

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA



TESIS DOCTORAL

**Antecedentes, metodología y fundamentos de la báscula
coreana en el circo del siglo XXI**

**Contexte, méthodologie et principes fondamentaux de
la bascule coréenne dans le cirque du 21ème siècle**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Eduardo Lucas Muñoz de Lucas

DIRIGIDA POR

**Francisco José Sáez Raposo
Cristina Vinuesa Muñoz**

Madrid

© Eduardo Lucas Muñoz de Lucas, 2025

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA



TESIS DOCTORAL

**Antecedentes, metodología y fundamentos de la
báscula coreana en el circo del siglo XXI**

**Contexte, méthodologie et principes fondamentaux de
la bascule coréenne dans le cirque du 21ème siècle**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Eduardo Lucas Muñoz de Lucas

DIRECTORES

Dr. Francisco José Sáez Raposo

Dra. Cristina Vinuesa Muñoz

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA
INSTITUTO DEL TEATRO DE MADRID
PROGRAMA DE DOCTORADO EN ESTUDIOS TEATRALES



TESIS DOCTORAL

**Antecedentes, metodología y fundamentos de la báscula coreana
en el circo del siglo XXI**

**Contexte, méthodologie et principes fondamentaux de la bascule
coréenne dans le cirque du 21ème siècle**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR

Eduardo Lucas Muñoz de Lucas

Directores:

Dr. Francisco José Sáez Raposo

Dra. Cristina Vinuesa Muñoz

Madrid 2024

Agradecimientos

Quiero expresar mi más sincero agradecimiento a todas las personas e instituciones que han hecho posible la realización de esta tesis doctoral.

En primer lugar, agradezco profundamente a mis codirectores de tesis, Francisco José Sáez Raposo y Cristina Vinuesa Muñoz. Su apoyo, soporte y acompañamiento han sido fundamentales en este recorrido. Junto al Programa de Doctorado de Estudios Teatrales han asumido el riesgo de guiarme en una tesis sobre el circo, un tema prácticamente inexistente en el mundo académico, y su valentía y compromiso han sido una fuente constante de inspiración para mí. Además, agradezco su ayuda en la corrección de la tesis, lo cual ha sido crucial para alcanzar la calidad final de este trabajo.

Deseo expresar mi profunda gratitud al *Centre National des Arts du Cirque* en Châlons-en-Champagne, Francia, por haberme acogido generosamente durante tres meses en sus residencias de investigación. Su respaldo y el acceso a medios altamente especializados han sido esenciales para el desarrollo de este trabajo. En particular, quiero destacar la invaluable contribución de Cyril Thomas, responsable de investigación del centro, quien actuó como mi tutor durante la residencia. Su orientación en la reorganización de la tesis y en la gestión de la documentación del centro fue fundamental.

Un agradecimiento especial a Carolina Yavén, no solo por su ayuda en la corrección de la tesis, sino también por su constante acompañamiento y sostenimiento psicológico a lo largo de estos cuatro años. Su paciencia y comprensión han sido esenciales para el logro de este trabajo.

Por último, quiero hacer una mención a mi familia y en especial a mi padre a quien dedico todo este esfuerzo. Su memoria ha sido una fuente constante de motivación y fortaleza para mí.

A todos, mi más profundo y sincero agradecimiento.

ÍNDICE

Resumen.....	11
Résumé.....	13
Abstract.....	15
Introducción	19
Justificación del tema de estudio: objetivos.....	19
Estado de la cuestión y revisión bibliográfica	21
Planteamiento de la investigación.....	24
Glosario de términos técnicos	34
Metodología de la investigación	39
Fuentes documentales y bibliográficas	42
Entrevistas, sistemas conversacionales y cuestionario	44
Participantes de las entrevistas	45
Muestra del cuestionario	47
Capítulo 1. Antecedentes históricos de la acrobacia y el circo.....	49
1.1. La acrobacia China: una tradición milenaria	49
1.2. La acrobacia en Occidente: antecedente del circo moderno	55
1.3. Acrobacia ecuestre: el preámbulo del circo moderno.....	63
1.4. Aparición del circo moderno: rivalidad entre dos jinetes	65
1.5. El Circo moderno en América: preludio del <i>Greatest Show on the Earth</i>	77
1.6. La renovación del circo: <i>nouveau cirque</i> y circo contemporáneo	83

Capítulo 2. La báscula coreana: antecedentes históricos	97
2.1. <i>Neolttwigi</i> : origen y evolución como juego tradicional coreano	97
2.1.1. Contexto histórico de la aparición y puesta en práctica del <i>neolttwigi</i>	100
2.1.2. La mujer y el <i>neolttwigi</i> en las Dinastías Koryo y Choson.....	104
2.1.3. <i>Neolttwigi</i> en la actualidad	109
2.2. El circo y la búsqueda de la propulsión como recurso escénico	115
2.2.1. La aparición de la báscula en el circo	119
2.2.2. La inclusión de la báscula coreana como disciplina circense	134
Capítulo 3. Cuestionarios sobre la estandarización del equipamiento y la metodología de enseñanza de la báscula coreana	147
3.1. La formación previa de los artistas	151
3.2. Características del aparato acrobático	157
3.3. Salud física y mental del acróbata	162
3.4. Inquietudes del sector	166
Capítulo 4. Equipamiento y materiales	169
4.1. Finales del siglo XX: norcoreanos y canadienses	169
4.2. Primera década del siglo XXI: replanteamiento estructural	173
4.3. Segunda década del siglo XXI: un formato común universal.....	182
4.3.1. La tabla y sus especificidades	185
4.3.2. El pie de la báscula y sus especificidades	190
4.3.3. El sistema de anclaje	193
4.3.4. Los colchones de seguridad	194

4.3.5. Nuevas propuestas	197
Capítulo 5. Estandarización de la metodología de enseñanza	203
5.1. Observaciones metodológicas de la última década del siglo XX	203
5.2. Análisis de manuales pedagógicos y recursos didácticos	207
5.3. Recursos didácticos alternativos	221
5.4. Reflexiones y recomendaciones de los expertos.....	226
Capítulo 6. Consecuencias de la estandarización técnica y metodológica	247
6.1. Repercusión cultural	247
6.2. Repercusión en aspectos dramáticos y estéticos.....	257
Conclusions.....	271
Bibliografía consultada	285
ANEXOS	299
Anexo 1. Figuras de los antecedentes históricos acrobáticos y circenses.....	301
Anexo 2. Figuras de los antecedentes históricos de la báscula.....	307
Anexo 3. Imágenes relativas a los materiales y la construcción.....	315
Anexo 4. Material audiovisual revisado en el CNAC de báscula húngara	327
Anexo 5. Material audiovisual revisado en el CNAC de báscula coreana	339
Anexo 6. Material audiovisual revisado en el CNAC de <i>petite bascule</i>	345
Anexo 7. Material audiovisual revisado en el CNAC de mezcla de disciplinas.....	347
Anexo 8. Compañías de báscula coreana citadas en el estudio	349

Anexo 9. Transcripción de las entrevistas	357
Entrevista con André St Jean	357
Entrevista con Arnaud Thomas.....	372
Entrevista con Yuri Sakalov	382
Entrevista con Fred Gerard	392
Entrevista con Daniel Cola	400
Entrevista con Sébastien Brun	407
Entrevista con Niels Marten.....	413
Entrevista con Tiemen Praats.....	418
Entrevista con Gérard Fasoli.....	424
Entrevista con Jean Charles Le Gac y Michel Eric.....	428
Anexo 10. Cartel y programa del espectáculo <i>Nouvelle Expérience</i>	433
Anexo 11. Planos detallados relativos al equipamiento.....	439
Anexo 12. Cuestionario	445

Resumen

Antecedentes, metodología y fundamentos de la báscula coreana en el circo del siglo XXI se enfoca en un análisis histórico y técnico de la báscula coreana, un aparato acrobático con profundas raíces folclóricas en Corea, dentro del contexto circense contemporáneo. A través de un recorrido exhaustivo por la historia de la acrobacia y el circo, se examina el juego popular *neolttwigi*, precursor de la báscula coreana, explorando su evolución y adaptación al circo. Además, se analizan las dimensiones técnicas y metodológicas, con especial atención en la sistematización del equipamiento y la enseñanza, evaluando sus repercusiones tanto culturales como artísticas.

La hipótesis central de la tesis plantea tres aspectos clave: la viabilidad de la unificación del equipamiento técnico y las medidas de seguridad; la posibilidad de estandarizar la metodología de enseñanza; y los posibles avances culturales y artísticos derivados de dicha sistematización. Para ello, se han recopilado los antecedentes históricos de la báscula coreana, vinculando su evolución con el circo. Además, se han examinado las características técnicas del aparato y su relación con las prácticas artísticas actuales, así como las repercusiones culturales de su uso. También se han comparado los diversos métodos de enseñanza empleados para identificar una posible estandarización global. Por último, se ha explorado cómo la báscula coreana ha influido en nuevas propuestas artísticas circenses, sugiriendo posibles direcciones para su desarrollo en el siglo XXI.

Para cumplir con estos objetivos se ha utilizado una metodología que combina dos enfoques complementarios: la consulta de fuentes documentales y la recopilación de datos empíricos mediante entrevistas y cuestionarios a expertos y artistas especializados en esta disciplina. En cuanto a la revisión documental, se llevó a cabo una investigación exhaustiva en el *Centre National des Arts du Cirque* en Châlons-en-Champagne, Francia, utilizando una amplia variedad de recursos. Estos incluyeron libros, biografías, artículos científicos, manuales

técnicos, así como material visual y audiovisual, como fotografías, películas y grabaciones. La diversidad de formatos fue esencial debido a la escasez de bibliografía específica sobre el objeto de estudio, lo que exigió recurrir a fuentes secundarias que reforzaran y validaran los datos primarios obtenidos. A su vez, los programas de mano, cartelera y otras fuentes audiovisuales proporcionaron un contexto histórico y artístico valioso para comprender la evolución de la báscula en los siglos XX y XXI. Por otro lado, las entrevistas a los expertos y las respuestas de los cuestionarios de los artistas permitieron recoger datos sobre las prácticas actuales, la sistematización del equipamiento y las metodologías de enseñanza, enriqueciendo así el análisis y facilitando la elaboración de conclusiones más sólidas.

El análisis de los datos revela que la unificación del equipamiento técnico, así como el de las medidas de seguridad, es viable y ha demostrado mejorar la ejecución de la báscula coreana en el circo actual. Los resultados también muestran que la enseñanza de este aparato puede beneficiarse enormemente de la estandarización, permitiendo una formación más eficiente y segura para los acróbatas a nivel mundial. Además, se evidencia una notable influencia de esta sistematización en la producción y gestión cultural de espectáculos circenses.

La investigación concluye que la estandarización y unificación del equipamiento y la metodología de enseñanza en torno a la báscula coreana no solo es posible, sino que ya está teniendo un impacto significativo en el circo contemporáneo. Estos cambios no solo han optimizado la seguridad y la calidad de las acrobacias, sino que también han impulsado nuevas propuestas artísticas y han facilitado la difusión de esta práctica a nivel internacional. En última instancia, dicha sistematización contribuye a la profesionalización de esta disciplina en el ámbito circense global, ampliando su potencial tanto técnico como artístico.

Palabras clave: báscula coreana, circo, acrobacia, neolttwigi.

Résumé

Cette thèse, intitulée *Contexte, méthodologie et principes fondamentaux de la bascule coréenne dans le cirque du 21ème siècle* se compose d'une analyse historique et technique de la bascule coréenne : un agrès acrobatique issu de profondes racines folkloriques coréennes. À travers une rétrospective de l'histoire de l'acrobatie et du cirque, et en explorant son évolution et son adaptation au cirque, on constate que le jeu folklorique *neolttwigi*, aura été le précurseur de la bascule coréenne. Par ailleurs, concernant sa pratique, on s'intéressera aux dimensions techniques et méthodologiques et à la systématisation de l'équipement et de l'enseignement, en évaluant à la fois ses implications culturelles et artistiques.

L'hypothèse centrale de la thèse soulève trois aspects clés : la faisabilité de l'unification de l'équipement technique et des mesures de sécurité, la possibilité de standardiser la méthodologie d'enseignement et les possibles répercussions culturelles et artistiques dérivées d'une telle systématisation. A cette fin, le contexte historique de la bascule coréenne a été compilé, liant son évolution à celle du cirque. De plus, nous avons analysé les caractéristiques techniques de l'appareil et sa relation avec les pratiques artistiques actuelles, ainsi que les implications culturelles de son utilisation. Les différentes méthodes d'enseignement employées ont également été comparées afin d'identifier une éventuelle standardisation mondiale. Enfin, l'étude a exploré la manière dont la bascule coréenne a influencé les nouvelles approches de l'art du cirque, suggérant à long terme, de nouvelles voix d'exploration et d'exploitation.

Pour atteindre ces objectifs, une méthodologie combinant deux approches complémentaires a été utilisée : la consultation de documentation et la collecte de données empiriques par le biais d'entretiens et de questionnaires avec des experts et des artistes spécialisés dans cette discipline. En ce qui concerne la revue documentaire, des recherches approfondies ont été menées au Centre National des Arts du Cirque de Châlons-en-Champagne, en France, à l'aide d'une grande variété de ressources. Ceux-ci incluent des livres, des

biographies, des articles scientifiques, des manuels techniques, ainsi que de documents visuels et audiovisuels tels que des photographies, des films ou des enregistrements. La diversité des formats était essentielle dû au manque de bibliographie spécifique sur l'objet d'étude, ce qui a débouché à l'utilisation de sources secondaires pour renforcer et valider les données primaires obtenues. Les programmes manuels, les affiches et les diverses sources audiovisuelles ont fourni un contexte historique et artistique précieux pour comprendre l'évolution de la bascule aux 20ème et 21èmes siècles. D'autre part, les entretiens avec les experts et les réponses aux questionnaires des artistes ont permis de recueillir des données sur les pratiques actuelles, la systématisation des équipements et les méthodologies d'enseignement, enrichissant ainsi l'analyse et facilitant l'élaboration de conclusions plus solides.

L'analyse des données révèle que l'unification de l'équipement technique et des mesures de sécurité est possible et a démontré pouvoir améliorer l'exécution de la bascule coréenne dans le cirque actuel. Les résultats montrent également que l'enseignement de cet agrès peut grandement bénéficier d'une standardisation, permettant une formation plus efficace et plus sûre pour les acrobates du monde entier. En outre, cette systématisation exerce une influence notable sur la production et la gestion culturelle des spectacles de cirque.

La recherche aboutit au fait que la standardisation, l'unification de l'équipement et de la méthodologie d'enseignement de la bascule coréenne sont non seulement possibles, mais qu'ils montrent déjà un impact déterminant sur la conception et l'esthétique du cirque contemporain. Ces changements ont non seulement optimisé la sécurité et la qualité de l'acrobatie, mais ont également encouragé de nouvelles propositions artistiques et facilité la diffusion de la pratique au niveau international. On pourrait, en définitive, en conclure que cette systématisation contribue à la professionnalisation de cette discipline dans le monde du cirque, en développant son potentiel technique et artistique.

Mots-clés : bascule coréenne, cirque, l'acrobatie, neolttwigi.

Abstract

Background, methodology, and fundamentals of korean teeterboard in 21st century circus focuses on a historical and technical analysis of the Korean teeterboard, an acrobatic apparatus with deep folkloric roots in Korea, within the contemporary circus context. A comprehensive survey of the history of acrobatics and circus examines the folk game *neolttwigi*, the precursor of the Korean teeterboard, exploring its evolution and adaptation to the circus. In addition, the technical and methodological dimensions are also analyzed, particularly the systematization of equipment and teaching, evaluating its cultural and artistic repercussions.

The central hypothesis of the thesis raises three key aspects: the feasibility of the unification of technical equipment and safety measures, the possibility of standardizing the teaching methodology, and the possible cultural and artistic advances derived from such systematization. To this end, the historical background of the Korean teeterboard has been compiled, linking its evolution with the circus. In addition, the technical characteristics of the apparatus and its relation to current artistic practices have been examined, as well as the cultural repercussions of its use. The various teaching methods have also been compared to identify a possible global standardization. Finally, it has been explored how the Korean teeterboard has influenced new circus artistic proposals, suggesting possible directions for its development in the 21st century.

To meet these objectives, a methodology combining two complementary approaches was used: consultation of documentary sources and collecting empirical data through interviews and questionnaires with experts and artists specialized in this discipline. As for the documentary review, extensive research was conducted using various resources at the *Centre National des Arts du Cirque* in Châlons-en-Champagne, France. These included books, biographies, scientific articles, technical manuals, and visual and audiovisual material such as

photographs, films, and recordings. The diversity of formats was essential due to the scarcity of specific bibliography on the object of study, which required secondary sources to reinforce and validate the primary data obtained. In turn, hand programs, posters, and other audiovisual sources provided a valuable historical and artistic context for understanding the evolution of the teeterboard in the 20th and 21st centuries. On the other hand, interviews with experts and questionnaire responses from artists allowed data collection on current practices, the systematization of equipment, and teaching methodologies, thus enriching the analysis and facilitating the elaboration of more solid conclusions.

Analysis of the data reveals that the unification of technical equipment and safety measures is feasible and has proven to improve the performance of the Korean teeterboard in today's circus. The results also show that the teaching of this apparatus can benefit significantly from standardization, allowing for more efficient and safer training for acrobats worldwide. Furthermore, a notable influence of this systematization on the production and cultural management of circus performances is evident.

The research concludes that the standardization and unification of equipment and teaching methodology around the Korean scale is possible and already significantly impacting contemporary circus. These changes have optimized the safety and quality of acrobatics, fostered new artistic proposals, and facilitated the spread of this practice internationally. Ultimately, such systematization contributes to the professionalization of this discipline in the global circus arena, expanding its technical and artistic potential.

Keywords: Korean teeterboard, circus, acrobatics, neolttwigi.

*"Circus is not about accomplishing the impossible,
it's about challenging it. And the dance this creates
between the performer and the impossible
makes circus so appealing"*

Luuk Brantjes (2021, p.3)

Introducción

Justificación del tema de estudio: objetivos

El circo, en la actualidad, persiste en nuestra imaginación como un concepto intrínsecamente ligado a la diversión, el riesgo y el espectáculo. Sin embargo, raras veces se aborda como un legado histórico en el ámbito académico español. En este contexto, uno de los objetivos centrales de esta investigación es reubicar al circo en el ámbito cultural y científico, ofreciendo una perspectiva histórica y explorando el replanteamiento y la evolución de una disciplina circense llamada báscula coreana que hoy constituye una especialidad fundamental.

Mi participación en el encuentro de reflexión metodológica sobre las propulsiones mecánicas en el circo, organizado por la *Fédération Européenne des Écoles de Cirque* (FEDEC) en 2016 en Berlín, me brindó una visión sobre la evolución y la creciente importancia de esta disciplina en la segunda década del siglo XXI. La publicación del manual *Del gesto técnico al gesto artístico* (2017), centrado en el uso del trampolín como facilitador de propulsiones mecánicas, me llevó a realizar un estudio exhaustivo de la báscula coreana. Este pretende aportar nuevo conocimiento sobre su historia, las especificidades de construcción del aparato y la metodología de enseñanza y aprendizaje.

Durante los últimos quince años, se han producido notables cambios en la metodología de enseñanza y en el equipamiento utilizado en la práctica de la báscula coreana. El análisis detenido de esta disciplina me ha llevado a reflexionar sobre si la sistematización de estos avances ha sido un impulsor clave de su crecimiento exponencial, potenciando sus posibilidades artísticas y aumentando su relevancia en el mundo circense del siglo XXI.

En este contexto, la hipótesis se plantea en torno a tres aspectos fundamentales: en primer lugar, en la viabilidad de una unificación del equipamiento técnico y las medidas de seguridad empleadas en la báscula coreana; en segundo lugar, en la posibilidad de acometer una estandarización de la metodología de enseñanza del uso de dicho aparato y, en último lugar,

en las posibles mejoras, repercusiones y consecuencias en cuanto a difusión, producción y gestión cultural.

Para alcanzar una conclusión integral y fundamentada es crucial llevar a cabo una minuciosa recopilación de los antecedentes históricos, trazar el perfil arquetípico del acróbata y abordar las particularidades técnicas destacando su relevancia en la práctica contemporánea, así como la verificación de la existencia de una estandarización en estos equipamientos. Respecto a los métodos de enseñanza, mi objetivo es la recopilación y comparación de las diversas metodologías existentes para proyectar y planificar una posible metodología común a nivel mundial. Finalmente, habrá que considerar la dimensión artística e identificar propuestas circenses que denoten una nueva proyección artística de la báscula en el circo del siglo XXI.

Alcanzado este punto, expuestas las motivaciones que impulsaron la investigación, así como los objetivos e hipótesis resultantes, el siguiente apartado se adentrará en el estado de la cuestión de los estudios que han abordado hasta la fecha la báscula coreana. Esta disciplina se ejecuta mediante un dispositivo que guarda similitud con un balancín, es decir, una tabla rectangular sustentada en su zona central por una base, conectada a esta por un eje sobre el cual puede bascular. Los acróbatas, ubicados de pie en los extremos, aprovechan el movimiento de balanceo para elevarse en el aire. La singularidad radica en que, tras ser propulsado el acróbata, debe retornar al mismo punto de origen, manteniéndose constante esta acción entre los saltadores hasta que decidan concluir la actuación. Para precisar aún más la mecánica del salto, resultan esclarecedoras las palabras de Marion Cossin¹ (2022):

Pour se propulser dans les airs, les acrobates utilisent l'effet catapulte de la planche [...] En effet, la planche de bois plie légèrement, un peu comme une règle en plastique que les enfants utilisent pour envoyer des boules de papier [...] celui-ci éjecte la personne à une vitesse très élevée. (párr. 7)²

¹ Marion Cossin es ingeniera de investigación del Center for *Research, Innovation and Transfer in Circus Arts* desde 2017. Su investigación se centra en términos de mejora de la seguridad, diseño de nuevos equipos de circo, actuación, mejora y reducción del riesgo de lesiones.

² A lo largo del estudio, todas las citas que concretan el número de párrafo son aquellas procedentes de recursos que carecen de numeración de páginas.

Estado de la cuestión y revisión bibliográfica

Las investigaciones sobre la báscula coreana como tal son prácticamente inexistentes, tratándose solo de una serie de documentos de diversa índole que de forma más o menos directa hacen consideraciones sobre la disciplina. A continuación, se exponen y detallan las características y aportaciones de esta bibliografía.

El primer documento que la contempla es el capítulo noveno del manual pedagógico de la FEDEC publicado en 2009 con el título *Manuel d'instruction de base pour les arts du cirque: Chapitre 9*. El proyecto conocido como *European Educational Exchanges* (EPE), apoyado por la Comisión Europea (Programa Leonardo da Vinci - Cultura y Educación) hizo posible este manual elaborado a partir de varios volúmenes específicos centrados en distintas disciplinas de circo. En este caso, el manual surgió tras un encuentro de los expertos en 2007 llevado a cabo en el *Centre National des Arts du Cirque* (CNAC) en Châlons-en-Champagne, Francia. Este texto aborda las generalidades de la báscula coreana y la báscula húngara³. En él se hace una revisión de medidas de seguridad, materiales, pautas básicas de enseñanza, preparación física y consejos varios. Este manual constituye la única referencia escrita donde poder comparar las metodologías de enseñanza actuales siendo el punto de partida para determinar si existe o no una unificación en la actualidad.

El mismo organismo, la FEDEC, publicó en 2017 otro recurso pedagógico que, si bien no se centra específicamente en la disciplina de la báscula coreana, aborda la utilización del trampolín⁴ como una herramienta utilitaria para el resto de las técnicas circenses dentro del grupo de las consideradas de propulsiones mecánicas, como la báscula, la barra rusa⁵ y el

³ El lector puede consultar el glosario donde se encuentra la definición de la báscula húngara. En el Capítulo 2 se concreta su origen, su funcionamiento y las particularidades que la caracterizan.

⁴ El trampolín, también denominado cama elástica, es un aparato utilizado en la modalidad deportiva gimnasia de trampolín consistente en una lona unida mediante muelles a una estructura metálica y cuya finalidad es propulsar al acróbata al aire.

⁵ La disciplina circense llamada barra rusa consiste en la utilización de una barra elástica de 3 a 4 m de longitud construida con dos o tres pértigas de fibra de carbono, como aparato acrobático. Apoyada en los hombros de dos acróbatas sirve como trampolín para un acróbata que se equilibra en el centro de la misma.

*trapèze volant*⁶, entre otras. Este volumen, titulado *Del gesto técnico al gesto artístico* (2017), forma parte del proyecto INTENTS, dirigido por la *Fédération Française des Écoles de Cirque* (FFEC) y respaldado por el Programa ERASMUS+ durante el periodo 2014-2017. Este encuentro de expertos en torno a las propulsiones mecánicas, celebrado del 13 al 18 de marzo en la escuela de circo *Staatliche Artistenschule* de Berlín, fue un evento crucial que reunió a profesionales de toda Europa para discutir y compartir conocimientos sobre las metodologías pedagógicas en el ámbito circense, especialmente centradas en las propulsiones mecánicas, entre las que se encuentra, claro está, la báscula coreana. El manual recoge intercambios sobre las orientaciones pedagógicas esbozadas por los participantes durante las mesas redondas dedicadas al tema, y prácticas pedagógicas recopiladas durante una serie de entrevistas individuales. Este recurso constituirá una herramienta básica de análisis que me ayudará a comparar y contrastar la metodología actual con la presentada en el manual de 2009.

El tercer documento relativo a mi temática es un artículo científico coreano publicado por Mi-Ok y Eui-Kyung en la revista *Korean Journal of Early Childhood Education*, titulado *The Origin and Rule of Neolttwigi in the Old and Modern Reference* (2017). Este trabajo se centra en el *neolttwigi*⁷ como herramienta educativa escolar. En él se examina su aparición, así como las normas y curiosidades relacionadas con este juego tradicional.

