a los estudiantes residentes en Cataluña es porque ya estamos becando a la Escola Rogelio Rivel. Otra cosa es que hagamos reflexionemos sobre cómo hay que becar a la escuela.

Teresa Celis.– Perdona, no lo entiendo. ¿La escuela está becada?

Sílvia Duran.– Becada quizá no sea la palabra adecuada. Me refiero a que la Rogelio Rivel recibe subvención de la Generalitat y otras instituciones (corte de 48” en la grabación)... becas para estancias en el extranjero, para estudios de perfeccionamiento, y precisamente este año ha habido más solicitudes que nunca, seguramente debido a la difusión que te comentaba que hemos hecho desde el departament y la APCC. Otra cosa es si la subvención actual cubre las necesidades de la escuela: es una discusión que tenemos sobre la mesa.

Teresa Celis.– ¿Puedo volver a la pregunta? ¿Tú crees realmente que vuestra subvención cubre las necesidades de nuestra escuela?

Moderador.– Perdonad, mejor habláis de este tema particular tomando el sol bajo el limonero, que lo plantamos en honor de Joan Armengol, a quien seguro que le encantaría participar en esta discusión. Roser Segura había pedido la palabra.

Roser Segura (directora de l'École de Cirque de Châtelleraut).– Quisiera explicar a Teresa lo que pasó en nuestra escuela. Nosotros habíamos montado los programas, teníamos claras las misiones, lo teníamos todo en regla, y el Gobierno nos dijo que aquello estaba muy bien, pero que eran ellos los que debían valorar el proyecto. Y empezaron a montar comisiones (a las cuales no nos invitaban porque no había presupuesto para viajes). ¿Y qué pasó al final? Que los programas que decidieron esas comisiones eran exactamente los que habíamos diseñado nosotros. Hay que tener paciencia, perseverancia, y creer en lo que hacemos. Somos nosotros quien conoce el tema, no los políticos. La misión de los políticos no es diseñar programas de enseñanza, sino acompañar a las escuelas.

Àlex Navarro (payaso y docente).– Respecto a lo que ha expuesto Sílvia Duran de las becas a estudiantes catalanes de circo, pienso que el departament de Cultura debería replantearse el tema: vale que la escuela reciba subvención, porque eso revierte en todos los alumnos, pero si estudiantes de fuera de Cataluña pueden venir becados y los de aquí no pueden acceder a beca, estamos ante un agravio comparativo.

Marcos (alumno de primero de la Escola Rogelio Rivel).– Insisto en que a la gente de fuera no nos dan nada, porque yo vengo de Santander, y en junio, incluso antes de saber si había sido

aceptado en la escuela, estuve en Santander dos días y fui a la Consejería de Educación y Cultura y me dijeron que como el circo no está reconocido, no se prevén becas.

¿Y qué hice? Pues a trabajar en verano y a pagar la matrícula. Pero bueno, es el oficio que queremos aprender y no pasa nada, es por una buena causa.

Teresa Celis.— Cada año hay alumnos becados en la escuela, pero igualmente existe un problema de reconocimiento: si la formación no está, no digo ya reglada, sino simplemente reconocida, cualquiera tiene los argumentos en la mano para no darte una beca, ya que tú no tienes legitimidad para demostrar que eres un estudiante de circo porque la formación no está reconocida.

Jordi Jané.— Yo diría a Marcos que el argumento que le han dado en la Consejería de Educación y Cultura de Cantabria se puede desmontar. En el Pla Integral de Circ que nuestro departament de Cultura y la APCC presentaremos en breve, el primer artículo afirma que la Generalitat reconoce el circo como arte y como cultura. Si en Cantabria consiguierais algo parecido al Pla Integral tendrías mucho terreno ganado en todos los aspectos (y no solamente en el de la formación), porque sólo a partir de ese reconocimiento se puede empezar a estructurar el ámbito circense.

Moderador.— De todas maneras, lo sé porque lo he vivido como coordinador de la Escola Rogelio Rivel, el tema de las becas es fundamental, básico, prioritario para los alumnos. Desgraciadamente (es una impresión mía) el camino que conduce a una beca es siempre laberíntico, porque requiere tener las cosas claras y superar los escollos de la burocracia. Es un ejercicio de constancia, un buen entrenamiento, porque la constancia es precisamente uno de los valores que debe tener todo artista de circo.



Líneas fundamentales del 'Estudi sobre la formació circense a Catalunya'

Jordi Jané

Como ya os hemos comentado, estas Jornadas coinciden en el tiempo con a la elaboración de un estudio sobre la formación de circo encargado hace unos meses a la APCC por el departament de Cultura de la Generalitat dentro de las acciones previstas en el futuro Pla Integral de Circ. Antes de daros a conocer la intencionalidad y la estructura de este estudio (en el cual estamos trabajando Marcel·lí Puig y yo mismo), es de justicia recordaros esquemáticamente una serie de trabajos y circunstancias precedentes que, en uno u otro modo, han desembocado en estas Jornadas y constituyen el punto de partida de nuestro estudio. En la carpeta que os entregamos en la sesión inaugural de ayer encontraréis este proceso convenientemente documentado, pero a continuación lo indexo en esencia para mejor situarnos en el contexto actual.

