



EVOLUCIÓN HISTÓRICA DE LAS DANZAS ACROBÁTICAS
HISTORICAL EVOLUTION OF ACROBATICS DANCES

DR. JUAN ÁLVAREZ DE TOLEDO ROHE
ESCUELA SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO DE MÁLAGA
Correspondencia: juanadet@hotmail.com

(Recibido el 1 de Marzo de 2015 y aceptado el 28 de mayo de 2015)



RESUMEN

El análisis de la dimensión antropológica, la lógica simbólica de las danzas acrobáticas y su origen estructuran su evolución histórica. El análisis de la danza acrobática egipcia, la Kubística griega, los juglares danzarines y los bailarines de cuerda de la Edad media y el Renacimiento, la danza acrobática en la Commedia Dell'Arte y la supeditación de la acrobacia a la danza clásica durante el Barroco, las bailarinas ecuestres y de cuerda del siglo XVIII y XIX y los marcos interdisciplinares y fusiones de la danza y la acrobacia durante el siglo XX permiten extraer conclusiones sobre su aportación social, funciones, ciclos, formas, caracteres y postulan la fusión escénica interdisciplinar de la danza y la acrobacia a lo largo de la historia.

PALABRAS CLAVES: Danza, Acrobacia, Historia, interdisciplinariedad.

ABSTRACT

The analyze of anthropological dimension, symbolic logic of acrobatic dance and origin establishes its historical evolution. The analyze of ancient Egyptian acrobatic dances, Greek Kubystica, minstrel and rope dancers of The Middle Ages and Renaissance, acrobatic dance of Commedia Dell'Arte and acrobatics dependence on classical dance in the Baroque period, equestrian and rope dancers of 18th and 19th centuries, and interdisciplinary stage scenery and fusions between dance and acrobatics of the 20th century allow us to measure the social contribution, functions, cycles, forms and characters of acrobatic dance.

KEYWORDS: Dance, Acrobatics, History, interdisciplinary.



1. INTRODUCCIÓN

El objetivo de este estudio es analizar la dimensión antropológica y simbólica de las danzas acrobáticas para valorar su aportación social, reconstruir la lógica de su evolución histórica y obtener mediante el formato comparativo similitudes que demuestren el sentido cíclico de la fusión interdisciplinar entre la danza y la acrobacia a lo largo de su evolución histórica. Se inicia el estudio con el análisis antropológico de las danzas acrobáticas en la antigüedad, tratando de esclarecer su lógica simbólica, valorar su aportación social y establecer su origen. A continuación se realiza una revisión bibliográfica de la evolución histórica de las danzas acrobáticas analizando las antiguas civilizaciones de Egipto y Grecia, las danzas acrobáticas de los juglares y los bailarines de cuerda de la Edad Media y el Renacimiento, la supeditación de la acrobacia a la Danza Clásica y la danza acrobática de la Commedia Dell'Arte durante el Barroco, los bailarines de cuerda y las bailarinas ecuestres del circo moderno durante los siglos XVIII y XIX, para finalizar el análisis con las danzas acrobáticas en el Music Hall, los bailarines de cable y las fusiones interdisciplinarias de la acrobacia con los diferentes géneros y modalidades de la Danza durante el siglo XX. Se extraen por último las conclusiones sobre su origen, funciones, similitudes, ciclos, formas, marcos y fusiones interdisciplinarias y se detallan las referencias utilizadas en el estudio.

2. ANÁLISIS ANTROPOLÓGICO DE LAS DANZAS ACROBÁTICAS

La acrobacia, base de métodos de entrenamiento actoral y arcano de las artes circenses, siempre ha tenido una ubicación muy próxima a la danza, fusionada o supeditada a ella. Un adecuado análisis de la evolución histórica de las danzas acrobáticas requiere establecer las razones antropológicas de su origen y la función social que ejercían sus practicantes en cada contexto cultural (Á. de Toledo, 2014).

El acercamiento antropológico descubre la identidad de las danzas acrobáticas y revela este arte polifacético de creatividad estafalaria y belleza desproporcionada (Peignist, 2009).

En la antigüedad existió la creencia de que los giros hacían salir al hombre de sí mismo y le ponían en comunión con los dioses. Esta rotación podía constituir un gesto religioso de adoración en



el que el acróbata, girando el cuerpo como una rueda, imitaba las figuras celestes (Menil, 1905). Esta vinculación astronómica fue interpretada al analizar las representaciones de la creación del universo y las orbitas Solar y Lunar en los jeroglíficos egipcios (Deonna, 2005).