El siguiente estudio es mi investigación de fin de grado titulado *Noelttwigi, tradición coreana en el Circo* (2019). Su principal objetivo fue confirmar que el *neolttwigi* es el antecedente histórico de la báscula coreana, además de realizar una breve revisión histórica y un análisis biomecánico del aparato.

⁶ El *trapèze volant* o trapecio volante es una disciplina en la cual se realizan acrobacias sobre un trapecio que se balancea como si de un columpio se tratase. Se caracteriza por llevarse a cabo de manera individual y pudiéndose realizar los elementos acrobáticos en el extremo del balanceo de forma que un acróbata puede ser recibido por otro que se está situado en un trapecio enfrenteado.

⁷ El *neolttwigi* consiste en un juego popular coreano considerado el antecedente directo del aparato de la báscula coreana. Su mecánica de funcionamiento es similar a la de un balancín, pero en este juego los participantes saltan proyectados en ambos extremos.

Por último, contamos con la tesis doctoral de Marion Cossin (2021), publicada bajo el título *Analyses biomécaniques de l'interaction acrobate-équipement de cirque dans la performance acrobatique en planche coréenne*. Esta, consiste en una compilación de cuatro artículos científicos que realizan un análisis biomecánico de las especificaciones físicas que influyen en el funcionamiento del aparato, así como de las características que afectan a la técnica de salto de los acróbatas. A partir de esto, se extraen conclusiones que contribuyen a optimizar ambos aspectos. Por consiguiente, tanto la investigación de Marion Cossin como la presente son las dos primeras tesis doctorales que abordan la báscula coreana como objeto de estudio. Si bien el estudio de Cossin se centra exclusivamente en aspectos biomecánicos, el mío, como comprobará el lector, aborda aspectos históricos, metodológicos, técnicos y artísticos que no son contemplados por ella. De esta manera, ambas tesis se complementan, proporcionando un análisis más completo de esta disciplina circense.

No obstante, es importante mencionar también un documento proporcionado por Roberto Reyes⁸, en el cual detalla una propuesta de clasificación del nivel técnico del artista de báscula coreana. Aunque no se trata de un artículo científico, su propuesta busca clasificar los diferentes niveles de experiencia de los acróbatas en esta disciplina. Este lleva por título *Teeterboard Development Ladder and Jumper Classification* (2021), y el autor⁹ complementó esta información con una serie de videos tutoriales¹⁰ en la plataforma online YouTube.

Como ha quedado evidenciado, los recursos específicos relacionados con el objeto de estudio son bastante limitados. Esto me ha llevado a construir un marco teórico mediante la revisión y triangulación de una amplia gama de información complementaria y reconstruir el

⁸ Roberto Reyes es un acróbata de nacionalidad mejicana especializado en gimnasia acrobática y de trampolín. Fue campeón de México en la modalidad de trampolín. En 2008 pasó a formar parte del *Cirque du Soleil* trabajando primero en el espectáculo *Saltimbanco* como trampolinista y posteriormente en *Corteo* y *Mystère* como basculista.

⁹ Aprovecho esta oportunidad para agradecer públicamente su aportación que ha dotado de una mayor perspectiva al estudio, pudiendo aclarar de forma visual diversos conceptos de aplicación metodológica en la disciplina.

¹⁰ Estos videos abordan varios principios básicos que son fundamentales para aprender a saltar y serán analizados en el apartado metodológico.

contexto histórico. En secciones posteriores, particularmente en el apartado de la metodología, proporcionaré una explicación detallada de cómo he contribuido a consolidar el marco teórico de manera más específica.

Planteamiento de la investigación

El marco de investigación de esta tesis se ha forjado gracias a la colaboración del CNAC. Durante varios años pude realizar dos residencias de investigación, donde tuve acceso a una extensa colección de recursos especializados. El CNAC es uno de los pocos espacios en el mundo dedicados exclusivamente a la investigación circense, albergando en sus archivos documentos, fotografías, programas de mano y recursos audiovisuales. Con la orientación y el apoyo del responsable de investigación, Cyril Thomas¹¹, fue posible explorar meticulosamente esta vasta colección para proyectar y desarrollar el planteamiento que se expone a continuación. Cabe destacar que la mayoría de los recursos citados en este trabajo fueron consultados y revisados en el CNAC, lo que ha enriquecido significativamente la calidad y profundidad de esta tesis.

El primer capítulo, titulado *Antecedentes históricos de la acrobacia y el circo*, se centra en la revisión histórica de los primeros vestigios acrobáticos y circenses. Dado que la báscula coreana es una disciplina circense acrobática, resulta fundamental contextualizar sus antecedentes históricos y su relevancia tanto en Oriente como en Occidente. Esto tiene como objetivo proporcionar al lector un contexto adecuado para entender mejor este ámbito. Resulta particularmente importante explorar la acrobacia china debido a la influencia que esta cultura

¹¹ El profesor Thomas es el responsable de investigación y desarrollo en el CNAC desde 2013. Además, es autor de distintas obras relacionadas con las artes escénicas circenses, colaborador de distintas revistas digitales dedicadas a las artes circenses y redactor jefe de la revista trilingüe *Transdigital*, dedicada a las artes escénicas y las nuevas tecnologías. En agosto de 2022 fue nombrado director de la *École Nationale des Arts du Cirque de Rosny-sous-Bois* (ENACR). Cyril Thomas ha ejercido como tutor en mis residencias de investigación en el CNAC siendo responsable del acompañamiento y evaluación del proceso de investigación.

ejerció sobre Corea durante la Edad Media. Textos de autores como Pascal Jacob¹² y Fu Qifeng y Shao Qinlog¹³, entre otros, han sido consultados para subrayar su importancia a lo largo de los siglos.

La revisión histórica de la acrobacia china empieza en la Antigüedad y llega hasta finales del siglo IX, específicamente durante el período de la Dinastía Tang. Durante estos siglos, la cultura china, influenciada por el confucianismo, tuvo un impacto significativo en diversos territorios del Extremo Oriente, incluida Corea, promoviendo principios orientados a una vida saludable que posteriormente influyeron en el desarrollo de diversas prácticas deportivas, incluido el *neolttwigi*.

En el segundo punto se aborda el estudio de los antecedentes históricos acrobáticos en Occidente. A diferencia del enfoque en los antecedentes de la Antigüedad, aquí se amplía la revisión histórica hasta el nacimiento del circo moderno en Inglaterra en abril de 1768. Las diversas formas de acrobacias en Occidente han adquirido relevancia a lo largo de los siglos, anticipando lo que se convertiría en un nuevo arte escénico. Como señala Pascal Jacob (2002, p.72), “l’acrobatie pourrait se révéler, dans le cadre du cirque, comme l’alphabet primordial. Toutes les formes y sont contenues et il n’y a finalement qu’a, les en extraire pour composer un spectacle”. En esta sección se exponen las diferentes evidencias acrobáticas existentes en Occidente y se analiza la importancia que esta práctica adquiere en la Edad Media, llegando a ser un medio de subsistencia. Se han consultado recursos de autores como Georges Strehly¹⁴,

¹² Pascal Jacob es docente de historia del circo en las escuelas de circo de Montreal (ENC) y Châlons-en-Champagne (CNAC), así como en Rosny-sous-Bois (ENAC) y en Saint-Denis (Académie Fratellini). Es el director artístico del *Cirque Phénix* y del *Festival Mondial du Cirque de Demain* y está licenciado en Historia del Teatro y las Artes Escénicas en la Universidad de París III-Sorbonne Nouvelle.

Es un reconocido investigador que ha publicado más de un centenar de artículos en revistas especializadas, entre las que destaca *Arts de la Piste* y *Cirque dans l’Univers*.

¹³ Fu Qifeng y Shao Qinlog son historiadores de nacionalidad china especializados en diversas investigaciones, entre ellas, algunas de antecedentes acrobáticos. Son autores del libro titulado *Chinese Acrobatics Through the Ages* (1985).

¹⁴ Georges Strehly fue un docente investigador francés y traductor de sánscrito. Es autor de *L’Acrobatie et les acrobates* (1880), libro que forma parte de una política de conservación del patrimonio de obras de la literatura francesa implementada con la *Bibliothèque nationale de France (BNF)*, y que, a pesar de su Antigüedad, se trata

Beatriz Seibel¹⁵ o Alkis Raftis¹⁶, cuya colección de obras titulada *Acrobatic Dancing since Antiquity Research* fue presentada en la cuadragésima edición del Congreso Mundial sobre Investigación de la Danza en julio de 2015 en Atenas. La relevancia de la acrobacia en la Edad Media se refleja en diversos manuscritos, entre ellos el primer tratado que versa sobre el tema escrito en 1599 por Archangelo Tuccaro¹⁷ titulado *Trois dialogues de l'exercice de sauter et voltiger en l'air*¹⁸.

Una vez explorados los antecedentes históricos de la acrobacia, contextualizo el surgimiento del circo y su evolución hasta nuestros días. Este análisis tiene un doble propósito: por un lado, familiarizar al lector en el contexto del sector circense, y por otro, examinar el impacto de la rivalidad y la competencia entre los circos a finales del siglo XVIII.

La llegada del circo moderno en 1768 se examina a través de la literatura de diversos historiadores como Dominique Denis¹⁹, Dominique Jando²⁰ y Henry Thétard²¹, Jacob

de un trabajo pormenorizado sobre las prácticas acrobáticas y los aparatos utilizados por los acróbatas de principios del siglo XIX.

¹⁵ Beatriz Seibel es actriz, directora e investigadora teatral y dramaturga argentina. Su labor es relevante debido que es una de las pocas autoras de bibliografía circense en castellano.

¹⁶ El Doctor Alkis Raftis nació en Atenas y es docente e investigador en distintas universidades europeas. Fue elegido presidente del Consejo Internacional de la Danza CID. Inició su labor sobre la Danza con estudios de investigación etnográfica, continuó como historiador (Grecia Antigua, Medio Oriente, Isadora Duncan, Bella Otero), ha compilado diversas antologías y es coleccionista (5000 grabados, 30,000 tarjetas postales, 1500 sellos, todos ellos sobre la Danza).

¹⁷ Archangelo Tuccaro fue un acróbata y equilibrista italiano al servicio del emperador Maximiliano II de Habsburgo y del rey Carlos IX de Francia. Tuccaro escribió el primer tratado sobre acrobacias en 1599 escrito en forma de diálogo, se publicó con 88 grabados que ilustran más de 50 ejercicios acrobáticos. Está considerado el primer método de gimnasia del mundo escrito para la instrucción del rey Carlos IX.

¹⁸ Existe una edición del tratado publicada en 2013 creada a partir del escaneo del manuscrito original que fue reeditada por la BNF (Tuccaro, 2013).

¹⁹ Dominique Denis es un clown francés fundador, con su amigo Peter Din, del sitio web *circus-parade.com*. Es autor de la *Encyclopedie du Cirque*, así como de muchos libros históricos como *Achille Zavatta - Star du Cirque*.

²⁰ Además de historiador de circo de renombre internacional en la actualidad, Dominique Jando fue director artístico asociado de *Big Apple Circus*, así como curador y editor en jefe del proyecto, con la responsabilidad creativa de todo el contenido. Desde su lanzamiento oficial en octubre de 2008, *Circopedia* se ha expandido constantemente, ganando una audiencia importante y creciente en todo el mundo. Ha permitido la fundación de un archivo histórico en curso único de la forma de arte y su desarrollo durante los últimos 250 años de su historia.

²¹ Henry Thétard fue periodista, domador e historiador del circo francés. Desarrolló su carrera como periodista en el *Petit Parisien*. En 1949 fundó el *Circus Club*. Thétard es de los historiadores franceses más reconocidos.

Decastro²², Steve Ward²³ o Paul A. Daum²⁴. Estos autores plasman una realidad competitiva inherente a finales del siglo XVIII que fue fundamental para el desarrollo exponencial del circo moderno. Figuras históricas como Philip Astley, considerado el padre del circo moderno, así como Charles Hughes y Charles Dibdin, quienes utilizaron por primera vez la palabra “circo” para referirse a este nuevo concepto, introdujeron una serie de innovaciones cruciales como la construcción del primer anfiteatro de piedra, cubierto o con iluminación interna, entre otras.

Más adelante, abordo la llegada del circo a América, su expansión y evolución allí. La extensión territorial permitirá un desarrollo a gran escala. Además, la revolución industrial trajo consigo avances como el uso del tren como medio de transporte y la introducción de la carpa, elementos que transformaron la concepción del espectáculo circense y dieron lugar al denominado Siglo de Oro del circo. Se analizan las particularidades que contribuyeron a este crecimiento y cómo condujo a la creación de grandes manifestaciones circenses como el célebre *Ringling Brothers and Barnum & Bailey Circus*. Para recopilar esta información, consulté obras de autores como Ernest Albrecht²⁵, John Culhane²⁶, Tom Parkinson²⁷, Alice y John Durant²⁸ y Jorge Gallego²⁹, todos ellos expertos en el estudio del circo americano.

²² Jacob Decastro fue un comediante inglés reconocido por sus memorias de la mano del inventor de circo Philippe Astley.

²³ Steve Ward es un historiador, escritor y profesor inglés doctorado en historia social y cultural del circo. Forma parte como miembro investigador en de *Circus Research Network* y *Circus Arts Research Platform* y es autor de siete libros relativos a la historia circense.

²⁴ Paul A. Daum es un historiador circense americano especializado en la época de finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX. Se doctoró por la Universidad Estatal de Ohio en 1974.

²⁵ Ernest Albrecht fue el fundador de la edición impresa de la revista *Spectacle*, de la que fue editor durante los catorce años que duró su publicación. También es autor del libro *The New American Circus*, publicado por *University Press of Florida*, uno de los libros más importantes sobre el circo estadounidense publicado en los últimos 25 años.

²⁶ Culhane fue escritor y periodista de profesión y trabajó para importantes publicaciones como *Chicago Daily News*, *Newsweek* y *The New York Times*. Es conocido por su trabajo como historiador de la animación y del circo.

²⁷ Tom Parkinson se licenció en Historia y Periodismo en la Universidad de Illinois en Urbana-Champaign y realizó un postgrado de Periodismo en la Universidad Northwestern. En 1950, cuando empezó a trabajar como editor asociado y redactor de la revista *Billboard*, donde editó y escribió artículos sobre circos, historia del circo y gestión de estadios.

²⁸ Alice y John Durant han colaborado como escritores y fotógrafos en cinco libros y en un gran número de artículos históricos para revistas. Entre ellos destacan: *The Presidents of the United States* (1977) y *Pictorial History of the American Circus* (1962).

²⁹ Jorge Gallego se graduó de la Escuela de Arte Dramático del Principado de Asturias y se doctoró posteriormente en Artes y Humanidades en la Universidad Rey Juan Carlos (URJC). Actualmente trabaja en el grado en Artes Visuales y Danza de la URJC siendo uno de los pocos investigadores circenses en España.

En el último apartado analizo la transformación del circo moderno después de la revolución francesa, donde se cuestionaron los principios tradicionales y surgieron características que anticiparon la llegada del circo contemporáneo. A partir de distintos artículos académicos como los de Antonela Scattolini³⁰ (2019), Llaria Bessone³¹ (2018) o Victor Bobadilla³² (2018), trabajos de autores especialistas en circo contemporáneo como Bernard Brilliant (2003), Marie-Carmen Garcia (2011), Martine Maleval (2010), Jordi Jané (2013) o Sylvain Fagot (2010), y textos de distintos artistas involucrados en este proceso renovador como Bernard Kudlak del *Cirque Plume*, trato de contextualizar el último periodo relativo a la historia que converge con la actualidad. Estos tres epígrafes dedicados a la historia del circo reflejan una realidad persistente en la mentalidad del sector: la constante motivación por innovar y replantear tanto los aparatos como las disciplinas y los espectáculos.

Una vez establecida la relevancia histórica de la acrobacia y examinada la evolución constante del circo desde su inicio, abordo el siguiente capítulo de investigación, que titulo *La báscula coreana: antecedentes históricos*. Este, tiene como objetivo enmarcar su introducción en el ámbito circense y está dividido en dos epígrafes, centrados en los antecedentes históricos tanto en Oriente como en su llegada al circo occidental. En el primer epígrafe, contextualizo el nacimiento del juego tradicional llamado *neolttwigi* en la península de Corea y su evolución a lo largo de las dinastías Koryo (918-1392) y Choson (1392-1897). Este juego, practicado principalmente por mujeres durante los periodos festivos, ha mantenido su tradición hasta la actualidad. Utilizando una variedad de artículos científicos y recursos en línea, analizo su

³⁰ Antonela Scattolini es actriz, bailarina, escritora dramática, profesora licenciada en Artes por la Universidad de Buenos Aires (UBA) y docente e investigadora en Artes Escénicas en UNTREF, CIC e ISER.

³¹ Llaria Bessone es doctora en sociología y metodología de las ciencias sociales (programa SOMET en consorcio entre la Universidad de Milán y Turín). Además, es cofundadora de *AltroCirco* desarrollando relaciones internacionales y estudios de investigación.

³² Victor Bobadilla es doctorando en Estudios Teatrales por la Universidad Autónoma de Barcelona y Máster en Estudios Teatrales por el *Institut del Teatre* y la UAB. Se ha formado como especialista en dramaturgia y sus diversas ramas de estudio en las artes escénicas con aplicaciones en el territorio catalán, específicamente en el sector circense, desde la investigación y la práctica de las artes escénicas. Actualmente ostenta el cargo de coordinador artístico en la *Central del Circ* de Barcelona.

influencia en la cultura norcoreana y su conexión con la aparición posterior de la báscula coreana en el circo occidental.

El siguiente epígrafe del segundo capítulo se centra en la incorporación de la báscula coreana al circo a finales del siglo XX de manera generalizada. Exploro la evolución de los aparatos de propulsión mecánica que precedieron a la báscula coreana, como el *petauron* o la *batoude*³³, y reviso los primeros ejemplares utilizados en el circo a principios del siglo XX. Reconstruyo históricamente su aparición y su uso en el circo occidental gracias a la comparación de diversas fuentes escritas y audiovisuales, así como a entrevistas con profesionales del sector.

Posteriormente ahondo en los antecedentes históricos sobre los primeros ejemplares de utilizados en el circo a principios del siglo XX con figuras como Wolpert y Paulan o la familia de acróbatas los *Glinseretti* y hago una breve recapitulación de las distintas agrupaciones reconocidas de basculistas, así como las diversas maneras en que el aparato era utilizado en la época. La báscula, en el circo, se manifiesta como un elemento de propulsión de forma diferente a cómo se ejecuta en Corea, por ello, este primer apartado histórico aborda las distintas formas de utilización, así como finalidades del mismo. Reconstruir históricamente su aparición ha sido posible gracias a la comparación de las fuentes escritas de los historiadores Pascal Jacob, Marika Maymard³⁴, Christian Hamel³⁵ y Henry Thétard, así como el artículo de Pierre Couderc (1965) titulado *Truth or Fiction, Legend or Fact. Installment No. 7 the Teeterboard (La Bascule)*, ya que son los únicos escritos que tienen información relativa a la disciplina.

³³ El *petauron* y la *bautode* son aparatos circenses que consisten en una tabla y un sistema elástico. Estos eran utilizados por los acróbatas para propulsarse con ellos. En el epígrafe relacionado con la historia de la báscula en el circo se profundizará en detalles.

³⁴ Marika Maymard es ingeniera y mediadora social y cultural. Su experiencia en circo se ha formado tanto a través de la investigación académica como de la experiencia trabajando en estrecha colaboración con varias compañías de circo.

³⁵ Christian Hamel es el presidente del *Circus Club* y editor de la revista *Le Cirque dans l'univers*. Está especializado en artes circenses y sus viajes por Europa le llevaron a conocer las mayores compañías de circo del mundo. Esta proximidad a los artistas le ha permitido ser un brillante testigo de primera mano de la historia circense.

Por consiguiente, en el siguiente epígrafe delimito cronológica y geográficamente la llegada de la báscula coreana a la escena circense y las diferencias que esta plantea con respecto a las manifestaciones anteriores conocidas como la modalidad húngara. Desde la aparición por primera vez en 1978 en Occidente de manos de la *troupe* del Circo Nacional de Pyongyang, la báscula coreana sufre una gran evolución en muy poco tiempo. El desconocimiento de la disciplina en Occidente conlleva un periodo de veinte años en el que existe una continua reformulación de los equipamientos. Esto ha sido posible gracias a la triangulación de distintos recursos como el libro norcoreano *Art Djoutcheen* (1976), los más de 150 recursos audiovisuales analizados en el CNAC y la información obtenida de los distintos profesionales entrevistados³⁶, remarcando en especial la participación de Gérard Fasoli³⁷.

Como hemos visto, los dos primeros capítulos, además de proporcionar contexto al lector, sirven como base teórica que, al centrar la atención en el siglo XXI, recopilan información que será complementada en las discusiones posteriores. Por tanto, el resto de los capítulos de la investigación se centran en profundizar en el análisis, la comparación y la verificación de los elementos que resaltan tanto la estandarización de los parámetros metodológicos y de equipamiento técnico, como su impacto directo en el panorama artístico. Esta profundización, junto con los resultados de los cuestionarios³⁸, se utiliza para confirmar o descartar la validez de la hipótesis. Así pues, el cuerpo del estudio continúa con otros tres capítulos: uno sobre los resultados obtenidos en los cuestionarios, otro centrado en la metodología de enseñanza, y un último dedicado a los equipos técnicos.

³⁶ En el Anexo 9 el lector puede encontrar las transcripciones completas de las entrevistas.

³⁷ Gérard Fasoli fue integrante del equipo nacional de trampolín francés (1976-1982). Artista de circo hasta 1999. Participó como docente en las escuelas superiores de circo de Rosny-sous-Bois, Châlon-en-Champagne, París, Montreal, San Francisco y Bruselas. Fue director de la *École supérieure des arts du cirque* (ESAC) (2008-2012) y del CNAC (2012-2021).

³⁸ Se distribuyeron cuestionarios entre artistas profesionales de báscula coreana con la finalidad de recopilar datos cuantitativos y cualitativos sobre la experiencia, el equipamiento y su práctica profesional, entre otros. El modelo de cuestionario utilizado se encuentra accesible para el lector en el Anexo 12.

El tercero, denominado *Cuestionarios sobre la estandarización del equipamiento y la metodología de enseñanza de la báscula coreana*, funciona como eje central para diversos datos recopilados a lo largo de la investigación. En este apartado, analizo los datos obtenidos de los cuestionarios mediante análisis porcentuales, utilizando estos resultados como herramienta de verificación y refuerzo en aspectos relacionados con el perfil, la formación y el equipo utilizado.

El capítulo cuarto, titulado *Equipamiento y materiales*, recopila información sobre diversos aspectos relacionados con el material utilizado. Este se divide en tres secciones que marcan los diferentes períodos de la evolución al respecto. En la primera sección, se exploran las características de los equipos norcoreanos y canadienses desde 1983 hasta 1999, remarcando la homogeneidad de los mismos debido a la iniciativa canadiense de implementar los métodos coreanos. En la segunda, se revisa el material utilizado por las principales escuelas superiores de circo desde el año 2000 hasta 2009, así como distintas compañías como el *Cirque du Soleil*, entre otras, observando una discrepancia en los materiales de seguridad utilizados según su origen geográfico, un ejemplo de ello es la inclusión o no de colchones debajo de la báscula. Este periodo se caracteriza por un replanteamiento de los equipos empleados y la diversidad en la construcción. Finalmente, en la tercera sección, analizo la posible sistematización del equipamiento en la segunda década del siglo XXI. Las entrevistas han permitido delimitar los tipos de equipamiento y períodos basándonos en las similitudes y diferencias de las características que aunaban la infraestructura. Además, la información proporcionada por diseñadores, constructores e ingenieros ha profundizado en el uso de materiales y métodos de construcción de los equipos. Por último, se cotejó la información con recursos audiovisuales con el fin de confirmar su veracidad.

El capítulo siguiente, titulado *Estandarización de la metodología de enseñanza*, explora los métodos de enseñanza desarrollados a lo largo del tiempo desde diversas perspectivas. En

primer lugar, examino los métodos utilizados en las décadas de los 70, 80 y 90 del siglo XX, según testimonios de acróbatas norcoreanos y las primeras generaciones de saltadores del *Cirque du Soleil*. Este período se caracteriza por un aprendizaje autodidacta, basado en la migración de técnicas del trampolín a la báscula coreana mediante la técnica de ensayo y error. En segundo lugar, realizo una revisión y análisis de la metodología propuesta en el capítulo 9 del manual de la FEDEC *Manuel d’instruction de base pour les arts du cirque* (2009). Además, examino el manual *Del gesto técnico al gesto artístico* (2017), que ofrece nuevas perspectivas pedagógicas relacionadas con las propulsiones mecánicas. En tercer lugar, repaso los diferentes recursos encontrados durante la investigación que abordan los métodos de enseñanza incluyendo los video tutoriales de Roberto Carlos Reyes (2021), que ofrecen una propuesta metodológica concisa y visual de los principios básicos.

Finalmente, en el cuarto apartado, analizo y comparo los principios metodológicos utilizados por los docentes expertos entrevistados, como André St Jean, Arnaud Thomas y Yuri Sakalov. Este análisis permite sacar conclusiones sobre los métodos compartidos, las particularidades de cada profesor o escuela relacionadas con los objetivos de la enseñanza, y las normas comunes estandarizadas hasta el momento, incluyendo aspectos como el código de comunicación, el orden de las progresiones y los métodos de seguridad. Además, se evalúa el impacto físico y psicológico en los acróbatas, y cómo estos parámetros afectan a las posibilidades artísticas de la disciplina.