1. Las bases teóricas para empezar a estructurar la formación en nuestro país ya formaban parte del *Document inicial de treball per a una Llei de circ a Catalunya*, redactado por la hoy extinta Associació de Circ de Catalunya (ACC) y entregado al departament de Cultura de la Generalitat en marzo de 1998.
2. En el año 2002, un estudio encargado por el mismo departament de Cultura a una empresa independiente coincidía exactamente –tanto en formación como en los demás grandes temas– con los criterios expuestos cuatro años antes en el citado documento de la ACC. Una de las recomendaciones del estudio de esa empresa en cuanto a la formación era la siguiente: “Priorizar el mantenimiento y el desarrollo de la Escola Rogelio Rivel, ofrecer un marco favorable para la creación de otros centros formativos y dinamizadores en el territorio y potenciar la creación de una oferta formativa superior en un marco formal reglado”. Como nos ha recordado Teresa Celis en su intervención, la Escola de Circ Rogelio Rivel arrancó con su experiencia piloto en otoño de 1998, es decir, entre los dos estudios citados.
3. En diciembre del mismo 2002, la Associació de Circ Rogelio Rivel redacta la versión definitiva del documento *El circ i el seu aprenentatge*, que recoge los planteamientos del anterior estudio de la ACC y asume los criterios formativos y las propuestas de la Comissió escola de circ liderada por el payaso y profesor Joan Armengol en cuanto a la integración de las artes del circo en la enseñanza reglada.
4. En octubre del 2004 se celebran en el Ateneu Popular de Nou Barris las *Jornades sobre circ a Catalunya* en homenaje a Joan Armengol, fallecido en junio del mismo año. En el Taller de formació de aquellas Jornadas, diferentes personas vinculadas a la formación circense en Cataluña debaten, consensuan y ordenan criterios fundamentales que también figuran en la documentación que os entregamos ayer. En estas mismas Jornadas nace la Associació de Professionals del Circ de Catalunya (APCC), que se constituye formalmente el 20 de diciembre en el Teatre Lliure de Barcelona.

5. A inicios del 2005, la APCC plantea al departament de Cultura la creación y los objetivos de una Taula Mixta de Formació, en que deben estar representados todos los agentes con responsabilidad formativa circense y aquellos expertos en formación artística y escénica que se consideren convenientes. Su misión sería consensuar un proyecto de formación de circo capaz de articular los dispositivos legales y académicos necesarios para crear una red formativa circense de ámbito catalán que abarque desde la formación en el ocio hasta la Escuela Superior de las Artes del Circo. Previamente, la APCC había creado una comisión interna de formación, integrada por artistas, docentes, teóricos y profesores de circo y de gimnasia.
6. A grandes rasgos, los objetivos básicos de la Taula Mixta de Formació según el criterio de la APCC son:
 - Diseñar el mapa de la formación circense en Cataluña.
 - Establecer las grandes líneas y los contenidos curriculares de los diferentes grados de formación (ocio, iniciación, preparatorio, elemental y superior).
 - Establecer los criterios académicos de habilitación y acreditación del profesorado y diseñar y estructurar la formación de formadores.

Los artistas profesionales son quien conoce mejor que nadie las diferentes problemáticas que afectan al sector, y en este momento el sector está dialogando fructíferamente con nuestro gobierno. Buena prueba de ello son los acuerdos a los que, en los grandes temas del Pla Integral de Circ, estamos llegando APCC y Generalitat.

En este sentido, y sin falsas modestias, podemos afirmar que la APCC está contribuyendo a marcar las pautas generales de una política institucional de soporte y dignificación de nuestro circo. Tal como está la situación de las enseñanzas artísticas en el Estado español, con algunas transferencias educativas traspasadas y otras no, sería deseable que la Taula Mixta de Formació, además de tener las ideas claras, tuviera la osadía de proponer acciones que de momento quizá no serían demasiado legales vistas desde la actual perspectiva del departament d'Educació. Pero ejemplos y experiencias como los de la Escola Superior de Tècnics de les Arts de l'Espectacle (ESTAE) demuestran que se hace camino al andar si el objetivo es necesario. La función crea el órgano, pero, muy frecuentemente, la legislación camina muy por detrás de las necesidades impuestas por la realidad.

Uno de los primeros documentos de trabajo de que va a disponer la Taula Mixta de Formació es, precisamente, el estudio del cual estamos hablando y del cual a continuación os indexo los contenidos. Consta de cuatro grandes capítulos, subdivididos en varios subcapítulos para que el estudio sea una herramienta orientadora, útil y manejable. De hecho, todas y cada una de las conclusiones resultantes de estas Jornadas tendrán cabida en uno u otro capítulo de este estudio, que, repito una vez más, está en fase de elaboración a la espera de los resultados de estas Jornadas.

1. Justificación

- 1.1.- Necesidad de la formación circense.
- 1.2.- Precedentes: 1998, 2000, 2002, 2004, 2005.
- 1.3.- Encargo y motivo del estudio.
- 1.4.- Constitución, objetivos, agentes y mecánica de la Taula Mixta de Formació.

2. Información previa

- 2.1.- Concepción del circo.
- 2.2.- El circo en Cataluña. Resumen histórico.
- 2.3.- El circo en Cataluña en 2007.
 - 2.3.1.- Panorama artístico y profesional: empresas, compañías, mercado laboral.
 - 2.3.2.- El circo como actividad en el ocio y como herramienta de cohesión social.
 - 2.3.3.- La formación de los artistas.

3. Modelos formativos

- 3.1.- Panorama general de la formación circense en el plano internacional.
- 3.2.- Diferentes filosofías (Europa, Asia, Norteamérica, Sudamérica).
- 3.3.- Grandes líneas (opción filosófico-social) del proyecto global de formación en Cataluña.
- 3.4.- Diferentes grados de formación (del ocio a la formación profesional integral).

4. Situación actual de la formación circense en Cataluña y propuestas de futuro

4.1.- **Intro:** Panorama actual y propuestas de futuro en los diferentes ámbitos (ocio, enseñanza reglada, formación profesional...).

4.2.- Niveles de la formación de circo en Cataluña.

- 4.2.1.- Circo social y formación en el ocio (infantil, juvenil y adulto).
- 4.2.2.- Formación reglada.
 - 4.2.2.1.- Educación Infantil.
 - 4.2.2.2.- Educación Primaria.
 - 4.2.2.3.- Educación Secundaria Obligatoria.
 - 4.2.2.4.- Bachillerato y Formación Profesional.
(Bachillerato Artístico de Circo y Ciclos Formativos de Circo).
 - 4.2.2.5.- Formación Superior (estudios universitarios / Institut del Teatre / INEF / Conservatori de Dansa).
- 4.2.3.- Formación continua.
- 4.2.4.- Formación de formadores.
- 4.2.5.- Formación de circo en centros de otras enseñanzas artísticas.
- 4.2.6.- Centre superior d'Ensenyament de les Arts del Circ de Catalunya
(Escola Nacional de Circ).

