

Reconocimiento de las artes circenses entre las Bellas Artes y su inclusión en la escuela, la circoterapia y los proyectos sociales¹

*Dr. Pavel Roel Gutiérrez Sandoval*²
*Mtra. Iskra Rosalía Gutiérrez Sandoval*³

Resumen.

Como punto de partida está la transición del circo tradicional en carpas ecuestres de origen inglés y ruso a finales del siglo XVIII a los programas actuales de formación en artes circenses contemporáneas en México bajo la influencia intercultural. Desde 2007, el circo mexicano ya es considerado como parte de las Bellas Artes y su estudio está profesionalizado. Sin embargo, las artes de circo aún no se incluyen en los planes y programas de educación básica o especial. Desde el enfoque cualitativo se realizó una investigación autoetnográfica con apoyo de 10 entrevistas no estructuradas realizadas con artistas de circo internacionales en diferentes intercambios académicos realizadas por el autor y coautoras con escuelas de circo en México, Cuba, Estados Unidos, Rusia, China y Tanzania. Por lo cual, el artículo evidencia el aporte a los procesos de creación artística en las disciplinas circenses denominadas contemporáneas y las experiencias creativas llevadas a cabo tanto por educadores como por la inclusión de artistas circenses mexicanos en las escuelas. Esta experimentación pedagógica impacta las clases de educación artística, educación física y matemáticas a través de resultados concretos. Destaca el circo social con enfoque de educación popular para todos sin exclusión y la circoterapia como disciplina auxiliar de la educación especial.

Palabras clave: Historia de las Artes Circenses, Bellas Artes, Educación Inclusiva, Circoterapia y Circo social

Abstract

A starting point in this research endeavor is the transition from the traditional circus in equestrian tents of English and Russian origin in the late eighteenth century to the current training programs in contemporary circus arts in Mexico under the intercultural influence. Since 2007, the Mexican circus has been considered part of the Fine Arts and its study is professionalized. However, circus arts are not yet included in basic or special

1. Recibido 04/3/2018 – Aprobado 05/04/2019

2. El Dr. Pavel Roel Gutiérrez Sandoval es profesor e investigador del Conacyt SNI (nivel I) de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez (UACJ), pavel.gutierrez@uacj.mx

3. La Mtra. Iskra Rosalía Gutiérrez Sandoval es becaria Conacyt PNPC en la UACJ, iskra.gutierrez@gmail.com (autora corresponsal).

education plans and programs. From a qualitative approach, an autoethnographic research was carried out with the support of ten unstructured interviews with international circus artists in different academic conversations carried out by the authors with circus schools in Mexico, Cuba, the United States, Russia, China, and Tanzania. This article evidences the contribution to the processes of artistic creation in the so-called contemporary circus disciplines, and the creative experiences carried out both by Mexican educators and by the inclusion of circus artists in schools. This pedagogical experimentation impacts the classes of Arts education, Physical education, or Mathematics through concrete results. It emphasizes the social circus with a focus on popular education for all without exclusion and circus therapy as an auxiliary discipline of special education.

Keywords: History of the Circus Arts, Fine Arts, Inclusive Education, Circus Therapy and Social Circus

Introducción

A continuación, se exponen los elementos históricos, políticos, sociales, pedagógicos y artísticos que permitieron la transición del circo tradicional en carpas a los programas de formación en artes circenses contemporáneas en América Latina. Entre estos: la herencia rusa-inglesa, los festivales, concursos o competencias para artistas circenses en Estados Unidos, Europa y América Latina.

La palabra circense deriva del latín *circensis* que hace referencia a los juegos y espectáculos realizados en el *Circus Maximus* en la Antigua Roma. Algunos historiadores relacionan la palabra circense con el aspecto peyorativo del circo romano expuesto por el poeta Juvenal, quien refiere al término *panem et circenses* –pan y circo– para el pueblo. Lo cual lleva a diferenciar entre lo circense y las artes de circo. Entre los no-artistas y los artistas de circo. Alexandr Taírov menciona que el artista de circo Goethe afirmaba con frecuencia “[...] quisiera que el escenario fuese tan estrecho como la cuerda de un equilibrista: esto les quitaría a muchos ineptos las ganas de subir a escena” (citado por Venero, 2016: p. 36).

Lo anterior pone de manifiesto la importancia del modelo de adiestramiento artístico proustiano del circo ruso. A saber, el circo ruso se dice que es el Rey del circo. Rigas Cirk (2017) fue el circo más grande de Rusia y Europa, que para 1770 era la primera compañía teatral circense itinerante con carpas parecidas a lo que hoy denominamos circo tradicional. En 1888, el Circo de Riga abrió sus puertas en un edificio en la ciudad de Riga, Letonia, con capacidad de 1700 espectadores y fue construido con rieles de ferrocarril para soportar la carga necesaria para las actuaciones aéreas a gran altura. Albert Salamonsky dirigió el espectáculo acompañado de una orquesta y con los mejores gimnastas, entrenadores de caballos, acróbatas y payasos conocidos en ese momento.

En la actualidad, entre 20 y 40 por ciento de las y los cirqueros proceden de las escuelas rusas de Moscú, Riga, Kiev, Tbilisi y Rostov, o utilizan los manuales técnicos de las grandes compañías del circo ruso. La ciudad de San Petersburgo fue receptora de un gran número de artistas europeos en los grandes circos de esta ciudad durante el siglo XIX. No es hasta 1877 cuando el circo soviético comenzará a definir y desarrollar las distintas artes circenses: acrobacia en aire y en tierra, aerial o aerialist, bungee, clowning, juggling, diábolo chino, handstand, equilibrio cuerpo a cuerpo, alambre alto o cuerda floja, hula-hoops, mímica, pirámides humanas, slapstick o comedia física e incluso los zancos de madera o metal (Савченко, 2016; Mauclair, 2003).