La bailarina acróbata volteaba adelante y atrás curvando su cuerpo y describiendo un círculo, lo que constituía una de las figuras de la danza que era ejecutada por sacerdotes o profesionales. El rol religioso de la danza apareció en Mesopotamia (Menil, 1905).

Tanto en Roma como en Egipto el acróbata se confundía con los otros bailarines y la acrobacia aparecía íntimamente unida a la danza en su carácter artístico, festivo y popular (Brozas, 2004), aunque en Egipto la danza acrobática adoptaba además un carácter funerario y en Grecia su formato escénico era ritual, ya que los griegos asociaban la danza con los dioses.

La figura más representativa en la antigua concepción del teatro fue un sacerdote o sacerdotisa, supuesto precursor del acróbata, al que llegó por degeneración, más adelante se transformó en un danzante-bailarín y posteriormente en juglar, que por asociación, se convirtió en actor al desarrollar sus capacidades interpretativas (Craig, 1987).

3. LÓGICA SIMBÓLICA DE LAS DANZAS ACROBÁTICAS

La lógica simbólica de la acrobacia nos remite a lo sobrehumano, a los estados psicoextáticos y a la identificación con las divinidades, a las trayectorias de ascensión y caída, al mundo onírico y a la reversión social (Álvarez de Toledo, 2014).

El objetivo psicoextático de las danzas acrobáticas sagradas del Egipto antiguo era trascender momentáneamente la individualidad del bailarín acróbata para producirle un estado de exaltación extática que permitía a la divinidad incorporarse en él, éste fue analizado y según la descripción, los saltos repetidos debían ir acentuándose y acelerándose como en el Zikr moderno y su proceso catártico consistía en el volteo flexible y continuo sobre las manos (Wild, 1956). La acrobacia simboliza el vuelo hacia una condición sobrehumana, es el éxtasis del cuerpo (Chevalier y Gheerbrant, 1995).

Los movimientos de las danzas acrobáticas identificaban al acróbata con las divinidades que se manifestaban a través de sus movimientos de rotación, los cuales constituían la base de un



simbolismo circular. Desde el punto de vista simbólico, el movimiento circular asemeja al hombre a la divinidad, ya que las figuras que se consideran más perfectas son la esfera y el círculo, el cual se manifiesta en los movimientos de rotación de los planetas (Brozas, 2004).

La acrobacia y la danza constituyen una liberación que se produce mediante la búsqueda de una nueva creatividad espacial (Pozzo y Studeny, 1987).

El acróbata y el bailarín muestran esa capacidad humana de generar universos en los que ya no rige ni el peso ni el equilibrio, la acrobacia y la danza materializan la búsqueda de una creación que rompe las posiciones espaciales habituales, restando ese esfuerzo a las cadenas operatorias formales (Leroi-Gourhan, 1956).

4. ORIGEN DE LAS DANZAS ACROBÁTICAS

La práctica de la acrobacia se remonta a la cultura mesopotámica, con un pasado de más de 3000 años (Blanchard y Cheska, 1986), e incluso algún autor plantea que puede remontarse a dataciones anteriores. Su origen ritual (Deonna, 1953) está consensuado entre todos los historiadores y le atribuyen además un origen simbólico y sacro (Pozzo y Studeny, 1986).

Las danzas acrobáticas griegas se inscribían en el registro coreográfico de las danzas ditirámicas, en contraste con las “bellas danzas”, aunque estos dos modelos podían alternarse principalmente porque las danzas de contorsión se iniciaban con un movimiento activo natural y progresivamente se exageraban conscientemente hasta llegar a tornarse contrarias a las leyes corporales (Peignist, 2009).

La acrobacia constituyó la primera manifestación artística corporal del hombre y su origen se sitúa en China hace más de cinco milenios, teoría que respaldan los historiadores que atribuyen a los chinos la paternidad de la danza sobre la cuerda. (Qifeng, 1985). Los primeros acróbatas se inspiraron en la caza y en la guerra, y sublimaron sus actividades cotidianas integrando sus instrumentos rurales de trabajo en sus números acrobáticos. La danza de armas nació en China durante la dinastía Tang bajo el mandato del emperador Huang Ti, quien ordenó a un funcionario entrenarse en el manejo de las armas, las cuales se añadieron a los objetos cotidianos para crear así la danza acrobática de



armas, que comenzó a utilizarse como preparación para el combate, de forma que la proliferación de las guerras tribales y el interés por la representación de grandes batallas contribuyó a enriquecer esta danza acrobática (Mauclair, 2002).