Como último capítulo del estudio se abordan las consecuencias de la estandarización técnica y metodológica profundizando en los efectos que la uniformización de los aspectos ha tenido en el ámbito artístico de la báscula coreana, con un enfoque específico en las propuestas artísticas desarrolladas desde 2010 hasta 2023. Mediante la revisión de los artistas egresados de las escuelas superiores, los espectáculos realizados por compañías como el *Cirque du Soleil* o *Les 7 Doigts de la Main*, y la revisión del palmarés del *Festival Mondial du Cirque de*

Demain, hago un recorrido a través de la última década que denota la relevancia que ha adquirido. Se explorarán los posibles desarrollos artísticos y futuros caminos que los acróbatas podrían emprender en la disciplina. Además, se ha llevado a cabo un análisis detallado de varios espectáculos cuya innovación replantea paradigmas actuales, permitiendo comprender cómo la estandarización técnica y metodológica ha influido en la evolución de la báscula coreana en el ámbito artístico siendo posible que los cánones estandarizados hasta la fecha experimenten cambios en el futuro.

La parte final de la tesis presenta los resultados y las conclusiones basadas en los objetivos establecidos previamente. Para facilitar la comprensión de la terminología específica del ámbito circense, se incluye un glosario de términos que aparecerán de manera recurrente a lo largo de la investigación. Asimismo, con el propósito de contextualizar diversos aspectos abordados, la tesis estará acompañada de una serie de anexos que proporcionará más información sobre los recursos utilizados. Estos anexos incluyen estadísticas, figuras e imágenes explicativas, así como una cronología de las compañías de báscula coreana mencionadas y las transcripciones de las entrevistas realizadas a los distintos expertos.

Para concluir este apartado, es importante resaltar la relevancia de cuatro anexos fundamentales para el desarrollo de esta investigación: los correspondientes a los números 4, 5, 6 y 7. Estos contienen los documentos audiovisuales³⁹ pertenecientes al CNAC, los cuales han sido una parte crucial de este estudio.

³⁹ Debido a que gran parte de esta documentación se compone de grabaciones en formato VHS de emisiones televisivas o material proporcionado por coleccionistas, se ha generado un listado detallado de estos recursos. Este listado incluye el código de catalogación del CNAC, junto con el título y la fecha de cada documento audiovisual. El propósito de esta medida es facilitar el acceso a esta documentación para cualquier persona interesada a través del centro de recursos en línea del CNAC, o de forma física en el centro de documentación. Los interesados podrán verificar la existencia de estos materiales y solicitar su consulta utilizando el código correspondiente.

Glosario de términos técnicos

Dada la naturaleza altamente específica del presente estudio, se ha creído oportuno incluir una sección con un glosario que facilite al lector la comprensión y contextualización de la terminología técnica empleada a lo largo de la investigación. Este glosario proporciona definiciones de los términos clave utilizados en el análisis y la discusión de los hallazgos, permitiendo así una mejor comprensión de los conceptos y fenómenos abordados. Además, sirve como una herramienta útil para garantizar la coherencia y precisión en la interpretación de los resultados y conclusiones presentados.

- **Ágil, flyer o voltigeur:** Véase la definición del término “Basculista”.
- **Alineación:** La colocación adecuada de los acróbatas sobre la báscula y en el aire asegurando una predisposición para la ejecución segura y fluida de la acrobacia.
- **Aterrizaje:** La acción de finalizar una acrobacia y volver a establecer contacto con la superficie, ya sea dentro o fuera de la báscula.
- **Back in full out, el full in full out y el half in half out:** Son términos utilizados para nombrar diferentes combinaciones de movimientos acrobáticos específicos en la disciplina que describen el primer y segundo elemento que se realiza en un salto. La nomenclatura anglosajona de trampolín construye un vocabulario señalando con el sufijo “in” la primera rotación transversal y con “out” la segunda rotación transversal, aludiendo de esta manera el tipo de rotación que ocurre en cada parte de la acrobacia nombrada. Ej: *Back in full out*: el primer mortal es un mortal de espaldas (*back*) y el segundo un mortal con giro longitudinal (*full*), por tanto, *back in full out* significa: doble mortal con una rotación longitudinal en el segundo mortal.
- **Banquina:** Disciplina circense acrobática perteneciente a los portes acrobáticos que la realiza un mínimo de tres personas, un acróbata y dos portores que con las manos

entrelazadas entre sí (denominadas plato) propulsan al aire al primero y lo reciben en el plato.

- **Báscula⁴⁰, *teeterboard*, *bascule*, *seesaw* o *springboard*:** Estos términos se utilizan indistintamente para referirse al aparato utilizado en la disciplina objeto de estudio, compuesto por la tabla, el eje, el pie y otros componentes estructurales.
- **Báscula coreana:** Esta modalidad implica que los artistas realizan saltos de forma continuada en un lado y otro de la báscula mientras ejecutan acrobacias, volviendo al punto de partida después de cada ejercicio acrobático.
- **Báscula húngara:** Es una modalidad en la que el aparato se utiliza únicamente con una propulsión, es decir, uno o dos acróbatas empujan un lado de la báscula proyectado al acróbata situado en el lado contrario. En esta modalidad, tras realizar la acrobacia, no se regresa al mismo lugar de partida, si no que se aterriza en un cochón de recepción o es recibido por el resto de los acróbatas tras haber realizado una acrobacia.
- **Basculista:** Son términos utilizados para referirse al acróbata que realiza ejercicios gimnásticos en la báscula.
- **Cascada:** Ejercicio acrobático que se realiza simulando que el acróbata se descontrola y se cae al suelo. En realidad, de forma controlada simula un accidente cuando lleva a cabo un elemento gimnástico.
- **Colchón de golpeo:** Es un colchón utilizado debajo de los laterales de la tabla de la báscula para proteger a los artistas en caso de caídas y amortiguar el impacto de la tabla contra el suelo.
- **Colchón de salida:** Es un colchón utilizado como zona de recepción para los artistas que realizando distintos tipos de ejercicios salen de la báscula.

⁴⁰ Puede verse un ejemplo en la imagen del Anexo 3: Figura 12.

- **Colchón de seguridad:** Es un colchón utilizado para amortiguar el aterrizaje de los acróbatas sobre la báscula utilizado como progresión de enseñanza y seguridad.
- **Columna, torre o altura:** Se refiere a una figura acrobática realizada por varias personas que consiste en sujetarse de pie unos encima de otros, pudiendo llegar a construir varias alturas (doble altura, triple altura, etc.).
- **Coreografía:** El diseño y la secuencia de movimientos acrobáticos realizados durante una actuación en la báscula, que pueden incluir elementos acrobáticos, de danza y de expresión artística.
- **Cuidador o *pareur*:** Persona responsable de garantizar la seguridad durante las actuaciones en la báscula, supervisando el inicio, ejecución y final de las acrobacias.
- ***Dead board* o *empty board*:** Situación de riesgo producida en el transcurso de la práctica de la báscula coreana en la que el saltador que aterriza sobre ella se desequilibra y abandona su lugar dejando caer al vacío al compañero de enfrente que está en el aire sin nadie que le amortigüe.
- **Disciplina circense:** Se refiere al amplio conjunto de habilidades, técnicas y actuaciones artísticas asociadas al mundo del circo. Esto puede incluir una variedad de técnicas tales como las acrobacias, los malabares, el equilibrismo, el contorsionismo, el trapecio, la tela aérea, entre otros.
- **Estabilidad:** La capacidad de la báscula o los acróbatas para mantenerse estables durante las acrobacias, asegurando la seguridad en el transcurso de la ejecución de la disciplina.
- **Flexión o *flectar***⁴¹: Es la acción de tensión que soporta la tabla de la báscula, permitiendo que se doble antes de propulsar al acróbata y luego recupere su posición.

⁴¹ En el Anexo 2 el lector puede ver dos imágenes en las que se ve el acto de flexión de la báscula: Figuras 3 y 4.

- **Fulcro⁴²:** Parte sobre la cual reposaba la tabla del *neolttwigi* y que generalmente consistía en una estera de paja o un montículo de arena del juego popular coreano similar a la báscula.
- **Impacto físico:** Afectación física de la práctica de la báscula en el cuerpo de los acróbatas, incluyendo lesiones, fatiga y condición física.
- **Impacto psicológico:** Afectación emocional y mental de la práctica de la báscula en los acróbatas, que pueden incluir estrés, ansiedad, satisfacción personal, entre otros.
- **Impulso:** La fuerza aplicada por los acróbatas para propulsarse desde la tabla de la báscula.
- **Loncha, trócola o arnés de seguridad:** Sistema de seguridad compuesto de una serie de cuerdas, poleas y un arnés que tiene como finalidad sujetar al acróbata en el transcurso de la realización de los ejercicios gimnásticos en caso de que la ejecución sea fallida.
- **Pie o base⁴³:** Es la parte de la báscula que sustenta la tabla y sirve como eje de basculación.
- **Pirqueta o brie:** Es una acción acrobática que implica realizar una rotación sobre el eje longitudinal en el aire.
- **Portes acrobáticos:** Disciplina circense consistente en la realización de acrobacias en pareja y que se caracteriza por ser realizada por un mínimo de dos personas.
- **Portor:** Acróbata que forma parte de la disciplina portes acrobáticos cuya misión en la misma es la de propulsar y recoger al ágil después de realizar las acrobacias.
- **Puesta en escena:** El diseño y la presentación visual de la actuación en la báscula, que incluye la iluminación, vestuario y utilería.

⁴² El lector puede observar dos ejemplos del fulcro en las Figuras 1 y 3 del Anexo 2. En estos casos uno es una estera y el otro un montículo de arena respectivamente.

⁴³ Para ver imágenes de este elemento se pueden consultar tres imágenes en el Anexo 3: Figuras 11, 12 y 13.

- **Ritmo:** La cadencia y el tempo de las acrobacias en relación con la música y la narrativa de la actuación.
- **Salto mortal o *backflip*:** Es una acción acrobática que implica realizar una rotación sobre el eje transversal en el aire y se puede ejecutar en diferentes posiciones como agrupada, carpada, extendida o posición *puck*.
- **Sistema de anclaje⁴⁴:** Es el mecanismo utilizado para unir la tabla de la báscula al pie.
- **Tabla o plancha:** Es la parte de la báscula sobre la cual los acróbatas se propulsan.
- **Traversé, cruce o *transfer*:** Ejercicio específico de la báscula coreana que consiste en pasar de un extremo al otro del aparato por el aire pudiendo realizar o no una acrobacia durante el mismo.
- **Troup, troupe, colectivo, *collectif*:** Se refiere al grupo de acróbatas que conforman el equipo que realiza las acrobacias en la báscula de forma conjunta.
- **Tumbling:** Palabra utilizada con dos acepciones. Por una parte, se refiere a una disciplina gimnasta consistente en la realización de acrobacias lineales sobre un aparato alargado de 14 m de largo sobre el cual se encadenan acrobacias hasta llegar al final. Por otro lado, se utiliza para denominar al material acolchado que se utiliza como tatami alargado para realizar acrobacias.

⁴⁴ Para observar el sistema de anclaje, el lector puede ver la Figura 16 del Anexo 3.

Metodología de la investigación

La metodología empleada en esta investigación se basó en los objetivos establecidos previamente, adaptándose a las particularidades del estudio. Este cuerpo teórico constituye la base de la metodología, que se caracterizó por ser histórica, cualitativa, narrativa, interpretativa y, en algunos casos, cuantitativa. La combinación de estos enfoques definió la metodología global, que se estructuró a medida que se identificaban vacíos en la información existente.

En el ámbito cualitativo, se adoptó la perspectiva propuesta por Strauss y Corbin (1990, p. 17), que destaca la importancia de la investigación de este tipo en el estudio de personas, historias y comportamientos, así como en el análisis organizativo y de movimientos sociales. El método biográfico-narrativo fue fundamental para reconstruir el contexto histórico y pedagógico, centrándose en las experiencias de los informantes y en la interpretación de sus significados, tal como lo indica Bolívar (2001, p. 52). Las entrevistas realizadas permitieron indagar en las vivencias profesionales y personales de los participantes, enriqueciendo el proceso de investigación.

Por su parte, el enfoque histórico se apoyó en documentos biográficos y memorias de artistas y empresarios circenses, siguiendo una perspectiva multidisciplinaria que involucra diversas ciencias humanas y sociales, como señala Miguel Ángel Tidor (2016, p. 637). La reconstrucción histórica de la evolución de la báscula como aparato circense se fundamentó en la interrelación de información proveniente de fuentes documentales, biografías y entrevistas. Esta información se contrastó para establecer un marco común que abordara aspectos históricos, pedagógicos, mecánicos y artísticos del uso de la báscula coreana en el circo desde múltiples perspectivas.

La interpretación de datos de diversa índole, incluidas experiencias personales de los expertos, ha sido fundamental para la reconstrucción continua del conocimiento, proporcionando información significativa en relación a la metodología y el equipamiento de la

disciplina. En algunos casos, mi propia experiencia profesional y artística coincidió temporalmente con los antecedentes históricos investigados, lo que me permitió corroborar referencias propias. En línea con esta perspectiva, la aportación de Cohen y Manion (1990, p. 69) subraya la importancia de que la teoría surja de la investigación misma, construyendo sobre la experiencia y entendimiento del investigador, y siendo validada por aquellos que son su fuente y quienes la aplican.

Aunque la investigación se ha centrado principalmente en un enfoque cualitativo, también se han recopilado numerosos datos cuantitativos sobre las características, formación, experiencia y equipo de los saltadores de báscula coreana. Para analizar estos datos, se emplearon técnicas estadísticas de análisis descriptivo, comparativo y diferencial. En la Tabla 1 y la Figura 1, que incluyo a continuación, se detallan los métodos, fuentes y procesos utilizados en cada capítulo de la investigación:

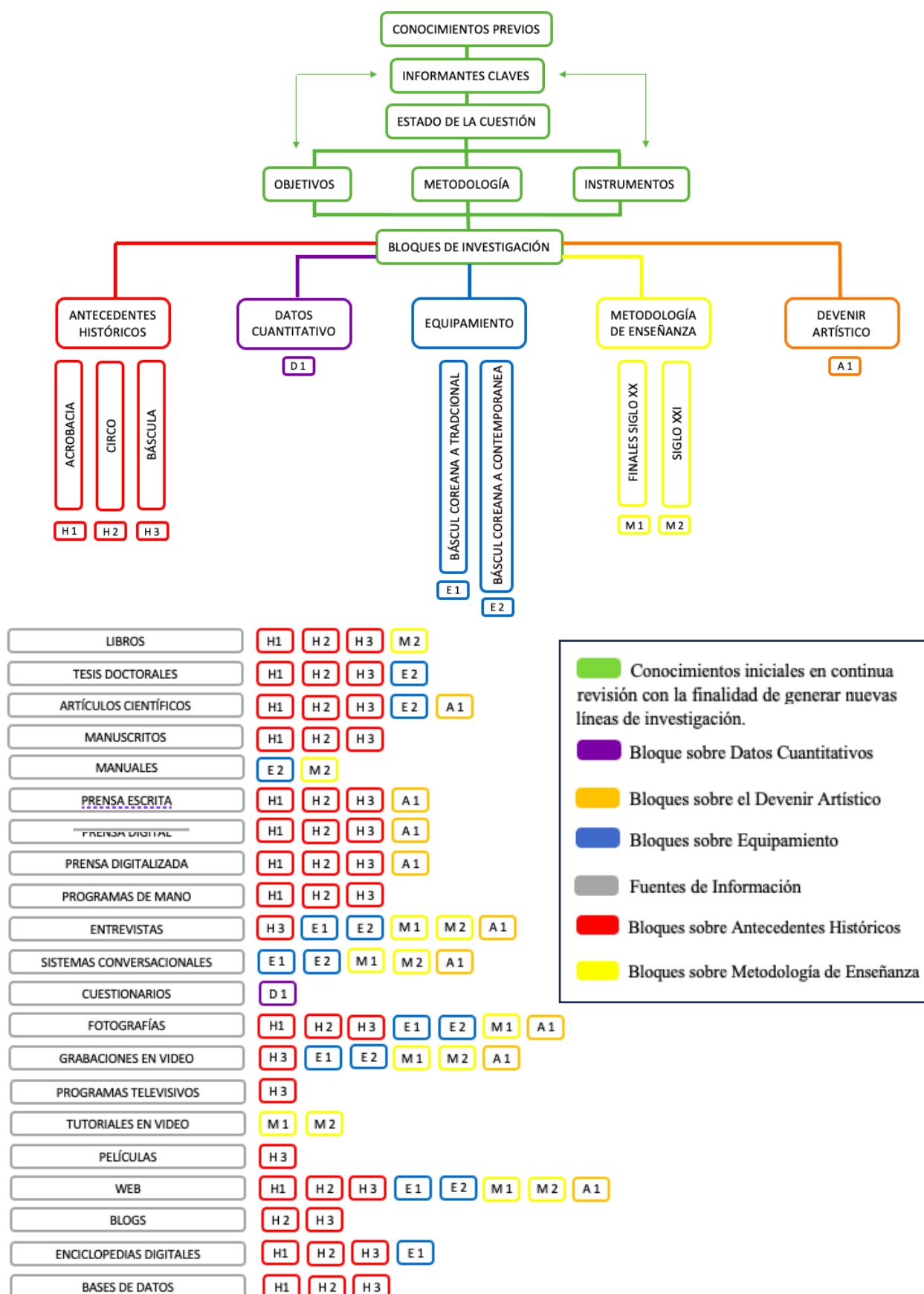
Tabla 1

Relación de fuentes y métodos de investigación

Apartados de la tesis	Método de investigación	Instrumentos
Capítulo 1: Antecedentes históricos de la acrobacia y el circo	Histórico	Fuentes documentales
Capítulo 2: La báscula coreana: antecedentes históricos	Histórico / bibliográfico	Fuentes documentales, entrevistas y sistemas conversacionales
Capítulo 3: Cuestionarios sobre la estandarización del equipamiento y la metodología de enseñanza de la báscula coreana	Descriptivo	Cuestionarios
Capítulo 4: Equipamiento y materiales	Histórico / bibliográfico / descriptivo	Fuentes documentales, entrevistas y cuestionarios
Capítulo 5: Estandarización de la metodología de enseñanza	Histórico / bibliográfico	Fuentes documentales y entrevistas
Capítulo 6: Consecuencias de la estandarización técnica y metodológica	Histórico / bibliográfico	Fuentes documentales y entrevistas

Figura 1

Organización del proceso de búsqueda de información



La estructura⁴⁵ de la investigación se ha organizado en cinco bloques que he denominado antecedentes históricos, recopilación y análisis de datos cuantitativos, equipamiento y materiales, metodología de enseñanza y consecuencias culturales de la sistematización de la disciplina. Estos apartados conforman un sólido marco teórico para analizar la hipótesis planteada.

Fuentes documentales y bibliográficas

Durante la investigación, se consultaron diversas fuentes que abarcan tesis doctorales, artículos científicos, libros, biografías, tratados, manuales, fotografías, películas, grabaciones, programas de televisión, videos tutoriales, programas de mano y prensa tanto digital como escrita. La mayoría de estas se encuentran en el CNAC y aunque muchas no se utilizaron directamente en la tesis, su consulta fue fundamental debido a la falta de bibliografía previa relacionada con el objeto de interés.

Para contextualizar el estudio, se llevó a cabo una investigación en dicho centro que incluyó una amplia variedad de recursos documentales, entre ellos: libros, biografías, artículos científicos, tratados y manuales, enfocados en el circo y su evolución histórica. Se consultaron y revisaron periódicos impresos, revistas especializadas y prensa digitalizada para obtener una perspectiva más amplia sobre temas circenses y eventos relevantes. Además, se revisó una gran cantidad de material visual, como cartelería, programas de mano y fotografías archivadas, con el fin de complementar el análisis histórico y artístico. En cuanto a los recursos audiovisuales, se accedió a una selección de películas, grabaciones y programas de televisión relacionados con el circo, con especial atención en la evolución de la báscula y su relevancia en los siglos XX y XXI. También se exploraron diversos recursos en línea: artículos, blogs, plataformas de

⁴⁵ En la Figura 1 muestro en un esquema el orden del proceso seguido, aclarando la estructura de la investigación y los instrumentos utilizados para realizarla relacionando los datos entre sí. La relevancia de los informantes claves y sistemas conversacionales me ha permitido la continua validación del proceso.

video y enciclopedias virtuales circenses. Entre los recursos fundamentales utilizados para profundizar en cada área se destacan las biografías y obras de historiadores franceses, como Pascal Jacob o Dominique Denis, que sirven para contextualizar los antecedentes históricos del circo. Además, se consultaron los escritos de expertos como George Strehly, Henry Thétard, Pierre Couderc o Christian Hamel, así como los artículos de la revista francesa *Le Cirque dans L'Univers* y las bibliotecas digitales *Chronicling America* y *Bibliothèque Nationale des Archives Nationales du Quebec*, imprescindibles para reconstruir la historia específica de la báscula en el circo. Los programas de mano digitalizados en el propio CNAC fueron una fuente invaluable de información sobre fechas y compañías circenses relevantes para la investigación. Igualmente, el fondo de documentos audiovisuales del CNAC facilitó el análisis artístico y la comprensión de su importancia en diferentes períodos históricos. Por último, los manuales desarrollados por la FEDEC proporcionaron una visión detallada sobre la metodología de enseñanza y el equipamiento específico relacionado con la báscula coreana, complementando así el estudio desde una perspectiva práctica y técnica.

Dada la escasez de bibliografía existente sobre el tema, el proceso de investigación no pudo seguir un enfoque estrictamente académico. Muchas de las fuentes consultadas se consideran secundarias, ya que no tienen una relación directa con el suceso estudiado, pero se utilizaron para reforzar y corroborar los datos primarios, buscando así una mayor validez y fiabilidad. Ejemplos de estas fuentes son materiales manuscritos, biografías, catálogos, periódicos, revistas, crónicas, artículos de investigación, tesis doctorales y fotografías.

Las fuentes analizadas en el CNAC abarcan una amplia variedad de formatos, como revistas especializadas en circo, manuales de la FEDEC, programas de mano, cartelería y grabaciones audiovisuales catalogadas. Estas últimas, en particular, han sido fundamentales para reconstruir históricamente el contexto de la disciplina de manera objetiva. La documentación audiovisual del CNAC permitió expandir el análisis y estructurar la

investigación, proporcionando datos físicos, evidencias visuales y relaciones temporales fiables. El análisis de estos recursos audiovisuales siguió los principios de la antropología de los medios de comunicación. Este enfoque, respaldado por estudios de Ardèvol y Muntañola (2004), y también de Peter Burke (2001), ha permitido profundizar en aspectos históricos, de la vida cotidiana y culturales, enriqueciendo el estudio más allá de las fuentes tradicionales (Ardèvol & Muntañola, 2004, pp. 17-18; Burke, 2001, p. 11).

La observación y análisis del contenido audiovisual se mantuvo a lo largo de toda la investigación, excepto en el capítulo de análisis de los datos cuantitativos. Este análisis, combinado con la consulta de fuentes bibliográficas y la investigación en internet, ha sido fundamental para construir un cuerpo teórico. La plataforma online YouTube fue especialmente útil para acceder a grabaciones de espectáculos y corroborar la historia reciente de la báscula coreana en el circo contemporáneo. La atención se centró en aquellos elementos que respondían a los objetivos marcados y contribuían a clarificar el proceso de investigación. En la primera etapa, se definieron aspectos clave pensando en el resultado global del estudio, centrándose en fechas y sucesos significativos en diferentes territorios del mundo. Este enfoque, basado en los principios de Flick (2012), permitió construir una visión general.

Entrevistas, sistemas conversacionales y cuestionario

Para obtener una comprensión holística y detallada del tema de estudio, se llevaron a cabo numerosas actividades de investigación que involucraron la participación directa de diversos informantes y la recopilación de datos mediante cuestionarios y entrevistas.

En el ámbito de las entrevistas, se realizaron a tres informantes clave, André St Jean, Arnaud Thomas y Yuri Sakalov, quienes son profesores expertos en el campo de la báscula coreana. Además, se acometieron seis más con artistas, exartistas y otros profesionales relacionados con el circo. Asimismo, se realizaron dos más a informantes clave que eran

ingenieros o diseñadores con experiencia en la fabricación de equipos circenses. Estas entrevistas proporcionaron una perspectiva valiosa desde diferentes ángulos del tema de estudio. Además, se llevaron a cabo sistemas conversacionales con un total de veinte expertos de diversas áreas, con el fin de profundizar en el conocimiento y obtener diferentes puntos de vista sobre la báscula coreana y su práctica en el contexto circense contemporáneo.

En cuanto a los cuestionarios, se distribuyeron entre artistas profesionales de la disciplina, con un total de treinta y siete participantes de un grupo de cincuenta seleccionados. Estos permitieron recopilar datos cuantitativos y cualitativos sobre la experiencia y las perspectivas de los artistas en relación con la báscula coreana y su práctica profesional.

Participantes de las entrevistas

La selección de participantes se basó en la relevancia de su experiencia y conocimientos, siguiendo los principios descritos por James McKernan (1999):

La técnica de la entrevista con el informante clave es una variable de la entrevista general con la condición especial de que se realiza con un individuo que posee conocimientos, destrezas o experiencias únicos o especializados dentro de una organización, o está dispuesto a compartirlos con el investigador. [...] Los informantes clave están enterados de las cuestiones y las tareas por su experiencia y fondo cultural. Debido a que están en posiciones clave, a menudo tienen una elevada educación y destrezas de reflexión que pueden producir hipótesis y líneas adicionales de indagación para el investigador. (p. 152)

Las entrevistas se plantearon a cuatro profesores expertos de la FEDEC: los mencionados anteriormente André St Jean, Arnaud Thomas y Yuri Sakalov, así como a Jan Rosén. Este último, perteneciente a la *Stockholm University of the Arts*⁴⁶ (SUA), fue el único que finalmente no participó en el estudio debido a motivos personales.