Rusia es el centro de los festivales de circo en el mundo desde 1880 con el Festival de Arte de Moscú, el cual alcanzó categoría internacional en 1930, y desde entonces ha destacado por su importancia histórica y sensibilidad hacia la formación gratuita de las juventudes en las artes circenses. Actualmente, el Festival Internacional de Circo de Moscú tiene como finalidad preservar y multiplicar el patrimonio cultural de personalidades nacionales y extranjeras en las artes de circo. El festival promueve la interacción entre países y los lazos solidarios entre artistas para compartir experiencias y orientaciones para un adiestramiento correcto en las artes circenses. Entre estos países: Cuba y, en menor medida, México. El modelo ruso predominó en el mundo en la primera mitad del siglo XX y, con el boqueo estadounidense después del triunfo de la Revolución Cubana, la isla caribeña fue el único país de América Latina que mantuvo contacto con la troupe de artistas soviéticos e incluso varios de ellas/os ayudaron con la creación del Circo Nacional de Cuba en 1970 y la puesta en marcha de la Escuela Nacional de Circo de la Habana en 1977 y la primera edición del Festival Circuba en 1978.

A manera de cierre sobre el origen del circo moderno, Савченко (2016) señala que el origen de los festivales de las artes en el mundo fueron los festivales de música realizados en Reino Unido a principios del siglo XVIII. Así, el circo inglés se fundó en 1770 por el elegante y visionario jinete inglés Philip Astley, conocido como el Padre del circo moderno. Fue Astley quien determinó indicaciones precisas sobre la pista circense, un radio de 6.5 metros para posicionar en el centro a un domador con un látigo que pueda controlar al caballo mientras corren alrededor de la pista. El espectáculo ecuestre se presenta con malabares, acrobacias de equilibrio, movimientos de salto sobre o hacia el caballo, e incluso, hasta mímicas o bailes sobre el caballo. La escuela de Astley formó grandes cirqueros que viajaron por Inglaterra, Rusia, Francia, Austria, Estados Unidos, Cuba y México (Mauclair, 2003).

Asimismo, la escuela inglesa influyó también el circo francés, que tiene sus orígenes formales en 1783 por Antonio Franconi con su número de canarios amaestrados en el anfiteatro ecuestre Astley, así como la figura de Gabriel Ravel, bailarín sobre cuerda

floja. A finales del siglo XIX, sobresale la figura del payaso Medrano llamado como Boum Boum. Destaca en 1859 Jules Léotard en la técnica del trapecio volante. Habrá de reconocerse también que en 1966 Gilbert Houcke –y varios años después Philippe Gruss– lograron crear una técnica para la doma de tigres en actos circenses y una sublime presentación estética del domador de circo. En 1969, el actor Jean Richard asume la dirección del Gran Circo de Francia y renueva el espectáculo con actores internacionales. A partir de 1978, se crean las escuelas del arte del clown, ya que el espectáculo de payaso se vuelve popular. Además, durante la década de los años ochenta fueron creadas las hoy importantes escuelas de circo francesas, desde el Centro Nacional de Artes Circenses de Châlons en Champagne, la Escuela Nacional de Circo y un centenar de escuelas agrupadas por la Federación Francesa de Escuelas de Circo (Mauclair, 2003).

En el contexto latinoamericano, Mauclair (2003) señala que el circo mexicano tiene su origen en el espectáculo ecuestre presentado por el jinete sueco Philip Lailson en 1809. A partir de ese momento el circo callejero comenzó a tener un lugar en las provincias mexicanas y fue hasta 1850 cuando se levantó la primera carpa de circo en la Ciudad de México. Para 1867, el empresario circense Guisepe Chiarini realizó un viaje a México y su circo contrató al payaso mexicano Timoteo Rodríguez. En 1888, los hermanos Atayde se convierten en los primeros directores del circo mexicano. Debido a la Revolución Mexicana de 1910, el Circo Atayde emigra hacia Guatemala después de realizar una gira por América del Sur. En América del Norte, desde 1920 el acróbata mexicano Alfredo Codona trabajó en grandes circos en Estados Unidos –el Circo de los hermanos Ringling que mantuvo su espectáculo desde la visión del circo tradicional hasta 2017– y en México –el circo iniciado por su padre Edward Codona en 1890 y que desaparecería a mitad del siglo XX–, durante sus entrenamientos Alfredo Codona desarrolló algunos elementos técnicos para lograr el primer triple salto mortal del trapecio volante, los cuales en la actualidad son empleados en todo el mundo. También participó como extra-acrobático en los filmes estadounidenses *Swing High* (1932), *Tarzán* (1932) and *Tarzán y su compañera* (1934). Lo anterior muestra el vínculo estrecho entre el circo mexicano con el circo estadounidense.

Siguiendo con lo anterior, en 1949, los hermanos Atayde regresaron a la Ciudad de México y adoptaron la estructura de tres pistas del circo americano. Durante la segunda mitad del siglo XX, las principales compañías mexicanas, son: el Circo Unión de la familia Fuentes-Gasca. Además, el Circo Suárez, donde actuaban los voladores Tito Gaona y los trapecistas hermanos Vásquez –quienes con el tiempo lograron su cuádruple salto mortal en el trapecio volante recibiendo el reconocimiento internacional– (Mauclair, 2003). Hasta la fecha, el Circo Atayde es el mayor espectáculo de circo tradicional en México.

Desarrollo

La formación del artista de circo: entre la dinastía familiar y las escuelas de circo

Gatti y Coelho (2016) consideran que, al igual que en cualquier otra manifestación artística, existe un virtuosismo entre los artistas de circo. Documentan casos de artistas virtuosos en el mundo de las acrobacias, quienes poseen fuerza, estiramiento, flexibilidad, equilibrio, destreza y velocidad asombrosa. Por lo cual, el acróbata virtuoso muestra un cuerpo aparentemente más móvil, vivo y expresivo. Suman a sus actos un ritmo y tiempo mucho más rápido del que se está ya acostumbrado. El artista virtuoso es reconocido como tal por dominar de manera natural su cuerpo y mente. Generalmente, el adiestramiento artístico ha sido arduo y continuo desde la infancia.

