

Imágenes del cuerpo invertido en “L’acrobatie et les acrobates” (1903) de G. Strehly

María Paz Brozas Polo

*Profesora de Gimnasia Artística y Pedagogía de la actividad física
INEF de Castilla y León*

Miguel Vicente Pedraz

*Profesor de Teoría e Historia de la Actividad Física
INEF de Castilla y León*

Palabras clave

acrobacia, inversión corporal, imágenes, circo

Abstract

“L’acrobatie et les acrobats” written by G. Strehly and published in Paris for the first time in 1903 constitutes a valuable historical reference that, looked at from a theatrical or circus perspective, enriches the understanding of acrobatie evolution in all aspects of its development. Corporal inversion, acrobatic indication for excellence, is at the same time symbol of social subversion and cultural progress, representing the rigour and multiplicity of the technique, and at the same time is an expression of an eccentric aesthetics based on risk and originality. Therefore, in this article we take pleasure in following the different acrobatic images of Strehly, static or in motion, individual or in group, at floor level or on pieces of apparatus, in which the upside down body is prevalent.

Resumen

L’acrobatie et les acrobates, escrita por G. Strehly y editada en París por primera vez en 1903 constituye un valioso referente histórico que, concebido desde una perspectiva teatral o circense, enriquece la comprensión de la evolución de la acrobacia en todos sus ámbitos de desarrollo.

La inversión corporal, indicador acrobático por excelencia, es al mismo tiempo símbolo de subversión social y de progreso cultural, representa el rigor y la multiplicidad de la técnica y no deja de situarnos en una estética excéntrica basada en el riesgo y la originalidad.

Por ello, en este artículo nos deleitamos en recorrer las distintas imágenes acrobáticas de Strehly, tanto estáticas como dinámicas, individuales o grupales, en el suelo o sobre aparatos, en las que prevalece el cuerpo invertido.

Introducción

L’acrobatie et les acrobates, escrito en París a principios de este siglo, sintetiza el alcance y el desarrollo de la acrobacia en el siglo XIX y nos orienta en la comprensión del momento presente. El texto consta de veintinueve capítulos, de los cuales quince se dedican a las distintas especialidades que se exhibían en los teatros: equilibrios sobre manos, dislocaciones, saltos, pirámides y saltos en columna, acrobacia de tapiz, anillas, barras y trapecio, equilibrios aéreos, trinka y juegos icarios, juegos japoneses, acrobacia ecuestre, ciclismo acrobático, malabarismos y pantomimas. El desarrollo de la acrobacia en la segunda mitad del siglo XIX, se manifiesta sobre todo en el surgimiento de nuevas especialidades y en la diversificación de las ya existentes. Tal es el caso de la acrobacia ecuestre, del trapecio volante, de los juegos icarios, así como de la acrobacia de suelo:

“El arte de la acrobacia se desarrolla y, sobre todo, se diversifica. (...) La gimnasia acrobática se fusiona con la equitación artística y de esta fusión nace el circo moderno. (...) Léotard otorga al arte acrobático una dirección completamente nueva y original con la invención de los volteos en los trapecios (...) en la acrobacia ecuestre se aumenta la dificultad con la supresión de la plataforma (...) se inventan los juegos icarios (...). Por otra parte, de los saltos acrobáticos combinados con el trabajo de pirámides han salido los acróbatas de tapiz. Gracias a una especialización más inteligente y precoz de las aptitudes físicas se ha alcanzado un grado de virtuosismo que parecía inaccesible” (Strehly, G. 1977, *L’acrobatie et les acrobates*. Ed. Zlatin, París. p. 38).



Por otro lado, aparecen referencias a los campeonatos de gimnasia y a las habilidades de los gimnastas de competición; se menciona por ejemplo, el campeonato internacional de Vincennes celebrado en 1900 (1), que pone de manifiesto un intercambio de conocimientos en los distintos ámbitos en los que se manifiesta la acrobacia: en la gimnasia educativa-recreativa, en la incipiente competición deportiva y en las artes escénicas. A este respecto, la relación entre la práctica acrobática que se desarrolla en el circo, la educación física y las prácticas de los denominados posteriormente deportes acrobáticos es una relación compleja tal como lo manifiestan Pozzo, T. y Studeny, C. (1987, 22-59) ya que desde el punto de vista meramente técnico parece que se produjo un claro enriquecimiento mutuo; sin embargo, desde el punto de vista de la valoración social y de los procedimientos de institucionalización, se podría hablar de cierta lucha o resistencias de los acróbatas ante la reglamentación deportiva así como de cierto rechazo por parte de la institución educativa por incluir en el currículum escolar la práctica acrobática, claramente vinculada a un sector marginal de la población. La obra de Strehly, G. constituye, en este sentido, una defensa solitaria pero convenida e intencional de una práctica en torno a la cual esgrime todo tipo de argumentos y valoraciones positivas.

En cuanto a las múltiples formas del cuerpo invertido, del que nos ocupamos específicamente en este artículo, la obra de Strehly ofrece un panorama de la acrobacia circense en el que la inversión adquiere particular importancia dentro de esa eclosión de diversidad. Aunque el tratado incluye la perspectiva histórica, partiendo de las formas acrobáticas más antiguas incluyendo figuras y textos sobre épocas anteriores, exhibe el momento –finales del XIX– haciendo alarde de un nivel técnico y artístico insólitos.

La inversión en equilibrios y saltos

La inversión corporal se manifiesta doblemente en la acrobacia estática y dinámica, o

dicho de otro modo, en las figuras en las que predomina el mantenimiento de una posición –equilibrios invertidos– y en las figuras de agilidad motriz –saltos con giros–.