André St Jean es un exgimnasta de trampolín canadiense que se unió al *Cirque du Soleil* en 1986 y se convirtió en acróbata del primer espectáculo de báscula coreana para dicha compañía. Desde la primera década del siglo XXI, ha sido entrenador de esta modalidad en el

⁴⁶ Esta universidad cambió su denominación a partir del 1 de enero de 2020, antes de ello se la conocía bajo el nombre de *School of Dance and Circus* (DOCH). Es pertinente este dato ya que la bibliografía cotejada en la que se menciona dicha universidad aparece en su mayor parte con el nombre antiguo.

Cirque du Soleil, la *École Nationale de Cirque* (ENC) de Montreal y en multitud de monográficos especializados por todo el mundo. Por su parte, Arnaud Thomas es un excompetidor francés de gimnasia de trampolín y ha sido profesor de propulsiones mecánicas del CNAC durante más de 35 años. Además, es autor de manuales y vídeos explicativos sobre báscula coreana. Como tercer experto, Yuri Sakalov, originario de Rusia, fue gimnasta de la Unión Soviética y luego trabajó como artista de circo realizando disciplinas como báscula, barra rusa o trapecio volante. Durante más de 15 años, ha sido profesor en la ESAC en Bruselas, especializándose en propulsiones mecánicas.

Además de los profesores expertos, se entrevistó a ingenieros, constructores y diseñadores de aparatos circenses, como Jean Charles Gac, ingeniero del CNAC encargado de hacer todos los cálculos físicos, Michel Eric constructor de la misma escuela o Fred Gerard, asistente de puesta en escena del *Cirque du Soleil* y miembro investigador del *Centre de Recherche D'innovation et de Transfert en Arts du Cirque* (CRITAC).

Las entrevistas a otros artistas o exartistas contribuyeron al análisis del equipo utilizado en la disciplina. Además, se mantuvieron diferentes conversaciones con la finalidad de recopilar más información con representantes del sector, como Marion Cossin y Cyril Thomas, así como con Origen Yo Soy⁴⁷, inventor de una innovadora forma de construcción, basada en la elaboración de planchas divisibles. Todas ellas siguieron un formato común, abordando temas como la experiencia profesional, la metodología de enseñanza y los antecedentes históricos, mientras que los informantes relacionados con la construcción y diseño de material enfocaron aspectos técnicos y de diseño. El material obtenido de estas entrevistas, que incluye planos, medidas y fotografías, contribuyó significativamente a la comprensión del objeto de estudio.

⁴⁷ Origen Yo Soy es un constructor artesanal de básculas que se retiró como acróbata de dicha disciplina después más de 10 años. Es de origen argentino y reside en la actualidad en Barcelona. Ha sido el constructor de gran parte de las básculas fabricadas en España.

Se consideraron aspectos éticos, de diseño y estructuración previa para el proceso de realización de las mismas, siguiendo pautas de Kvale en su libro *Las entrevistas en Investigación Cualitativa* (2011). Una vez completadas, se procedió a la transcripción de las mismas para hacer accesible la información recopilada y facilitar su uso en futuras investigaciones, así como para permitir el análisis y elaboración de teorías. El análisis se llevó a cabo mediante el análisis de contenido, con el objetivo de reducir la información y resaltar detalles que no habían sido publicados previamente, lo que enriqueció la investigación. Además, los expertos proporcionaron documentación propia y contactos adicionales, ampliando así el alcance de la información recopilada. Las entrevistas sirvieron como base para analizar la metodología de enseñanza en el capítulo correspondiente y guiaron el proceso de contrastación de información en el resto de los capítulos. La comparación de los testimonios de los entrevistados fue fundamental para identificar puntos de convergencia y explorar la posible estandarización de la práctica de la báscula coreana.

Muestra del cuestionario

El cuestionario se planteó y dirigió a artistas y alumnos de escuelas superiores de circo, consiguiendo finalmente recopilar una muestra de 50 personas. Se incluyeron acróbatas participantes en el *Festival Mondiale du Cirque de Demain*, y se garantizó la representación de distintas nacionalidades, escuelas superiores y diversidad generacional, desde profesionales nacidos en 1958 hasta estudiantes nacidos en 2003. El objetivo era superar el 66 % de participación, alcanzándose finalmente el 74 %, lo que aseguró la diversidad de las fuentes y la validez de los resultados obtenidos. Se diseñó con el objetivo de indagar sobre la sistematización de aspectos relacionados con la báscula coreana, utilizando un formato estandarizado de preguntas, como lo define M^a Ángeles Cea (2001, p. 254).

Los cuestionarios se utilizaron para obtener puntos de cohesión en cuatro áreas principales: las particularidades del artista de báscula coreana, datos sobre su formación, especificaciones del equipamiento y materiales utilizados, y el análisis de la afectación física y psicológica de su práctica. El contenido⁴⁸ se diseñó en tres idiomas y se estructuró en siete apartados expuestos en la siguiente tabla:

Tabla 2

Estructura del cuestionario

Partes	Contenido del cuestionario
1	Explicación del objetivo del cuestionario y consentimiento para el uso del nombre real en la investigación
2	Información general del encuestado: nombre, nacionalidad, año de nacimiento y sexo.
3	Características personales del saltador: estado de actividad, peso, altura, experiencia en báscula y experiencia artística
4	Formación previa: detalles sobre la formación, horas de entrenamiento semanal y datos relacionados.
5	Características del equipamiento: medidas y características de la tabla y colchones, si los hubiera.
6	Aspectos físicos y psicológicos: efectos psicológicos, lesiones físicas y partes del cuerpo afectadas.
7	Interés en la investigación académica.

El diseño del cuestionario fue supervisado por Cyril Thomas y los datos recopilados fueron analizados con la finalidad de determinar la posible existencia de una sistematización. El objetivo final fue obtener una visión general que corroborara la información obtenida de otros recursos analizados.

⁴⁸ El modelo del cuestionario enviado a los participantes se encuentra reflejado en el Anexo 11. En él, se puede observar en profundidad los distintos apartados de este.

Capítulo 1. Antecedentes históricos de la acrobacia y el circo

1.1. La acrobacia China: una tradición milenaria

Con el objetivo de contextualizar la investigación sobre la báscula coreana, es esencial llevar a cabo una revisión detallada de los antecedentes históricos vinculados al surgimiento y evolución de la acrobacia. Esta, como forma de expresión y arte milenario inherente al ser humano, ha sido objeto de estudio desde hace mucho tiempo. Georges Strehly, en su libro *L'Acrobatie et les acrobates*⁴⁹ (1880) destaca lo siguiente:

Faut-il s'en étonner ? Un des traits qui différencient le plus l'homme de l'animal, c'est que, tandis que la brute ne demande pour être heureuse, que la satisfaction des appétits naturels ; l'être humain a un désir si vif de distraction qu'il est prêt, dans l'occasion, à sacrifier le plaisir des yeux ou des oreilles aux besoins les plus urgents du corps. (p. 11)

La acrobacia en China tiene sus raíces datadas entre el siglo XXII y el siglo XVII a. C. Durante este periodo, se estableció una analogía directa entre esta forma de expresión y las capacidades humanas desarrolladas en una época en la que la destreza, habilidad, fuerza y flexibilidad eran fundamentales para la supervivencia. Quifeng (1985), por su parte, señala que:

As society developed, the primitive performing arts gradually branched out into instrumental music, song, and dance. The performance stressing gymnastic skills was the beginning of acrobatics. In ancient times acrobatics were closely linked with all human activities. Work, fighting between tribes, religious sacrifices and other daily activities all had their corresponding acrobatic movements. The evolution and development of these movements have made Chinese acrobatic art varied and fascinating. (p. 1)

Según antiguas leyendas chinas, los ejercicios acrobáticos tienen sus orígenes en los grandes combates. Una festividad popular china actual conmemora la gloriosa batalla entre el Emperador Amarillo y el monstruo Chiyoun, caracterizado por una cabeza de toro, cuatro ojos y seis manos. Durante estas celebraciones, conocidas como Los Juegos de Chiyoun (Desroches, 1999, p. 21; Qifeng, 1985, p. 4) se llevan a cabo representaciones artísticas que incluyen música, danza y acrobacias.

⁴⁹ La obra de Georges Strehly es uno de los primeros tratados europeos que versa sobre la acrobacia contemporánea. En ella, el autor especifica los antecedentes históricos y enumera y explica las distintas posibilidades acrobáticas: los elementos acrobáticos y las distintas disciplinas.

Se han descubierto evidencias arqueológicas de su presencia temprana en la cultura china. Una de las piezas más antiguas que representa escenas acrobáticas se remonta al tercer milenio antes de Cristo y se encuentra en una vasija⁵⁰ ceremonial de forma redondeada. En esta representación, un acróbata realiza un equilibrio sobre la cabeza con la ayuda de las manos. Este objeto, perteneciente al periodo neolítico, es un símbolo de abundancia utilizado en rituales ceremoniales. La acrobacia en sus inicios no solo era un entretenimiento, sino también un ritual, ya que se utilizaban los cuerpos para encarnar a dioses y demonios (Jacob, 2008, p. 32).

Otras manifestaciones artísticas que respaldan la antigüedad de este arte se encuentran en esculturas de terracota con restos de policromía y bronce descubiertas en tumbas de la Dinastía Han que datan de un periodo entre el año 475 a. C. y el año 221 a. C. Estas esculturas representan a bailarines, contorsionistas, acróbatas y músicos. Según Pascal Jacob (2008):

[...] (471-221 avant J.C.) De cette période, datent les premières esquisses d'une acrobatie détachée de ses antécédents guerriers, religieux ou liés à la pratique de la chasse. Ces singulières figurines deviennent partie intégrante du mobilier funéraire et contribuent à l'évocation de la mémoire des activités de tout un peuple. (pp. 41-42)

Un ejemplo adicional relevante se evidencia en las representaciones de pequeñas esculturas, vasijas y pinturas que representan figuras acrobáticas y que fueron halladas en el mobiliario funerario de tumbas pertenecientes a la Dinastía Han, datada entre el año 206 a. C. y el año 220 d. C. Entre estas representaciones, destaca una vasija con dos acróbatas esculpidos en su borde⁵¹, así como la figura de un acróbata realizando un equilibrio sobre sus manos. Tal y como describe Desroches (1999):

Le mobilier funéraire de l'époque Han (206 av. J.-C. 220 ap. J.-C.) évoque, entre autres thèmes, des banquets animés par des orchestres, des danseuses de diverses attractions. Les acrobates ou les contorsionnistes qui constituent les anses de ce récipient cylindrique (lian) participent de cette iconographie funéraire. Les Iran en terre cuite reproduisent, à destination des décédés, des coupes véritables pour les boissons fermentées. (p. 32)

⁵⁰ En el Anexo 1: Figura 1, el lector puede ver una imagen del objeto ceremonial mencionado.

⁵¹ Para consultar la imagen, puede consultarse al Anexo 1: Figura 2.

Durante la Dinastía Han, la población noble participaba en banquetes y reuniones familiares que se enriquecían con música en vivo y actuaciones de baile y acrobacias, con el propósito de entretener a los invitados. Estatuillas de cerámica que representan estas celebraciones populares se han descubierto en Jinan, provincia de Shandong (Qifeng, 1985, p. 14). Un ejemplo adicional de esta época es una pintura rupestre llamada *The Hundred Entertainments*⁵², descubierta en 1954 en la provincia de Shandong, en la localidad de Beizhai, simboliza la relevancia de las manifestaciones artísticas de la época y muestra a 54 artistas actuando conjuntamente. Al observarla en detalle, se pueden identificar diversas habilidades acrobáticas, como equilibrios con aparatos y utensilios, malabares, equilibrios sobre las manos en una cuerda, acrobacia ecuestre, doma de animales, entre otras. Este descubrimiento subraya su papel fundamental como uno de los pilares culturales chinos durante este periodo histórico, y desde entonces, estas actuaciones serían conocidas con el nombre de *The Hundred Entertainments*.

Con el fin de la Dinastía Han en el año 220 a. C., comenzó el período llamado los Tres Reinos, que se extendió hasta el 265 d. C. Esta etapa fue seguida por innumerables conflictos que persistieron hasta tres siglos después, en concreto, el año 581, marcando el periodo conocido como las Dinastías Wei, Jin del Sur y del Norte (Seis Dinastías). Esta lucha de poder se prolongó durante aproximadamente cuatrocientos años⁵³. Durante este extenso periodo (220 - 581 d. C.) el desarrollo acrobático experimentó una notable diversidad de disciplinas. Pinturas rupestres descubiertas en tumbas y templos que datan de los periodos mencionados ofrecen representaciones de diferentes actuaciones. En una pintura hallada en un templo confucianista en Lunzi⁵⁴, provincia de Shandong, se aprecian varias personas ejecutando ejercicios sobre

⁵² En el Anexo 1 el lector puede ver dos imágenes (Figuras 3 y 4) que detallan partes de la pintura completa.

⁵³ En el libro *Chinese Acrobatics Through the Ages* Qifeng profundiza en dicha lucha de poder, por lo que si el lector quiere profundizar en el tema puede consultar dicha referencia (Qifeng, 1985, p. 29).

⁵⁴ La imagen se puede encontrar en el Anexo 1: Figura 5.

caballos, evocando la esencia de los *Monkey Locky Shows*. Qifeng (1985) describe las representaciones de la siguiente manera:

“Monkey Jockey Shows” and “Juggling File Kinds of Weapons” may be considered representative works of northern acrobatics in the Southern and Northern Dynasties. “Monkey Jockey Shows” can be traced back to a form of circus show of ancient nomadic tribes. It spread into the Central Plains in the 4th century. It was presented in the following fashion: a performer wearing a sheet of monkey skin to masquerade as a Monkey, demonstrated horsemanship on a galloping horse. He stood on head of the horse, Then reaching below its belly, with his feet still in the stirrups, pulled hard at the horse's tail and quickly leapt onto the horse's back [...] Showing extraordinary agility, he could rival a monkey. (p. 31)

Durante este periodo, se mantuvo la práctica de disciplinas provenientes de la Dinastía Han, como el funambulismo y la prestidigitación, al mismo tiempo que surgían nuevas propuestas, como las volteretas. Según Qifeng (1985, p. 32.), la realización de volteretas, mencionada por primera vez en registros escritos durante la Dinastía Liang (502-557) de las Dinastías Sureñas, evolucionó aún más hacia la realización de volteretas sobre una mesa. Un tratado sobre música escrito por Chin Yang describe al menos nueve ejercicios realizados sobre grandes palos⁵⁵ durante las celebraciones del Año Nuevo lunar en el siglo VI. Además, grabados en piedra y pinturas de este periodo manifiestan estos mismos ejercicios.

El siguiente periodo, que transcurre entre los años 589 y 907, marca el segundo apogeo acrobático en China. Durante las Dinastías Sui (581-618) y Tang (618-907) se fomentó e implementó el desarrollo del folclore, considerado por Jacob (2008, p. 77) como la Edad de Oro⁵⁶ del refinamiento cultural. En la sección de música de Sui Shu (Historia de la Dinastía Sui), se describe cómo una carpa gigante fue erigida en la ciudad de Luoyang para recibir y entretener al Khan de los turcos. Estos espectáculos incluían equilibristas sobre cuerdas, actos de equilibrio en perchas, lanzamiento de cuchillos y escupidores de fuego, entre otras

⁵⁵ La disciplina, actualmente conocida como “percha”, consiste en una persona que sujeta un palo (percha), de longitud variable (normalmente entre 2 y 6 m) en equilibrio, ya sea con las manos, sobre el hombro o sobre la cabeza. Sobre la esta percha trepa uno o varios acróbatas y una vez arriba realizan movimientos y figuras acrobáticas mientras la persona de abajo mantiene en equilibrio la percha con los acróbatas arriba. Para más información relativa a la disciplina el lector puede consultar el tomo 3 del *Dictionnaire du Cirque* de Dominique Denis (1997).

⁵⁶ Al respecto, Qifeng señala como después de que el emperador tomara el trono en el año 604, convocó nuevamente a los artistas registrándolos como profesionales. Estos presentaban a menudo espectáculos en la corte imperial. El emperador Yang Di entretenía a los invitados extranjeros con acrobacias y *The Hundred Entertainments* para mostrar la prosperidad y el poder del imperio Sui (Qifeng, 1985, pág. 39).

atracciones. Este florecimiento artístico fue respaldado por el estado, que también promovió su crecimiento. Un ejemplo notable fue la creación de una serie de escuelas con el propósito de supervisar, formar y proporcionar espacios para el ensayo de los artistas de la época. Pascal Jacob (2008) concreta:

Les Tang ouvrent les premières écoles d'acrobatie, accessibles aux enfants à partir de l'âge de cinq ans et où ils sont entretenus pendant de longues années d'apprentissage. Ces écoles favorisent le développement des techniques et contrebalancent la transmission aléatoire d'un acrobate plus âgé à un disciple. Certains acrobates se rassemblent au sein d'une coalition, entre syndicat et parti politique, motivés par un désir de renouvellement de la société. (pp. 77-78)

Hacia el final de la Dinastía Tang, las artes escénicas en general, y las exhibiciones acrobáticas en particular, experimentaron un marcado declive y perdieron interés en la corte. Muchos de los artistas que eran antes parte de la élite cortesana regresaron a trabajar en espectáculos rurales. Qifeng (1985, p. 41) lo describe como un momento en el que este arte perdió su característica de magnificencia, volviéndose melancólico y patético. Muchos acróbatas de la corte se dispersaron y se convirtieron en artistas populares, lo que generó un cambio en el estilo artístico de esta. A pesar de la decadencia general, se siguió investigando en diversas técnicas. Un ejemplo notable es el arte de las acrobacias sobre la percha. Cui Lingqin, en su libro *Jiao Fang Ji*, describe cómo durante la Dinastía Tang, el emperador Xuan Zong quedó impresionado al presenciar equilibrios sobre manos y volteretas realizadas en la cima de una percha. Las palabras de asombro del emperador fueron: “What marvelous perfection and what a convincing artistic execution!” (Qifeng, 1985, p. 43).

Durante esta dinastía, el funambulismo o *Rope Walking* experimentó un notable desarrollo. Era común que las mujeres funambulistas llevaran a cabo los espectáculos luciendo elegantes vestidos, sandalias de madera y adornos de perlas. Estas habilidosas artistas elevaron el nivel técnico de sus actuaciones al incorporar volteretas, malabares y la formación de torres humanas. Existen una serie de pinturas conservadas en Japón conocidas como Las pinturas de

*las danzas de Tang*⁵⁷ que presentan figuras femeninas realizando malabares sobre la cuerda, utilizando sandalias de madera (Qifeng, 1985, p. 46).

Para concluir esta breve recopilación de disciplinas acrobáticas es relevante destacar la práctica de realizar torres humanas durante la Dinastía Tang. Una pintura encontrada en un arco que data de la de dicha dinastía presenta la imagen de un individuo que sostiene a cuatro personas sobre sus hombros⁵⁸: dos en cada hombro, formando así una impresionante torre humana.

China inicia un periodo de favorecimiento del acercamiento cultural, ya que el emperador impulsa el intercambio artístico entre diversas regiones asiáticas, Persia y el Imperio Romano, promoviendo así la interculturalidad artística entre distintas partes de China y otros países. Es relevante señalar que previamente China ya ejercía una gran influencia en regiones del norte de Asia como Mongolia, Corea o Japón. El budismo y, posteriormente, el confucianismo fueron fuerzas impulsoras del intercambio de costumbres, prácticas religiosas y culturales (Jacob, 2002, p. 72).

A partir de aquí, aunque el legado cultural acrobático chino perdura, su relevancia para mi investigación disminuye, es por ello por lo que ahora centraré mi atención en aspectos relacionados con la forma de vida china, específicamente en lo que respecta a las prácticas saludables y deportivas. Estas costumbres no solo han sido fundamentales para la salud y el bienestar en China, sino que también han ejercido una influencia significativa en las tradiciones exportadas al continente asiático, siendo el centro de mi interés el caso de Corea.

La tradición china en cuanto al deporte se fundamenta en la arraigada convicción popular de la población asiática que vincula un cuerpo sano con una mente sana. La práctica de deportes saludables para todas las edades es una tradición que perdura desde la Antigüedad.

⁵⁷ El lector puede consultar la imagen digitalizada en el Anexo 1: Figura 6.

⁵⁸ Puede verse la imagen en el Anexo 1: Figura 7.

En palabras de Qinglong (1999, p. 15), “Depuis l'Antiquité les Chinois vont d'abord regarder le sport comme un moyen de préserver le corps dans un état sain. Il s'accompagnera de pratiques physiques qui aboutiront à la création d'une gymnastique curative typiquement chinoise”. La técnica inspirada en el *Qigong* es milenaria y se remonta a las dinastías Xia y Shang, datadas 2 milenios a. C. Según Jacob (2008, p. 38), “À l'évidence, l'acrobatie chinoise puise là une matière précieuse pour se définir en parallèle à une source curative interne, et suggérer un potentiel physique hors du commun utilisé à des fins spectaculaires”. Más adelante, en otras dinastías anteriormente mencionadas, estos métodos de preservación se complementan con otras prácticas. Un documento del siglo II a. C. descubierto en el yacimiento de Mawangdui, situado en la provincia de Hunan, China, menciona un método de preservación denominado *yindaoshu*, el cual evolucionará a través de los años y dinastías, recibiendo nombres como *baduanjin* o *taijiquan*. En cualquier caso, el objetivo primordial es promover la salud física y mental.

Debido al budismo y confucianismo, la cultura china ejerce una gran influencia en Corea a lo largo de varias dinastías. Esta influencia, particularmente en lo que respecta a la salud de la población coreana, será crucial para la aparición más adelante del juego tradicional coreano llamado *neolttwigi*, el antecedente histórico de la disciplina circense actual conocida como báscula coreana. Por lo tanto, es imprescindible entender la relación entre la práctica de hábitos saludables y ejercicios acrobáticos previamente expuestos para poder profundizar en el estudio pormenorizado tanto del *neolttwigi* como de la báscula coreana.

1.2. La acrobacia en Occidente: antecedente del circo moderno

Las manifestaciones acrobáticas, así como los antecedentes multidisciplinarios convergirán en el surgimiento del circo moderno, concebido como elemento que alberga todas

las expresiones artísticas relacionadas con estas disciplinas. Jacob (2002) resalta la relevancia de la acrobacia en este sentido:

Ainsi, peu à peu, derrière le chasseur se profile le danseur et, encore quelques pas plus loin, l'acrobate. Jeu, imitation et sans doute dans une certaine mesure détournement, l'acrobatie s'est ainsi lentement muée en une véritable arborescence de disciplines spectaculaires. Elle s'est fondée, de l'Antiquité à la Renaissance, autour d'un répertoire capable de diversifier à l'infini les figures et les possibilités. Au cours de ces siècles de transition, œuvrant dans la rue ou à l'abri des palais, ses praticiens vont surtout s'attacher à codifier les attitudes qui seront récupérées à la fin du siècle par le cirque moderne et transformées en attractions. (p. 77)

En esta sección recapitulo algunas de las conclusiones obtenidas en mi Trabajo de Fin de Máster, que titulé *Cuerpos deconstruidos: hacia una estética del cuerpo en el circo contemporáneo del siglo XXI* (2020). Algunos apartados de dicho trabajo han sido objeto de ajustes bibliográficos y se han enriquecido de manera exhaustiva con nuevos textos y recursos documentales. Al igual que en China, es necesario remontarse al legado cultural dejado por algunas de las civilizaciones antiguas como Grecia o Roma en Occidente o Egipto en la zona norteafricana. Hace aproximadamente tres milenios, en estas sociedades, algunas de las actividades que hoy asociamos con el contenido acrobático, como el contorsionismo o el equilibrismo, tenían una utilidad estrechamente vinculada al entrenamiento de guerreros, rituales religiosos y la celebración de diversas prácticas en festividades y eventos.

La palabra “acrobacia”, de origen griego, significa “caminar sobre la punta de los pies”. A este respecto Geneviève Adrian (1973, p. 7) destaca que “il évoque donc un équilibre et c'est la raison pour laquelle, après avoir plus spécialement désigné des danseurs, des sauteurs, des funambules, il qualifie généralement, par extension, tous les faiseurs de tours demandant agilité, force et adresse”. Antiguos textos, motivos arquitectónicos y pinturas testimonian la importancia que tenían los acróbatas y la diversidad de ejercicios realizados. Evidencias de estas manifestaciones provienen de Egipto y están representadas en las paredes de roca de la necrópolis de Beni-Hassan⁵⁹, o ciudades como Menfis y Tebas (Seibel, 1993, p. 9).

⁵⁹ Beni-Hassan es una localidad del Egipto Medio, situada a la orilla oriental del Nilo. Posee una necrópolis que data de la época de las dinastías XI y XII.

En la trabajo de Angeli Adamntia (2015), presentado en el Congreso Internacional de Investigación de la Danza, se muestra una abundancia de iconografía griega que evidencia la existencia de la acrobacia en la Antigüedad. En el Museo Egipcio de Turín se encuentra una pintura realizada en una concha datada en el 1400 a. C., en la que una mujer realiza una figura estática⁶⁰. Otra pintura del siglo V a. C., conocida como *Kylix Todi*, presenta a dos acróbatas, uno de ellos sosteniéndose sobre los codos en posición invertida⁶¹. Por último, en la colección de *Alkis Raftis* (2015) en Atenas, se observa otra pintura donde un acróbata realiza un equilibrio invertido sobre una mano, mientras otro lo mira manteniéndose sobre los codos.