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

Respecto a otras formas de hacer circo, Ling (2015) menciona que el circo chino tiene una de las más importantes y antiguas tradiciones de la formación de artistas de circo integrales que tienen un desempeño excelente en la música, la danza, la acrobacia y el teatro. Lo cual equivale a un conjunto de múltiples escuelas de pensamiento circense que se corresponden con una gran diversidad de técnicas para el adiestramiento artístico en cada disciplina circense. El circo en China es reconocido como una manifestación de las Bellas Artes, se considera a las acrobacias como un arte corporal de alto nivel, ya que implica una vitalidad ilimitada. Hoy, las acrobacias chinas tienen un encanto artístico reconocido mundialmente por su alto valor estético y un alto contenido expresivo debido a la calidad artística y al entrenamiento de las capacidades físicas desde la gimnasia y el balance espiritual. Es importante aclarar que el circo no es considerado un arte independiente, sino que se fusiona en una forma híbrida con la danza, el teatro y otras formas

de artes corporales no reconocidas como formas de artes en occidente –por ejemplo: el yoga, el kung fu, el amor ágape, el despertar taksu, etc.–.

Hay que reconocer que el artista de circo asume una conformación poética –de las palabras–, estética –de la belleza– y estésica –de los sentimientos– en las figuras que se hacen con cada una de las disciplinas circenses. Lo anterior es retomado del adiestramiento grácil de los movimientos del Ballet, del aprovechamiento completo de la música de/ para circo –la cual es una música rítmica–, del balance espiritual para la práctica del amor, la compasión y la generosidad, así como la expresión corporal de los sentimientos verdaderos que habitan en el corazón del artista de circo. Además, las acrobacias de alto rendimiento no solo encarnan la integración de la danza y la acrobacia, sino que también encarnan el espíritu de la innovación. Esto puede verse reflejado por ejemplo en el Ballet sobre focos led creado por la compañía acrobática de la Bandera de la región militar de Chengdu en China, lo cual demuestra la belleza de las mujeres acróbatas al representarse como hadas con movimientos de Ballet, equilibrio y acrobacias ejecutadas sobre una plataforma de bombillas de luz led.

Otro aspecto importante de la música de/ para circo mencionado por Baston (2010) corresponde a que, independientemente de la instrumentación o repertorio de la banda de circo, el ritmo es el elemento que coincide con el estilo de acto en lugar de las características armónicas o melódicas que distinguen a cada obra. Cabe mencionar que la música de circo de los siglos XVIII y XIX se basó en dos particulares elementos rítmicos: el ritmo de la danza y el ritmo del caballo. Los actos ecuestres formaron la base del circo tradicional y continuaron como un aspecto básico a lo largo del siglo XIX y principios del XX, cuando la música demostró aspectos de ambos: el movimiento rítmico natural del caballo (galope y galope) y el movimiento entrenado de los caballos para realizar bailes coreografiados o rítmicas libres. En el siglo XXI, los elementos musicales centrales son el ritmo y el tempo en apoyo a los movimientos corporales que se ajustan a las normas culturales y a las funciones emocionales del ser humano en un contexto transcultural. Por lo cual no es obligado que el tipo de música que acompaña a los chinos o japoneses ejecutantes sea la música oriental.

Asimismo, el cuerpo del bailarín va expresando algún sentimiento, pensamiento, emoción o idea con cada movimiento realizado. El cuerpo comunica y no solo ejecuta una serie de movimientos secuenciales. Joyce (1987) expresa que el ser como esencia de cada persona participa en su totalidad y cada cuerpo tiene su historia que contar (citado en Megías, 2009: p. 92). En este sentido, el bailarín no es un recipiente que se llena, sino un sujeto histórico, un cuerpo subjetivado y atravesado por la cultura, el momento histórico, los fenómenos sociales y las coyunturas personales que generan puntos de inflexión en su vida, por lo que el sujeto nunca es universal ni idéntico a otros. Con esto

se puede entender que cada bailarín cuenta con su propio bagaje cultural y conocimiento experiencial del mundo, estas experiencias lo identifican y le ayudan en su expresión corporal. Entonces, la danza no actúa sobre un cuerpo ideal, platónico y armónico, sino que el entrenamiento dancístico trabaja con uno o varios cuerpos únicos, que en su individualidad y colectividad hace posible accionar un ser –un otro– que hasta el momento no se había tenido en cuenta (Sosa, 2013).

La danza cuenta con diferentes técnicas, métodos, estilos y maneras de ejecutar, entre estos y con motivos de este artículo se comparten algunas reflexiones sobre la danza de tipo aérea que es empleada en el espectáculo circense. Mallarino (2008) considera que la danza aérea o acrobática es una fusión de las técnicas circenses y la danza contemporánea, en donde los cuerpos realizan coreografías en el aire y donde solo están sujetos por una tela, cuerda, aro y/o arneses. A partir de lo anterior, Torres (2013) señala que la danza de circo necesita comprenderse como una hibridación que hace una sola disciplina de estas dos artes –también con la música–. Asimismo, la danza dentro del circo requiere de habilidades y de conexiones entre otras artes, como la música, los efectos visuales, incluso, el maquillaje y el vestuario juega un papel fundamental para la caracterización del personaje. Así, la danza aérea fue nutrida por las presentaciones de Brenda Angiel, directora artística de la escuela AEREA y creadora de la técnica de danza aérea contemporánea. Sus espectáculos recorrieron los principales escenarios del mundo e incluso codificó los movimientos para generar una técnica y un método de enseñanza. La danza aérea utiliza como recurso técnico lazos y telas suspendidas –estáticas y elásticas– y diferentes tipos de arneses (citada por Sosa, 2013).

De esta manera, el espectáculo de circo es interdisciplinario y debido a la multiculturalidad entre las y los artistas de circo, la música de circo responde también a las diferentes culturas que pueden reflejarse a través de cada acto circense y cuerpo representado. En el año 2000 se creó la Asociación de las Artes de Circo de Normandía con un reconocimiento internacional, cuyo propósito es la creación contemporánea de nuevas formas de circo en espacios atípicos –universidades, escuelas primarias, hospitales, lugares patrimoniales, parques, centros comunitarios, prisiones, entre otros–, el desarrollo de la música de circo y el estudio de las artes del circo desde un enfoque experimental. La Brèche es un espacio en el cual participan en discusiones más de 90 expertos en musicología del circo, acróbatas, compositores musicales, malabaristas y directores de diversas compañías circenses en alrededor de 30 países de Europa, Etiopía y Canadá (Circostrada Network Focus, 2015).