La acrobacia aparece unida a la danza desde sus orígenes, las primeras representaciones relacionadas con la acrobacia que existen son de danza acrobática, por ello el origen de las danzas acrobáticas se corresponde con el origen de la acrobacia.

5. EVOLUCIÓN HISTÓRICA DE LAS DANZAS ACROBÁTICAS

5.1. *Las danzas acrobáticas en Egipto*

Descubrimientos arqueológicos indican que la acrobacia era una parte importante de la danza del antiguo Egipto. Las primeras fuentes arqueológicas sobre apoyos de manos, puentes y otras figuras acrobáticas individuales o en parejas se encontraron en los monumentos mortuorios de Beni Hassan y se dataron en el año 2400 a. de C. (Mauclair, 2002).

En Egipto existen numerosas representaciones de ejercicios semejantes a la gimnasia acrobática actual que parecen haber pertenecido siempre a la danza y no se realizaban como ejercicio aislado. Las danzas y la acrobacia parece que estaban presentes en la celebración de festividades reales, religiosas y privadas y en el reinado Medio era tan importante la acrobacia en la danza, que la misma estética parecía haber pasado a un segundo lugar, ya que las representaciones son de ejercicios que requieren extrema flexibilidad de la columna (Rodríguez López, 2000).

En Egipto las bailarinas de cuerpo invertido, actuaban en las ceremonias religiosas funerarias delante del fallecido, evocando con su danza acrobática el volteo de la muerte, de forma que sus saltos y volteos formaban parte del ritual (Deonna, 1956).

Otros investigadores opinan que las danzarinas acrobáticas carecían de contenido simbólico, y su valor residía en el carácter artístico de sus alardes gimnásticos, como se observa en el fragmento cerámico de la danzarina equilibrista egipcia del museo de Turín (Bonilla, 1964).

Según fuentes egiptólogas suizas, en las procesiones iban delante bailando y cantando, pintadas de vivos colores y adornadas con ricas joyas. El ritmo de las danzas las sumía en un éxtasis.



El pueblo, en las calles, aplaudía o criticaba según su ejecución. En cuanto a las danzas profanas aparecían en los banquetes y fiestas privadas interpretadas por bailarinas profesionales a las que contrataban por sus servicios. Parece ser que ni los anfitriones ni los invitados participaban de las mismas, sino que gustaban de contemplarlas. En el Nuevo Imperio, debido a la influencia asiática, los movimientos de las bailarinas se suavizan y se vuelven más armoniosos. Se identificaron en las imágenes coreográficas: piruetas, vueltas acrobáticas y ruedas. Todas estas figuras podían encadenarse unas a otras con variaciones y se desarrollaban al ritmo del batir de palmas, tamboriles y posiblemente música instrumental (Wild, 1956).

Los bailarines adoptan esta posición arqueada en los ritos fúnebres, en las ceremonias religiosas del templo, cortejos, procesiones y en las fiestas relacionadas, en los festejos civiles y en los banquetes. Esta imagen entraña en sí misma un signo jeroglífico (Deonna, 2005).

Es difícil definir la frontera entre la danza acrobática y la acrobacia pura en Egipto, y ejemplo de ello es la descripción de un joven de Siracusa que en el siglo IV a. C. asistió en Memphis a un banquete de un rico egipcio y relató cómo los bailarines acróbatas ejecutaban pirámides y saltos mortales, así como la danza sobre las manos y series de puente atrás en pareja (Lexová, 2000).

La danza acrobática durante el Antiguo Imperio en Egipto posiblemente se fue haciendo cada vez más compleja, por lo que solo podrían ejecutarla profesionales. La forma más espectacular incluiría acrobacia y contorsionismo extremo, de ahí el desarrollo muscular de las bailarinas. Después del imperio antiguo, las danzas acrobáticas se trasladaron al templo para celebrar las ceremonias reales y religiosas, aunque también se realizaban en las procesiones entre los templos de Luxor y Karnak.