Los equilibrios sobre manos

El símbolo de la inversión corporal lo constituye, sin duda, el equilibrio invertido sobre las manos, el “*movimiento que consiste en sujetarse verticalmente sobre las manos, con las piernas en el aire.*” (Strehly, G. o.c., p. 78) (véase figura 1).

Se trata de un gesto muy recomendado, a partir del cual se construían gran parte de las composiciones acrobáticas. El conjunto de los equilibrios invertidos sobre las manos se clasifica en la obra de Strehly, a partir de las tres fases con las que describe el movimiento –ascenso, mantenimiento y descenso–. Así, en función de las formas de ascenso a la posición se señalan algunas variedades a partir de las diferencias entre el equilibrio desde impulso con una pierna, el ascenso agrupado (véase figura 2), el ascenso de fuerza denominado hoy día *olímpico* (véase figura 3) y el ascenso en plancha (véase figura 4).

Por su parte, en función de la colocación y de la actividad que se realice durante el mantenimiento de la posición invertida se describen variantes como el acercamiento de las manos entre sí, cambios en la posición de las piernas y en la alineación con el tronco como el *equilibrio derecho* (véase figura 5), el *equilibrio dislocado o plancha dorsal* (véase figura 6), la *bandera*, etc., desplazamientos, saltitos, pasos bailados, ascensos y descensos, vales, etc. Una alternativa curiosa consiste en realizar el equilibrio sobre las manos con un peso colgado de la boca, lo que según el autor, exige más esfuerzo para los brazos pero menos desde el punto de vista del equilibrio, al descender el centro de gravedad (véase figura 7).

Asimismo, señala la posibilidad de aumentar la dificultad con el equilibrio sobre una mano, alternando derecha a izquierda (véase figura 8). A partir de esta variante surgieron evoluciones *extraordinarias* como el descenso a escuadra sobre el

codo y desde ahí ascenso de nuevo a la vertical.

Otro grupo cercano lo constituyen los equilibrios sobre la cabeza como, por ejemplo, el equilibrio sobre pértiga sostenida por portor (véase figura 9) o sobre barra de trapecio (véase figura 10) y el equilibrio cabeza-cabeza. Por último, cabría incluir el grupo de las dislocaciones atrás hasta el apoyo de manos, conocidas hoy como *puentes* (véase figura 11), combinado frecuentemente con el equilibrio vertical de manos:

“El trabajo de la dislocación atrás es generalmente apreciado. A decir verdad, la flexibilidad de riñones, como lo he indicado anteriormente, es uno de los ejercicios que, junto con el equilibrio de manos, forma la base de la educación acrobática. Cuando no es llevada al exceso, esta actitud no tiene nada de perjudicial y puede contribuir, si no se abusa, a dar un excelente mantenimiento del pecho.” (Strehly, G. o.c., p. 100).

Los saltos acrobáticos

El paso por la inversión corporal de forma dinámica y veloz tiene lugar en el grupo que Strehly denomina saltos acrobáticos. De este modo, distingue entre los *saltos naturales* y los *saltos artificiales* o *acrobáticos* en los cuales el cuerpo del acróbata gira en el eje transversal pasando de un modo u otro por la posición boca abajo:

“Pero el verdadero salto de circo, el que cautiva y seduce al público, es el salto artificial o salto acrobático. Añadiría que, como gimnasia, es más eficaz que el otro, ya que necesita el apoyo de manos en muchas figuras y hace trabajar la parte superior del cuerpo tanto como la inferior” (Strehly, G. o.c., p. 115).

Del repertorio de saltos con inversión corporal que describe Strehly –veinte saltos–, hay que destacar el conjunto de los mortales –1.º, 2.º, 3.º, 4.º, 5.º, 6.º, 7.º, 16.º, 17.º y 18.º–, el de saltos con apoyo de manos –8.º, 9.º, 10.º, 11.º, 12.º, 13.º, 14.º y 15.º– y, por otra parte, los saltos en inversión desde gran altura –19º y 20º–:

- 1.º *Saut périlleux en arrière simple* –mortal atrás agrupado– (figura 12).
- 2.º *Saut périlleux en arrière tracassé* –mortal atrás con desplazamiento adelante–.
- 3.º *Saut périlleux en arrière cambré* –mortal atrás *planchado*– (figura 13).
- 4.º *Saut périlleux en avant ou casse-cou simple* –mortal adelante–.
- 5.º *Saut périlleux en avant plané* –mortal adelante *planchado*–.
- 6.º *Saut arabe* –mortal lateral– (figura 14).
- 7.º *Saut périlleux en demi-pirouette ou pirouette entière* –mortal con pirueta–.
- 8.º *Saut de singe ou flip-flap* –flic-flac– (figura 16).
- 9.º *Saut de carpe* –poltrón–.
- 10.º *Courbette* –corbeta–.
- 11.º *Saut de lion* –paloma (2)– (figura 17).
- 12.º *Saut de lion cambré* –paloma puente–.
- 13.º *Saut de lion sur une main* –paloma de una mano–.
- 14.º *Saut de nuque* –paloma de nuca o payaso–.
- 15.º *Rondade* –rondada o rueda (3)–.
- 16.º *Rigodon* –mortal atrás desde manos enlazadas de portor–.
- 17.º *Twist* (4) (figura 15).
- 18.º *Saut a la banquette* –mortal con plataforma de manos–.
- 19.º *Saut plongeant en arrière avec les tables* –mortal atrás desde inversión en altura sobre mesas–.
- 20.º *Saut de plonguer* –salto invertido desde trapecio a red con caída de espaldas–.