Fortbildung (2015) indica que el proceso de enseñanza-aprendizaje de las actividades de circo suele considerar el entrenamiento intenso del cuerpo humano, las posibilidades comunicativas y el entrenamiento de las emociones en el marco de un modelo de ense-

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

La inclusión de las artes de circo en los proyectos sociales

Hasta el advenimiento de las escuelas de circo en el siglo XX, las personas interesadas en aprender alguna de las artes circenses tenían que haber nacido en familias de circo o viajar para unirse a un circo y aprender allí. Cabe mencionar que las definiciones artísticas y los límites del circo siguen cambiando según el contexto histórico y cultural por el que transita cada sociedad o nación en su propia dinámica política y económica. En particular, se hará referencia al circo social y sus características. Este circo es un medio para lograr una red comunitaria a la que todas las personas pueden pertenecer sin importar su edad, género, orientación afectivo-sexual o habilidades artísticas (Florez y Laguna, 2016). Loisel (2015) define el circo social como un circo comunitario para jóvenes en riesgo que les sirve de terapia para poder interactuar con el mundo de las y los adultos de forma consciente, responsable y proactiva. Por lo cual, el circo social es un instrumento a través del cual las y los jóvenes crecen en el plano personal, social y educativo.

Además, Beth, et al. (2016) mencionan que el circo social se está expandiendo en todo el mundo como una forma de intervención transformadora. En Ecuador, con los fondos públicos para fomentar el desarrollo social se apoyó la implementación programas de circo social en diversas comunidades. Estos programas promovieron la solidaridad e inclusión de la población infantil, juvenil y adulta en riesgo, marginación, NEE y con capacidades diferentes. El impacto del programa de circo social puede mostrarse a través de: la reducción del tabaquismo o de valores antisociales en usuarios adolescentes; mejorar las habilidades motoras, comunicativas y psicosociales; el empoderamiento de sus participantes con estrategias para superar cargas de desplazamiento y pérdida; y mejorando la autoestima y el autocontrol.

En Dar es-Salam, Jady Dolph es un artista circense tanzano que se entrevistó por el autor y coautoras del artículo, él dirige el Happy Center Tanzania, el cual es un centro cultural y de educación circense para la niñez africana de tres a 12 años que funciona como circo social. El centro tiene como propósito fortalecer lazos comunitarios entre artistas de circo con la comunidad para que niñas y niños aprendan las técnicas circenses y desarrollen sus capacidades de expresión-creación artística. Destacan el equilibrio mano a mano

entre hombres, el equilibrio en rolla-bolla, las pirámides humanas, el contorsionismo, las malabares con balón de fútbol, botellas de vidrio o bastones de fuego y, principalmente, la danza acrobática africana basada en espirales o estiramientos de piernas, espalda y brazos acompañada por ritmos africanos con instrumentos de percusión. El adiestramiento físico se diferencia del modelo ruso e inglés en los ejercicios de saltos de altura, así como en las orientaciones para el equilibrio cara a cara.

A nivel institucional, el Circo del Mundo (2017) se originó a partir de la iniciativa del Cirque du Soleil y Jeunesse du Monde, los cuales en 1995 crearon un proyecto de Cooperación Internacional con la Corporación El Canelo de Nos y realizaron talleres circenses con artistas chilenos, principalmente actores y bailarines, con el objeto de aplicarlo en la ayuda de la niñez y de las juventudes con problemas sociales. El Circo del Mundo es una Organización No Gubernamental (ONG) con localización en la Municipalidad de Lo Prado ubicada en el sector norponiente de la ciudad de Santiago, Chile, que ha desarrollado un modelo de intervención a través de la Escuela de Artes Circenses y del Programa de Circo Social. Se considera que el aprendizaje de las diversas técnicas de circo es el motor fundamental para contribuir a transformar vidas. Por lo cual, las artes circenses contribuyen al desarrollo bio-psico-social de las personas.

En México se encuentra la Casa de Artes y Circo Contemporáneo, el cual es un centro de creación, entrenamiento, conocimiento y aprendizaje multidisciplinario que cuenta con diferentes cursos para promover la superación profesional, el disfrute y el desarrollo creativo de las y los estudiantes de las artes circenses contemporáneas. Bajo el enfoque de entrenamiento corporal se recurre al corefit para aumentar la agilidad en los movimientos, el equilibrio y también para fortalecer los músculos del centro corporal –pelvis, espalda baja, caderas y abdomen–, previniendo lesiones de la columna vertebral, así como para mejorar la postura mediante ejercicios de alineación, balance y estabilidad (Artes y Circo, 2017).

A nivel profesional, la Universidad Mesoamericana (UMA) Campus Sur en la ciudad de Puebla, México, cuenta con un programa de licenciatura en Artes Escénicas y Circenses Contemporáneas. Este programa sigue una orientación humanista con el propósito de formar profesionistas conscientes de sus posibilidades físicas que puedan desarrollar un lenguaje corporal creativo dentro del circo contemporáneo. Se propone una formación integral con competencias artísticas para actuar, bailar y cantar, además de ejecutar su especialidad en las artes circenses (UMA, 2017).

Por último, en México, el Circo Dragón (2017) es una de las compañías productoras más importantes del país con presentaciones en festivales internacionales como el Golden Circus Festival de Roma, Italia; el Artifest en Quebec, Canadá y el Festival Internacional

de las Artes en San José, Costa Rica. Esta compañía fue fundada en 2005 por Rodrigo Orellana y Roberto Ramírez como una escuela de artes circenses y escénicas que ha liderado la puesta en escena de espectáculos de circo contemporáneo. En los cuales se fusiona el teatro y la danza en los números de acrobacia, danza aérea, malabar y el clown. El Circo Dragón ha entrenado a la fecha más de 500 usuarios en clases de: danza aérea en aro, danza aérea en telas, acrobacia de piso, malabares, trapecio, circo para niños, flexibilidad, circo fitness, entre otros.