4.3.- Propuesta de Red Formativa.

Ya en los trabajos de campo iniciales, Marcel·lí Puig y yo nos hemos dado cuenta, con agradable sorpresa, que en escuelas e institutos existe mucha más actividad circense de la que esperábamos. “No hace falta inventar nada nuevo, debéis potenciar lo que tenéis”, me comentaba al vuelo esta mañana Jan-Rok Achard. Estamos completamente de acuerdo, como lo estaba nuestro querido Joan Armengol (la mayoría de vosotros recuerda su famosa “teoría del bolet”): si, por ejemplo en el IES Narcís Monturiol de Figueres hace varios años que el profesor de gimnasia Josep Invernó¹ entrena a sus alumnos en circo y cada dos años un centenar largo de chicos y chicas presenta un espectáculo de circo (por cierto, muy notable técnica y artísticamente), ¿no es en Figueres donde tenemos ya una cantera real de chavales preparados para entrar más o menos en grado preparatorio? ¿No es en Figueres donde hay que montar ipso facto un germen de escuela preparatoria? Y quien dice Figueres dice cualquier otra localidad donde se detecte una actividad incipiente, un “bolet”. No hay que dejar escapar esas vocaciones, esos ánimos, porque, entre esos centenares de alumnos que ya han pasado por esta experiencia, un determinado tanto por ciento podría llegar a ser artista, técnico, escenógrafo, o cualquier otra especialidad relacionada con el circo. Estamos hablando de una cosa tan fundamental como la cantera.

Moderador (Marcel·lí Puig).– Si tenéis alguna consulta, alguna duda, alguna aportación a todo lo que ha expuesto Jordi Jané sobre el estudio que estamos elaborando, necesitamos que nos la comunicéis. Os invito a que cualquiera de vosotros que sepa de alguna actividad de circo que se desarrolle en Cataluña nos la haga saber, porque hemos rastreado mucho para elaborar el estudio, pero seguro que no hemos llegado a todos los rincones del país, seguro que existen iniciativas de formación u otras actividades relacionadas con el circo que no hemos podido o sabido detectar.

Trabajando en este estudio estamos comprobando que están naciendo iniciativas en muchos puntos de Cataluña, en puntos insospechados, y que se están desarrollando aún sin abonar el terreno. Repito, pues, que necesitamos que nos aportéis toda la información que tengáis o podáis tener en un futuro sobre actividades circenses en cualquier punto de Cataluña, con el fin de establecer las necesarias sinergias. Podéis dirigiros directamente a la Oficina de la APCC.

¹Maestro especialista de Educación Física y Licenciado en Pedagogía. Autor de Unidades didácticas para Primaria VIII (INDE Publicaciones, Barcelona 1998) y Circo y Educación Física, otra forma de aprender (INDE Publicaciones, Barcelona 2003).

Conclusiones

Marcel·lí Puig.— A lo largo de estas Jornadas de Formación hemos ido dejando claro que sus objetivos no eran tanto abrir un debate que hace ya años que está abierto y que se ha reflejado en una serie de documentos que ya hemos comentado, sino, precisamente, asentar los puntos clave de este debate y empezar a trabajar a partir de ellos.

Estamos seguros de que, tanto por lo que llevamos debatido como por lo que a continuación debatiremos, se nos han abierto y se nos abrirán una serie de interrogantes de alto interés para el sector. Hemos tenido el placer de compartir espacios de discusión y reflexión, tanto en los aspectos teóricos como en los ámbitos prácticos y organizativos, con ponentes europeos altamente especializados en formación. Ello nos ha dado una visión panorámica de donde estamos ahora y del camino que nos queda por recorrer. Sabemos que el tema de la formación es muy complejo y no se va a resolver sólo con las conclusiones a que llegaremos en estas dos horas que tenemos por delante. Es por ello que os insistimos que todos los que de alguna manera os sentís vinculados al tema de la formación de circo nos hagáis llegar vuestras aportaciones, también una vez clausuradas las Jornadas, para incorporarlas sea al Estudio de Formación sea a su desarrollo o implementación futuros. Cuantos más seamos aportando criterios y conceptos, más rico será el resultado y menor el riesgo de equivocarnos. Para que este trabajo tenga sentido y eficacia, requiere la participación de todo el sector circense.

Intentemos ahora hacer un ejercicio de síntesis de todo cuanto aquí se ha hablado en estos dos días con el fin de elaborar una serie de conclusiones útiles para que todos los agentes implicados en la formación circense en Cataluña puedan elaborar sus propuestas de estructuración de la enseñanza circense a través de la Mesa Mixta de Formación.

Os recordamos que la Comisión de Formación de la APCC debate y toma decisiones sobre las ideas y posicionamientos que nuestra Asociación aporta a la Mesa Mixta de Formación, cuya composición se ha recordado en varias intervenciones durante estas Jornadas.

Hemos agrupado y resumido en siete puntos los temas tratados en estos dos días de Jornadas. Si os parece, después de enunciarlos, pasamos a debatirlos uno por uno con el fin de intentar extractar unas mínimas conclusiones para cada uno de los siete puntos.

1. Misión, razón de existir y valores de una escuela de circo

- Cualquier escuela, ya sea de grado ocio, preparatoria, media o superior, debe definir esos tres puntos en el mismo momento de su gestación como centro docente. Ellos son la base, lo que da solidez al proyecto y lo que posibilita que profesores y alumnos sepan el camino que están recorriendo.
- No es un camino fijo, sino variable en función de cada alumno y de cada momento de su recorrido, pero esos tres puntos son el fundamento de la enseñanza de la escuela, lo que da coherencia al proyecto a corto, medio y largo plazos.