Los antecedentes de los primeros funambulistas occidentales también se encuentran en Grecia. “The first known illustrations of ropedancers [...] appeared in Greece around 1350 B.C.E. Ropedancers are also known to have performed in the ancient city of Cizicus, in Asia Minor (on the Sea of Marmara, in what is now Turkey)”, señala Jando (2018b, p. 7) al respecto. Georges Strehly (1880, pp. 15-20), por su parte, enumera y describe especialidades acrobáticas originarias de Grecia e Italia. Una de ellas es el equilibrio o parada de manos, aquel que realiza una posición invertida sobre las manos, llamado *cybisteter*⁶² en griego y *cernnus* en latín. El funambulista, equilibrista sobre cuerda, se denomina *schoenobates* en griego y *funambulus*⁶³ en latín, con la variante del “neurobate, qui marchait sur une cordelette de boyau durci, très fine, et qui à distance pouvait donner l’illusion d’un homme qui marche dans les airs” (Strehly, 1880, p. 17). También menciona al acróbata que realiza ejercicios sobre caballos, llamado *desultor*⁶⁴ o *metabates*, saltando de uno a otro.

En América, se encuentran también diversas evidencias en este sentido. Por ejemplo, “en las cerámicas mayas se representaban los contorsionistas y en los dibujos precolombinos

⁶⁰ Para más detalles sobre la pintura, el lector puede consultar el Anexo 1: Figura 8.

⁶¹ La imagen está disponible en el Anexo 1: Figura 9.

⁶² Se puede acceder a la ilustración en el Anexo 1: Figura 11.

⁶³ La ilustración mencionada se encuentra en el Anexo 1: Figura 12.

⁶⁴ Para ver la imagen, el lector puede consultar el Anexo 1: Figura 13.

se encontraban entre distintas acrobacias las pruebas de antipodismo y el baile de zancos” (Circon, s. f., párr. 11)⁶⁵. Otro vestigio del México prehispánico es la tradición azteca de los voladores de Papantla, donde cuatro varones se arrojan desde un palo de más de 25 metros sujetos por cuerdas atadas a los pies (Tidor, 2016, p. 105). Curiosamente, casi en la misma época en una pintura atribuida a Rafael Landivar y datada aproximadamente en 1650 d. C., se refleja a cuatro personas suspendidas de cuatro cuerdas también desde la parte superior de un palo⁶⁶ (Raftis & Angeli, 2015).

La difusión de estas habilidades acrobáticas, actualmente consideradas disciplinas circenses, fue impulsada por el continuo avance de los grandes imperios a través de diversos territorios en todo el mundo. Este fenómeno conllevó la exportación e importación de diversas prácticas y ritos acrobáticos. El constante desplazamiento hacia nuevos territorios o el retorno a los lugares de origen después de haber adoptado tradiciones extranjeras fomentó la proliferación, para el inicio de la Edad Media, de una amplia variedad de expresiones artísticas multidisciplinarias que se desarrollaban en todo el mundo con diversos propósitos. Este fenómeno prefiguró lo que, siglos después, se reconocería como las artes circenses.

Durante el medievo, las expresiones multidisciplinarias acrobáticas se volvieron características en diversas representaciones que tenían lugar en los pueblos, caminos y eventos sociales de la época. Por lo general eran de viajeros que exhibían sus habilidades de pueblo en pueblo y transmitían sus conocimientos de padres a hijos. Se les conocía como *saltimbanchi*, que significa “saltadores de bancos”. Esta denominación aparece por primera vez registrada en 1522 según Seibel (1993):

En la Edad Media, los artistas que exhiben su destreza siguen recorriendo caminos, se reencuentran en las plazas de las ferias, en los mercados, en las fiestas populares cívicas o religiosas, pero son perseguidos con frecuencia por las autoridades que velan por la respetabilidad o la moral. Son los juglares, los saltimbanquis (los que saltan sobre bancos), los bululús; los herederos de los mimos, farsantes, cómicos, volatineros, equilibristas, manipuladores de muñecos o marionetas de Grecia y Roma. Y también los

⁶⁵ Cuando no se especifica la página exacta de la cita, puede deberse a que el documento no está numerado o, alternativamente, a que se está citando un documento de tipo digital o audiovisual.

⁶⁶ El lector puede revisar la imagen de la pintura en el Anexo 1: Figura 14.

adiestradores de osos o monos, con frecuencia gitanos o zíngaros, antecesores de los domadores y de las “menageries” o “exhibiciones de fieras” o “de animales exóticos”. (p. 11)

Fueron conocidos de diversas maneras según el territorio, en el caso de Rusia, es necesario que nos refiramos a los *skomorokhi*, artistas ambulantes del siglo XI encargados de difundir sus habilidades acrobáticas a través de los pueblos (López, 2016, p. 56). En el caso de España, tal y como cita Jehan L’Hermitte (1976, pp. 289-292), este tipo de muestras eran conocidas como Volatines y se realizaban tanto al aire libre como en los corrales de comedias, el autor deja testimonio mediante un grabado⁶⁷ de cómo en los días previos a la Cuaresma de 1596, en la plaza del Alcázar de Madrid, tuvo lugar una actuación de una compañía italiana que realizó todo tipo de proezas, entre ellas malabarismos y equilibrios sobre estructuras de cuerdas en tensión. También, a lo largo del periodo medieval, la pequeña población india que emigró por toda Europa se erigió como la máxima representación de estas artes. Esta etnia o raza, conocida en España como gitanos, pero por muchos otros nombres en el resto del mundo, como “gypsies”, “zingari”, “zigeuner”, “tsiganes”, “bohémios”, etc., constituye la máxima manifestación de los saltimbanquis medievales que presentaban sus actuaciones de pueblo en pueblo. Una fábula de finales del siglo XII, citada por el mismo Strehly (1880), menciona:

Lors tume et saut et fait par feste
Le tor de Mes entor la teste
Après li fait le tor François
Et puis le tor de Champenoins
Et puis li fait tor d’Espagne
Et les tors c’on fait en Bretagne...
Et puis le tor Romain...
Lors tume les pieds contremont...
Et va su ses deux mains et vient...
Lors torne ariere et fait un saut.⁶⁸ (p. 13)

En su análisis, Strehly examina crónicas bizantinas del siglo XIV, aportadas por Nicéphore Grégoras, que detallan la presencia de un grupo de acróbatas procedentes de Egipto.

⁶⁷ Si el lector lo desea, puede ver una imagen del grabado en el Anexo 1: figura 16.

⁶⁸ “Cuando saltas, saltas y lo haces alegremente; Hace el truco alrededor de la cabeza; Después de que hiciera el truco francés; Luego el truco ori de Campeones; Y luego va el truco de España; Y luego los giros que hizo en Bretaña; Y luego los trucos romanos; Luego hace la caída con pies en el aire; y luego viene el equilibrio sobre las dos manos; y después hace el salto mortal.” Traducción realizada por mí.

Es de particular relevancia dirigir la atención a la meticulosidad con la que se describen las hazañas acrobáticas, así como al intrépido espíritu de los acróbatas, y los efectos de asombro y entusiasmo que sus actuaciones generaban en la audiencia, tal y como describe el propio Strehly (1880):

Composée à l'origine de quarante membres, des accidents successifs l'avaient réduite à vingt, ce qui donne une haute idée de la hardiesse de ces acrobates. Grégoras lui-même en vit tomber un du haut d'un mât, et rester sur place. Je laisse ici la parole au chroniqueur byzantin. « Ils dressaient deux grands mâts de navires, les enfonçaient en terre, et, pour empêcher de remuer, ils les consolidaient avec des câbles, comme cela se fait sur les navires eux-mêmes. Puis ils tendaient une corde de la pointe d'un mât à l'autre; ils enroulaient une corde autour d'un des mâts, depuis le sol jusqu'au sommet, faisant ainsi des espèces de degrés en spirale qui leur permettaient de grimper jusqu'en haut. Là ils exécutaient, sur la plate-forme du mât, l'équilibre tantôt sur une jambe, tantôt sur l'autre, puis sur les mains, ou sur la tête, avec les jambes en l'air. Ensuite, l'acrobate faisait un saut brusque dans le vide, s'accrochait d'une main à la corde, et s'y tenait suspendu. Puis il tournait comme une roue autour de son essieu (le soleil), de manière que ses pieds, dans ce rapide mouvement giratoire, étaient dirigés tantôt vers le ciel, tantôt vers la terre, ou bien encore il s'accrochait à la corde, non plus par les mains, mais par les jarrets, et, la tête en bas, il décrivait dans cette situation un cercle (le tourniquet de jarrets). Alors il se mettait debout sur la corde, prenait un arc et une flèche, et visait une cible placée à distance avec autant de justesse qu'aurait pu le faire un tireur placé sur le sol. Enfin, il faisant des traversées d'un mât à l'autre, marchant sur la corde, les yeux bandés, avec un enfant sur les épaules, comme un homme qui traverse les airs. (pp. 25-26)

Otras contribuciones acerca de los funambulistas son detalladas tanto por Strehly como por historiadores británicos y franceses de los siglos XIV, XV y XVI. Se encuentran registros de la presencia de funambulistas en lugares emblemáticos como las torres de Notre-Dame y el Puente Saint Michel en París o la Catedral de Saint Paul en Londres. Vale la pena resaltar el caso del funambulista que suspendió su cuerda sobre la Catedral de Saint Paul, pues es uno de los vestigios escritos más antiguos de un acróbata español. Henry Thétard (1978) narra detalladamente este episodio: “Thomas Frost parle longuement de cet espagnol qui, vers 1550, accrocha sa corde au clocher de Saint-Paul de Londres, pour se produire devant Edouard VI” (pp. 27-28).

En la época moderna, las expresiones artísticas acrobáticas y multidisciplinarias evolucionan, pasando de ser un medio de subsistencia a ser consideradas un empleo. Es en este contexto que emergen las primeras compañías artísticas profesionales tal y como especifica Seibel (1993):

A mediados del siglo XVI en Italia, los cómicos se unen y forman compañías profesionales que hacen comedias “improvisadas” sobre un cañamazo; crean un nuevo género basado en su adiestramiento

mímico, vocal y acrobático, con máscaras que definen tipos o personajes fijos. Es la Comedia del Arte. (p. 11)

Las expresiones artísticas acrobáticas no solo se convierten en una forma de vida, sino que también comienzan a despertar interés en el ámbito literario. A finales del siglo XVI aparece el primer tratado de acrobacia occidental escrito por Archangelo Tuccaro, titulado *Trois dialogues de l'exercice de sauter et voltiger en l'air*. Este tratado consta de tres diálogos. En el primero, Tuccaro explora los diversos ejercicios gimnásticos y su aplicación en la Antigüedad. En el segundo, realiza un análisis de la ejecución de estos con fines estéticos y artísticos. Finalmente, en el tercero, aborda las capacidades humanas necesarias para llevar a cabo ciertos elementos y proporciona sugerencias saludables para evitar dañar el cuerpo.

Por su parte, en el continente americano, un ejemplo de representación azteca datado en el año 1600 es una pintura encontrada en un manuscrito titulada *Danzas acrobáticas aztecas*⁶⁹. En esta obra se pueden apreciar diversos equilibrios y dos torres humanas, una de ellas de tres alturas con el último acróbata que mantiene el equilibrio sobre una pierna en la cabeza del segundo acróbata.

A su vez, durante el Renacimiento europeo, el crecimiento generalizado del sector llevó a la formación de grupos profesionales con miembros de la misma familia pertenecientes a varias generaciones que se dedicaron a esta profesión. Como ejemplo significativo está el caso de los *Chiarini*, la dinastía italiana de circo más importante, que hizo su primera aparición en Francia en 1580 durante la *Feria de Saint Laurent* presentando dos actos, unos de equilibristas de cuerda y otro de marionetistas. A lo largo de los siglos, la familia *Chiarini* extendió su legado y llegó a actuar al otro lado del mundo, por ejemplo, en Argentina⁷⁰.

⁶⁹ Para ver la imagen, pueden consultar el Anexo 1: Figura 15.

⁷⁰ Si el lector desea obtener más información relativa a los orígenes de las familias circenses, Beatriz Seibel, en su libro *Historia del circo* (1993), profundiza sobre la familia *Chiarini* y la extensión de su legado en el capítulo *Los orígenes*.

En el transcurso del siglo XVII, los espectáculos multidisciplinares de este tipo ganaron gran aprecio entre los espectadores de la época. Se organizaron exhibiciones masivas con frecuencia en las plazas de las principales ciudades y en las festividades de la nobleza y la realeza. La creciente aceptación de estas demostraciones sentó las bases para el posterior surgimiento del circo moderno un siglo más tarde. En su obra *Father of the Modern Circus 'Billy Buttons': The Life & Times of Philip*, Steve Ward (2018, pp. 1-2) documenta relatos y hazañas que se presentaron en los festivales barrocos del siglo XVII, tales como la de un malabarista que era capaz de cantar mientras hacía malabares con cuchillos sin cortarse, equilibrar sillas mientras bailaba, hacer saltos mortales y caminar con las manos.

Por lo tanto, las acrobacias se integraron en casi todas las representaciones callejeras y palaciegas. A pesar de que la llegada del circo moderno marcó un hito en el significado y la categorización de estas expresiones, los artistas que participaron en estas demostraciones antes de la aparición del circo moderno son los mismos que continuaron después de su surgimiento. Además de los *Chiarini* mencionados anteriormente, muchas otras familias⁷¹, habiéndose consolidado como artistas previamente, perduraron como representantes destacados de los grandes circos en todo el mundo. En Italia destacan los *Bartoletti*, *Zavatta*, *Zanelli*, *Féroni*, *Guillaume*, *Travaglia*, *Tacconetti* y *Triboletti*; en Alemania, sobresalen los *Renz*, *Weitzmann*, *Kolter*, *Goldkette*, *Blumenfeld* y *Knie*; en Francia, se reconocen los *Lalanne*, *Franconi* y *Piège*; en Inglaterra, se cuentan los *Adams*, *Bell*, *Bradbury*, *Bridges*, *Clarke*, *Cooke*, *Kayes*, *Lee*, *Newsome*, *Price*, *Stokes* y *Woolford*.

Las manifestaciones resaltadas anteriormente subrayan la prominente presencia de la acrobacia en Occidente. Esta fuerte inserción en el ámbito sociocultural de alguna manera allana el camino para la aparición del circo moderno. Este fenómeno hubiera sido inconcebible

⁷¹ Para obtener más información sobre las familias europeas impulsoras del circo moderno remito al libro de Henry Thétard *La Merveilleuse histoire du cirque* (1978) donde profundiza en la enumeración y análisis de éstas en el segundo capítulo, titulado *La peupple du voyage* (p. 22-31).

sin la arraigada costumbre de asistir y disfrutar de espectáculos donde la representación artística tenía un gran peso en la sociedad de la época. Es relevante mencionar las palabras de Pascal Jacob (2008), quien destaca la importancia de la acrobacia en el surgimiento del circo moderno:

En s'emparant de l'acrobatie, le cirque occidental initialement équestre a choisi d'explorer le champ illimité des métamorphoses et des variations du corps humain avec un désir d'exprimer une multiplicité d'esthétiques sans entraves, à l'infini, et bien au-delà de la stricte acrobatie ou de l'équilibre. [...] L'Occident, au travers de sa propre codification des jeux équestres et acrobatiques, se réclame d'une certaine violence, d'une cristallisation d'influences dans un espace d'enjeux vide et circulaire au diamètre précis, symbolique et porteur de destin. Ils sont surtout marqués au double sceau du commerce et du spectaculaire. (pp. 29-30)

En conclusión, la acrobacia, arraigada en las manifestaciones artísticas y multidisciplinarias a lo largo de la historia, desempeñó un papel fundamental en la gestación del circo moderno. Su presencia arraigada en la cultura occidental, evidenciada por las numerosas familias y artistas que la practicaban durante la Edad Media y el Renacimiento, sentó las bases para la consolidación de un fenómeno cultural tan significativo como el circo moderno. La diversidad de expresiones acrobáticas, provenientes de distintas regiones y culturas, contribuyó a la riqueza y la expansión de este fenómeno artístico a nivel global.

1.3. Acrobacia ecuestre: el preámbulo del circo moderno

La acrobacia ecuestre constituye el núcleo alrededor del cual se consolida el espectáculo conocido como circo moderno. Como se ha indicado en los epígrafes anteriores, el arte de realizar acrobacias sobre caballos tiene una larga tradición tanto en Oriente como en Occidente a lo largo de los siglos y este arte militar de montar a caballo tiene sus raíces en el siglo V a. C en Eurasia. Las referencias históricas abarcan territorios desde Europa del Este hasta la antigua Grecia y se extienden hacia Oriente. Pinturas, grabados y relatos documentan estas manifestaciones, y su legado perdura hasta la Edad Media, época en la que diversos tratados detallan el virtuosismo de los jinetes a caballo. Un ejemplo destacado de estas obras es la *Furûsiyya*, perteneciente al Imperio Otomano, que, según Dominique Denis (2016, párr.

3), “explique comment le cavalier doit se tenir en équilibre debout sur les lames de deux sabres posés sur la selle de son cheval, tout en manipulant une lance dans chaque main”.

En 1434, el rey Dom Duarte de Portugal escribe el *Livro de Ensinança de Bern Cavalgar* (Denis, 2018b, p. 6), y algo más de un siglo después, en 1584, aparece en Londres el tratado de John Astley, titulado *The Art of Riding* (Denis, 2016). Esto indica que la primera publicación sobre las artes acrobáticas ecuestres es anterior al primer tratado de las artes acrobáticas humanas de Arcángel Tuccaro. En el siglo XVII se crean más obras literarias que tratan el arte de las acrobacias a caballo, como el libro de Antine de Pluvinel de 1620 o el tratado del escudero Giocondo Baluda de 1630 titulado *Trattato del modo di volteggiare e saltare il cavalo di legno* (Denis, 2013, p. 16).

A finales del siglo XVII y principios del XVIII, época marcada por la turbulencia de las guerras que asolaban Europa, el arte de la equitación se hace presente en ferias y festividades. Durante este periodo, el caballo desempeña un papel de destacada importancia, pues era una herramienta esencial tanto en la agricultura como en el transporte, sin pasar por alto su relevancia en el ámbito bélico. La nobleza, experta en el conocimiento y manejo de los caballos, llevaba a cabo demostraciones de su destreza en la equitación. Esta realidad contribuyó significativamente a que la acrobacia ecuestre se convirtiera en la precursora del nacimiento del circo moderno.

Distintos acróbatas a caballo pertenecientes al siglo XVII y principios del XVIII han sido citados, como Christian Müller-Kamin, quien en 1647 en Nuremberg exhibía su habilidad al mantenerse en equilibrio sobre un antebrazo a caballo, o Thomas Simpson, un acróbata que realizaba ejercicios altamente complicados alrededor de caballos en 1702. Jean Brilla también destacó a mediados del siglo XVIII en París por ser capaz de mantenerse en equilibrio sobre la

cabeza encima de un caballo (Denis, 2018b, p. 7). Entre los jinetes ingleses⁷² que son frecuentemente mencionados por historiadores del circo y de la acrobacia ecuestre se encuentran Thomas Johnson, Jacob Bates, Old Sampson y Thomas Price, éste último fundador del famoso circo Price de Madrid.

Estos espectáculos, llevados a cabo principalmente por jinetes exmilitares, se volvieron comunes en toda Europa. España e Inglaterra destacaron al establecer escuelas especializadas en acrobacia ecuestre. Según Denis, el *Grand Magazine* de 1758 documenta las proezas de Thomas Johnson, quien logró montar de pie en uno, dos e incluso tres caballos, culminando en una posición invertida sobre uno de ellos. Al ser entrevistado, respondió que “Cela m’est venu naturellement, ¡après onze ans de pratique!” (Denis, 2018b, p. 29). Henry Thétard (1978, p. 33) menciona dos de las compañías más destacadas, las de Price y Jacob Bates. En ambas los jinetes cabalgaban de pie sobre uno o varios caballos en distintos distritos de Londres. En 1763, el periódico Bristol describió los ejercicios de Thomas Price, entre los que se incluían equilibrarse con un solo pie sobre el caballo y ponerse boca abajo sobre la cabeza (Jando, 2018b, p. 21). Es importante destacar que, como sucesor de esta tradición cultivada en los siglos XVII y XVIII, Philip Astley desempeñará un papel fundamental en la instauración del circo moderno.

1.4. Aparición del circo moderno: rivalidad entre dos jinetes

Casi un siglo antes de la propuesta de espectáculo de Philip Astley, ya existían teatros o construcciones cuya finalidad era albergar muestras de variedades, incluyendo propuestas acrobáticas. Uno de los más antiguos es el teatro *Sadler's Wells* de Londres, considerado la primera *Music-House* y antecesor de los teatros posteriormente conocidos como *Music-Hall*.

⁷² Para obtener más información al respecto, remito al lector a los recursos específicos en los que Dominique Denis trata sobre el tema, véase, por ejemplo, *L'histoire des premiers Voltigeurs à cheval dans le monde débuta il y a des milliers d'années* (2016), *Année 1768 au Cirque* (2018b) y *Philip Astley: la naissance du cirque* (2018a).

Este teatro fue fundado por Dick Sadler en 1683, y en sus espectáculos se presentaron celebridades como el acróbata sobre silla Hendrick y el arlequín Dominique. Posteriormente, en 1755, Charles Defraigne construyó el *Hetz Theater* en Viena, un edificio circular sin techar donde, además de la lucha de fieras, se realizaban actuaciones de acróbatas y funambulistas (Denis, 2018b, p. 21). Esta efervescencia europea en la creación de espacios destinados a espectáculos de variedades culminaría con la idea del inglés Philip Astley: la creación del circo moderno.

Los datos aportados por la bibliografía de Jacob Decastro (1824) indican que Astley nació el 8 de enero de 1742 en Newcastle, Inglaterra, y desde joven mostró un interés particular por el manejo de caballos, hábito que heredó de su padre. En 1759, decide alistarse en el ejército, específicamente en el 15 regimiento de caballería *Ligth Dragoons* (Denis, 2018b, p. 36; Ward, 2018, p. 14). En la siguiente cita se puede observar cómo Jando (2018a) concreta la fecha de nacimiento y el nombre de sus padres:

Philip Astley (1742-1814) is considered the creator of the modern circus. He was born January 8, 1742, in Newcastle-under-Lyme, in the West Midlands, England, the son of Edward Astley, a veneer-cutter and cabinet-maker. Edward had a short-fuse and a passion for horses, traits he passed on to his son. Philip Astley was nine years old when he became apprentice to his father. (párr. 2)

Bajo la tutela de Domenico Angelo, un destacado maestro de equitación y esgrima, adquirió nuevas habilidades como jinete que posteriormente emplearía como recursos útiles en sus espectáculos. Angelo lo instruyó en un nuevo método destinado a mejorar el uso de la espada de caballería en batalla, una destreza que Astley⁷³ exhibiría más tarde en sus shows (Jando, 2018a, párr. 3). Tras servir siete años en el ejército, regresó a Inglaterra ascendido a sargento mayor. Los dos siguientes, frecuentó los jardines de Islington, donde Thomas Price y Old Sampson entrenaban con sus caballos bajo la tutela de Thomas Johnson. Finalmente, fue

⁷³ Henry Angelo, hijo de Domenico, dejó constancia de las habilidades acrobáticas de Philip Astley en sus *Reminiscences*. Entre otras hazañas narra cómo Astley sorprendió al público cabalgando cabeza abajo sobre el lomo de su caballo. Para más información relativa a las hazañas de Astley se puede consultar el artículo de Dominique Jando, *Philip Astley* (2018b, p. 27).

contratado como asistente, convirtiéndose Thomas Johnson en su mentor antes de que Astley abriera su propia escuela (Denis, 2018b, p. 38). “Astley was the pupil of Sampson, and his successor in agility” (Rimbault, 1854, p. 570). El 4 de abril de 1768, inauguró su primera escuela de equitación con licencia. En este establecimiento, no solo impartía clases de equitación, sino que también realizaba exhibiciones de equitación por las tardes para un selecto público, tal y como menciona Jacob (2016):

Une aire de jeu où il va donner régulièrement des cours, mais où surtout il présente tous les après-midis à une petite foule de badauds ébahis des prouesses à cheval que ses contemporains découvrent avec un mélange de fascination et d'effroi. (p. 50)

Un recorte de periódico de los archivos de la *British Library Collection* del mismo día de dicha inauguración anuncia las presentaciones de Astley:

ACTIVITY on HORSEBACK by Mr Astley, late Serjeant (Sic) Major in His Majesty's Royal Regiment of Light Dragoons, commanded by Lieut General Eliott. Near twenty different attitudes will be performed on one, two and three horses every evening during the summer season, excepting Sundays at his Riding School near the Wright's House or Halfpenny Hatch, Lambeth Marsh, not the Dog and Duck. Turn down on the left hand, as soon as over Westminster Bridge or at the Turnpike. Doors to be opened at four, and he will mount at five. Seats one shilling, standing places at sixpence. Will be much obliged to those ladies and gentlemen who will honour him with their company and will do everything in his power to gain their favour. N.B. He will ride at the New Spring Gardens, Chelsea, of which notice will be given in this paper. (Ward, 2018, pp. 34-35)

Por todo ello, la gran mayoría de historiadores concuerda en situar el nacimiento del circo moderno precisamente en esa fecha (4 de abril de 1768) y de la mano de Philip Astley. En estas presentaciones, narra sus experiencias bélicas mediante ejercicios ecuestres y actuaciones acrobáticas. Estas exhibiciones tienen lugar en su escuela, un recinto sin techo con una arena circular delimitada por una cuerda sujeta en varias picas (Denis, 2018b, p. 41). La forma circular de la arena es una característica universal del circo, ya que, con el diámetro adecuado, permite que los caballos corran en círculo con una angulación y velocidad constante para que los jinetes realicen acrobacias sobre ellos. Sin embargo, los historiadores no están de acuerdo en cuanto a la intencionalidad consciente de Astley con respecto a las medidas. Algunos creen que éstas se establecieron para facilitar los ejercicios a caballo, mientras que otros argumentan que se eligieron para lograr la mejor relación entre la cantidad de

espectadores y la economía de espacio. Varios historiadores detallan el momento histórico del nacimiento del circo moderno, Paul Daum (1974) describe la escuela y los detalles de las actuaciones de Astley de la siguiente manera:

The first circus or riding school was merely a small section of field ringed by rope and stakes. Before the performances, Astley, looking magnificent in full uniform, and riding his withe charger, Gibraltar, distributed handbills in the vicinity of Hallpenny Hatch. When the spectators were assembled, he announced the various turns in the ride. (p. 83)

Por su parte, Dominique Denis (2018a) se centra en describir el acto artístico sobre la arena:

À l'extrémité sud du pont de Westminster, le 4 avril 1768, Philip Astley entame sa première parade, sanglé dans son uniforme de dragon, spencer rouge, culotte de peau, bottes et bicorne à plumet. [...] La cavalerie est composée de Gibraltar et du poney Billy, the Little Military Horse. Ce dernier effectue des exercices amusants : Il interprète un sketch où assis devant une table, il mange, comme un gentleman dans une assiette et boit une chope de bière. Ne voulant pas payer, il chasse de piste le serveur après l'avoir déculotté. Descendu de sa monture, madame et monsieur Astley passent le chapeau auprès de la distinguée assemblée ravie. (párr. 6-9)

A su vez, Dominique Jando (2018a) recalca cómo fue anunciado el espectáculo y cómo utilizaba un pequeño caballo militar:

By 1768, Astley [...] between Blackfriars and Westminster bridges, where he had opened in the spring a riding school a crude roofless enclosure where he taught horsemanship in the morning and performed in the afternoon during the summer season. He presented his "feats on horsemanship" on Gibraltar and exhibited "The Little Military Horse" a small horse he had trained to add and subtract numbers (or pretend to do so), feign death, fire a pistol, and perform "mind-reading" tricks. Like most trick riders of his time, Astley performed in a circular arena. (párr. 6)

Ante la pregunta de qué distinguió el espectáculo de Astley de tantos otros en una época en la que la acrobacia ecuestre era común, y qué lo llevó a ser considerado el epicentro del circo moderno, los historiadores explican cómo notó que, a pesar de incluir algunos números de doma, esto no era suficiente para cautivar al público. Fue en este momento cuando tuvo la idea de incorporar disciplinas adicionales, como comediantes o funambulistas. Esta reflexión fue la que impulsó el surgimiento del nuevo concepto del circo moderno. Denis (2018b) recalca este hecho:

Au fil des semaines, il se rendit vite compte que sa clientèle était limitée et que ses exercices de voltige ne suffisaient pas pour un spectacle digne de ce nom. [...] Alors, Philip Astley eut l'idée simple - mais encore fallait-il y avoir pensé - d'élargir ses représentations, en engageant des artistes pratiquant des disciplines différentes comme des danseurs de corde, des acrobates et des comiques. Le concept du cirque moderne venait ainsi d'être créé. (pp. 42-43)

Además de introducir diversas variedades artísticas, implementa, como hemos observado, un desfile previo en su caballo, donde capta la atención de los espectadores en diferentes puntos de la ciudad, animándolos a asistir a su espectáculo. Este replanteamiento, que combina aspectos publicitarios y artísticos, se convierte en una característica distintiva de un espectáculo único: el circo moderno. Otra peculiaridad que presenta Astley es la incorporación de recursos teatrales en algunas partes de sus representaciones, generalmente orientados hacia la parodia y la comicidad, con el objetivo de enriquecer aún más su propuesta. No solo buscaba ser diferente, sino también satisfacer al público de manera integral y para ello ofrecía un espectáculo que no solo incluía acrobacia ecuestre y diversas habilidades multidisciplinarias, sino que también incorporaba una trama cómica. Inspirándose en *Tailor Riding to Brentford*, un relato sobre las peripecias de un sastre desesperado por llegar a tiempo a sus reuniones, Astley crea en 1768 al personaje bufonesco *Billy Buttons*. Esta rutina⁷⁴ y el personaje cómico se representarán a lo largo de los años en numerosos circos alrededor del mundo. Steve Ward en su libro precisamente titulado *Father of the Modern Circus 'Billy Buttons': The Life & Times of Philip Astley* (2018), explica en qué consistía la rutina cómica:

Billy Buttons was one of the first distinct slapstick characters to appear in the "circus". [...] In this act Astley elevated the role of the horse to a performer in its own right. [...] Astley would appear in some form of comic costume, disguised as Billy Buttons, the tailor. The horse would be standing still but when Billy Buttons tried to mount, it would walk off, leaving him flat on his face. This would have been repeated several times. Eventually, he manages to mount the horse but finds himself facing the wrong way. He has to dismount in order to remount facing the right way. When he does finally mount, the horse lowers its head and promptly deposits him on the ground. And so, the routine continues, each time the horse getting the better of the rider until eventually Billy Buttons chases the horse around the arena, only to end up being chased by the horse. (p. 38)

Después de un año de éxitos significativos, se traslada al pie del Puente Westminster en la orilla sur del Támesis y funda en 1769 la nueva *Astley's Riding School* (Jando, 2018b, p. 31). Sin embargo, no es hasta el siguiente año cuando da un gran paso al construir en 1770 un

⁷⁴ Se entiende por "rutina" el acto teatral que se repite de forma similar, siguiendo una serie de premisas establecidas. Es decir, es una parte del espectáculo que siempre se desarrolla de la misma manera en cuanto a duración y momento de la obra, así como en relación con los personajes que la componen. Esta premisa permite que esta parte del espectáculo pueda ser representada siguiendo las mismas pautas por otro intérprete en otro lugar.

anfiteatro de madera, destinado a mejorar las comodidades para los espectadores y proporcionar un espacio más adecuado para el desarrollo de sus espectáculos. Esta construcción recibió el nombre de *The Amphithetre Riding House*⁷⁵.

A partir de este momento, se puede afirmar que varios de los elementos imprescindibles del circo moderno han sido creados. A saber: un espectáculo multidisciplinario inmerso en una narrativa, un componente cómico, y una pista circular con el público distribuido alrededor de ella. Además, el público puede ser advertido mediante un desfile previo que tiene lugar en distintos lugares de la ciudad.

Tras el gran éxito popular y económico que experimentaba Philip Astley con los espectáculos en su Anfiteatro, surgió otro jinete empresario decidido a competir con él. El 23 de abril de 1772, Charles Hughes funda su escuela *Hughes's Riding School*, convirtiéndose en el principal competidor de Astley. Aunque Hughes había trabajado como jinete para Astley en 1771, la relación no perduró debido a sus personalidades tan dispares, según sugieren los historiadores. En su nueva escuela, Hughes esencialmente replica el espectáculo de Astley, mantiene una estructura muy parecida y utiliza los recursos de la misma manera. Durante este periodo, la rivalidad fue intensa, incluso Hughes publicó un manual de jinetes llamado *The Complete Horseman* o *The Art of Riding Made Easy*, que según Dominique Jando (2018b) “it was a plagiarism of two books published in the 1760's Charles Thomson's *Rules for Bad Horsemen*, and John Jackson's *The Art of the Riding*” (p. 40). Poco tiempo después, Astley publicó *The Modern Riding Master* también conocido como *A Key to the Knowledge of Horse and Hosersmanship*.

En 1773, debido al gran auge y a las dificultades económicas y de clientela que esto provocaba en las casas de espectáculos cercanas, a Astley y Hughes les negaron las licencias

⁷⁵ El *The Amphithetre Riding House* fue el primero de su género y estaba dedicado exclusivamente a los *jeux de piste*. Era un anfiteatro descubierto y con las gradas del público cubiertas con una lona. Para más detalle el lector puede consultar *Année 1768 au Cirque* (Denis, 2018b, p. 51).

de exhibiciones de danza y música. Es en este momento que Hughes se embarca en un viaje de ocho años con su compañía, visitando los estados germánicos, Francia, el Reino de Nápoles y Cerdeña, España, Portugal y Marruecos (Jando, 2018b, p. 41). Astley, durante este periodo, lleva su espectáculo a Irlanda en 1774, a Dublín, y viaja por el Reino Unido. Posteriormente también visita Francia. El 20 de junio de 1774, el periódico *The Hibernian Journal* hace una reseña que concluye de la siguiente manera:

This evening the whole grand Display of Horsemanship, lofty Tumbling, with Fire-Works, Mr Astley's Children, which for Agility of Body, are incomparable; the surprising Exhibition with Three Swarms of Bees, the little Horse turned Conjuror; the Magical Tables, in four grand Changes. Also, various Deceptions, with Cards, Watches, Birds etc. In short, the whole Performance will be inconceivably entertaining [...] Mr Astley intends, in a short time, to retire from such laborious Exercise. (Ward, 2018, p. 48)

Astley y Hughes llevaron por toda Europa el innovador concepto de espectáculo gestado en Londres, marcando el surgimiento del concepto itinerante del circo moderno. La necesidad de sostenerlo económicamente y el deseo de exportar esta forma artística al resto del mundo destacan otra de las características que se incorporará al imaginario circense: la itinerancia.

Tras varios años viajando con su compañía y trabajando para otros teatros, a finales de 1779, Astley finalmente logra completar la construcción del *Royal Grove Amphitheatre and Riding House*. Por primera vez, su anfiteatro cuenta con techo, lo que le permite realizar funciones durante todo el año a pesar de las inclemencias del tiempo (Jando, 2018b, p. 43). En este espacio, presenta espectáculos circenses que incorporan las características primordiales que perdurarán a lo largo de los siglos en los circos de todo el mundo, según señala Steve Ward (2018):

The circular purpose-built venue with its circular arena, the variety of physical skills being presented, the use of animals in performance and the ballyhoo and hype of the advertising. Astley's Royal Grove became the model for the many other companies that were to follow his lead. (p.59)

Aunque el espectáculo, el espacio y las características del circo moderno ya estaban presentes, no fue hasta el 4 de noviembre de 1782 que se utilizó por primera vez la palabra

circus en relación con este tipo de evento (Denis, 2018b, p. 69). Charles Hughes, tras regresar de sus ocho años de gira por el mundo, se asoció con Charles Dibdin, tomando la decisión conjunta de invertir en la construcción del primer anfiteatro de piedra, el *Royal Circus and Equestrian Philharmonic Academy*⁷⁶. Jando (2018b) detalla con exactitud la ubicación del nuevo anfiteatro:

Dibdin and Hughes came to an agreement and secured a backer in the person of a London surgeon, William Davis, who himself formed a partnership with two Piccadilly merchants and an attorney. Then they found a perfect site, St. George's Fields, which was ideally located at the junction of the thoroughfares leading to each of London's three bridges, Westminster Bridge, Blackfriars Bridge and the London Bridge. This intersection, known as St. George's Circus, divided the property, and the obelisk standing in its center was a well-known landmark. (p. 49)

La elección del nombre *The Royal Circus and Equestrian Philharmonic Academy* se debió simplemente a la ubicación del lugar en la plaza St. George's Circus. La designación *circus* fue casual, es decir, no fue seleccionada con la intención específica de asociarla al espectáculo en sí, sino que se adoptó el nombre de la plaza donde se erigía el anfiteatro. De acuerdo con Dominique Jando esta elección del término *circus* para nombrar el anfiteatro refleja cómo las circunstancias y la ubicación pueden influir en la nomenclatura de un lugar o evento. En consecuencia, este momento marca la primera ocasión en la que el término “circo” se emplea de manera explícita para designar un espacio destinado a este tipo de espectáculos. Denis (2018b) A partir de ese momento, la palabra “circo” comenzará a utilizarse para hacer referencia a aquellos espacios que reunían las características anteriormente citadas, así como para designar a los nuevos anfiteatros que se construirían en Inglaterra y, posteriormente, en Europa, bajo la iniciativa de empresarios circenses como Philip Astley, Charles Hughes, entre otros.

En el mismo año (1782), Astley lleva su compañía a Francia y realiza actuaciones en París, específicamente en el *Boulevard du Temple*, cerca de la actual Plaza de la República. Un

⁷⁶ Dominique Jando hace una descripción detallada de las características del anfiteatro construido por Dibdin y Hughes en su libro titulado *Philip Astley* (2018b, p. 51).

año después, en noviembre de 1783, establece su primer anfiteatro en París, conocido como el *Amphithéâtre Anglais*. Según Daum (1974, p. 87), “when, under the patronage of Marie Antoinette, the Amphitheatre Des Sieurs Astley was erected, there was consternation in the Paris entertainment world”. A lo largo de esta década, ambos directores de circo se enfrentarán a numerosos desafíos, tanto en lo referente a la obtención de licencias para realizar sus funciones, como en relación a las rivalidades con otras casas de espectáculos. Mientras Astley mantiene su presencia en Londres, París y Dublín, Hughes, además de Londres, también visita Rusia. Durante esta década, el circo deja de ser exclusivo de Inglaterra y comienza a expandirse por Europa de manera exponencial.

La rivalidad entre ambos propició el crecimiento exponencial del circo moderno, ya que ambos buscaban ofrecer un espectáculo superior y construir anfiteatros más atractivos para los espectadores, lo que llevó a constantes innovaciones. En esta actitud, identificamos otra de las características clásicas que perdurarán a lo largo de los siglos: el objetivo de todo empresario circense de tener el mejor circo y espectáculo para diferenciarse del resto. El público se veía obligado a elegir entre los dos representantes del circo moderno. Steve Ward (2018) transcribe dos anuncios de Astley y Hughes en 1785, ambos tratando de captar la atención de los espectadores.

Hughes announced that the entertainments: will be performed, upon a Plan, and in a Stile [sic], infinitely superior to any Thing ever yet attempted at that Place [...] The Dresses, Decorations and every other ornamental Part of the different Spectacles entirely new [...] Good Fires are continually kept airing the Circus. Astley countered with: entire new Music, Scenery, Drama and Machinery [...] The Amphitheatre is illuminated in a Manner entirely new The Chandelier has been invented by Mr. Astley in order to give greater Effect to the different Exhibitions and to render the Illumination less incommodious to the Audience. (p. 77)

En estas publicidades se evidencia la intensa rivalidad entre ambos empresarios, quienes buscan desacreditarse mutuamente mientras intentaban atraer la atención del público con las peculiaridades de sus circos y espectáculos.

Numerosas innovaciones artísticas también marcaron la pista de los primeros circos modernos, algunas de las cuales se convertirían con el tiempo en emblemas del imaginario

circense. En 1785, Astley presentó en su anfiteatro de París el número de las *Ombres Chinoises*, marcando la primera vez en Francia en que un acróbata salía del anonimato desde el público, es decir, cuando empezaba la obra se hacía pasar por un espectador más y en un momento orquestado pasaba a formar parte de la obra, motivando el desconcierto del resto del público (Denis, 2018b, p. 83). Posteriormente, en 1787, introdujo en Londres una de sus nuevas ideas titulada *The three Monstrous Crows*. En este espectáculo, exhibió a tres familiares denominados por él mismo como *Crows*, una raza del Mediterráneo caracterizada por una deformidad facial (Ward, 2018, p. 84). Los espontáneos del público y las exhibiciones *Freak* son solo dos ejemplos de las numerosas manifestaciones circenses que perdurarían a lo largo de los siglos⁷⁷. Resulta destacable la actitud siempre innovadora de Astley en constante búsqueda del formato más adecuado para entretener, divertir y sorprender al público. Steve Ward (2018) hace referencia a esta faceta de del padre del circo moderno:

He was always ready to try new ideas, and this maintained his popular appeal. Since he had first begun performing horsemanship in 1768, he had built permanent amphitheatres in London and Paris, and several other semi-permanent venues around the country. He had owned a travelling museum of curiosities; had exhibited hot air balloons; had dabbled with conjuring; was presenting trained animals; had created a public bath on the banks of the Thames; had introduced fireworks into his performances; and had experimented with other wondrous illusions such as ombres chinoises. Above all, he was constantly changing his programme of entertainments, introducing the public to many accomplished foreign performers. (p.78)

Asimismo, los anfiteatros experimentan una evolución constante al ofrecer mayores comodidades tanto al espectador como al empresario. Comenzaron con una simple pista de arena delimitada por estacas, para posteriormente transformarse en edificios de piedra cubiertos. Estas mejoras⁷⁸ contribuyen al desarrollo exponencial de los espacios dedicados a los espectáculos circenses.

⁷⁷ Los motivos que llevaron a la popularización de las exhibiciones *Freak*, convirtiéndolas en un referente circense con el paso del tiempo, son variados. Debido a que el tema se aleja del objeto de investigación animo al lector interesado en profundizar en el tema que consulte el capítulo 5 de la tesis doctoral de Gallego (2016) titulado: *Capítulo 5. La monstuosidad como estética del cuerpo en el circo*.

⁷⁸ Entre las diversas mejoras cabe mencionar la utilización de un subsuelo debajo de la tribuna a modo de establo o la instalación de iluminación con el objetivo de poder realizar actuaciones después del anochecer. Si el lector desea consultar más información, Paul Daum concreta multitud de detalles más en su tesis doctoral *The Royal Circus, 1782-1809: an analysis of equestrian entertainments* (1974, pp. 84-85).

Charles Hughes, tras sufrir numerosas dificultades económicas, finalmente pierde su *Royal Circus* en 1797 y fallece dos meses después (el 7 de diciembre). Su circo pasa a la dirección de John Cartwright Cross y se conoce como *The New Royal Circus* (Jando, 2018b, p. 115). Por otro lado, Astley tiene que aceptar la imposibilidad de recuperar su anfiteatro en París debido al conflicto histórico de la Revolución Francesa. En 1791, el *Amphithéâtre Anglais* de Astley había pasado a manos de Antonio Franconi, y en 1793 se conoce como *Amphithéâtre Franconi* en 1793 (Jando, 2018b, pp. 177-181). Ese mismo año, después de que el gobierno revolucionario francés decapitara al rey Luis XVI, Astley decide alistarse en el ejército como un ferviente patriota. Durante este periodo, deja la dirección de su anfiteatro en Dublín en manos de su hijo, John Astley. Una vez regresa, en 1794 y más tarde en 1803, dos de los anfiteatros de la familia Astley sufren incendios, resultando en grandes pérdidas. Dominique Jando (2018b) explica cómo este tipo de sucesos eran comunes en los teatros de la época:

This was unfortunately the much-too-frequent fate of many theatres of the period: they were built principally of wood, notably the stage structure, and their backstage areas were stuffed with extensive wardrobe, numerous props and painted sets made of wood frames and canvas - not to mention, sometimes, fireworks stocked in a corner. They were, in a time of open-flame lighting, prone to catastrophic fires. (p. 110)

En septiembre de 1806, Philip Astley funda su último circo bajo el nombre de *Olympic Pavilion*. Una publicación londinense en *The Morning Chronicle* del 16 de septiembre anunciaba: “The Olympic Pavilion, completely finished (decorated and embellished) entirely on a new plan, under the sole direction of Mr. Astley, senior” (Jando, 2018b, p. 191). En 1813, tras siete años de funciones y con más de setenta años, vende el circo a Robert Elliston, retirándose finalmente de la vida como empresario circense. El 20 de octubre de 1814, durante un viaje a París, fallece y es sepultado en el Cementerio del Père Lachaise de París. Steve Ward (2018) destaca la escasa relevancia mediática de su muerte:

For someone who had lived his life fully in the public eye, and who had such an influence, he died in relative obscurity. His passing was covered in many British newspapers but only in one or two sentences in the “death” notices. (p. 120)

Las dos figuras cruciales en la génesis y expansión inicial del circo moderno, tras su fallecimiento, cedieron el testigo para que la tradición circense se extendiera por todo el mundo. De este legado, numerosos jinetes y artistas decidieron fundar sus propios circos o dar continuidad a las empresas circenses ya existentes. Como se anticipó, el circo moderno comenzó a extenderse desde Inglaterra hacia distintas partes de Europa. Philip Astley, junto con su hijo, erigió el primer anfiteatro en París, acercando así el circo a Francia. Por otro lado, Hughes llevó sus actuaciones a Rusia, aunque solo presentó actuaciones ecuestres en San Petersburgo, sin ofrecer un espectáculo circense completo: “Hughes stayed in Russia until the fall of 1793. [...] Hughes didn’t present a circus show in St. Peterburg, but only equestrian performances” (Jando, 2018b, p. 74). Esta expansión continuó por toda Europa y también alcanzó América, convirtiéndose este continente en el epicentro global del circo moderno tal y como afirma Ward (2018):

Astley's influence had reached far and wide and there were now amphitheatres in France (albeit now under the management of Franconi), Spain, Italy, Serbia, Austria, Germany, Scandinavia, and even Russia. Hughes [...] he was invited to perform. The Empress was so impressed that she ordered an amphitheater to be erected in St Petersburg and another, later, in Moscow [...] Circus also reached the newly founded America. (p. 106)

En conclusión, el recorrido por los orígenes y el desarrollo del circo moderno pone de manifiesto una evolución notable que se inicia en el siglo XVIII con figuras visionarias como Philip Astley y Charles Hughes. Estos pioneros, mediante sus anfiteatros y espectáculos innovadores, sentaron las bases de un fenómeno cultural que se extendería por Europa y más allá. La rivalidad entre Astley y Hughes no solo impulsó el crecimiento del circo moderno, sino que también fomentó una competencia creativa que llevó a constantes innovaciones y mejoras en la presentación de espectáculos circenses. La itinerancia, las exhibiciones multidisciplinarias, las estrategias publicitarias y las incorporaciones dramáticas fueron aspectos clave que caracterizaron la expansión del circo. A medida que el circo se consolidaba en la sociedad, sus elementos esenciales, como la pista circular, se convertían en estándares. Aunque Astley y Hughes marcaron el camino inicial, el legado del circo moderno trascendió a

través de sus sucesores y la expansión mundial del espectáculo, consolidándose en América como un fenómeno cultural emblemático. En este recorrido histórico destaca la capacidad del circo para reinventarse y adaptarse a lo largo del tiempo, dejando un impacto duradero en la cultura y el entretenimiento. El siglo XVIII verá el nacimiento de un tipo arte escénica que se convertirá en un nuevo orden mundial, revolucionando el mundo entero. A lo largo del siglo XIX el circo llegará a casi todos los rincones del mundo.

Después de explorar los antecedentes del nacimiento del circo moderno y sus precursores, el enfoque de la investigación se desplaza hacia los antecedentes históricos del circo en América y las notables revoluciones que marcarán el espectáculo circense en ese continente. Este cambio de perspectiva nos llevará a un desarrollo en América donde nuevas dinámicas y evoluciones contribuyeron a la consolidación y expansión global del circo como fenómeno cultural.

1.5. El Circo moderno en América: preludeo del *Greatest Show on the Earth*

A mediados del siglo XVIII, las colonias americanas experimentaron un ferviente deseo de crecimiento y desarrollo, aspirando a construir una nueva identidad nacional independiente de la influencia liberal francesa. Aunque las tradiciones culturales antiguas relacionadas con el culto a los dioses existían, los espectáculos multidisciplinarios itinerantes eran inexistentes. La llegada de animales exóticos importados por comerciantes de Nueva Inglaterra, como leones, camellos y osos polares, despertó gran interés entre la población, sentando las bases para la aparición del circo moderno en América (Durant & Durant, 1962, p. 20). Antes del surgimiento del mismo en la primera mitad del siglo XVIII se introdujeron manifestaciones de espectáculos de variedades acrobáticas en América importadas desde Europa. Estos incluían actos de malabarismo, equilibrismo y exhibiciones ecuestres presentadas por compañías del viejo continente. Aunque eran innovadores para el público americano, solo fueron los precursores

de la expansión circense que estaba por venir gracias a la incorporación de fieras que se hizo posteriormente de forma gradual. Kotar y Gessler (2011) destacan varios casos concretos de las actuaciones traídas de Europa:

In 1724, a troupe of dancers performed in Philadelphia with an act copied from those in Europe, featuring a woman dancing on the rope with baskets, and iron fetters on her feet, “wheeling a wheelbarrow, and spinning with swords, accompanied by the clowning of a Pickle Herring.” In New York City in 1753, Anthony Dugee performed juggling and balancing on the slack wire and right rope. Dugee's wife also appeared as the Female Sampson. Assisting them was a “Negro boy and an Indian”. (p. 48)

Aunque la mayoría de los historiadores destacan a Bill Ricketts como el primer promotor del circo moderno en 1792, es crucial reconocer la contribución previa de Thomas Pool⁷⁹ en 1785. Pool, un nativo americano, inauguró su espectáculo ecuestre denominado *Equestrian Feats* en Pensilvania, estableciendo un precedente para la llegada del circo moderno (Culhane, 1990, pp. 2-3). Posteriormente, Ricketts, un jinete británico, fundó su propio circo en 1792 en Filadelfia, marcando un hito en la historia circense de América (Kotar & Gessler, 2011, pp. 49-50). Muy rápido se popularizó este nuevo entretenimiento. James S. Moy (1977) en su tesis doctoral *John Bill Ricketts' Circus 1793-1800* señala el anuncio del 10 de noviembre de 1792 que se publicó en el *General Advertiser*:

Among the variety of amusements inviting the Fashionable class of citizens to every quarrier of Philadelphia Mr. Rickers laid Circus in Market Street, near the Center Square. bids fair to come in for a considerable portion of the public favour. Already we find it reported by numbers of ladies and gentlemen every morning, who are desirous to perfect themselves in the elegant accomplishments of horsemanship. (p. 10)

El surgimiento del circo moderno en América también estuvo marcado por la competencia entre empresarios circenses, como Ricketts y Philip Lailson, éste último llegó a América en 1796 con su propia compañía circense (Jando, 2018b, p. 146). Al igual que en Europa, la mencionada competitividad impulsó una expansión masiva de los espectáculos en todo el continente, con empresarios ávidos de expandir sus negocios y cautivar a nuevas

⁷⁹ Dado que se aleja del objeto de esta investigación no he profundizado más en la figura de Thomas Pool como precursor del circo moderno en América. Para más información el lector puede consultar estas dos publicaciones: *The Rise of the American Circus, 1716-1899* (Kotar & Gessler, 2011, p. 49) y *The American Circus: An Illustrated History* (Culhane, 1990, p. 2).

audiencias. La introducción de carpas de circo ambulantes por Joshua Purdy Brown en 1825 revolucionó la industria circense al proporcionar una forma más eficiente y económica de llevar el espectáculo a diversas ciudades tal y como recoge Lehman (2013):

In 1825 Joshua Purdy Brown used the first canvas tent, a development that transformed the circus business, making it more mobile and incensing the number of employees needed for advertising and labor. This led to at least eight traveling circuses in the United States during the 1830s. (p. 94)

Las carpas ambulantes introducen ciertas ventajas, pero también plantean desafíos para los empresarios circenses. Si un circo permanecía en un lugar durante varios meses, el propietario debía encargarse de mantener a los artistas, una obligación que no existía con una construcción estable en una ciudad, pues los artistas se afincaban por sus propios medios en la misma. Además, debía cubrir los gastos durante los viajes de la temporada, incluyendo el mantenimiento de carros, caballos y carreteros, lo que hacía que la duración en un lugar dependiera de la respuesta del público (Kotar & Gessler, 2011, p. 103). La carpa representa un cambio de paradigma, ya que la rapidez con la que se podía montar implicaba una estabilidad en un lugar mucho más relativa. A pesar de las posibles desventajas, la carpa de circo se convierte en la máxima expresión del circo a lo largo del siglo XIX y casi la totalidad del XX.