Equilibrios y saltos en grupo: columnas, pirámides y elementos de tapiz

La segunda de las manifestaciones de la inversión corporal es la que se refiere a las formas grupales en las cuales se constituyen parejas, tríos o grupos más numerosos y se produce inversión corporal. A este respecto, Strehly se refiere a las habilidades acrobáticas de los *atletas de tapiz* así como a las construcciones en *columnas* o *pirámides*. Del trabajo de los atletas de tapiz, un trabajo fundamentalmente de fuerza entre portor y ágil se recogen los siguientes ejemplos de figuras:

- Salto desde altura del portor con el ágil en equilibrio invertido de manos (véase figura 18).
- Cruz de hierro o apoyo invertido de manos con brazos separados sobre portor (véase figura 19).
- Ascensos simultáneos de cara o de espaldas para subir al equilibrio invertido de manos sobre manos del portor (véase figura 20).
- Inversión de ágil sobre apoyo invertido de portor (véase figura 21).

A este respecto, la escalera es un accesorio usado frecuentemente por los atletas del tapiz por la que suben y bajan manteniendo diversas posiciones invertidas. Una combinación particular descrita por Strehly es la de dos escaleras móviles y un trapecio en medio (véase figura 7).

Por su parte, en el grupo de las denominadas *columnas*, la inversión corporal se produce a partir del trabajo en pareja y se va aumentando progresivamente la altura y el número de participantes. Entre las figuras de tríos destacan las siguientes:

- El ascenso desde el suelo al apoyo invertido a partir del agarre de manos sobre el segundo portor (véase figura 22).
- *La columna desatada*: con mortal adelante del segundo portor y mortal atrás del cascador a los hombros del portor y otro mortal atrás al suelo (véase figura 23).
- *La columna quebrada* (inclinada): los tres se dejan ir hacia delante y en el momento en el que van a tocar el suelo se separan unos de otros y terminan con una paloma de nuca. Esta misma columna también se realizaba hacia atrás, con media pirueta previa al apoyo. Otra variante es la reconstitución de la columna quebrada con paso por el apoyo invertido.

La inversión en los distintos aparatos

Los aparatos ofrecen nuevas imágenes de inversión gracias al incremento de la variedad en los apoyos y a las posibilidades de vuelo y altura.

Las anillas

Los ejercicios y números de anillas, tal como se describe en el texto se caracterizan por un requerimiento fundamentalmente de fuerza, con un marcado carácter estático: *no comporta ni saltos ni impulsos, no ofrece ningún peligro, se realiza cerca del suelo, y no requiere otra cualidad que una gran fuerza de brazos y hombros en relación con los miembros inferiores*. No obstante, aunque no aparece ningún ejemplo como ilustración, Strehly reconoce que *el equilibrio* en las anillas puede volverse más interesante imprimiendo a las cuerdas un movimiento de oscilación (5).

Por otra parte, se puede realizar de forma individual o en grupo. Individualmente, se parece demasiado a una clase de *gimnasia de aparatos*, ya que en total, se reduce a cuatro figuras, de las cuatro dos son posiciones invertidas: la dominación, las planchas, el equilibrio invertido y la cruz de hierro (Cristo). Cuando los anillistas se agrupan, lo más frecuente es que lo hagan en tríos con lo que se aumentan las probabilidades de combinación de las figuras (véase figura 24).

El equilibrio en las anillas, tal como se describe, es muy diferente del equilibrio sobre un plano, porque los brazos están enganchados entre las cuerdas y los hombros apoyados contra estas, la conservación del equilibrio resulta a la vez más cómoda y más *penible*: *quiero decir que exige menos ciencia y más esfuerzo muscular* (véase figura 25).

El trapecio

De los dos tipos fundamentales de trapecio, el trapecio fijo y el trapecio volante, es este último el que acapara la atención de Strehly, fascinado por el invento y los logros de Léotard a partir de cuyas innovaciones se produce un gran desarrollo de la acrobacia aérea (6).

En el trapecio volante tienen lugar dos tipos distintos de inversión, la del cuerpo del ágil que pasa de un trapecio a otro con distintos pases aéreos y la del cuerpo del portor,



Figura 1.



Figura 2.

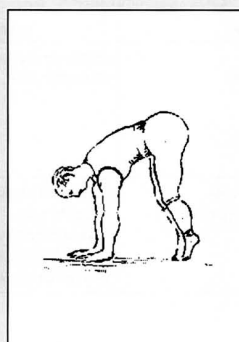


Figura 3.

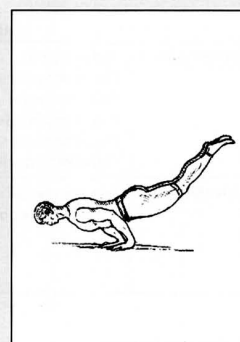


Figura 4.

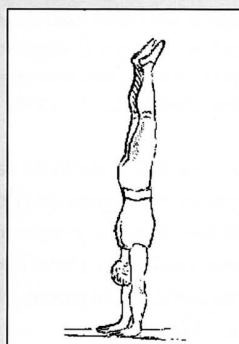


Figura 5.

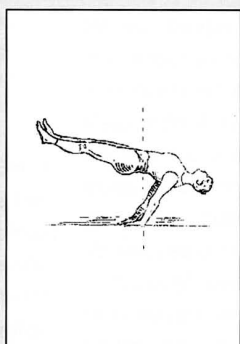


Figura 6.