2. ¿Cómo se trabaja con el alumno?

- Debe haber un equilibrio entre la formación técnica y la formación artística del alumno, unidas a su formación humanística. Es la opción ética de formar también al alumno como persona y como ser social.
- Distinción entre creador e intérprete. Se deben dar herramientas a los alumnos para que sean ellos mismos quien determine si quieren ser los autores de sus números o si prefieren ser intérpretes de números creados por otras personas.
- Es necesario defender y potenciar la diversidad intrínseca del circo.
- Temas como los programas, la duración de la formación o los sistemas de tutorías se deberán perfilar en futuras Jornadas de Formación, en colaboración con la Comissió de Formació de l'APCC y la Taula Mixta de Formació.

3. Necesidad de una enseñanza organizada

- Se confirma la necesidad de centros formativos para solventar el vacío dejado por la antigua transmisión de conocimientos en el seno de las familias de circo.
- En el panorama de las actuales escuelas de circo coexisten las nacidas de la voluntad institucional (por ejemplo Châlons) y las nacidas orgánicamente como respuesta a las demandas del sector (casos Carampa, Rogelio Rivel o l'Accademia d'Arte Circense di Verona).

4. Necesidad de reconocimiento y regulación institucionales

- Francia y Bélgica están en esa situación. En Cataluña hemos dado los primeros pasos en este 2007.
- Es conveniente y necesario trabajar en paralelo con la Generalitat de Catalunya y el Gobierno de España. Es también imprescindible la complicidad con escuelas nacionales e internacionales.

5. Inversión económica

- El circo es cultura y la cultura es un servicio público. Ello determina el derecho del circo a recibir ayudas económicas de los gobiernos, y esa es una de las reivindicaciones más antiguas en todo el ámbito estatal español.
- Una vez establecida la complicidad económica institucional, se debe hallar un punto de equilibrio entre la dependencia económica respecto a las instituciones y la independencia de gestión y la definición de la propia identidad.

6. El profesorado

- Es muy conveniente que un porcentaje importante del profesorado proceda del sector artístico circense, con el fin de que los antiguos artistas puedan transmitir no sólo conocimientos técnicos, sino también la experiencia vital que conlleva el oficio circense.

7. El mercado

- Con frecuencia damos a este concepto una connotación negativa, pero debemos empezar a entender el mercado como el marco donde se van a mover nuestros proyectos artísticos, el marco donde nuestros alumnos van a poder ganarse la vida ejerciendo la profesión y el arte a los cuales han decidido dedicar su presente y su futuro.
- En consecuencia, es necesario establecer una gran complicidad con el mercado, procurar que los programadores y las compañías en activo conozcan el trabajo de las escuelas, y que por su parte los alumnos conozcan todas las posibilidades, todas las compañías y todos los espacios de exhibición en funcionamiento. Todo ello creará lazos positivos y permanentes que facilitarán al alumno un paso no traumático de la escuela al mercado laboral.

Tendréis, sin duda, algunas otras reflexiones que quizá no encajen en ninguno de estos siete puntos, y será ahora el momento de exponerlas con total libertad de planteamientos. Las diferentes aportaciones de los ponentes nos han indicado que no existe una única forma, una fórmula magistral que solucione todos los aspectos de la enseñanza circense. Nos han indicado también que cada pedagogo debería ser capaz de adivinar a qué camino, a qué trayectoria apunta el carácter y las posibilidades físicas, emotivas e intelectuales de cada alumno. Cuando queráis.

Jan-Rok Achard.– Encuentro bastante interesante lo que acabáis de decir, pero hay algo que me preocupa, quizás sea debido a mi cultura norteamericana. Creo que se trata de un documento en el cual queremos hablar de formación y en el que está ausente el retrato socioeconómico de las artes del circo en Cataluña. Debemos saber qué pasa, cuantas compañías existen y cual es su situación, qué volumen económico mueve el sector, cuantas representaciones, volumen de público, etcétera. Todo ellos son elementos fundacionales respecto a la necesidad de formación. Si ese retrato socioeconómico no está en la introducción, en mi opinión hay algo que se nos escapa.

Lo digo por dos razones. La primera es que una escuela no existe para responder a las necesidades del mercado, sino para responder a las necesidades de formación de los artistas de circo. La segunda razón, y estoy en una situación embarazosa para decíroslo, es que creo que el sector tiene que expresar sus necesidades. Sin embargo, a menudo, un sector no se plantea mucho su futuro, se plantea lo inmediato, la necesidad de mañana por la mañana. Así pues, se necesita un documento que haga una recomendación, que haga un retrato de ese sector, que sea capaz de traducir sus necesidades. Pero sabiendo desde el principio que la escuela no se someterá a las necesidades del sector. Una escuela necesita libertad. Cuando digo someter... os doy un ejemplo porque en mi estado, Québec, a menudo cuando hablamos de formación pedimos a un sector que nos defina sus necesidades y que las identifique. Ocurre con frecuencia que las necesidades son las más inmediatas, falta una visión global. No digo que sea vuestro caso, pero creo que una escuela es también un lugar de visión. De visión a medio y largo plazo. Una escuela también es un lugar un poco profético, tiene que anticiparse. Creo que si tuviéramos un retrato más claro del sector catalán de las artes del circo, en términos socioeconómicos, en términos de cantidad de empleo tendríamos más base de acción. A menudo, en el mundo político, cuando ya han entendido que el proyecto va a producir empleo (porque no formaremos futuros parados), es bastante importante mostrarles lo que se ha dicho en el relato socioeconómico: la escuela es una forma de responder a esta dimensión.