Aunque esta investigación no busca trazar una cronología exhaustiva de los circos modernos desde su nacimiento, es necesario hacer una breve alusión a la relevancia de la carpa como eje vertebral de la expansión del circo a nivel territorial y artístico. Un ejemplo destacado es el *Ringling Brothers and Barnum & Bailey Circus*, que representa la máxima expresión de la grandiosidad del circo moderno en todos sus aspectos.

Phineas T. Barnum, reconocido por sus muestras de rarezas⁸⁰, establece en 1871 el *P.T. Barnum's Great Traveling Museum, Menagerie, Caravan, and Hippodrome*. Fundado en

⁸⁰ El circo de Phineas T. Barnum se caracterizó por mostrar a los espectadores no solo una gran variedad de animales exóticos traídos de otros continentes, sino que también incluyó en sus espectáculos la participación de seres humanos con rarezas biológicas. Conocido como *Freak Show*, este fenómeno se popularizó en los circos americanos, presentando individuos con capacidades o características físicas inusuales o grotescas, y también demostraciones atléticas y exhibiciones de habilidades singulares.

Brooklyn, este espacio se destacó por utilizar el terreno más grande hasta entonces para un circo, ofreciendo un espectáculo grandioso que atraía a miles de personas. Barnum se unió a William Cameron y Dan Castello, quienes le propusieron volver al escenario público como socios (Albrecht, 2014, p. 5). Éste último demostró ser un visionario al adoptar una innovadora modalidad de transporte: el tren. En 1869, aprovechando la finalización del primer ferrocarril transcontinental en los Estados Unidos, llevó su modesto circo desde Omaha hasta Denver en tren, vislumbrando el potencial de esta nueva tecnología para la industria circense (Culhane, 1990, p. 95). El transporte ferroviario permitía llegar directamente a las grandes ciudades sin perder tiempo en lugares sin beneficio, facilitando además el traslado de circos más grandes al transportar más material, personal y animales. La inclusión de la palabra “ferrocarril” en los nombres de los circos, como en el caso de *Ringling Brothers' United Monster Railroad Shows of 1890*, o en carteles publicitarios, como los de *Al G. Barnes y Hagenbeck-Wallace* de 1933 y 1934, atestigua la importancia de este medio de transporte para la industria.

Posteriormente, Barnum se asoció con James Bailey, propietario del *Cooper and Bailey Circus*, en 1873. Bailey, con experiencia circense desde su infancia, se destacó por sus hazañas y por introducir la luz eléctrica en los circos (Durant & Durant, 1962, p. 74). Después de adquirir *The Howes Great London Circus and Sanger's Royal British Menagerie*, Bailey y su socio se convirtieron en rivales de Barnum. Sin embargo, la competencia culminó en una alianza⁸¹ en 1881 tras la intervención de un tercero. La muerte de Barnum en 1891 dejó el negocio en manos de su socio, quien lo renombró como *Barnum & Bailey Circus*. Una década después, los hermanos Ringling lo adquirieron, fusionándolo con el suyo para formar el *Ringling Bros. and Barnum & Bailey Circus* en 1919 (Wallenfeldt, 2021, párr. 7). Esta unificación marcó el apogeo del circo moderno en América, convirtiéndose en el más grande

⁸¹ El proceso de alianzas, compras y ventas de los diferentes circos americanos a lo largo de los siglos XIX y XX entre empresarios es un tema amplio, por lo que los lectores interesados en leer más al respecto pueden consultar el libro de Culhane titulado *The American Circus: An Illustrated History* (1990) y al libro de John y Alice Durant denominado *Pictorial History of the American Circus* (1961).

del país y empleando a miles de personas. El circo moderno del siglo XIX y principios del XX se caracteriza por su capacidad de reinventarse continuamente para satisfacer la creciente demanda del público, manteniendo su esencia de espectáculo único y sorprendente. Esta esencia construida a lo largo de los siglos marca los pilares básicos del circo moderno americano tal y como detalla Scattolini (2019):

A lo largo de dos siglos, el circo afianza los códigos que lo definen sobre determinadas reglas de oro: la circularidad del espacio de representación, que entre otras cosas permite una máxima visibilidad para todos los espectadores sin importar el lugar que ocupen, la variedad de los números, la itinerancia, la difusión, son sólo algunas. El circo será entonces definido como un espectáculo que tiene al riesgo (y su dominio) como centro de la representación, con una estructura episódica, que yuxtapone diversos números de disciplinas disímiles, simple (en su comprensión, no en las destrezas que implica) y pensado para entretener y divertir al público. (p. 68)

A lo largo de los siglos, el circo moderno experimentó transformaciones notables en comparación con la esencia inicial forjada por Astley y los pioneros circenses. En los primeros años, se destacaba por la creación de espectáculos con una narrativa clara y definida; sin embargo, esta esencia fue diluyéndose con el tiempo. Las imponentes carpas de los circos estadounidenses, repletas de espectadores, no permitían la ejecución de espectáculos con dicha narrativa, propiciando así una evolución de este. En este nuevo paradigma, cobraba más relevancia la ejecución de hazañas extraordinarias o la presentación de curiosidades, relegando dicha narrativa a un segundo plano. La pérdida de cohesión teatral impulsó el florecimiento de diversas disciplinas circenses, todas destinadas a asombrar al espectador con proezas inhumanas y, con frecuencia, peligrosas. La exposición al peligro y la reflexión sobre la mortalidad subrayaron la disposición de los artistas circenses de la época a arriesgarse por el mero deleite y admiración del público. Jorge Gallego (2016) enfatiza en su tesis doctoral cómo la percepción del riesgo formaba parte integral de la experiencia del espectador:

El riesgo del acto, y la posibilidad de muerte genera en el espectador, del mismo modo que en el cine de terror, una tensión producida entre las ganas de ver y el miedo a que en cualquier momento ocurra la tragedia. Lo peligroso se une a la belleza del peligro, ya que el espectador de circo tiene siempre presente la fatalidad en su contemplación. (pp.140-141)

En retrospectiva, la evolución del circo moderno desde sus inicios con Philip Astley hasta el auge de espectáculos gigantescos como el *Ringling Brothers and Barnum & Bailey*

Circus revela una fascinante transformación. A lo largo del tiempo, pasó de ser un espectáculo con un hilo conductor dramático evidente a una exhibición de proezas y curiosidades, influenciada en parte por las limitaciones de las grandes carpas circenses. La competencia feroz, la movilidad en trenes, y la incorporación de animales y elementos de variedades marcaron hitos en la historia circense. La migración de circos europeos a América, las rivalidades entre empresarios, y la consolidación de gigantes del espectáculo circense, como el *Ringling Brothers and Barnum & Bailey Circus*, dejaron una huella perdurable en el entretenimiento global. La adaptabilidad del circo moderno subraya su relevancia a lo largo de los siglos, consolidándose en uno de los mayores fenómenos culturales de alcance internacional.

Replantear la estrategia para cautivar al público y convencer a los directores de circo para ofrecer el mejor espectáculo se convierte en una actitud generalizada entre los artistas de la época, desencadenando una revolución en el mundo circense. En un espectáculo que se desplaza en trenes de proporciones gigantescas, la fabricación de nuevos aparatos y la implementación de ideas novedosas fomentan la creatividad y la diversidad de propuestas en escena. Durante el Siglo de Oro del circo surgen una multitud de aparatos, incluida la báscula, que persisten hasta hoy, dando testimonio de la innovación imperante en la época como respuesta a la competencia y la evolución constante del sector circense.

A medida que avanza el siglo XX se percibe que el circo, al igual que otras artes escénicas, experimenta una evolución influenciada por cambios en el paradigma social y la sostenibilidad económica. Mientras América dispone de vastas extensiones de terreno para albergar carpas de enormes proporciones, Europa se ve obligada a ajustar el espacio de sus espectáculos a localidades más reducidas. Este contexto lleva a una reconsideración del concepto circense, dando origen a producciones más íntimas que reintegran la narrativa, incorporan coreografías renovadas y exploran recursos artísticos diversos. Surge así un nuevo

paradigma circense, conocido como *nouveau cirque*, que contemporiza las artes circenses y abre nuevas formas de expresión y representación, preludiando lo que hoy llamamos circo contemporáneo.

1.6. La renovación del circo: *nouveau cirque* y circo contemporáneo

La constante evolución artística experimentada en Francia durante las vanguardias de entreguerras gradualmente adquiere relevancia en las mentes precursoras del nuevo concepto de circo, que eventualmente revolucionaría el mundo. El circo moderno inicia su declive a principios de los años veinte por varios motivos. Entre ellos, la irrupción del cine como una alternativa de ocio y el abandono del caballo como herramienta laboral, siendo reemplazado por las nuevas tecnologías que acompañan la revolución industrial. Estos avances acarrearán la desaparición de los grandes circos que se extendían por todo el mundo durante el siglo XIX. En la primera mitad del siglo XX, los espectáculos de variedades, como el *Music Hall*, adquieren gran importancia y generan nuevas opciones artísticas que incorporan a los artistas circenses. Estos reducen la puesta en escena a la simple sucesión de distintos números presentados por un maestro de ceremonias. Este cambio de paradigma artístico agudiza aún más la decadencia sistemática del circo moderno. La combinación de esta situación junto con la imagen del circo americano con grandes carpas de tres pistas, algo logísticamente inviable en Europa, provoca un declive incontenible del circo en el viejo continente (De Ritis, 2002, pp. 191-192).

Es importante señalar que la Revolución de Mayo de 1968 tuvo un impacto significativo en la sociedad francesa, sumiéndola en un entorno reivindicativo donde predominaban la militancia política, el vanguardismo y la utopía. La generación de esa época se caracterizó por cuestionar los convencionalismos sociales establecidos y abogar por valores que desafiaban las normas existentes. Este ambiente idealista del 68 no solo marcó un momento de cambio político

y social, sino que también influyó en la esfera cultural y artística, sentando las bases para que las generaciones futuras buscaran nuevos propósitos existenciales a través del arte. Bernard Brillant (2003) destaca el reclamo social presente en este contexto, reflejando la profunda transformación de la sociedad francesa y su impacto duradero en la mentalidad colectiva.

Refus de toute institutionnalisation, la volonté de ne pas faire école et de faire éclater l'art par la destruction ou la dérision. La remise en cause des cloisonnements de genres et de pratiques. Le mélange des genres lui-même, se retrouvent dans les détournements ou les provocations des jeunes artistes qui entendent réintroduire l'art dans la vie. (p. 50)

A mediados de los ochenta se gesta un cambio sustancial en las aspiraciones artísticas circenses. A pesar de contar con alrededor de doscientos años desde su surgimiento, el circo moderno ha logrado sobrevivir incluso a las grandes guerras mundiales que asolaron Europa. Sin embargo, el nuevo paradigma social genera una corriente circense conocida como *nouveau cirque*. La introducción de esta denominación conlleva una reevaluación de la previamente conocida como circo moderno. Este último, bautizado así por su origen en la Edad Moderna, pasa a ser llamado circo tradicional o circo clásico. Este cambio de nomenclatura busca simplemente hacer referencia a las tradiciones forjadas durante los casi dos siglos de existencia del circo moderno. Las denominaciones de *nouveau cirque* y circo tradicional solo buscan establecer una distinción entre dos conceptos circenses que, aunque compartan disciplinas técnicas, presentarán notables diferencias en cuanto al aprendizaje y la puesta en escena.

Con el tiempo, el mercado circense evolucionará, dando lugar a dos entornos diferenciados en el sector. Marie-Carmen Garcia (2011) destaca: “L'un est associé à la tradition banquiste, au divertissement et aux apprentissages pratiques autodidactes et entre pairs. L'autre fait partie du monde de l'art, et ses modes de transmission font appel à la didactique et à la pédagogie” (p. 25). El *nouveau cirque* no se concibe simplemente como entretenimiento, sino que se conceptualiza como un arte fundamentado en la didáctica y la pedagogía. Por ende, se produce una revisión artística y pedagógica del concepto de circo. Se distingue por no ser concebido meramente como un entretenimiento, sino como un arte respaldado por una

didáctica y una pedagogía sólidas. Esta perspectiva conlleva una revisión exhaustiva del concepto circense, tanto en términos artísticos como pedagógicos.

Desde un punto de vista artístico, reinventa la estructura dramática del circo moderno, proponiendo una alternativa a la organización clásica del espectáculo. A mediados del siglo XIX, la estructura circense consistía en llevar a la pista diversas exhibiciones de proezas humanas, mostrar animales e intercalar pequeños entre actos presentados por un maestro de ceremonias. En contraste, el *nouveau cirque* concibe el espectáculo como una obra artística integral, una proyección de una sola pieza donde cada acto contribuye a construir una historia coherente de principio a fin. Es importante destacar que, en este nuevo concepto circense, el uso de animales prácticamente desaparece, y el enfoque se centra en expresiones y habilidades principalmente humanas.

La orientación hacia el avance y el crecimiento artístico, impulsada por los artistas circenses dedicados al desarrollo del *nouveau cirque*, conlleva una serie de replanteamientos constantes y acciones estratégicas. Un ejemplo ilustrativo de este compromiso se evidencia entre 1975 y 1980, cuando Jean Digne coordinó una serie de talleres en el marco del festival *Circa de Villeneuve-lès-Avignon*, bajo la dirección de Bernard Tournois. Estos talleres fueron concebidos con el propósito de fomentar el intercambio de experiencias entre artistas de circo y actores, demostrando así el esfuerzo conjunto por enriquecer y diversificar las expresiones artísticas circenses (Maleval, 2010b, pp. 26-27).

Desde una perspectiva pedagógica, el *nouveau cirque* introduce un elenco artístico cuya formación circense no está arraigada en la tradición y la herencia familiar. A diferencia del circo moderno, donde las habilidades se transmitían de padres a hijos en las familias circenses, el *nouveau cirque* requiere que los artistas tengan una formación específica. En los años setenta se fundaron dos escuelas profesionales en Francia: una por Annie Fratellini y Pierre Étaix, y otra por Alexis Gruss y Silvia Monfort. Estas instituciones reflejan la necesidad de una

formación especializada para los artistas circenses del *nouveau cirque*, marcando un cambio significativo en la educación circense (Laurendon & Laurendon, 2001, p. 15).

Las primeras expresiones de compañías que desafían las convenciones circenses tradicionales, dando impulso a la creación del *nouveau cirque*, se manifiestan en Francia. Tres destacados ejemplos de estas innovadoras propuestas son *Le Cirque Bonjour*, *Le Puits Aux Images* o *Le Cirque Bidon*.

En 1971, *Le Cirque Bonjour*, dirigido por Jean-Baptiste Thierree y Victoria Chaplin, participa en el *Festival de Avignon* con su espectáculo *Le Cirque Imugiuttire* (Maleval, 2010b, p. 33). Este se distingue por la incorporación de música, vestuario y narrativa en escena como elementos integrados en un conjunto artístico. Los creadores también fundamentan sus creaciones en principios filosóficos, “refusent le dressage d'animaux, et à l'exhibition de numéros dangereux. J.-B. Thierrée affirme que; l'attrait du danger, la soumission à un code de l'honneur de certains artistes de cirque [lui] paraissent à proscrire” (Maleval, 2010b, p. 36). Dos años más tarde, en 1973, Christian Taguet funda la compañía *Le Puits Aux Images*. La finalidad de esta es dar la bienvenida a los espectadores mediante una animación en la entrada del *Théâtre National de Strasbourg*. En 1979, debido a la estética adquirida por la compañía terminan actuando en una carpa con su espectáculo y más tarde se convierte en la primera compañía de *nouveau cirque* adscrita a la *Association Pour le Soutien, la Promotion et l'Enseignement du Cirque* (ASPEC) (Maleval, 2010b, pp. 38-39). Posteriormente, en 1975, Pierrot Bidon, un autodidacta del arte circense en las calles estableció los cimientos de la compañía *Cirque Bidon*. Conformado por un grupo de veinte jóvenes que adoptaron el apellido Bidon, este colectivo emprendió un itinerario que abarcó territorios como Francia, Italia y Rumania, ejecutando cerca de doscientas funciones anuales (Picatto & Rauline, 2018, p. 11). Sin adherirse a estructuras jerárquicas ni formalidades contractuales, sus presentaciones al aire libre eran de acceso gratuito, concluyendo con la tradición de pasar un sombrero para que la

audiencia contribuyera según su voluntad. La ideología intrépida y el espíritu aventurero que animaban al grupo constituían el núcleo motivador de su existencia. *Cirque Bidon* emergió como el portavoz de una nueva mentalidad circense, caracterizada por una fusión audaz de ideologías contradictorias⁸². Isabelle Cousteil (2013) refleja las palabras de Pierrot Bidon respecto a la compañía: “Le Cirque Bidon était un savant foutraque d'idéologies contradictoires. Ce fut une aventure romantique, résolument naïve et révolutionnaire” (p.30).

Estas compañías mencionadas anteriormente serán precursoras de lo que estaba por venir. A partir de ese momento surgen nuevas compañías que manifiestan abiertamente su intención de cambiar el paradigma circense tradicional. Cuatro ejemplos destacados son la compañía australiana *Circus Oz*, las compañías francesas *Archaos* y *Cirque Plume* y finalmente, el mundialmente conocido circo canadiense *Le Cirque du Soleil*.

En 1977, en Melbourne nace *Circus Oz*. Aunque ninguno de los 25 fundadores tiene raíces circenses familiares, optan por el circo como medio de desarrollo intelectual. La compañía se forja sobre una base filosófica que pone en valor la identidad australiana, la creatividad grupal, la presencia física impactante y el interés en las tendencias contemporáneas internacionales. Desafiando las barreras entre intérprete y espectador, exploran la comedia, adoptan posturas políticas abiertas y ponen un fuerte énfasis en el artista como intérprete o ejecutante. Más allá de la estética espectacular, el *nouveau cirque* encierra rasgos filosóficos únicos para cada compañía tal y como explica Hawkes (2012):

The solution was to combine the philosophy of the former with the practicalities of the latter. The principles upon which the company was founded followed naturally from this original premise: collective ownership and creation, integration of working and living situations, multi-skilling of personnel, gender equity, aiming for a uniquely Australian signature, being open to the widest possible range of inspiration, maintaining a balance between intimate, accessible performance and a high level of experimentation and innovation and a concentration on creating a show that exemplified teamwork rather than star turns. (párr. 6)

⁸² Recalco la ironía reflejada en el propio nombre de la compañía, “bidon” significa “de mentira”, “chapuza”, “sin valor”, coincidiendo estos términos con la filosofía de accesibilidad y popularidad de la compañía.

En 1984, Bernard Kudlak y su grupo de músicos fundan *Le Cirque Plume*, que con el tiempo se erige como un ícono del *nouveau cirque* tanto en Francia como en el ámbito global (Klein & Hivernat, 2010, p. 213). Bernard Kudlak (1999) comparte la motivación detrás de la creación de *Cirque Plume*:

Quand on a commencé, le cirque était vierge de quelque chose de nouveau. Depuis cinquante ans, il n'avait pas changé de forme. C'était un matériau incroyablement malléable et tellement riche en mythologie, en images, en poésie que c'était une vraie merveille que de mettre son nez dedans. (párr. 3)

Las palabras de Bernard Kudlak reflejan la necesidad de reinventar el circo, transformando su esencia tradicional en algo nuevo. En 1989, nueve miembros de la compañía se unen para formar la *Association Nationale pour le Développement des Arts du Cirque* (ANDAC) con el objetivo consciente de desarrollar el nuevo concepto en las artes circenses (Maleval, 2010b, p. 149). Es por esta razón que *Cirque Plume* desempeña un papel crucial en la emergencia de esta corriente.

Como tercera y última referencia del *nouveau cirque*, remarco la compañía *Archaos*, instaurada por Pierrot Bidon, también fundador del previamente mencionado *Cirque Bidon*, en 1986 crean la compañía con el propósito de, según Borkowski (2010), “set about redefining the limits of what was possible in a late-20th-century spectacle” (párr. 6). En 1987 desarrollan un espectáculo con Franco Dragone como director de escena, una figura clave en el desarrollo de grandes producciones de *nouveau cirque* que mencionaremos más adelante (Maleval, 2010a, p. 79). Los espectáculos de *Archaos* se distanciaban de cualquier tradición circense, lo cual resonaba con un público ávido de experiencias novedosas y vanguardistas. La compañía sostenía como filosofía un claro rechazo hacia toda tradición. Seeling (2010) aporta una síntesis de lo que era un espectáculo de *Archaos*:

Far removed from the sequined, time warp world of conventional circus acts and routines, it's thrilling shows were a genuine assault on all the senses. In its fast-paced, total theatre mix of music, film, and literally explosive performance, not everything was always comprehensible, but that didn't really matter [...] His Mad Max gang of artists juggled chainsaws, not hoops or Indian clubs; rode motorbikes, not horses; flew from forklift trucks and cranes; survived freak “accidents”; and set themselves on fire. But behind all the trappings of punk and clashing metal, Archaos expressed their ideas with good old feats of physical skill. (párr. 2-3)

El *nouveau cirque* busca integrar el espectáculo como un todo, llevando a los creadores a establecer modelos argumentales o adoptarlos de diversas fuentes, como la literatura o el cine. Asimismo, se procura que los elementos artísticos complementarios aporten de manera coherente y enriquecedora al hilo conductor dramático de la obra. Ejemplos de esto incluyen el uso de música coherente de principio a fin y la creación de vestuarios que reflejen los rasgos necesarios para la cohesión dramática de la escena. La ocurrencia de este fenómeno en Francia es muy congruente, ya que además de ser un país en pleno apogeo de revoluciones artísticas contemporáneas, acoge a una población de culturas o naciones donde la tradición circense es prominente, como soviéticos, gitanos u orientales.

En 1984 se funda en Montreal una compañía que pronto se convertiría en el referente mundial del nuevo concepto de circo, el mundialmente conocido *Cirque du Soleil* (Babinski, 2005, p. 44). Sustentado por el gobierno canadiense, *Le Cirque du Soleil* se encarga de popularizar el arte circense de nuevo. Su fundador, Guy Laliberté, apuesta por un circo alternativo que, aunque mantiene la estructura tradicional en cuanto a la técnica de los actos circenses, refuerza aspectos fundamentales del *nouveau cirque*, como la elocuencia dramática y la coherencia en la iluminación, los vestuarios y la escenografía. Jané (2013) afirma que “els canons dramàtics del circ clàssic son sempre perceptibles en cadascun dels 13 espectacles produït pel Soleil d’ençà que es va fundar el 1984” (p. 144). El *Cirque du Soleil* plantea un espectáculo que deja atrás el desfase a nivel ideológico y político que arrastraba la tradición circense, enfrentándose a una sociedad que ha perdido el interés por ver animales y seres humanos con diversidad funcional en las pistas. Tal y como sintetiza Becerra (2018): “ética y estética, formatos, estilos e ideología, una vez más, iban de la mano” (párr. 9).

A diferencia de compañías como *Archaos* o *Circus Oz*, el *Cirque du Soleil* no apuesta por una propuesta agresiva en escena ni por una ética comprometida, sino por una estética unificadora del espectáculo que sumerge al espectador en una experiencia particular gracias a

su grandiosidad y el uso coherente de recursos estéticos. Introduce cambios significativos con respecto al circo tradicional al mantener la espectacularidad de las disciplinas y complementar la escena con una atmósfera estética específica y coherente, haciendo uso del vestuario, la música y la narración de una historia. Delonj y Vijayaraghavan (2002) citan las palabras de un conductor de camiones del *Cirque du Soleil* llamado Oberacker:

Para él, el producto que ofrecía el Circo era menos sorprendente dada su experiencia previa en el ambiente altamente creativo en cuanto a vestuario, iluminación, y baile que se daba en Broadway. En sus palabras: “El concepto del Circo se refiere en parte a todo un conjunto. Nos impresionamos porque alguien permanece balanceándose sobre un cable por seis minutos, pero los acróbatas chinos han hecho eso por millones de años. Pero si añadimos la iluminación, el vestuario, entonces se vuelve un espectáculo nuevo para nuestras audiencias”. (párr. 6)

El *nouveau cirque* marca el inicio de lo que más tarde se conocerá como circo contemporáneo, representando la transición del circo tradicional al contemporáneo. Surgido de la necesidad de revitalizar un arte que se encontraba estancado, ninguna de las compañías de esa época se autodenomina como compañía de *nouveau cirque*. En contraste, el circo contemporáneo implica un estilo propio donde las compañías se desmarcan incorporando una serie de características distintivas. La historiadora Marie-Carmen Garcia (2011) destaca el momento preciso en el que se consolida la aceptación de este término:

En 1996, les représentations du Cri du caméléon [...] inaugure une autre phase dans l'histoire du cirque : celle où l'œuvre est signée. En effet, jusqu'alors les fondateurs de compagnies de nouveau cirque [...] n'avaient pas imposé leurs noms sur leurs réalisations. L'idée d'« œuvre originale » perce dans le cirque contemporain, rapprochant ses modes de production et de légitimation culturelle de ceux édifiés dans l'art chorégraphique. [...] Le spectacle de cirque contemporain devient ainsi un objet culturellement légitime. (pp. 11-12)

A finales del siglo XX surge la corriente más reciente conocida como circo contemporáneo, que en sus propuestas abraza la creación de obras en torno a un tema central. La necesidad de renovación en la dramaturgia del espectáculo, presente en el *nouveau cirque*, se mantiene como una característica distintiva del circo contemporáneo. Este proceso de reformulación artística, impulsado por el *nouveau cirque* y el circo contemporáneo, impulsa la evolución del circo hacia el ámbito del arte, relegando inherente y progresivamente al circo tradicional al mero espectáculo y entretenimiento. Esto se debe a que el circo tradicional

persiste en seguir los patrones clásicos circenses centrándose en dominar técnicas específicas mediante disciplina y dedicación e involucrar la ejecución de trucos o figuras sin incorporar elementos narrativos. Los artistas del circo tradicional destacan por sus habilidades y fuerza, en lugar de depender de una narrativa teatral (Bessone, 2018, p. 3).