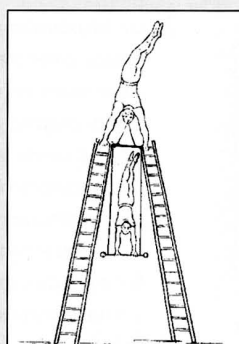


Figura 7.

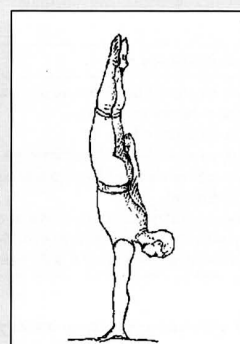


Figura 8.

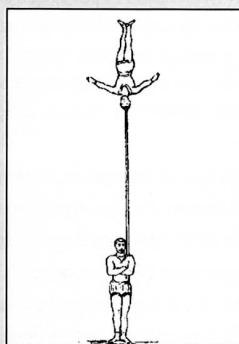


Figura 9.

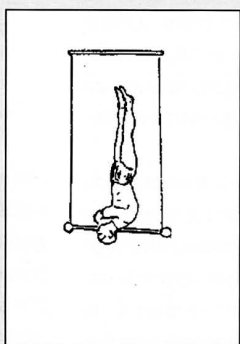


Figura 10.

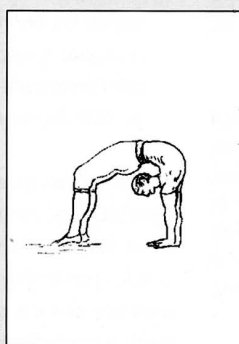


Figura 11.

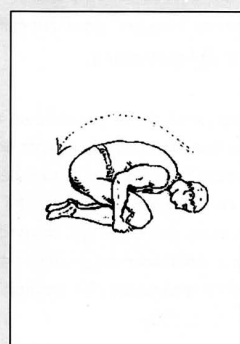


Figura 12.

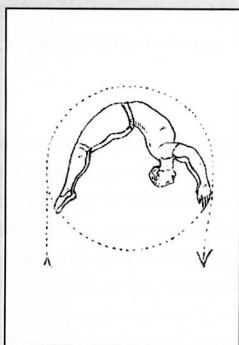


Figura 13.

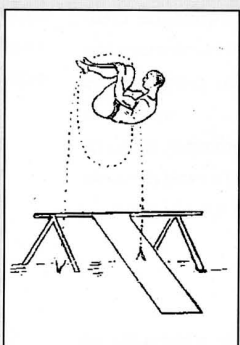


Figura 14.



Figura 15.

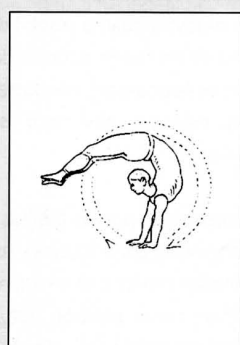


Figura 16.

	ORDINARIOS	EXTRAORDINARIOS
SIN INVERSIÓN	<i>Passe simple</i> <i>Passe denu-pirouette 180°</i> <i>Passe en sirène</i> <i>Passe en planche</i> <i>Passe en pointes de pieds</i> <i>Passe debout –de pie–</i>	<i>Passe en sursaut –de tigre–</i> <i>Pirouette: 360°, 540°, 720°</i>
CON INVERSIÓN	<i>Passe en jarrets –de corvas–</i> <i>Passe en saut périlleux –mortal atrás–</i>	<i>Cassecou en arrière –mortal adelante vuelto atrás–</i> <i>Cassecou en avant –mortal adelante vuelo adelante–</i> <i>Double saut périlleux –doble mortal–</i>

Cuadro 1. Pases en trapecio.

SIN INVERSIÓN	<i>Passe debout –de pie–</i>
CON INVERSIÓN	<i>Passe en pointes de pieds –de plantas–</i> <i>Passe en jarrets –de corvas–</i> <i>Passe en casse-cou</i> <i>Passe en saut de Blavette (contratigre [7])</i> <i>Passe glissée dans les reins (suelta con media pirueta)</i> <i>Passe en saut périlleux –de mortal atrás–</i> <i>Idem retourné –de mortal atrás con 180°–</i> <i>Pase mortal atrás de la 1.ª a la 3.ª barra</i>

Cuadro 2. Ejercicios sobre barras dobles y triples.

cuando se coloca en suspensión invertida en trapecio “macho” para recibir con los brazos al ágil que voltea:

“El ágil, en lugar de pasar de un trapecio a otro, se agarra a las muñecas de un segundo gimnasta enganchado a la barra de un trapecio en oscilación. El trapecio del portor es más corto que el del ágil, de modo que los brazos extendidos del primero están justo al nivel de la barra del otro trapecio” (Strehly, G. o.c., p. 193).

En cuanto a las formas en las que el portor puede suspenderse del trapecio, Strehly muestra cuatro posibilidades en cada una de las cuales además de la descripción de la posición, encontramos referencias estéticas, advertencias y recomendaciones:

1. *La suspensión por los tobillos*: consiste en enganchar entre la barra y las cuerdas los tobillos con los pies en supinación. Se describe como posición *natural* y de gran efecto visual pero, además, como la más dolorosa (véase figura 26).

2. *La suspensión a la inglesa*: con los muslos enganchados en las cuerdas y la barra sobre las rodillas. Se considera la menos elegante y la que más disminuye la longitud desde la barra a las manos del portor, pero también como la más segura porque actúa como un nudo, cuanto más peso tiene el portor en los brazos, más difícil le resulta soltarse (véase figura 27).
3. *La suspensión simple en las corvas*: se defiende como la más elegante y natural pero a la vez peligrosa (véase figura 28).
4. *La suspensión a través de enganches desde los botines a la barra*: aunque reconoce el efecto y las ventajas la crítica por considerarla un engaño respecto de las otras formas de suspensión invertida.