Respecto a su delicada misión, la escuela de circo de mis sueños es artística, pero con todas las demás dimensiones de las que hablamos: la gestión, la salida al mercado, la seguridad, etc. Sea para los estudiantes, sea para el sector. Entonces ¿cuál es la relación que crearéis entre una escuela y su responsabilidad respecto a la formación continua y de perfeccionamiento? ¿Y en todos los aspectos de la práctica artística, tanto en el sentido de la creación como en el sentido de la gestión?

Resumiendo: deseo que lleguemos (puede que se trate solamente de un problema mío de vocabulario) más a recomendaciones que a conclusiones. Quizás haya una etapa de validación que podría ser interesante para los que ya están en formación. Para ver como reaccionan, porque pueden contribuir a enriquecer vuestra propuesta.

Marcel·lí Puig.— Un apunte: una de las líneas en que se está trabajando en estos momentos es la elaboración de un censo de profesionales y de compañías de circo en Cataluña, con lo cual supongo que en breve tendremos una información fidedigna de qué volumen económico genera nuestro circo. Entiendo que se trata de un dato interesante, pero en este momento no lo veo imprescindible para enfocar nuestros planteamientos pedagógicos y artísticos.

Jordi Jané.— Dejarme añadir brevemente, como un signo que nos imprime optimismo, que este censo que se está elaborando actualmente es una vieja aspiración: lo intentó en 1997-98 la extinta ACC (Associació de Circ de Catalunya), pero la respuesta del sector fue dramáticamente negativa. En aquel momento, la mayoría de las compañías se negaron a facilitar datos económicos sobre su actividad (ni tan sólo el número de bolos por año), porque la situación fiscal y laboral de las compañías, hablando en general, no era, digamos, excesivamente clara. A día de hoy, después de la creación de la APCC y de sus relaciones positivas con las instituciones, las compañías están en otra tesitura y están dispuestas a colaborar, porque han entendido claramente que esta es una herramienta necesaria para resolver la problemática general del sector. Ello indica que la profesión circense catalana está evolucionando, por eso he hablado de optimismo.

(Silencio en la carpa)

Marcel·lí Puig.— Veo que estáis un poco cortados. Os invitaría a que entráramos ya en el primer punto: la misión, la razón de existir, los valores. Entre vosotros hay personas que estáis desarrollando proyectos de formación de circo, y estaría muy bien saber cómo os planteáis estos temas. Del mismo modo, si alguien quiere matizar o incidir en los postulados que ayer desarrolló el señor Achard respecto a estos principios, sería un posible modo de arrancar.

(Silencio en la carpa)

Jordi Jané.— Lo que pasa con este primer punto (observo un apabullante “entusiasmo” general) es que puede perfectamente enlazar con el segundo, ya que personalmente los veo indisolubles. O sea: ¿cómo se trabaja actualmente con el alumno? En alguno de los debates de estas Jornadas se ha demostrado que, no sólo aquí, sino en toda Europa, preocupa bastante el equilibrio entre la formación técnica y la formación artística. Alguien durante la comida de hoy me ponía como ejemplo que se puede enseñar muy bien a dar el salto mortal, pero que si ese mortal no se inscribe en una visión artística es como si la escuela de circo no existiera, porque el mortal también te lo puede enseñar un profesor de gimnasia en ESO, ¿no? Esta formación artística (que debe también sustentarse en un fondo humanístico) nos relaciona con la sociedad, con las demás compañías de circo, con el resto del ámbito artístico, con el mercado. Nuestro mercado, por cierto, se queda algo corto en valores humanísticos y de respeto: todos recordaréis los lamentables episodios vividos esta temporada entre dos circos itinerantes que operan en Cataluña.

Es algo que en el circo del siglo XXI no debería suceder, porque nos remite a las cavernas. La deontología profesional es una de las cosas de las cuales un alumno de circo debe impregnarse ya en la escuela.

Jorge Albuerne (artista de circo).— Bueno a mí, una parte de la enseñanza que me parece muy importante no es tanto la cantidad de cosas que puedes llegar a hacer, o la calidad de lo que puedes llegar a hacer, sino que quien te está enseñando te motive a tener la curiosidad de seguir trabajando. Esa es una de las mejores cosas que me han transmitido los profesores que he tenido en todos los ámbitos en que he estado aprendiendo, más allá de que fueran más o menos buenos en su especialidad. Quizá no han sido grandes maestros, pero han conseguido despertar en mí una curiosidad, una atención, que me ha hecho desarrollarme a mi mismo, a continuar el camino solo.

Donald B. Lehn (artista de circo y docente).— En un debate que tuvo lugar hace un par de semanas en el festival de Auch, las escuelas grandes solicitaban a las escuelas preparatorias alumnos cada vez mejor preparados técnicamente, y hubo un rechazo de las escuelas preparatorias a ser meramente preparadores técnicos para un futuro proceso creativo. Obviamente, si las escuelas preparatorias se limitan a hacer técnica no se hace ningún favor al proceso creativo, pero por otra parte está la realidad de que técnicamente se trabaja a contrarreloj y para el hecho artístico se tiene toda la vida. Se adquiere con muchísima más facilidad el nivel técnico circense hacia los 22, 23, 24 años que después, ¿no? Lo que tienes técnicamente a los 24 años lo tienes para ir desarrollándolo toda la vida, para añadir textura, para hacerlo expresivo. Pero lo que no se tiene técnicamente a esta edad va a ser muchísimo más duro adquirirlo. No tengo una respuesta, pero digamos que en este debate tiene que contemplarse la realidad de que la técnica se adquiere mejor entre los 15 y los 25 que después.