5.2. *Las danzas acrobáticas en Grecia*

En Grecia los acróbatas aparecen en los santuarios y en las ceremonias dionisiacas junto con los otros bailarines como Kubisteteras. La Danza acrobática recibía el nombre de Kubística y en ella se realizaban los pasos de la danza en apoyo invertido sobre las manos, una variante descrita es el Eklatismos, una danza acrobática de mujeres con grandes dislocaciones (Menil, 1905), sin embargo



otros autores también definen el Eklatismo como una danza saltada en la que se echaban las dos piernas hacia atrás (Markessinis, 1984).

Las procesiones dionisiacas de la antigua Grecia escenificaban las danzas invertidas arqueadas denominadas Kubística, dotadas de carácter orgiástico y extático, cuya orquística compulsiva se realizaba a un ritmo trepidante a través de una serie de ejercicios que no excluían ni la gracia ni la eurítmia. Las danzas kubísticas tenían lugar durante los banquetes y su función era avivar el calor comunicativo, bailaban cabeza abajo sobre las manos con los pies en el aire, a veces sobre una mesa, ejecutando al mismo tiempo ejercicios que se complicaban al realizar antipodismos en inversión sujetando objetos con los pies, realizando incluso el tiro con arco y la dislocación por encima de las puntas de las espadas. En la danza de los jarrones, realizaban sus contorsiones colocando los jarrones sobre las manos, los pies o la cabeza (Enmanuel, 1985). A veces las bailarinas-acróbatas llevaban entre los dedos de los pies un cáliz lleno de vino que se llevaban a la boca en posición invertida (Strehly, 1977).

La Kubística es descrita en Homero, Platón y Xenofonte como un salto artificial, violento y romántico vinculado a la danza.

En las fiestas celebradas en la palacio de Menelao a Lacedemonio, por las nupcias de su hijo, aparecían dos kubisteteras o cubistas (término que prevalece entre los arqueólogos) ejecutando volteos.

En el famoso escudo de Aquiles, Vulcano representó a dos cubistas que saltaban y giraban sobre ellos mismos cabeza abajo. Estas danzas invertidas, utilizadas en festines y bodas, se realizaban normalmente al son de la flauta y las mujeres no tardaron en realizarlas.

Xenofonte en “El banquete” narra un espectáculo cómico donde aparecieron una flautista y una bailarina que hacía volteos y saltos acrobáticos, el bufón se acercó a la bailarina y le dio 12 aros, ella los cogió y bailando los tiró al aire con tal precisión que al recepcionarlos en sus manos fue marcando la cadencia de la música. En el entreacto se dispuso un círculo con espadas de punta donde la bailarina realizó algunos equilibrios asombrosos (Depping, 1871).



En otro orden de géneros, la danza acrobática sobre cuerda pudo aparecer en Grecia en 1345 a. de C. En Cyzique, en Asia menor, se encontraba la gran escuela acrobática donde se formaban los más famosos (Strehly, 1977).

5.3. *Las danzas acrobáticas en la Edad Media y el Renacimiento*

Dentro del marco de las danzas medievales existió un juglar danzarín que era más acróbata que músico o recitador, y sus exhibiciones eran de danza acrobática que a veces realizaba con precisión entre espadas, también se colocaba cabeza abajo sobre sus manos, mientras trazaba movimientos con los pies en el aire manteniendo el ritmo de violines o flautas con mil cabriolas, haciendo “el puente” o caminando sobre las manos rítmicamente (Bonilla, 1964).

Los bailarines de cuerda más famosos procedían de la India y del Este, su primera aparición data de 1327 en la animación de un banquete de los reyes de Francia, aunque antes los mencionaron en sus poemas los trovadores en las fiestas dadas por la nobleza o en los monasterios. Desde el siglo XIV al XVI intervinieron en numerosos espectáculos públicos y participaban en las ceremonias reales. Prueba de su importancia es hallarlos en las anotaciones de la recepción de Isabel de Baviera y Carlos IV en París en 1385 (Lacroix, 2013), y en el libro “*Hechos y buenas maneras de los gentiles del rey Carlos V*” (Pisan, 1404).

En los anales del rey Luis XII se habla de un célebre funambulista, Georges Menustre, que actuó con ocasión de los funerales del Duque Pierre de Bourbon en Moulins en 1503. Este bailarín de cuerda tendió una cuerda a 25 alturas y realizó múltiples gentilezas así como danzas bajas, saltos, brincos y moriscas (Deonna, 2005).