Por otra parte, en cuanto a la inversión dinámica del ágil y en relación con el repertorio de los pases de un trapecio a otro propuestos por Strehly, hay que señalar la importancia de los pases con *mortales*. En la clasificación de Strehly aparecen dos niveles de pases, los ordinarios (véase figura 29), que son los que ya propuso Léotard en su repertorio y los extraordinarios, de creación más reciente y con un grado mayor de dificultad. En los segundos predomina el grupo de los mortales: el doble mortal atrás de escapada, y el mortal adelante, tanto de vuelo atrás (véase figura 30) como de vuelo adelante, como se indica en el cuadro 1.

La barra fija

El desarrollo acrobático de la barra fija, se produce en el momento en el que se susti-

tuye la barra de hierro por la barra de madera hueca con alambre –en Francia en 1868–, y cuando se introducen las cuerdas que regulan la elasticidad y la vibración del aparato para aumentar el impulso del gimnasta (Strehly, G. o.c. p. 212). Strehly asocia asimismo estos hechos con las posibilidades surgidas a partir del *molino*, elemento en el que se representa la inversión dinámica de este aparato (véase figura 31).

“Consiste, como nadie ignora, en girar alrededor de la barra con el cuerpo y los brazos perfectamente extendidos, describiendo un gran círculo del que la barra es el centro y el cuerpo es el radio y los pies describen la circunferencia” (Strehly, G. o.c., p.215).

El molino se considera el punto de partida de las inversiones en los giros de salida así como de las sueltas que se producen, no sólo en relación con la misma barra sino entre las distintas barras que se asocian –véanse figuras 32 y 33–:

“El molino fue el último grito del arte hace 40 años (...) El molino es por lo que empiezan hoy los barristas profesionales, seguido de una escapada en doble mortal, movimiento del que antaño no se sospechaba la posibilidad.” (Strehly, G., o.c., p. 214).

Los ejercicios que se realizan en las denominadas barras dobles y triples, consisten en su gran mayoría en movimientos con paso por la inversión corporal (véase cuadro 2). Por su parte, en lo que respecta a las barras paralelas, apenas se encuentran descripciones de ejercicios. Este hecho aparece justificado por el propio autor, cuando expone las referencias a la popularidad y al valor de un aparato excesivamente conocido:

“Se prestan a series de ejercicios muy interesantes y se practican con gusto y éxito por todas las sociedades de gimnasia. (...) He aquí por lo que, sin duda, han ido desapareciendo del repertorio de los circos. Los artistas han tenido que renunciar a un aparato en el que se veían igualados e incluso superados por los aficionados” (Strehly, G. o.c., p. 208).

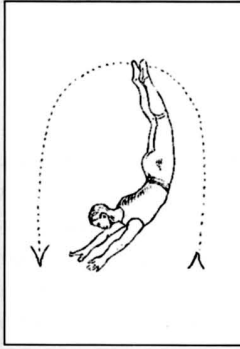


Figura 17.

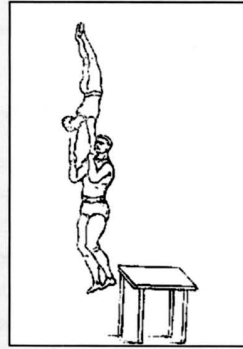


Figura 18.

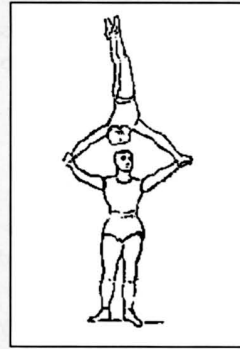


Figura 19.

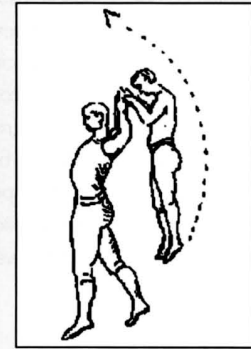


Figura 20.

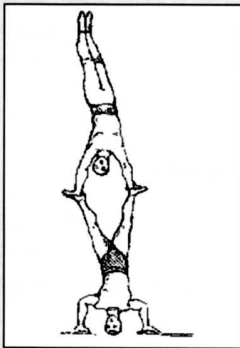


Figura 21.

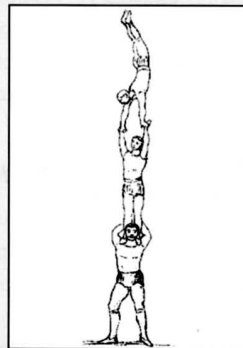


Figura 22.

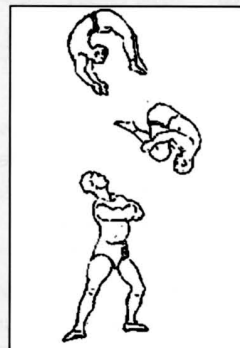


Figura 23.

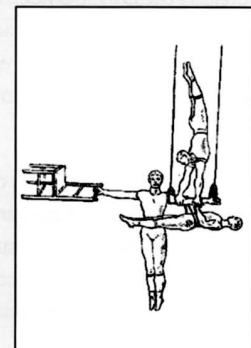


Figura 24.

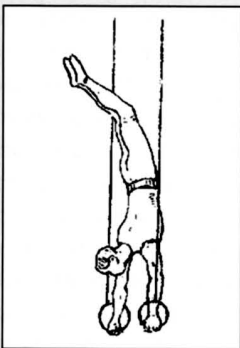


Figura 25.