A principios de 2018 se firma un convenio entre el Cirko DeMente A.C., el Centro Cultural Ollin Yoliztli como institución incorporada a la Secretaría de Educación Pública (SEP) y la Secretaría de Cultura del Gobierno de la Ciudad de México para ofrecer en instalaciones del primero un el Curso Intensivo en Artes Circenses Contemporáneas –con duración de dos meses– y el Programa de Estudios Superiores: Lic. en Artes Circenses Contemporáneas –con duración de tres años–.

Ante la necesidad de una definición clara de la educación circense y de la circoterapia Alcántara (2012) considera que el circo social se diferencia de la educación circense porque el primero tiene como finalidad la inclusión de personas en situación de riesgo social y el desarrollo de su comunidad. Procura además estimular la creatividad y promover las aptitudes sociales. Mientras que la educación circense tiene como propósito utilizar el arte circense como vehículo para lograr un aprendizaje desarrollador en el alumnado. Sin embargo, el educador circense tiene que romper la frontera entre el artista, el defensor social y el educador tradicional.

Por su parte, Kiez (2015) señala que la educación circense incluye diferentes formas para involucrarse con las artes del circo, a saber: educativa, terapéutica, artística, deportiva o recreativa. En Canadá, el profesorado en escuelas primarias, asociaciones civiles o centros comunitarios utilizan el circo social como forma de intervención educativa mediada por el entrenamiento de las artes circenses para ayudar en lo personal, psíquico, social, salud emocional, consciencia corporal y desarrollo físico de aquellos individuos en riesgo –principalmente con malestar emocional, problemas de conducta o apáticos al trabajo en equipo–.

En este sentido, la educación artística es una educación de las artes, desde las artes o por las artes. Bajo este supuesto, la educación circense está dirigida para las personas que quieren aprender sobre el circo y el empleo de las disciplinas circenses en el desarrollo de aprendizajes para toda la vida. Se trata de encontrar el equilibrio correcto entre la enseñanza de la técnica, la apreciación y la expresión-creación de las artes circenses. Es necesario aclarar por medio de un contrato pedagógico establecido entre el educador y el

aprendiz los objetivos del programa de educación circense y compromisos que asumen cada una de las partes para lograrlos.

También hay que diferenciar entre las escuelas de circo y educación circense, ya que la primera es un espacio de transmisión artística y formación del profesional en las artes circenses –contemporáneas– con un alto énfasis en la técnica y el espectáculo. Mientras que la segunda reconoce el circo como una de las manifestaciones escénicas –además de la música, la danza, el teatro y el cine– que conforman el programa de educación artística en una visión integradora. Es necesario un enfoque transpositivo para crear formas híbridas entre las artes escénicas, musicales, literarias, etc., pues, también para vivir en el educando los conceptos de nomadismo, adaptabilidad y transferencia cultural, esenciales para pensar y actuar en diferentes situaciones de la cotidianidad.

En el contexto escolar, se recomienda que la clase de educación física ofrezca a todas las niñas y niños una gran variedad de experiencias de entrenamiento para que desarrollen habilidades físicas con calidad y que realmente esta clase les ayude a mejorar el aprovechamiento en sus estudios, en general; y a reducir los problemas psicomotores, cardiovasculares, obesidad, estrés y otros más, en particular. La identidad profesional del educador físico se reconoce más por su potencial o prestigio en el deporte, es decir, en el aprendizaje deportivo. Y no por su labor educativa o innovación en la enseñanza del movimiento, la expresión corporal o el adiestramiento artístico. Por lo cual, el profesorado de educación física tiende a conservar y perpetuar una serie de prácticas profesionalmente sedimentadas a lo largo de los años, olvidándose de reconceptualizarlas y transformarlas. La mayoría de las y los educadores físicos basan su práctica docente en hacer solo esas pocas cosas que hacen bien e ignoran todo lo demás (Guerrero, 2017).

Respecto al empleo de las artes de circo en la enseñanza de las matemáticas, Echeverry y Audor (2013) señalan que los juegos malabares además de definirse como una manipulación de objetos ejecutando movimientos en el aire sin dejar que caigan al suelo, tienen algunos aspectos matemáticos –denominados como patrones de malabarismo simples o complicados–. Los números son importantes para la ejecución, existe una razón de permanencia de los objetos en la mano. Al respecto, Polster (2015) señala que el matemático malabarista más antiguo que conocemos es Abū Sahl al-Qūhī de Oriente Medio, fue un musulmán y persa que vivió en el siglo X d.C. Antes de hacerse famoso como matemático al resolver varios problemas geométricos, hizo juegos malabares con botellas de vidrio en el mercado de la ciudad de Bagdad en Irak. Este matemático utilizaba con frecuencia las malabares como didáctica para explicar las trayectorias cónicas –círculos, elipses, parábolas e hipérbolas–. Fue hasta 1985 cuando matemáticos y malabaristas aficionados como Bengt Magnusson, Bruce Tiemann, Paul Klimak, Adam Chalcraft, Mike Day y Colin Wright comenzaron a desarrollar el lenguaje matemático a partir de la

observación de los patrones de los malabares (citados por Polster, 2015). A partir de esto, los malabares se han convertido en una estrategia educativa aplicada por educadores y artistas circenses en algunas escuelas de todo el mundo.

En Estados Unidos se ha desarrollado la circoterapia. La cual implica un gran campo de intervención terapéutica mediada por las artes circenses. Seymour (2014) insiste que la circoterapia no sustituye las sesiones de fisioterapia, terapia del habla, terapia osteopática, terapia ocupacional o terapia conductual, sino que representa una herramienta adicional. Entre los beneficios de la circoterapia, destacan: Habilidades motrices finas y la fluidez en ambas manos para evitar tener solo una mano fuerte –desarrollo de ambidexteridad–; Coordinación entre los hemisferios derecho e izquierdo y aumenta la cantidad de materia gris y blanca del cerebro responsable de la mente y el intelecto; Previene la miopía y amplía el ángulo de la visión periférica al seguir con los ojos objetos en movimiento; Mejora la atención, la concentración y la memoria; Equilibrio físico en la medida en la que el artista domina el cilindro, la cuerda floja o el monociclo; Imaginación espacial y, por ende, la rotación mental de objetos geométricos; Coordinación de movimientos ojo-mano, reacción anticipada de secuencia de movimientos, el sentido rítmico y la sincronización; Enseña una actitud serena frente a sus errores; Mejora el comportamiento, la autoestima, la confianza en uno mismo, la persistencia, la perseverancia, la sociabilidad y la capacidad para una pacífica resolución de problemas; entre otros más (Школа жонглирования Джокус, 2016).