El cronista de Carlos XII, Jean D’Art relata que Georges Menustre bailó una “danza grotesca” al son de la música agarrándose a la cuerda por los pies y con los dientes, hazañas que no se habían realizado jamás. Otra bailarina realizó un recorrido con saltos mortales interpretando con agilidad varias danzas peculiares.

Mateu de Coucy, historiador durante el reinado de Carlos VII, relató una actuación ante el Duque de Milán, en la cual un portugués se desplazó hacia delante y hacia atrás a lo largo de la cuerda



bailando al sonido del tambor (Lacroix, 2013).

Los turcos, Ingleses, chinos y holandeses fueron los bailarines de cuerda más extraordinarios, aunque existieron dos bailarines de cuerda muy famosos llamados el Genovés y el Portugués (Menil, 1905), que según Coucy tuvieron mucho éxito en Francia (Pisan, 1404).

5.4. La danza acrobática en la Commedia Dell'Arte

En la Commedia Dell'arte del Barroco se realizaba una danza acrobática de larga duración al final del Canovaccio, cuyos movimientos eran muy acrobáticos, ya que según relata Marmontell: *“Les gustaba más hacer volteos que a un bailarín”* (Lambrazzi, 2002).

5.5. La supeditación de la acrobacia a la danza en el Barroco

Durante el siglo XVII y XVIII la acrobacia sobrevivió en los ballets de corte, prueba de ello es que el acróbata Cordellin danzó sobre la cuerda en el ballet de armas de Francia (Menil, 1905). Desde que en 1616 Luis XIV creó la Academia Real de la danza, la relación de la acrobacia con la danza Clásica fue de subordinación aunque simultáneamente surgió un proceso de integración de los movimientos acrobáticos y se desarrolló una relación de absorción de determinadas técnicas acrobáticas. Estos elementos se utilizaban para enriquecer el vocabulario coreográfico o para adaptarlos a algún personaje (Gullot y Prudhommeau, 1974). Parece confirmarse que la estructura del ballet clásico incluía acrobacia, y en los grandes espectáculos aparecía un apartado destinado a la acrobacia, como es el caso de el *“Ballet comique”* (1581) o la *“Prosperité”* (1641), donde cuentan que Luis XIV realizó un flic-flac en suelo. A finales del XVII y principios del XVIII la acrobacia comenzó a jerarquizarse desde la acrobacia de suelo hasta los acróbatas del ballet. (Brozas, 2004).

5.6. Los bailarines de cuerda y las bailarinas ecuestres del circo moderno de los siglos XVIII Y XIX

A finales del siglo XVIII algunos bailarines de cuerda llegaron a adquirir cierta fama y fusionaron la danza, el mimo, la pantomima y el equilibrio. Las primeras acróbatas sobre cuerda fueron mujeres, la Malaga, junto con su amiga y alumna Madame Saquí dominaron el mundo del espectáculo de la revolución francesa al fin del imperio (Mauclair, 2002).



En otro marco interdisciplinar, las bailarinas ecuestres aparecieron en 1830 en las pantomimas ecuestres de la escuela de silla de Franconi. El circo rivalizaba con la ópera, y la bailarina ecuestre realizaba los movimientos de danza clásica sobre una silla recta acolchada o bien a pelo, de forma que de pie sobre la espalda del animal realizaba los mismos movimientos que realizaría en el suelo como si de ópera se tratase, ejecutando acrobacias, mediante la combinación del arte de la equitación de alta escuela, el volteo y la danza. Esta amazona era una verdadera bailarina con tutú que ejecutaba la danza de espaldas al sentido de la cabalgada. Esta tardía feminización del ejercicio a caballo, anteriormente privilegio exclusivo de los jinetes, marcó el pasaje de un repertorio académico de puristas a la fantasía ecuestre de las bailarinas, con sus danzas amariposadas hasta ese momento desconocidas (Peignist, 2009).

5.7. *Marcos interdisciplinares y fusiones de danza y acrobacia en el siglo XX*

El ámbito artístico donde converge la acrobacia en el siglo XX, nos sitúa en tres artes escénicas: el circo, el teatro y la danza. A finales del siglo XIX el teatro se situó en los espacios de la danza y del circo, con objeto de mejorar su espectacularidad, se podría hablar incluso de una cirquisición del teatro durante las vanguardias históricas, que aportó al teatro el medio de recuperar el cuerpo del actor (Ciret, 1998).