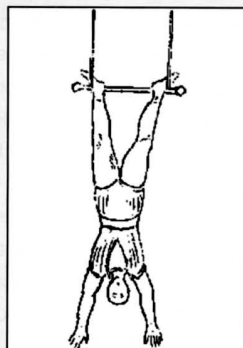


Figura 26.

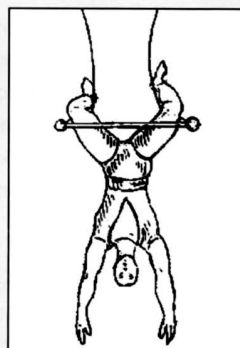


Figura 27.

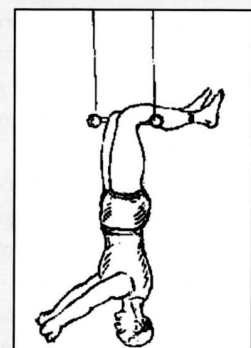


Figura 28.

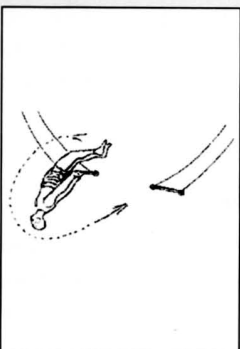


Figura 29.

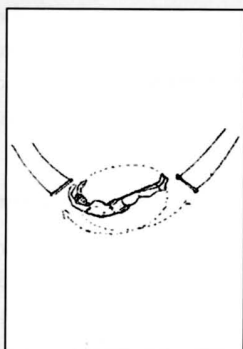


Figura 30.

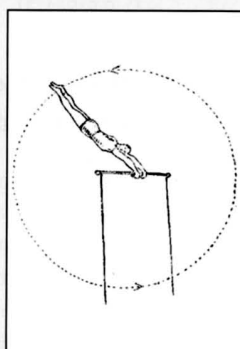


Figura 31.

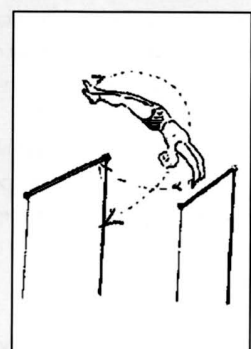


Figura 32.

En la medida en que se buscan usos artísticos extracotidianos se crearon nuevos aparatos o nuevas posibilidades espaciales con estos mismos aparatos. Así surgieron las barras aéreas, las combinaciones entre barra y trapecio, entre barras paralelas y barra fija, las barras verticales, las barras suspendidas, etc. con el consiguiente desarrollo de las imágenes del cuerpo invertido —véanse figuras 34 y 35—.

La inversión en el caballo

Los acróbatas ecuestres se dividen en cinco categorías: los volteadores, los acróbatas sin silla, los jockeys, los acróbatas en pareja o acróbatas de pirámides y los acróbatas de variedades.

- 1.º Los volteadores bajan y suben de distintas formas al caballo, se cuelgan invertidos y recogen objetos de la pista, por su simplicidad este tipo de acrobacia de iniciación suele ir acompañada de una puesta en escena.
- 2.º Acróbatas sin silla o en plataforma —panneau— (8). Los movimientos que se ejecutan sobre la plataforma son: saltos simples, saltos de obstáculos, mortales adelante y atrás, piruetas, corbetas, equilibrios sobre manos e incluso flic-flac.
- 3.º Los jockeys realizan equilibrios de pie sobre el caballo y es éste el que realiza los saltos, por lo que no se le otorga valor acrobático a su actividad.
- 4.º Dúos —pas de deux— y pirámides. Cuando se realiza en pareja el portor, que suele ir apoyado sobre dos caballos, eleva al ágil a distintos niveles y en distintas posiciones. Cuando se trata de grupos más numerosos construyen pirámides en las que también tienen lugar los equilibrios invertidos.
- 5.º Las Variedades, a las que Strehly otorga el mínimo valor artístico tampoco solían contener elementos con inversión. Solían incluir malabares sobre el caballo o escenas cómicas y parodias.

Entre las figuras con inversión, por tanto, hay que destacar la inversión con apoyo del

cuerpo en el caballo o en otro portor (véase figura 36), y los saltos acrobáticos sobre el mismo caballo o de un caballo a otro (véase figura 37).

Las bicicletas

La acrobacia sobre bicicletas en todas sus variantes —con rueda grande, monociclos, triciclos, etc.— sufre un gran desarrollo a finales del siglo XIX y en ella se introducen gran parte de las formas acrobáticas propias del suelo. Así, la inversión corporal se manifiesta en sus múltiples variantes estáticas y dinámicas así como individuales y grupales; los giros se realizan sobre la bicicleta pero también con ella.

Todos los ejercicios que se hacen en pirámides en el suelo se consiguen sobre la bicicleta. A este respecto Strehly nos muestra distintas imágenes:

- Salto al apoyo invertido desde un ciclista a otro (véase figura 38).
- Salto mortal en bicicleta por encima de una mesa (véase figura 39).

En este aparato, como es propio del carácter circense, se producen combinaciones y experimentos de lo más atrevidos en los que Strehly atribuye el aumento del valor artístico a la emoción de la inversión unida a la emoción de la inestabilidad de las bicicletas:

“Pero lo más emocionante son los equilibrios cabeza a cabeza, o los saltos de hombro a hombro, en los que los portores, en lugar de estar como es lo común, de pie, están sentados en ciclos en marcha” (Strehly, G. o.c. p. 315).