Desde el campo de la pedagogía experimental, se explican diversos hallazgos actuales de la inclusión de las artes de circo en las escuelas en diferentes latitudes del mundo. Así, el principal aporte a la transversalización de la educación circense en la enseñanza general ha sido propuesto por Kiez (2015), quien realizó pruebas en grupos experimentales con 30 niñas y 30 niños de educación primaria en Manitoba, Canadá, encontrando una relación positiva entre el entrenamiento circense con puntuaciones de habilidades en pensamiento matemático mediado por el empleo de los malabares. El proyecto de Kiez contempló previamente la preparación del profesorado de educación física como educadores circenses. Lo anterior también confirmó que la educación circense puede llevarse a cabo en las escuelas públicas, pese a que con frecuencia se cree que llevar el circo a la práctica docente requiere de instalaciones, recursos humanos y materiales fuera del alcance de las escuelas primarias estatales, cuando esto dependerá más de la creatividad del profesorado.

Metodología

El estudio parte de una investigación documental sobre la historia del circo que tiene como propósito la recuperación de referentes históricos sobre su origen en Rusia e Inglaterra, así como en América Latina del siglo XVIII al XXI. Bajo el enfoque cualitativo

se adoptó una investigación autoetnográfica en varias compañías de circo y festivales de circo de carácter nacional e internacional. Además, se hará referencia dentro del documento a algunas de las 10 entrevistas no estructuradas con artistas de circo internacionales que se realizaron durante diferentes intercambios académicos realizadas por el autor y coautoras con escuelas de circo en México, Cuba, Estados Unidos, Rusia, China y Tanzania.

Estas entrevistas en conjunto permitieron comprender que la mayor innovación ha sido la inclusión de artistas circenses en las escuelas de educación básica o especial, quienes colaboran desde las técnicas circenses que dominan en algunas clases de educación artística, educación física y matemáticas. Se sistematiza esta experiencia a través de formatos de planeación argumentada bajo una visión de aprendizaje desarrollador, así como de la descripción de las sesiones de trabajo del artista circense en las sesiones de circoterapia para la atención de niñas y niños –en adelante identificados como usuarias/os– bajo responsabilidad del grupo de trabajo de la Unidad Técnico-Experimental en Fonoaudiología, Semántica-Léxica y Didáctica Musical financiada por la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez (UACJ) y con auspicio financiero del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT).

En este sentido, Pecora y Casey (2016) señalan que la investigación educativa de tipo experimental con población infantil implica una intervención con usuarios en entornos menos restrictivos –diseñados acorde a lo establecido para la clínica psicopedagógica con niñas y niños–. Se requiere de una planificación terapéutica profesional con la cantidad mayor de intervenciones efectivas posibles –asegurando mejores procedimientos para la intervención correcta en el momento correcto–. El principal desafío está en definir mejor los modelos de intervención basados en evidencia empírica, con mayores tiempos y controles durante la selección de usuarios, así como validez de las técnicas de tratamiento. Los experimentos incluyen con frecuencia la participación de los miembros de la familia y/o cuidadores de las y los usuarios durante la intervención. Las certificaciones o credenciales profesionales del grupo de trabajo –incluidos los terapeutas, psicólogos, educadores, artistas circenses, etc.– y las adaptaciones que se hacen a las técnicas de intervención son indispensables para la validación de los resultados de la investigación.

Resultados

La investigación evidencia que el circo latinoamericano tiene su origen en los circos ecuestres ingleses y rusos. De estos últimos, el sistema soviético desarrolló una metodológica basada en el adiestramiento proustiano en el que cada aprendiz de las artes escénicas debe desarrollar una alta disciplina, honestidad, trabajo colaborativo y precisión para adquirir así los automatismos corporales necesarios para la ejecución de actos artísticos.

Se presentan diferentes evidencias de que, para principios del siglo XXI, Cuba, Chile y México están a la delantera en los proyectos de circo social más grandes en América Latina, así como la inclusión de contenidos disciplinares de las artes circenses en el sistema educacional en todos sus niveles y modalidades.

Algunos artistas entrevistados que permiten precisar fechas históricas, personalidades y compañías de circo, así como evidenciar cuáles son los procesos históricos, políticos y multiculturales del reconocimiento del circo dentro de las Bellas Artes, son: Angel Flores (artista del Dalian Discoveryland in Jinzhou District, Dalian, Liaoning, China), Sergio Suárez (Director de la Escuela Nacional de Circo de la Habana, Cuba), Alonso Venegas (artista invitado de Cyr Wheel del Circo Atayde Hermanos, México), Jady Dolph (director de la troupe del Happy Center Tanzania), Ludmila Soboleva (Artista del Department of Children's Musical School 14 en Kiev, Ucrania) y Alvaro Palominos (artista circense y pedagogo del malabarismo nacido en Chile).

Debido a la escasez de evidencia experimental sobre la cuestión crítica de la planeación argumentada y de la implementación de estrategias para la enseñanza creativa acordes a las dificultades de aprendizaje, las necesidades educativas especiales y a las características psicopedagógicas del educando. Se recurre a la sistematización de experiencias considerando que el circo en el pensamiento matemático es un entrenamiento activo que busca el desarrollo de las competencias matemáticas básicas considerando las diferencias individuales en la forma de aprendizaje. En cada sesión de trabajo con usuarios es necesario indicar la fecha y hora actual, así como identificar las iniciales del nombre completo del usuario. Además del nombre de los especialistas y otros participantes como el educador o artista circense, otros miembros del equipo de trabajo y participación del padre, madre o hermanos del usuario. Siempre se tomará en consideración –después de la segunda sesión con el usuario– el cuadro de observaciones anteriores en que se atendió al usuario. Se escriben los elementos de la caracterización individual del usuario en la sesión actual: estado de ánimo, intereses, necesidades y deseos revelados por el usuario sobre qué quiere hacer y al final de la sesión de trabajo qué fue lo que le gustó hacer y cuál fue su conducta o actitud ante las actividades –tareas, ejercicios, pruebas, dinámicas de grupo, etc.– realizados en la Unidad Técnico-Experimental mencionada.