Desde finales del siglo XIX, la danza acrobática también se ubicó en el ámbito chabacano de una danza manía popular. Se multiplicaron los números de acróbatas como Mistinguett que fue una revelación de la danza acrobática. El Music Hall constituyó el marco apropiado para el encuentro interdisciplinar de las artes escénicas: el circo, la danza, la pantomima, el erotismo, el arte malabar, etc. La danza libre o plástica adoptó los nuevos ritmos del Jazz, y con otro registro endiabrado, el Cancán levantó pasiones con sus bailarinas acrobáticas como La Goulue, por sus movimientos de piernas e infernales giros (Peignist, 2002).

Sin embargo una nueva forma de danza acrobática tuvo una brillante aparición: La americana Miss Loië Fuller que inventó la danza llamada *Serpentine* (Menil, 1905).

Dentro del contexto circense de la danza acrobática sobre cuerda, el éxito de Con Colléano, el



Nijinsky del cable (ya que el cable de acero reemplazó a la cuerda), se explica por la perfección de su estilo, la novedad de sus saltos mortales adelante y atrás y sus recuperaciones, y por modernizar las tradiciones de los bailarines de cuerda antiguos, al desechar la polka y la gavotte en favor del tango y el pasodoble (Mauclair, 2002).

A partir de 1974, la creación del nuevo Circo hubo de tener en cuenta otras formas de expresión como la danza, el teatro, la pantomima, la ópera y el deporte (Mauclair, 2002). Actualmente la composición coreográfica se ha convertido en el soporte estructural y estético del nuevo Circo, especialmente en las transiciones entre cuadros y en los números acrobáticos, aéreos y de equilibrio.

En el contexto de la danza clásica se han de catalogar como danza acrobática determinados *paus des deux* que incluyen portés específicamente acrobáticos. Los portes impulsados o lanzados y recepcionados son los más espectaculares y acrobáticos, y fueron introducidos en Europa por los coreógrafos rusos influenciados por sus escuelas de Circo (Serres, 2002).

En el Ballet ruso *Parade* (1917), los acróbatas (Lydia Lopokhova/Vera Nemchinova y Nicolás Zverev) ejecutaban un suave paso a dos, donde la acción terminaba con un desenfrenado ragtime, donde los acróbatas daban volteretas antes de desaparecer entre bastidores (Markessinis, 1984). Jean Cocteau transformó al acróbata en una pareja de acróbatas para permitir que Massine preparara la parodia de un “paso a dos” italiano tras sus investigaciones de orden realista (Sánchez, 1999).

Dentro del marco de la danza moderna, Alwin Nikolais (1910-1993) fue el creador del teatro de la danza, para lo cual utilizó el principio de deshumanización componiendo formas que se alejaban de la contextura humana. Él, modificó el cuerpo del bailarín para que perdiera su apariencia corporal habitual, de forma que componía volúmenes en movimiento que cobraban vida gracias al entrenamiento específico de los bailarines, que se movían en el escenario siendo conscientes de su transformación (Baril, 1987). Nicholais fusionó la danza y la acrobacia en determinadas escenas de sus espectáculos de su teatro ecológico para crear formas estáticas y dinámicas deshumanizadas.

En danza teatro han sido representativos por su utilización de la acrobacia Jan Fabre como caso más claro de integración entre teatro y Performance y Wim Vandekeybus por su exploración



en una danza de riesgo, marcada por la dureza física de las acciones y la interacción violenta del intérprete con la música y la escenografía.

Con respecto a la fusión danza contemporánea y acrobacia, destacan coreógrafos como Moses Pendleton que adoptaron una perspectiva más relacionada con el teatro físico visual en el marco de sus compañías Momix y Pilóbolus, y el grupo quebequense La-la-la human steps conocido por su enérgico estilo acrobático, que implica el contacto físico de ritmo rápido y atlético y cuyo movimiento característico es el salto del barril, que consiste en una pirueta horizontal en el aire.

La danza vertical constituye otra fusión interdisciplinar que genera mucha plasticidad a través de sus movimientos y cuya cadencia basada en los impulsos sobre las paredes verticales, permiten al bailarín realizar giros, volteos y mortales utilizando los tres ejes. Fundamentalmente la acrobacia en la escena contemporánea se ha fusionado con la danza bajo el formato del contact improvisation creado en 1972 por Steve Paxton. (A. de Toledo, 2014).