La inversión en la trinka y los juegos icarios

En el caso de la trinka y, a partir de la misma, de los juegos icarios la inversión corporal adquiere una singular y doble forma. El cuerpo del revés, con las piernas en alto no pierde el poder de maniobra adquirido con las manos en alto sino que se produce una exacerbación de la inversión con el traspas-

so de la función manipulativa de las manos a los pies.

La trinka

Con el término trinka se designa a la vez a la silla baja que permite un apoyo de la espalda —gracias al cual se coloca la zona coxígea más elevada que la escapular y se facilita la movilidad de las piernas en extensión con la planta del pie horizontal— y a los ejercicios de manipulación de objetos o personas que se realizan utilizando la misma (9). Esta silla se apoya directamente en el suelo o bien en una superficie o apoyo elevado —mediatizado o no por otro portor— que le permita mantener la horizontalidad (véase figura 40).

Los juegos icarios

Los juegos icarios surgen cuando el objeto manipulado se sustituye por el cuerpo de una persona (10). En este caso, el papel del ágil que es lanzado y recogido, no es pasivo sino activo, para ello es preciso que coordine sus acciones con el impulso que recibe y que mantenga el tono y la posición adecuados en cada momento. En este tipo de juegos se suelen adaptar elementos acrobáticos propios del suelo utilizando múltiples zonas de apoyo: sobre manos u hombros, en planchas, sentados, agrupados, etc. (véase figura 41). Así se llama columna o pirámide icaria a la que se sostiene sobre un portor invertido, apoyado en la trinka. Entre las variaciones grupales la más frecuente es la que introduce varios portores que se envían unos a otros objetos o cuerpos (véase figura 42). Los juegos icarios se pueden, asimismo, realizar sin trinka con portores dos a dos —primer portor y segundo portor—: el portor tumbado supino con rodillas flexionadas o prono en cuadrupedia o de pie con flexión de tronco (véase figura 43).

Conclusiones

El variado y completo panorama acrobático que Strehly ofrece en su obra se ha de valorar, a nuestro modo de ver, sobre todo, teniendo en cuenta su perspectiva circense. Así, esta obra invita, a todo interesado en las

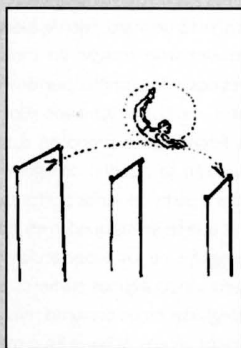


Figura 33.

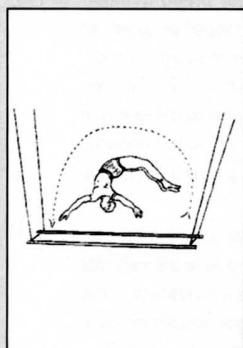


Figura 34.

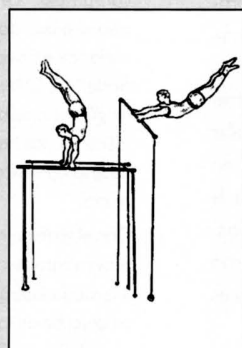


Figura 35.

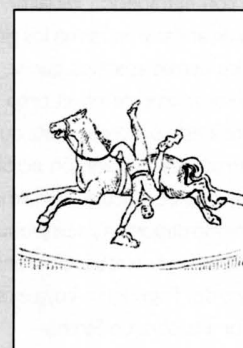


Figura 36.

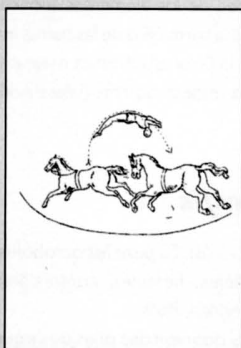


Figura 37.

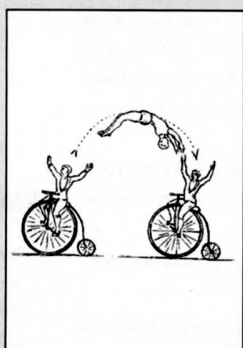


Figura 38.

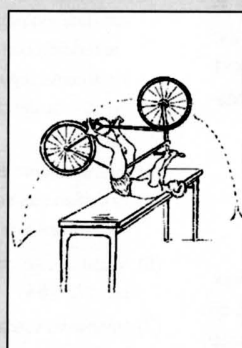


Figura 39.

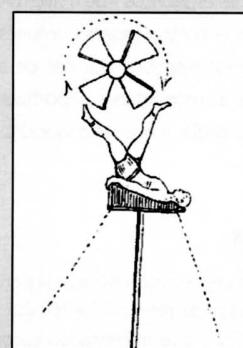


Figura 40.



Figura 41.

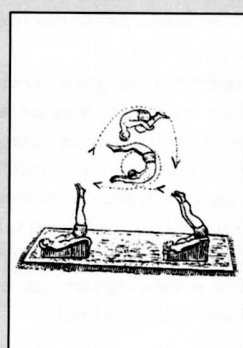


Figura 42.

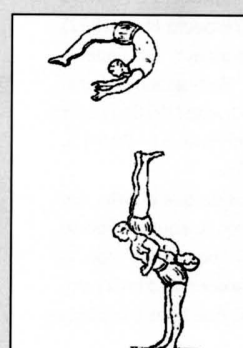


Figura 43.

manifestaciones acrobáticas, a una incursión no sólo en el conocimiento del circo actual sino, sobre todo, al análisis del proceso evolutivo en el que las distintas prácticas circenses definen y evolucionan respecto del ámbito deportivo, en el que el desarrollo de la acrobacia del que participa la inversión se produce de forma paralela manteniendo algunos núcleos comunes con la práctica circense.