Por último, el documento de planeación argumentada por sesión incluye los siguientes apartados: tema, contenidos, aprendizajes previos, objetivo, competencia específica, actividades, método, procedimientos, recursos tecnológicos, material musical, objetos de malabar, tiempo que se requiere para cada una de las actividades, tareas, ejercicios y pruebas, criterios de evaluación, discusión de los avances del usuario por el equipo de trabajo y las propuestas o recomendaciones para la próxima sesión de trabajo con el usuario.

Conclusiones

Se coincide con Cruz (2014) al precisar que antes de utilizar el concepto de educación circense es necesario abordar un debate epistemológico, histórico e interdisciplinar sobre la educación artística en el desarrollo de la personalidad de las niñas y niños. Así como el reconocimiento a la diversidad cultural y a las diferentes formas de acercarse cognitivamente a la cultura artística de un pueblo. Reconociendo que la apreciación de cada persona sobre las artes es diferente, pero, igual en dignidad. En este sentido, el abordaje pedagógico de las artes y, en particular, el adiestramiento artístico como herramienta para el aprendizaje desarrollador en la educación básica o especial implica reconocer que en el proceso de enseñanza-aprendizaje entran en juego el uso de todos los sentidos, pues, hay una complementación entre las técnicas propias a cada manifestación artística: música, danza, teatro, artes plásticas y circo.

No hay evidencia científica sobre el circo dentro de las Bellas Artes en México. Asimismo, el estudio aborda diferentes recomendaciones necesarias para reconocer el campo de estudio de las artes escénicas contemporáneas desde la hibridación que hay entre la música, la danza, el circo y las artes plásticas. En México, las artes circenses no se incluyen aún en los planes y programas de educación básica o especial. Por lo cual, el documento evidencia no solo los procesos de creación sino las experiencias creativas llevadas a cabo por educadores artísticos a manera de experimentación pedagógica en la clase de educación artística, educación física y matemáticas a través del adiestramiento artístico en las disciplinas circenses y en la modalidad de educación especial a través de la circoterapia. Se recomienda mantener el reconocimiento del circo como una manifestación de las Bellas Artes al ser una tradición histórica de carácter mundial y a su vez como una manifestación artística de enorme valía para la enseñanza en las escuelas, se propone continuar discusiones teóricas y metodológicas para aplicar las artes circenses en apoyo a la apreciación-expresión-creación artística y, reconociendo que la educación circense y la circoterapia en su práctica planificada contribuyen en primera instancia a transformar la vida de las personas y sus comunidades.

Además, se pone de manifiesto la importancia de crear programas de circo social para la niñez y las juventudes sin exclusión alguna. Así como llevar espacios de formación ciudadana en las Bellas Artes –y entre estas, reconocer el circo– a todas las ciudades del país. La evidencia obtenida de la autoetnografía y con las entrevistas con artistas circenses permitió establecer recomendaciones para llevar a las disciplinas circenses con un enfoque terapéutico en educación especial, con un enfoque de adiestramiento artístico dentro de la educación artística, el trabajo con las malabares en las clases de matemáticas y como una estrategia complementaria de las capacidades físicas y desarrollo muscular en las clases de educación física. Por último, el proyecto de investigación se encuentra en una fase aplicada a través de la implementación del Programa de Talleres Artísticos

en la Modalidad de Artes Escénicas y la Submodalidad Circo dentro de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez (UACJ).

Referencias

- Álcantara, A. (2012). El formador del circo social. *Revista semestral para educadores y animadores sociales*, vol.1, núm.12, p.p. 1-9. España: Universidad Autónoma de Barcelona.
- Artes y Circo (2017). Casa de Arte y Circo Contemporáneo. México: Página web de la organización artes y circo. Consultado el 03 de octubre de 2017. Disponible electrónicamente en: http://www.artesycirco.com/acerca_de/
- Baston, K. (2010). Circus Music: the eye of the ear. *School of Drama*, vol.1, núm.2, pp.6-25. Australia: The University of Newcastle. Consultado el 16 de febrero de 2018. Disponible electrónicamente en: <https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:R8lwgNjPsjIJ:https://novaojs.newcastle.edu.au/ojs/index.php/pes/article/download/14/14+&cd=21&hl=es-419&ct=clnk&gl=mx>
- Beth, J., Breilhb, M., Campan, A., Marcused, J. y Yassie, A. (2016). Social circus and health equity: Exploring the national social circus program in Ecuador. *Arts & Health*, vol.7, núm.1, pp. 65-74. Ecuador: International Journalfor Research, Policy and Practice.
- Circo Dragon (2017). México: Estudio Dragon. Consultado el 03 de octubre de 2017. Disponible electrónicamente en: <http://cirdragon.com/cd/index.php/estudio>
- Circostrada Network Focus (2015). Circus and music: from musical illustration to sound creation the creative process. *European Network Circus and Street Arts*, pp. 1-8. Inglaterra: Creative programme of the European Union. Consultado el 12 de febrero de 2018. Disponible electrónicamente en: <http://www.circostrada.org/sites/default/files/ressources/files/cs-publication-1-en-4.pdf>
- Cruz, S. (2014). Taller Artístico Multidisciplinar “El Circo”. *Educación para Promoción de la Multiculturalidad y la Inclusión Social. Revista de arteterapia y creatividad*, vol.1, núm.15, pp. 107-118. España: Asociación Andaluza de Arteterapia. Consultado el 10 de marzo de 2017. Disponible electrónicamente en: https://www.researchgate.net/profile/Rocio_Garrido2/publication/282978640_Arteterapia_y_creatividad_Implicaciones_practicas/links/5625166e08ae4d9e5c4ba004.pdf#page=108
- Echeverry, F. y Audor, Y. (2013). La matemática en los malabares. *Revista Científica*, vol.1, núm.12, pp. 303-307. Colombia: Universidad del Valle. Consultado el 10 de marzo de 2017. Disponible electrónicamente en: <http://revistas.udistrital.edu.co/ojs/index.php/revcie/article/view/7059/8729>
- El Circo del Mundo (2017). [Pagina]. *Circo Social. El circo del mundo*. Chile.
- Florez, J. y Laguna, A. (2016). El circo social: una propuesta de tejido comunitario. *Revista Inclusión y Desarrollo*, vol.3, núm.2, pp. 52-61. Colombia: Universidad