El Contact improvisation es una danza de contacto con técnicas predominantemente acrobáticas, cuyo proceso coreográfico se basa en la improvisación colectiva. Sus contenidos son predominantemente acrobáticos y su estructura se basa en la improvisación colectiva a través del contacto corporal permanente (Brozas, 2004).

En teatro físico es destacable la obra de DV8, cuyos intérpretes toman riesgos físicos sorprendentes y su acción física es muy intensa (Evans, 2009).

Dentro del contexto de las diversas modalidades de danzas, existen actualmente exhibiciones acrobáticas que eran la culminación de determinadas coreografías de danzas folklóricas tradicionales. Se conservan como figuras aisladas los Castells en Cataluña y la Muixeranga en la comunidad valenciana. Por otro lado el Rock'n roll acrobático constituye la modalidad acrobática más representativa de los bailes de salón y su espectacularidad es comparable a la gimnasia acrobática con la que comparte técnicas y movimientos. Dentro del contexto de las danzas urbanas el Break dance es otra modalidad acrobática, que nació como forma de Street dance en los 70 en Nueva York y cuyo símbolo estratégico es el *head spin* (Brozas, 2004).



La Capoeira es otra danza acrobática de carácter agonístico que incluye arte marcial, acrobacia, danza, música, filosofía, teatro y juego.

En la formación y el entrenamiento actoral, existen elementos comunes respecto a la danza y la acrobacia, aunque se trate de códigos diferentes, de diferentes formas de abordar el movimiento en claves distintas a la habitual. Todos los principios del movimiento, incluidos los de Laban, son aplicables a ambas técnicas corporales. Todas las acciones codificadas en un estilo u otro tienen un tiempo, un espacio y una calidad de movimiento determinados por el antagonismo y la gravedad. La codificación y composición de partituras de movimiento permite desarrollar la capacidad del bailarín y del acróbata de fijar dichas partituras mediante la memoria corporal, interiorizando las sensaciones durante la ejecución y relacionándolas, de forma que al crear frases o partituras rítmicas éstas pueden integrarse en un tiempo musical y grabarse en la memoria muscular (Lara, 2008).

6. CONCLUSIONES

Las danzas acrobáticas aparecieron en las antiguas civilizaciones bajo el registro coreográfico de las danzas ditirámicas, donde el acróbata se confundía con otros bailarines y la acrobacia aparecía íntimamente unida a la danza.

La danza acrobática ritual y religiosa era ejecutada por sacerdotes o profesionales que imitaban las figuras celestes mediante un movimiento de volteo continuo sobre las manos, el cual tenía por objeto trascender la individualidad del bailarín/a acróbata produciéndole un estado de exaltación extática que permitía a la divinidad incorporarse en él/ella.

La acrobacia ha estado siempre fusionada o supeditada a la danza a lo largo de su evolución histórica, prueba de ello es que las primeras representaciones acrobáticas que existen son de danza acrobática y por deducción sus orígenes coinciden. La danza acrobática pudo aparecer en la cultura mesopotámica hace 3000 años o en China hace 5.000 años.

La lógica simbólica de la danza y la acrobacia constituye una liberación que se produce mediante la búsqueda de una nueva creatividad espacial donde ya no rige ni el peso ni el equilibrio.

En el antiguo Egipto las danzas acrobáticas tenían lugar en un contexto social de celebración



de festividades reales, religiosas y privadas dónde las bailarinas acróbatas actuaban en las ceremonias funerarias, mientras que en Grecia las Kubisteteras aparecían en santuarios, procesiones, ceremonias dionisiacas y banquetes, dónde se confundiendo con los otros bailarines y su función era amenizar.

A lo largo de la historia de la danza acrobática sobre cuerda han existido bailarines famosos que interpretaron danzas acrobáticas con acompañamiento musical en sucesivas épocas, y en el siglo XX se desechó el ritmo de la polka y la gavotte en favor del tango y el pasodoble.

Los marcos interdisciplinares de la danza y la acrobacia fueron el music hall a finales del siglo XIX que constituyó un espacio para el encuentro interdisciplinar de las artes escénicas, las vanguardias históricas del siglo XX, donde el teatro se situó en los espacios de la danza y del circo, la danza contemporánea que integra técnicas acrobáticas a través del contact improvisation y el nuevo circo que consideró otras formas de expresión y adoptó el formato escénico de la coreografía.

Respecto a la danza clásica, los “*Pas de deux*” que incluyen portés lanzados y recepcionados específicamente acrobáticos han de considerarse como danza acrobática.