Dominique Toutlemonde (codirector de l'École de Cirque de Châtelleraut).— Somos vecinos. De Cataluña a Francia hay muy pocos kilómetros y, para los jóvenes que desean una formación circense, pasar a Francia es muy fácil. En relación a la intervención de Jan-Rok Achard a propósito de estudiar el funcionamiento del circo profesional en Cataluña, creo que se debería investigar, a nivel de encuesta, qué es lo que vienen a buscar los jóvenes catalanes que vienen a las escuelas francesas de circo, qué buscan que no encuentren aquí. Porque me parece que sería un dato muy interesante para los representantes institucionales que se encuentran en esta carpa, para ver como se podría hacer aquí un... (en francés decimos aménagement du territoire, no sé com és diu en català), habilitación, ordenación del territorio. Porque aquí tenéis dos faros, ¿no?, la Escola Rogelio Rivel y la Escuela Carampa de Madrid. Y resulta que en la Rogelio Rivel tienen más alumnos extranjeros que catalanes, y que, en contrapartida, hay muchos catalanes que vienen a las escuelas francesas.

Marcel·lí Puig.— Una respuesta inmediata porque viene a colación: la Rogelio Rivel ofrece dos años de formación. Muchos de los alumnos que hoy están en escuelas francesas o de otros países han pasado antes por la Rogelio Rivel. ¿Qué van a buscar? Pues lo que no encuentran aquí: una formación complementaria, por no decir superior.

Jordi Jané.— ¿Hay alguien, aquí entre nosotros, algún alumno que haya hecho este recorrido, o que pueda hablar en primera persona sobre qué es lo que vamos a buscar a Francia? Dicho de otro modo: ¿Qué echáis en falta aquí que sí encontréis en Francia?

Jordi Gaspar (artista de circo).— Yo formo parte de esta gente que empezamos aquí y que ha salido a Europa buscando otras escuelas. En mi caso, dos. La primera cosa que buscas es, como dice Marcel·lí, una formación (concretamente superior). Y en cuanto a la gente de Francia que viene aquí, la respuesta es que les resulta más fácil entrar en la Rogelio Rivel que, por ejemplo, en las escuelas francesas, donde cada vez el nivel es más alto. ¿Es como un doble intercambio, no? Ellos vienen aquí porque tienen la entrada más fácil, y nosotros vamos allá para complementar, para buscar una especialización más fuerte o más adecuada a nuestro proyecto personal.

Marcel·lí Puig.— Es evidente que hace falta preguntar a los alumnos (algunos ya no alumnos, sino artistas, como Jordi Gaspar) para ver qué piensan sobre este aspecto, para conocer de primera mano qué intereses les mueven y qué experiencias y conclusiones extraen de su itinerario formativo. Nos hacen falta espacios de debate para escuchar no sólo la voz de los expertos, sino también las de aquellos que han de disfrutar o sufrir en propia carne estas situaciones. Y con esto, de alguna manera quiero disculparnos de que hoy, en esta mesa, no haya representación de alumnos.

Jordi Jané.— ¿Hay alguien más que pueda aportar una información como la que ha aportado Jordi Gaspar, una experiencia personal, una visión real con que responder a la cuestión planteada por Dominique Toutlemonde?

Alumno no identificado.— ¿Qué pasa también aquí dentro, en España? O sea, yo soy de Oviedo y he venido a Barcelona a buscar circo; quiero decir que vas a buscar lo que no tienes, independientemente de si es más fácil o no. Estoy aquí por una búsqueda, te mueves para buscar.

Marcel·lí Puig.— Por suerte, por lo que yo conozco a la gente joven de circo, os movéis muy bien. Veis las escuelas de circo como una red donde las fronteras no tienen más problema que el de tener la documentación que te permite pasarlas. Hasta el punto de que, cuando yo estaba coordinando la Rogelio Rivel y los alumnos me venían a pedir información sobre escuelas, les daba una información básica, pero a continuación les decía “habla con Fulanito, Sotanito, Menganito o Fulanita, Sotanita, Menganita, que es quien realmente te va dar información de primerísima mano sobre cuál es la escuela que a ti te conviene, no sólo por el programa pedagógico sino por los valores, por la misión que tiene de la escuela y por el grado de adecuación y de adaptación que tendrá esa escuela a tu personalidad. Realmente, como en todo, en circo quien está empujando siempre hacia arriba y quien realmente tiene las cosas claras es la base, en este caso los alumnos.

Jordi Jané.— Sigamos en este mismo punto, por favor. Esta mañana han surgido dos *leit-motive* de conversación que creo que se pueden enlazar. Uno es el que comentábamos hace un momento sobre la técnica y el arte. El otro *leit-motive* ha sido más sutil pero se ha repetido dos veces, y es que el circo llamado contemporáneo presta poca atención a las enseñanzas procedentes del circo clásico (en cuanto a técnica, pero especialmente en cuanto al espíritu). Al menos aquí en Cataluña, existe la, digamos leyenda, de que el circo contemporáneo ha subvalorado la importancia de la técnica (y no digamos del virtuosismo) a favor de la expresión, de la comunicación, del supuesto mensaje. A finales de los años 70 y hasta bien entrados los 90, las limitaciones técnicas de nuestro artistas eran una excusa perfecta para crear espectáculos donde, más que hacer circo, se ironizaba sobre el circo o, más directamente, se le parodiaba. En sintonía con el paralelismo que ha usada anteriormente Jorge Albuérne, a mi me parece claro que para ser un buen ebanista se deben dominar las herramientas (la gubia, el cepillo, el formón, etc.), así como un escritor debe dominar las suyas (gramática, lenguaje, estilo, etc.). La pregunta que quiero hoy hacer a alumnos, artistas, profesores y directores que estáis aquí es: ¿consideráis o no que una buena técnica es indispensable para una buena creación artística?

Donald B. Lehn.— Se puede hacer la misma pregunta sobre cualquier otro arte. Se puede escribir una canción sublime con sólo tres acordes, pero realmente para que un compositor pueda expresarse en toda su amplitud y que sus creaciones tengan éxito necesita vocabulario, recursos musicales, conocer a fondo su instrumento. En el circo, con muy poca técnica se puede hacer algo interesante, pero si quieres pasarte 30 años como artista haciendo creaciones pues mejor es que tengas vocabulario. Y el vocabulario del circo es la técnica.