- de Cundinamarca seccional. Consultado el 03 de marzo de 2017. Disponible electrónicamente en: <http://biblioteca.uniminuto.edu/ojs/index.php/IYD/article/view/1349/1286>
- Fortbildung, A. (2015). Vom Zirkus zur Zirkus pädagogik. Zentrum für Zirkus und bewegtes Lernen Halle, vol.2, núm.4, pp. 1-17. Alemania: Große Steinstraße.
- Gatti, D. y Coelho, G. (2016). Treinamento Acrobático Circense: O Risco E A Queda Imaginária no Empoderamento de Artistas da Cena. Revista do Lume, vol.1, núm.9, pp. 25-36. Brasil: Artes Cênicas/UNICAMP.
- Guerrero, J. (2017). Percepción del campo profesional en educación física. Revista educación y ciencia, vol.6, núm.48, pp. 23-45. México: Consejo nacional de investigación. Consultado el 23 de enero de 2018. Disponible electrónicamente en: <http://www.comie.org.mx/congreso/memoriaelectronica/v09/ponencias/at06/PRE1177999880.pdf>
- Herrera, G. (2015). [Tesis]. El status social del profesor de educación física. Instituto Michoacano de Ciencias de la Educación Jose Maria Morelos, pp. 1-88. México: Docencia para la cultura física. Consultado el 23 de enero de 2018. Disponible electrónicamente en: <http://imced.edu.mx/tesis/elstatussocialdelprofesoren.pdf>
- Kiez, T. (2015). [Tesis]. The Impact of Circus Arts Instruction on the Physical Literacy of Children in Grades 4 and 5. The University of Manitoba, pp. 1-85. Canadá: College of Rehabilitation Sciences Faculty of Health Sciences University. Consultado el 12 de marzo de 2017. Disponible electrónicamente en: http://mspace.lib.umanitoba.ca/bitstream/handle/1993/30711/Kiez_Tia.pdf?sequence=4&isAllowed=y
- Ling, W. (2015). □□□□□□□□□□□□□□□□. Lunwenstudy, vol. 12, núm.29, pp. 1-67. China: □□□□□□□□□□. Consultado el 22 de febrero de 2018. Disponible electrónicamente en: <http://www.lunwenstudy.com/biaoyan/90423.html>
- Loiselle, F. (2015). [TESIS]. Retombées du cirque social (Cirque du Soleil) en contexte de réadaptationsur la participation sociale de je une sadultesavec déficiences physiques en transitionvers la vie active – Étude de qualitative, pp. 1-141. Canadá: Université de Montréal Faculté des études supérieures et postdoctorales.
- Mallarino, C. (2008). La danza contemporánea en el Transmilenio: Tendencia y Técnica. Revista Científica Guillermo de Ockham, vol. 6, núm. 1, pp. 119-125. Colombia: Universidad de San Buenaventura. Consultado el 20 de junio de 2018. Disponible electrónicamente en: <http://www.redalyc.org/pdf/1053/105312257009.pdf>
- Mauclair, D. (2003). Historia del circo. Viaje extraordinario alrededor del mundo. España: Editorial Milenio.
- Megías, M. (2009). Optimización en procesos cognitivos y su repercusión en el aprendizaje de la danza. España: Tesis para obtener el grado de doctor en el departamento de psicología evolutiva de la educación por la Universidad de Valencia, Facultad de Psicología.

- Pecora, P. y Casey, D. (2016). Elements of Effective Practice for Children and Youth Served by Therapeutic Residential Care. Safe strong supportive, vol.1, núm.12, pp.1-82. Estados Unidos: Research Brief. Consultado el 21 de febrero de 2018. Disponible electrónicamente en: <https://www.casey.org/media/Group-Care-complete.pdf>
- Polster, B. (2015). The Mathematics of Juggling. Scientific Aspects of Juggling, vol.12, núm.1, pp. 1-24. Estados Unidos: Shannons. Consultado el 29 de mayo de 2018. Disponible electrónicamente en: https://www.qedcat.com/articles/juggling_survey.pdf
- Rigas Cirks. [Página oficial del circo] (2017). Историяцирка.
- Seymour, K. (2014). [TESIS] How circus training can enhance the well-being of autistic children and their families. Maestría en Artes y Medios con Honores, pp.1-67. Australia: Griffith University. Consultado el 02 de marzo de 2017. Disponible electrónicamente en: <http://acapta.org.au/wp-content/uploads/2014/04/K.Seymourhonoursthesis.autismcircus.pdf>
- Sosa, E. (2013). Danza aérea: Entre lo curricular y extracurricular en la constante construcción de las prácticas de la educación física [en línea]. Argentina: Tesis de grado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Consultado el 25 de febrero de 2018. Disponible electrónicamente en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1120/te.1120.pdf>
- Torres, A. (2013). El arte del asombro; reportaje del circo contemporáneo. México: Tesis para obtener el grado de: licenciado en ciencia de la comunicación por la Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de ciencias políticas y sociales.
- Universidad Mesoamericana Campus Puebla Sur (2017). Licenciatura en Artes Escénicas y Circenses Contemporáneas. México: Portal principal de la universidad. Consultado el 03 de octubre de 2017. Disponible electrónicamente en: <https://www.umaweb.edu.mx/educacin-especial>
- Venero, H. (2016). El círculo mágico: orígenes del circo en Cuba, 1492-1850. Colección Diálogo. Cuba: Editorial Oriente.
- Савченко, М. (2016). Международный Фестиваль Искусств. ART FAIR MOSCOW, pp. 1-23. Rusia: фестиваля. Consultado el 04 de diciembre de 2017. Disponible electrónicamente en: <http://dkastahova.ru/wp-content/uploads/2016/06/ART-FAIR-MOSCOW-2016-2.pdf>
- Школа жонглирования Джокус (2016). Быть телегероем, а не телезрителем. Consultado el 20 de octubre de