Desde el punto de vista de la evolución de las técnicas y didácticas acrobáticas, las similitudes y diferencias de las imágenes de Strehly con las manifestaciones acrobáticas contemporáneas se podrían analizar teniendo en cuenta las peculiaridades de cada uno de los apartados expuestos.

Así, la inversión en equilibrios y saltos parece constituirse como la base técnica acrobática general con muchos elementos

estáticos y dinámicos comunes tanto en las modalidades acrobáticas deportivas actuales como en las prácticas circenses.

Por su parte, respecto de la inversión en los distintos aparatos, sería preciso diferenciar cada uno de ellos ya que mientras las anillas y la barra fija se integran en la competición de la Gimnasia Artística Masculina siguen evolucionando en el ámbito circense (11); sin embargo, no ocurre lo

mismo con el trapecio –inicialmente compañero de anillas y barras en los gimnasios– ni con los demás aparatos que se desarrollarán exclusivamente en el circo. Contrariamente a este proceso habría que señalar el desarrollo de la inversión acrobática en aparatos que se vinculan inicialmente a la competición deportiva y se introducen posteriormente en la acrobacia circense, como es el caso del Trampolín –cuya existencia es posterior a la obra de Strehly–.

Y, por último, respecto de *la inversión en la trinka y los juegos icarios*, uno de los aparatos más específicos y de mayor dificultad, se pueden encontrar rasgos comunes en algunos de los ejercicios actuales de acrosport, otra de las modalidades deportivas acrobáticas más tardías y menos conocidas.

Notas

- (1) Es preciso recordar que la primera federación de gimnasia fue la suiza creada en 1832 y que la federación europea no se constituye hasta 1881. Por otra parte, se suele considerar como primer torneo internacional el que se produjo en Anvers en 1903. Véase al respecto FFG (1982) *Mémento de l'entraîneur*. Ed. Federation Française de Gymnastique, París, pp. 5-14 y A. LANGLADE (1970) *Teoría general de la gimnasia*. Ed. Stadium, Buenos Aires, p. 351.
- (2) No estamos seguros de que el salto que describe Strehly como *le saut de lion* se corresponda con la *paloma* o con el *flic-flac* adelante; parece más bien la *paloma* por la referencia que hace a la batida

con un pie: "*Le sauteur prend quelque peu d'élan, donne l'appel du pied, et s'élance en avant comme dans la courbette*." G. STREHLI, o.c., p. 127. Pero en ningún caso se refiere al salto del león que identificamos hoy con un volteo adelante saltado con extensión previa al apoyo de manos.

- (3) Con el término *rondade* Strehly designa un movimiento acrobático que se asemeja más a la *rueda lateral* que a la *rondada* tal como se describe en los códigos actuales de Gimnasia Artística (G. STREHLI, o.c., p. 129).
- (4) Las referencias con las que describe Strehly el movimiento que denomina *twist* no indican una equivalencia con el *twist* actual –entendido como salto con 180° en el eje longitudinal seguido de 360° en el eje transversal–; la descripción gráfica tampoco lo esclarece.
- (5) Mientras tanto en la competición gimnástica de San Luis de 1904 comenzó a competir en anillas al vuelo.
- (6) Véase a este respecto G. STREHLI, o.c., pp. 173-184.
- (7) Véanse las sueltas de barra según el Código de G.A.M. edición 1997, por ejemplo.
- (8) El *panneau* es una especie de plataforma que se coloca en lugar de la sillas sobre el lomo del caballo, para ofrecer mayor estabilidad al acróbata.
- (9) La palabra *trinka* designa la reunión de tres objetos –los más utilizados son la bola gigante, el barril o la cruz de Malta–, objetos ligeros y vistosos, aunque también se han utilizado otros objetos como mesas (sillas, incluso lámparas), etc. Esta silla se apoya directamente en el suelo o bien en una superficie o apoyo elevado que le permita mantener la horizontalidad.

(10) Los juegos icarios (terminológicamente referidos al mito de Icaro, hijo de Dédalo) se pueden asimismo realizar sin trinka, con portores dos a dos –primer portor y segundo portor–: el portor tumbado supino con rodillas flexionadas o prono en cuadrupedia. También se pueden configurar bases inclinadas a partir de varios portores.

(11) Mientras que las anillas quedan en gran medida relegadas de los espectáculos circenses exceptuando algunos números en grupo o integradas en un conjunto más amplio de aparatos aéreos, la barra fija o mejor dicho las barras continúan un significativo desarrollo a pesar y junto con la evolución simultánea de los elementos técnicos propios de la barra fija o de las barras asimétricas de la Gimnasia Artística masculina y femenina respectivamente (véase Adrian).

Bibliografía

- ADRIAN, P. (1973). *En piste les acrobates (Sauteurs, athlètes, hercules, contorsionnistes)*. Ed. Paul Adrian, París.
- (1988). *Ils donnent des ailes au cirque. Histoire et Exercices des Acrobates Aériens*. Ed. Paul Adrian, París.
- FFG (1982). *Mémento de l'entraîneur*. Ed. Federation Française de Gymnastique, París, pp. 5-14.
- F.I.G. (1997). *Código de puntuación G.A.M.* Ed. FIG, Madrid.
- LANGLADE, A. (1970). *Teoría general de la gimnasia*. Ed. Stadium, Buenos Aires.
- POZZO, T. STUDENY, C. (1987). *Théorie et pratique des sports acrobatiques*. Ed. Vigot, París.
- STREHLI, G. (1977). *L'acrobatie et les acrobates*. Ed. Zlatin, París.