Alex Navarro (payaso y docente).— Quizá no sea yo el más indicado para opinar sobre este tema. Desde mi punto de vista, la técnica es necesaria, pero hay más ingredientes. Yo empecé a hacer teatro porque me divertía, y creo que este punto de diversión debe conservarse. Si todo es técnica, no sé, me imagino que no sería tan interesante. La gente que se apunta a los cursos de payaso quiere aprender, pero básicamente vienen porque se lo pasan bien. Si todo fuera técnica no sé si sería tan divertido.

Guga (profesor y artista).— A mí, una de las cosas que más me molesta es la falta de técnica, especialmente si comparamos el circo con otras artes. Yo creo que hoy en día se está saliendo con un nivel técnico mucho más bajo que antiguamente. La técnica es fundamental: estamos hablando de circo, estamos hablando de bases claras, de estructuras de puesta en escena que son características de un arte, ¿no? Cuando se habla del payaso aceptamos que el payaso o es o no es; pues yo creo que el circense es circense o no es.



Perfil profesional de los ponentes

Perfil profesional de los ponentes

Jan-Rok Achard

Consultor en desarrollo de las artes escénicas y director de l'École Nationale de Cirque de Montréal entre 1981 y 1999. Ha presidido la Federación Europea de Escuelas de circo (FEDEC). Ha realizado estudios y proyectos para l'École Supérieur des Arts du Cirque de Bruselas, el Circus Space de Londres, Le Cirque du Soleil, el circo italiano Florilegio y para los ministerios de cultura belga i quebequés. Se inició en la docencia escénica como pedagogo teatral alternativo. Su amplia experiencia en grupos humanos contribuyó a que l'École Nationale de Cirque de Montréal fuera sensible a las inquietudes y posibilidades específicas de cada futuro artista, un modelo que ultrapasa la enseñanza de la técnica para potenciar a fondo la creatividad personal. Achard basa su modelo de formación en el placer por la investigación a fin de que los futuros artistas no sean meros fotocopiadores de números, sino creadores de emociones.

Teresa Celis

Presidenta de la Associació de Circ Rogelio Rivel (Barcelona). Cofundadora y coordinadora pedagógica de la Escola de Circ Rogelio Rivel. Coordinadora artística del Projecte Flic Flac Circ para escuelas de Primaria y del programa de intercambio pedagógico del proyecto Interreg Catalunya–Toulouse–Aragón. Durante nueve años fue alumna y posteriormente asistente del payaso y acróbata Roger Andreu 'Rogelio Rivel'. De formación acrobática y deportiva, ha colaborado como artista en compañías como Vai-Vai, Ekil i Brios o D.N.T.T. Circus y en algunas producciones del Circ d'Hivern de Nou Barris. Ha dirigido combinados de circo y espectáculos como *Zog, el planeta de Zog* (1998) y codirigió con Leandre Ribera el espectáculo *Rodó*, producción 2005 del Circ d'Hivern de l'Ateneu Popular de Nou Barris que mereció el Premi Nacional de Circ 2005.

Raffaele De Ritis

Historiador y profesor de circo experto en formación circense. Según el New York Times, es uno de los más originales *metteurs en piste* de la actualidad. Ha dirigido espectáculos para empresas como Big Apple Circus, Cirque d'Hiver de París, Wintergarten de Berlín, Circo Estable de Moscú, Ringling Bros & Barnum & Bailey, Togni, Florilegio y Soleil, entre otros. Ha colaborado con Jérôme Savary y ha dirigido al payaso David Larible y a los ilusionistas Silvan y Arturo Brachetti. Ha dirigido el festival Montecarlo Magic Stars (1997-98). Fue miembro de la comisión de circo del ministerio de Cultura italiano. Entre otros libros, ha publicado *Gli acrobati folli* (historia de la dinastía circense Palmiri, 2002), *Illusionismi* (una insólita mirada a 7.000 años de teatro, ciencia y religión, 2004) y la completísima *Storia del Circo, dagli acrobati egizi al Cirque du Soleil* (Bulzoni Editore, 2008).

Henri Guichard (1949–2009)

Fundador y durante 17 años director del Centre des Arts du Cirque de Toulouse / Le Lido. Tesorero de la Federación Europea de Escuelas de Circo y agregado cultural del ayuntamiento de Toulouse. Fue durante cuatro años miembro de la comisión del ministerio de Cultura que subvenciona creaciones de circo. Francis Rougemont, actual director de Le Lido, le define como “un gran humanista, una persona generosa en extremo, una figura emblemática del circo tanto a nivel nacional como a nivel europeo”. Visionario de las artes del circo y creador de una nueva pedagogía, su método consiste en acompañar a los artistas durante todo su recorrido. Por sus manos han pasado compañías como Les Acrostiches, Vis à Vis, la Cie 111, La Compagnie Boustrephedon y la joven Compagnie d’Elles, que se presentará en Avignon 2009. En ocasión del vigésimo aniversario de Le Lido publicó el libro *Essais de cirque* (2008).

Philippe Haenen

Presidente de la Federación Europea de Escuelas de Circo, ex director de l’École Supérieur des Arts du Cirque (ESAC) de Bruselas y director de casting de Franco Dragone. Su filosofía pedagógica, basada en la conjunción de los talentos creativos de alumnos y cuerpo docente, se traduce en los objetivos de la ESAC: una formación polivalente pero de alto nivel técnico en la especialidad elegida por el alumno, un proyecto artístico culminado por la creación y presentación de un número, integración en el proyecto colectivo de la escuela mediante la participación en el espectáculo de fin de año y una rápida incorporación al mercado circense. El claustro de la ESAC está formado por profesionales procedentes del circo, el teatro y la danza, todos ellos artistas de trayectoria internacional con experiencia pedagógica adquirida en escuelas artísticas superiores (Tirana, Moscú, Pekín, Châlons-en-Champagne, etc.).