La acrobacia actualmente se ha fusionado con la danza contemporánea bajo el formato del contact improvisation y también con diversas modalidades actuales como los Castells y la Muixeranga en el marco de las danzas folklóricas tradicionales, el Rock’n roll acrobático dentro del baile retro, el Break dance en el marco de las danzas urbanas y la Capoeira en referencia a las danzas agonísticas.

La evolución histórica de las danzas acrobáticas muestra la existencia de similitudes en referencia al carácter funerario, a la ejecución en posición invertida entre espadas y a la figura del acróbata del ballet.

En relación a la formación técnica del bailarín y del acróbata la codificación de partituras de movimiento rítmicas permite desarrollar la capacidad del artista de fijarlas en un tiempo musical mediante la memoria muscular.

7. REFERENCIAS

Álvarez de Toledo, J. (2014). *La acrobacia dramática en la formación y el entrenamiento actoral*. Málaga: Universidad de Málaga.



- Bachelard, G. (1943). *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*. Paris: J. Corti.
- Baril, J. (1987). *La danza moderna*. Barcelona: Paidós.
- Blanchard K. y Cheska, A. (1986). *Antropología del deporte*. Barcelona: Ed. Bellaterra.
- Bonilla, L. (1964). *La danza en el mito y en la historia vol I*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Brozas, M. P. (2004). *Fundamentos de las actividades gimnásticas y acrobáticas*. León: Universidad de León.
- Ciret, Y. (1998). Théâtre, La tentation du cirque. *À travers le cristal forain, Théâtre Aujourd'hui* n° 7. *Le cirque contemporain, La piste et la Scène*. France: CNDP.
- Craig, G. (1987). *El Arte del teatro*, México: UNAM Escenología.
- Chevalier J. y Gheerbrant A. (1995). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Ed. Jupiter. Libera Graf S. L.
- Deonna, W. (1953). *Le symbolisme de l'acrobatie antique*. Bruxelles: Latomus.
- Depping, G. (1871). *Merveilles de la force et de l'adresse*. Paris: Hachette.
- Enmanuel, M. (1985). *Essai sur l'orchestique grecque. Étude de ses mouvements à partir des documents figurés*. Paris: Hachette.
- Evans, M. (2009). *Movement Training for the Modern Actor*. New York: Routledge.
- Gullot, G. y Prudhommeau, G. (1974). *Gramática de la Danza clásica*. Bs. Aires: Hachette.
- Lambrazzi, G. (2002). *Theatrical dancing*. New York: Dover Ed.
- Lara, E. (2008). La danza en la formación del actor en Garré, S. y Pascual, I. *Cuerpos en escena*. Madrid: Fundamentos. Pp. 135 -143.
- Leroi-Gourhan, A. (1965). *El gesto y la palabra*. Paris: Editions Albin Michel.
- Lexová, I. (2000). *Ancient Egyptian dances*. New York, EE.UU: Dover P. Inc, Mineola.
- Markessinis, A. (1984). *Historia de la danza desde sus orígenes*. Madrid: L. D. Esteban Sanz.
- Mauclair, D. (2002). *Planète Cirque. Une histoire Planétaire du cirque et de l'acrobatie*. Baixas, France: Balzac.
- Menil, F. de (1905). *Histoire de la danse a travers les ages*, Paris: Alcide Picard & Kaan Ed.



- Peignist, M. (2009). Histoire anthropologique des danses acrobatiques, *Corps*, Octubre 2009/2, nº 7, Dilecta
- Pozzo, T. y Studenny, C. (1987). *Théorie et pratique des sports acrobatiques*. Paris: Vigot.
- Qifeng, F. (1985). *Chinese Acrobatics Through the Ages (Traditional Chinese Arts and Culture)*. Beijing: Foreign Languages Press.
- Rodríguez, J. (2000). *Historia del Deporte*. Zaragoza: Inde.
- Sánchez, J. A. (1999). *La Escena Moderna*. Madrid: Akal.
- Serres, G. (2002). *Le pas de Deux. Les portés. Manuel d'apprentissage*. Paris: Désiris.
- Strehly, G. (1903 2ª Ed. 1977). *L'acrobatie et les acrobats*. Paris: Zlatin.
- Wild, H. (1956). *La Danse dans l'Égypte ancienne, les documents figures*. Direction des musées de France. Positions des theses. Louvre.