Jordi Jané

Actor, escritor, crítico circense y profesor de Teoría e Historia del Circo. Director y guionista de documentales como *Charlie Rivel, de l’home a la llegenda* (TVC, 1996) y *Asiana* (TVC, 2000). Presentador de circo en lengua catalana: *Circ de Nadal d’Àngel Cristo* (1988 y 1998), *Circo Italiano* (1992) y *Gran Circo Mundial* (1994). Miembro del jurado de los Premis Nacionals de Cultura (2005-2008). Ha publicado *Assaig biogràfic i artístic de Charlie Rivel* (1996 y 2000), *Sebastià Gasch, el gust pel circ* (antología en colaboración con Joan M. Minguet, 1998), *Les arts escèniques a Catalunya* (2001), *Les arts del circ* (2002) y *Li-Chang, el xinès de Badalona* (2004). Es socio fundador de la Associació de Professionals de Circ de Catalunya (APCC, 2004) y comisario, con Joan M. Minguet, de la exposición *L’art del risc: circ contemporani català* (Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 2006).

Donald B. Lehn

Director de la Escuela de Circo Carampa (Madrid). Nacido en Estados Unidos, tras una juventud dedicada a la caza de emociones profundas y amplios horizontes y a una también larga carrera como estudiante (cum Laude en Literaturas Inglesa y Francesa por la State University of New York), estudió pantomima y malabares mientras presentaba su espectáculo en calles, plazas, pubs, pistas de circo y lugares tan dispares como el Museo del Ferrocarril, la Casa de la Moneda, un escaparate de la Calle Carretas, la Universidad Complutense, el Hospital Psiquiátrico para Mujeres de Mondragón, el Palacio de Cristal o el túnel de Recoletos. En 1994, como proyecto de la Asociación de Malabaristas de Madrid, pone en marcha la Escuela de Circo Carampa, que hoy día ofrece más de 5000 horas de formación en artes circenses para niños y jóvenes así como formación profesional.

Marcel·lí Puig

Animador y gestor cultural desde 1987 y diplomado en pedagogía del ocio por el Institut Català de Noves Professions en 1994. Cursó estudios de Arte Dramático e Interpretación. Su trayectoria profesional como payaso, actor, director, profesor y animador teatral le condujo a la educación social, a la animación sociocultural y, hasta hoy, a la gestión cultural. Entre 2003 y 2008 gestionó y coordinó la Escola de Circ Rogelio Rivel. Cofundador de la APCC y miembro de su Junta Directiva hasta finales del 2007, es miembro de la Comisión de Formación de la APCC y coautor, con Jordi Jané, del *Estudi sobre la formació circense a Catalunya* (enero 2008). Actualmente colabora en la gestión de algunas compañías y colectivos circenses y alterna la coordinación de un centro cultural en el distrito de Nou Barris (Barcelona) con proyectos de transformación social a través del arte y la cultura.

Roser Segura

Fundadora, directora y profesora de la École Nationale de Cirque de Châtellerault. Diplomada en 1974 por el Institut de Teatre (Barcelona), ha estudiado Psicología, es profesora de teatro por la universidad Paris VIII y doctoranda en estética de las artes del circo bajo la dirección de Philippe Tancelin (universidad París VIII). Junto a Jordi Coca, entre 1974 y 1977 colaboró con el historiador, crítico y dramaturgo teatral Xavier Fàbregas. Entre 1977 y 1980 fue responsable de exposiciones y conferencias en el Centre d'Études Catalanes (Université Paris IV). Entre 1980 y 1993 codirigió con Dominique Toutlemonde la compañía Théâtre à batir en una gira por 37 países. Entre 1988 y 1993 ejerció los cargos de producción ejecutiva y coordinadora de estudios en el Centre National des Arts du Cirque de Châlons-en-Champagne y de directora pedagógica en la École Nationale de Cirque de Rosny-sous-Bois.



Rosemarie Risto y Manuel Vallès 'Totó' (Germans Totó), Joan Busquets, Joan Montanyès 'Monti' y su hijo Joan, tres generaciones de payasos en las Jornades de Formació de Circ

Agradecimientos

José Alcántara
Aurora Álvarez
Laia Alzueta
Gustavo Arruda de Carvalho 'Guga'
Xavi Artal
Xavier Boixader
Marta Borreguero
Joan Busquets
Tere Celis
Sergi Díaz
Sònia Domínguez
Sergi Estebanell
Alberto Feliciate
Fura
Lídia Gilabert

Joan-Ramon Graell 'Ganyet'
David Herrera 'Finito'
Marta González
Cesc Martínez
Sònia Martínez
Mercè Mateu
Andrés Melero 'Andretti'
Marc Micheo
Anna Montserrat
Anne Morin
Genís Morral
Anna Pujol
Mario Ramírez
Eva Romero

y a todos los socios de la APCC, al equipo del Ateneu de Nou Barris y a los alumnos de la Escola Rogelio Rivel que participaron activamente en la organización de las Jornadas.

La APCC agradece especialmente la presencia y participación en las Jornadas de los siguientes formadores y especialistas:

Sílvia Borrell (Subdirecció General d'Ensenyaments Artístics i Especialitzats, Unitat de Dansa i Art Dramàtic del departament d'Educació)
Sílvia Duran (Cap d'Àrea de Desenvolupament del departament de Cultura)
Agustí Humet (director del Institut del Teatre, Terrassa)
Alfredo Joven (Institut Nacional d'Educació Física de Catalunya, INEFC, Lleida)
Mercè Mateu (INEFC Barcelona)
Gilberto Palmerin (agregado cultural de la oficina del Québec en Barcelona)
Tiago Porteiro (departamento de Artes Cénicas, Universidade de Évora)
Mercè Saumell (Institut del Teatre, Barcelona)
Berta Sureda (directora de la EADC del departament de Cultura)
Elio Traina (director del Istituto Italiano di Cultura di Barcellona)
Jorge Vera (Institut del Teatre, Barcelona).