Otra particularidad del circo contemporáneo es que, de alguna manera, rompe con las expectativas de los espectadores que asisten a un espectáculo circense (entendiendo por circo la concepción tradicional hasta entonces). Esto se debe a que en las obras de circo contemporáneo se desafían los códigos de representación de este arte, casi hasta desdibujarlos (Scattolini, 2019, p. 69). Los artistas y creadores circenses contemporáneos buscan constantemente reinterpretar el arte, estableciendo una conexión ininterrumpida con el cuerpo desde un enfoque académico, con demandas profesionales y una fuerte carga ideológica. Aspiran a una heterogeneidad técnica y física, mostrando un cuerpo que resulta de un aprendizaje variado en disciplinas como el teatro y la danza. Este cuerpo se enmarca en una red de signos estéticos y plásticos que otorgan una nueva dimensión a sus proezas (Fagot, 2010, p.60). En consecuencia, estas obras, de alguna manera, abandonan la yuxtaposición, la estructura episódica y la función central de entretener (aunque esto no significa que no lo hagan) con la finalidad de perseguir la emoción del público. Suelen organizar la representación en función de las posibilidades expresivas de las disciplinas circenses que integran. Jane (2017) destaca la diferencia entre el circo tradicional y el circo contemporáneo:

Em sento lliure d'afirmar que una de les diferències fonamentals entre el circ clàssic i el circ contemporani és que, així com el circ de tradició es basa en el "mira què sé fer", el circ contemporani d'autor proposa un "mira què et dic amb el que sé fer". Perquè, en efecte, tots aquells elements que el circ tradicional pondera i subratlla (de vegades fins a l'exasperació): repte, perill, bellesa, novetat, sorpresa, exotisme, perfecció, virtuosisme, [...] el contemporani els sol convertir en un arriscat camí d'investigació més que no pas en estricta finalitat. (párr. 22)

Al contrario del enfoque del circo tradicional que destaca la destreza sobrehumana, introduce la tensión entre lo controlable y lo no controlable, tematizando el caos. En esta redefinición del arte circense, las nociones contemporáneas de creatividad y riesgo adquieren

un papel fundamental, tomando forma en relación con las dinámicas estructurales de los campos deportivos y artísticos, así como en las interacciones cotidianas y la construcción de identidades a través de la práctica circense (Bessone, 2018, p. 4).

Los artistas se muestran auténticos, liberándose de las construcciones de personajes y llevando consigo una reflexión personal sobre el ser humano contemporáneo. En este contexto, el cuerpo ocupa un lugar central en la creación, siendo la herramienta principal para explorar los límites de sus propias posibilidades. En la siguiente cita se puede observar cómo Scattolini (2019) profundiza al respecto:

La situación se torna más importante que la proeza y se metaforiza hasta el infinito sirviéndose de la abstracción, una dramaturgia y coreografía basada en la resignificación de influencias anteriores. Los trucos y su dificultad son una herramienta más para crear un sentido. Es un gesto al servicio de la poesía, y como todas las artes posmodernas, el circo contemporáneo establece un diálogo constante con las premisas de su disciplina: el peso y la gravedad en el espacio, y la dificultad de controlarlos. (p. 69)

En este momento, resulta pertinente aclarar que, aunque el campo teórico de la *Performance Art* sirve para explorar nuevas posibilidades en la praxis artística y circense en la posmodernidad, especialmente en relación con el cuerpo como soporte de la obra, una obra de circo contemporáneo no puede equipararse a una performance en el sentido más puro de sus principios básicos⁸³. La performance implica una ejecución sin ensayo, un gesto creador sin práctica, mientras que las representaciones de circo contemporáneo son llevadas a cabo por cuerpos entrenados después de un extenso período de ensayo y búsqueda.

Aunque el cuerpo sigue siendo fundamental en la creación del circo contemporáneo, es crucial reconocer la influencia que la disciplina circense ejerce sobre el proceso creativo y las

⁸³ Si bien muchos elementos de la performance pueden ser compartidos por el circo, tales como el uso del cuerpo, el contacto con el espectador, la provocación o la capacidad de transmitir un mensaje a través del acto en sí, existen otros aspectos que los diferencian, tales como el carácter efímero de la obra, la irrelevancia de ensayos previos, la variabilidad en su duración, la ausencia de narratividad o incluso la posibilidad de no requerir un coste económico para su realización. Es por ello por lo que no contemplo el espectáculo de circo contemporáneo como un acto equiparable a la performance. Si el lector quiere profundizar más en el tema, le remito a los siguientes documentos: por un lado, los artículos de Celia Balbina Fernández, especialista en el estudio del tema en cuestión relacionado con el uso del cuerpo, titulado el primero *Body Art: Los Comportamientos y Gestos del Cuerpo* (Fernández, 2015) y, el segundo, *Arte Conceptual en Movimiento: "Performance art" en sus acepciones de Body Art y Behavior Art* (Fernández, 2014). Por otro lado, Antonela Scattolini profundiza en la relación de la Performance y el circo en su artículo que recibe el título *Hacia una definición del Circo Contemporáneo. Cuerpo, error y performance en las prácticas artísticas de la posmodernidad* (Scattolini, 2019)

posibilidades que ofrece el aparato⁸⁴. La existencia del artista está intrínsecamente ligada este y al espacio donde se desarrolla el acto, según lo aclara Denys Barrault (2002, p. 50). En el circo contemporáneo, esta relación se convierte en una profunda reflexión con el objetivo de obtener nuevas formas de conexión (Maleval, 2002, p. 106).

La evolución dramática del circo contemporáneo adopta un carácter multidisciplinario y fragmentario, ya no limitándose a una sucesión de números, sino fusionándose con otras formas de artes escénicas como el teatro, la danza y diversas expresiones visuales. Esto ha dado lugar, según Cristina Soler Benito (2016), al surgimiento del “circo de creación” (p.40). De manera creciente, el paradigma del circo se asemeja a la escena teatral, adoptando un enfoque multidisciplinario y fragmentario que se acerca al lenguaje contemporáneo de las artes. En su esencia, el circo contemporáneo se configura como una amalgama de posibilidades artísticas escénicas, brindando un terreno fértil que favorece la hibridación y la interdisciplinariedad (Martin & Lattuada, 2002, p. 97). En términos generales, podemos equiparar a los creadores circenses con los coreógrafos, ya que ambas disciplinas comparten la característica de realizar creaciones efímeras que, a diferencia que, en el teatro, no parten necesariamente de un texto escrito. Además, tanto el arte circense como la danza comparten el cuerpo y el movimiento como elementos centrales. Tal y como sostiene Hodak (2002): “toutefois, un élément semble se distinguer : le spectacle y est fondé sur la virtuosité et la maîtrise du corps, au point que l'exercice physique, la prouesse, évince toute forme d'écriture” (p. 155).

Es importante señalar que el circo posee su propia gramática, ya que cuenta con un conjunto de figuras básicas y variantes, tanto en el ámbito rítmico como espacial, que condicionan las posibilidades artísticas. Genera por sí mismo una sintaxis discontinua,

⁸⁴ El término “aparato” es utilizado como sinónimo de utensilio o utensilios necesarios para el desarrollo de una disciplina circense. Debido a que los aparatos que utilizan los profesionales del circo son tan dispares la relación que se puede tener con los mismos pueden tener múltiples posibilidades, radicando en ello el foco de los artistas contemporáneos del sector.

fundamentada en diversas analogías, lo que lo acerca a otras formas de escritura contemporánea. A este respecto, Gwéndola David (2002) aporta su perspectiva sobre el lenguaje circense:

Les circassiens distillent le sens dans la précision du geste, dans le clair-obscur des non-dits, dans l'affrontement charnel des élans du désir et de la mort, pour capter cela qui se dérobe à l'ordre cartésien et que l'esprit tente d'imposer au cœur. Malgré l'apparent éclatement du récit un sous-texte se trame, qui confère une cohérence globale à l'ensemble disparate des signes. (p. 138)

Desde los años noventa hasta la actualidad ha habido una proliferación de creaciones en el ámbito del circo contemporáneo, dando lugar a la existencia de miles de compañías en todo el mundo que desarrollan y presentan espectáculos circenses de diversa índole. Destacar alguna compañía en particular resulta complicado, ya que la variedad y la repercusión a menudo están vinculadas a su origen o a las características específicas de cada una. No obstante, una forma de subrayar la relevancia del circo contemporáneo a nivel mundial es observar la creciente cantidad de festivales y ferias dedicadas a este arte en la actualidad. Es imprescindible mencionar el *Festival Mondial du Cirque de Demain*, fundado en 1977 por Dominique Mauclair, que se celebra anualmente en París y atrae participantes de todo el mundo. Otro evento significativo es el *Festival d'Avignon*, fundado en 1947 por Jean Vilar, uno de los festivales más reconocidos del mundo que ha incorporado al circo contemporáneo dentro de su programación. Estos son solo ejemplos, ya que existen festivales en diversas partes del mundo que acogen y celebran las artes circenses contemporáneas, lo que evidencia la importancia y presencia global del circo contemporáneo en el ámbito artístico actual.

Para alcanzar el alto nivel de perfeccionamiento en las habilidades corporales requerido en el circo contemporáneo, han surgido a lo largo de los años cada vez más escuelas profesionales distribuidas en Europa y América. En 1998, como resultado de la iniciativa de varias de estas escuelas, se fundó la FEDEC, que actualmente cuenta con la membresía de cincuenta y dos escuelas profesionales (*Membres*, s. f.). Tal y como aclara Garcia (2011): “la

formation des nouvelles générations de circassiens dans les écoles professionnelles joue évidemment un rôle central dans cette transformation du cirque” (p. 13).

Es relevante destacar que las escuelas profesionales preparatorias afiliadas a la FEDEC en España son: la Escuela Internacional de Circo y Teatro CAU en Granada, el *Centre de les Arts del Circ Rogelio Rivel* en Barcelona y la Escuela de Circo Carampa en Madrid. Además, existe un grado universitario que ofrece formación en capacidades circenses, denominado Artes Visuales y Danza. Este programa, dirigido conjuntamente por la URJC y el Instituto Universitario de la Danza Alicia Alonso (IUDAA), se divide en cinco menciones, siendo la mención en Danza Acrobática y Circense la relacionada con la formación específica de circo.

Dada la focalización de mi estudio en la báscula coreana y el circo contemporáneo, resulta imprescindible contextualizar las características previamente descritas. Estas características enmarcan en gran medida el contexto actual en el cual estudio la disciplina circense. Este contexto ha redirigido los intereses y objetivos de los artistas hacia metas diferentes a las del siglo XX, fomentando la revisión de diversas disciplinas artísticas, entre otras, la báscula coreana. La revisión de esta se relaciona con el cambio de paradigma en el circo contemporáneo, y ciertos aspectos son especialmente relevantes, como la seguridad, dado que las escuelas han surgido en este contexto histórico con la misión de cuidar a sus alumnos, y las posibilidades artísticas, un aspecto constantemente revisado en el circo contemporáneo. Estas características han permitido replantear el uso de la báscula en escena, y, por lo tanto, es esencial tener en cuenta este contexto de manera continua para obtener una perspectiva clara de la investigación realizada.

Concluyo este capítulo con una cita de Garcia (2011), que destaca la apropiación del circo contemporáneo como una herramienta accesible para todos:

L'univers circassien constitue ainsi un microcosme original où s'incarnent à la fois des valeurs de la « génération 68 » et des valeurs actuelles des classes moyennes. C'est sans doute, à l'intérieur des arts de la scène, la forme artistique la moins institutionnalisée où les modalités de création sont encore très variées et les profils des artistes hétéroclites. (p. 15)

Capítulo 2. La báscula coreana: antecedentes históricos

2.1. *Neolttwigi*: origen y evolución como juego tradicional coreano

El *neolttwigi* es un juego folklórico típico de Corea practicado por las mujeres en los días festivos más importantes del año, especialmente durante el Año Nuevo (Yi & Lee, 2006, p. 76; Yoon, 2008, p. 90). Tal y como explica Cheon (2014), “*Neolttwigi* refers to seesawing, a traditional entertainment practiced mainly by women during the Lunar New Year season” (p. 103). Este juego requiere una destreza ejecutiva bastante elevada.

El dispositivo utilizado para la actividad tiene una mecánica y apariencia similar a la de un balancín, que es conocido en los parques infantiles como *sube y baja*. La diferencia clave en la ejecución del balanceo, en comparación con el balancín convencional, radica en que ambos participantes se colocan de pie en los extremos del dispositivo y luego lo impulsan, elevando a la otra persona por el aire. El objetivo del juego consistía en conseguir equilibrarse y lanzar al compañero cada vez más alto (Malacca, 2012, párr. 6), determinando así un ganador y un perdedor: “It is played as a game with a winner and loser. The one how first loses her balance and falls off the board is declared the loser” (Cheon, J., 2014, p. 103).

Desde su origen, existen referencias a este juego con distintos nombres en escritos antiguos coreanos. A continuación, presento las diferentes denominaciones con sus caracteres originales con los cuales se ha mencionado este juego en la Antigüedad: *Dapguk* (蹋鞠), *Chokpanhee* (蹴板戲), *Dopan (hee)* (跳板(戲)), *Dappan* (踏板, 蹋板) o *Panmu* (板舞). Según Mi-Ok y Eui-Kyung (2017), todos estos nombres comparten el mismo significado: correr el tablero. A finales del siglo XVII se le conoce como *neolttwigi*, un nombre que ha perdurado hasta el día de hoy (p. 323).

Aunque no hay una referencia histórica exacta sobre su aparición, diversos documentos antiguos sitúan su origen en la Dinastía Koryo (918-1392). El primer registro que hace mención se encuentra en una colección de poesía de 1497 del escritor Kim Jong-jik, titulada *Colección*

de *Jeompiljae*, donde el autor expresa que puede “escuchar el sonido de un furor en el pueblo, así que puedo ver que las vacaciones de Año Nuevo han vuelto”⁸⁵ (Mi-Ok & Eui-Kyung, 2017, p. 307). Yu Deuk Gong de finales del siglo XVIII, quien escribió en la Revista coreana *Gyeongdo* atestigua que en la Corea de la Dinastía Koryo ya se practicaba dicha actividad. Además, encontramos referencias en la revista coreana *Haedong Jukji* (1925), que sitúan la aparición del *neolttwigi* antes del periodo de ruptura de las mujeres coreanas, haciendo referencia a la Dinastía Koryo (Mi-Ok & Eui-Kyung, 2017, p. 308). A continuación, expongo dos citas que atestiguan la afirmación anterior. La primera de Yi & Lee (2006) se centra en los poemas y canciones folclóricos:

This pastime, [...] became the theme of many poems and folk songs. There is no knowing precisely how, when and where this game originated. This pastime is said to have been promoted in Goryeo to help improve women's health. However, this too of be confirmed. Quoting a Chinese record, Yu Deu-kong wrote in Customs of the Capital (*Gyeongdo japji*) that plank dancing (*pampou*), which resembled seesawing (*neol ddwigi*), was observable in January in Naha, the capital of the Ryukyu Islands. Yu wrote, “it appears that envoys from the Ryukyu Islands learned about this pastime when they came to pay tribute to early Joseon kings”. (p. 73)

En la Segunda, extraída del blog de *kpopjacketlady* (2016), señala lo siguiente:

It is not really known when women started playing Neolttwigi, although a famous scholar Yu Deuk Gong (1749-1807) noted in his book Customs of the Capital that “envoys from the Ryukyu Islands learned about this pastime when they came to pay tribute to early Joseon Kings” and that they then took the custom home with them. Ryukyuan envoys are recorded as paying tribute from the late Goryeo period up until the late 16th century. Also, there is a popular belief that Neolttwigi was played during the Goryeo period to improve women’s health. With these two clues it seems likely that Neolttwigi has been around at least 600 years and probably more. (párr. 2).

Según la literatura antigua era practicado por mujeres durante la celebración del Año Nuevo lunar, desde el día 1 de enero extendiéndose hasta finales de enero o febrero según corresponda con el calendario lunar. Según Mi-Ok y Eui-Kyung (2017) en la revista *Falling Life House, Hanyangse Period* y *Ojuyeon Munjang Computation Sango* aparece como un juego que se practica desde el comienzo del Año Nuevo hasta el día 15 de *Daeboreum* (p. 313).

La diferencia estructural del aparato en el que se desarrolla el *neolttwigi* con respecto a un balancín tradicional es notable, aunque a nivel funcional su comportamiento es similar.

⁸⁵ Todas las citas de los autores Mi-Ok y Eui-Kyung que aparecen en castellano han sido traducidas por mí.

Mientras que en el segundo la base se mantiene unida a la estructura que se balancea, en el *neolttwigi* se compone de dos piezas separadas. Por un lado, está el *neol*, que consiste en un tablón de madera, y, por otro lado, está el *fulcro* que es la base sobre la cual se apoya y oscila el tablón. El *fulcro* solía ser una estera de paja enrollada o incluso una pila de tierra, aunque en la actualidad se utilizan diversos materiales para fabricar el *fulcro* (Cheon, J., 2014, p. 103). Yi y Lee (2006) expone en qué consistía dicho juego:

In Customs of the Capital (Gyeongdo Japji) Yu Deukgong explained how the game was played in the following terms. “If women place a bundle of straw underneath a white plank, stand on both ends of the plank, and jump up as high as they can, up to a few feet in the air. The trinkets on their jacket strings make ringing noises when they jump up and down. Women keep playing until they are too tired to jump.” (p. 73)

El tablón de madera utilizado puede tener longitudes variables, con un promedio de 2 m de largo, 40 cm de ancho y 5 cm de grosor, llegando excepcionalmente a tabloncillos de hasta 4 m de longitud (Mi-Ok & Eui-Kyung, 2017, p. 317). Referencias del siglo XIX, como las recogidas en la revista *Yoojae House*, sostienen que la longitud de la tabla en ese momento era de alrededor de 1,5 m. En 1956, Dong-A Ilbo menciona más específicamente “7 mandriles⁸⁶ de largo y 1 mandril y 8 pulgadas de ancho” (Mi-Ok & Eui-Kyung, 2017, p. 316), indicando un ancho de aproximadamente 54 cm y una longitud de alrededor de 2 m y 10 cm.

En la literatura moderna y contemporánea, Lee Kang-ro (2000) sugiere que se puede utilizar una tabla de 3 m de longitud y 30 cm de ancho. Cheon (2014), Kim Gwang-Eon (2004) y Shim Woo-sung (1996) se refieren a tamaños específicos de la tabla, aproximadamente entre 2 m y 2,40 m de largo, 30 cm de ancho y 5 cm de grosor (Cheon, J., 2014, p. 103; Kwang-Eon, 2004; Woosung, 1996). Para estabilizar el tablón, se solía colocar a una persona en la zona central donde se apoya en el fulcro. Esto se debe a que la fuerza generada por las personas al saltar y caer sobre la tabla se transmite al otro extremo, causando una fuerza ascendente que puede levantar el tablón del eje central. Al sentarse alguien en el centro del tablón, se reducía

⁸⁶ La unidad de medida “mandril” proveniente de China es una unidad de medida antigua en desuso puede encontrarse en textos históricos o documentos antiguos y que equivale a aproximadamente 30 cm.

esta problemática y se lograba estabilizarlo, como se menciona: “to aid in stabilizing the plank sometimes someone would sit on the fulcrum as seen in the image above” (kpopjacketlady, 2016, párr. 1).

En la actualidad, cuando se realiza como una exhibición folclórica⁸⁷, las saltadoras a menudo incluyen trucos acrobáticos como saltos mortales para regresar a su punto de partida sobre su lado del *neolttwigi*. También se pueden observar saltos en los que se salta a la comba mientras se está en el aire, se pueden realizar diferentes ritmos golpeando una pandereta durante los saltos, hacer manipulaciones con un aro o usar cintas para crear imágenes visuales al moverlas en el aire. En este tipo de actuaciones, el sistema de anclaje de la tabla al *fulcro* (pie) es fijo, guardando ciertas similitudes con las básculas que se pueden observar en los espectáculos de circo.

2.1.1. Contexto histórico de la aparición y puesta en práctica del *neolttwigi*

Las referencias históricas de la literatura coreana sitúan la aparición del *neolttwigi* en la Dinastía Koryo (918-1392), también denominada Goryeo. Las mujeres coreanas llevaban a cabo acciones activas y vigorosas como ejercicio con el objetivo de consolidar una vida saludable, sugiriendo que la práctica del *neolttwigi* en la Dinastía Koryo podría ser una forma de fomentar hábitos deportivos. Como se menciona en el blog de kpopjacketlady (2016): “Also there is a popular belief that Neolttwigi was played during the Goryeo period to improve women’s health” (párr. 2).

La Dinastía Koryo fue fundada en Corea por el rey Wang Geon, también conocido como rey Taejo. En 936, unifica los antiguos Tres Reinos de Corea, dividiéndose su vigencia en dos periodos: Koryo temprano, hasta el siglo XII, y Koryo tardío hasta 1392 (Gavilán, 2011,

⁸⁷ En el siguiente enlace se pueden observar las habilidades descritas sobre el *neolttwigi* en una exhibición folclórica coreana: <https://www.youtube.com/watch?v=OxRS7YT2ABY> (Airsoft Life, 2009).

p. 246). La expansión territorial de Koryo cubrió casi toda la península de Corea. La dinastía adoptó la cultura china y el budismo desde sus inicios como parte de su estrategia para unir a los habitantes de la península. Esta época también se caracteriza por la jerarquía social, con una aristocracia, compuesta por intelectuales, nobles, funcionarios y terratenientes, que sostenía el poder, mientras que la mayoría analfabeta, formada por los *yangmin* (pescadores, campesinos, mercaderes, artesanos) y los *chonmin* (cazadores, carniceros, juglares, mineros), pagaba tributos sin acceso a la educación ni opciones gubernamentales (Sáez, 2018, p. 187).

A lo largo de la Dinastía Koryo se inició la adopción progresiva del confucianismo como religión. La popularización de esta nueva religión, junto con conflictos entre políticos y guerreros, así como la invasión mongola en 1231, debilitaron el país. Aunque coexistieron el budismo y el confucianismo durante gran parte de la Dinastía Koryo, hacia el final de la misma el budismo perdió influencia debido a la decisión de la nueva generación en la corte, que adoptó el neoconfucianismo (García, 2002, p. 2; Sáez, 2018, p. 187). Seligson (2009) concreta como la nueva aristocracia fue formada en torno al rey Tajeo:

[...] una sociedad muy estratificada, encabezada por una nueva aristocracia hereditaria formada por personas allegadas al rey Taejo [...] un amplio y sólido grupo de parientes cercanos que se constituyó mediante alianzas matrimoniales consanguíneas [...] líderes militares y poderosas familias locales [...] Esta aristocracia gozaba de privilegios y monopolizaba los puestos gubernamentales (p. 56)

Antes de la Dinastía Koryo, la actividad de las mujeres era relativamente libre en diversos aspectos sociales y políticos, tanto con mujeres casadas como solteras participando en trabajos agrícolas y compartiendo la responsabilidad de la manutención del hogar con los hombres (Ladevito, 2005, p. 275). Sin embargo, a partir de la Dinastía Koryo, las mujeres comenzaron a perder derechos, marcando un cambio gradual de un sistema matriarcal a uno patriarcal. La necesidad de modificar los sistemas de producción de alimentos llevó a que el hombre abandonara las tareas de caza para centrarse en la agricultura y la ganadería relegando a las mujeres a roles domésticos (Chaure, 2018, p. 164).

Durante la Dinastía Koryo, destacaron pasatiempos como el *baduk*, un juego de estrategia que precisa de tablero (*History of Korean Baduk*, 2008)., y el juego de *lut*, que implicaba lanzar dados. Antes de la llegada del confucianismo, las mujeres podían participar en diversas actividades deportivas como la equitación. Se estima que en este período comenzaron a practicar el *neolttwigi*, junto con otras actividades como la caza de aves y la práctica de deportes como el Taekwondo (Yoon, 2008, p. 90).

En 1392, el general Yi Song-Gye, junto con otros militares, llevó a cabo un golpe de estado, poniendo fin al legado de más de cuatrocientos años de la Dinastía Koryo e inaugurando la Dinastía Choson (1392-1897) (Sáez, 2018, p. 187). La Dinastía Choson, conocida oficialmente como el reino del Gran Joseon, fue fundada por Taejo de Joseon y duró aproximadamente cinco siglos, siendo reemplazada por el Imperio Coreano. Durante esta dinastía, Corea consolidó ideales y doctrinas confucianas chinas, adoptando el neoconfucianismo como ideología de base en la sociedad (Chaure, 2018, p. 165). El confucianismo se convirtió en la ideología de estado, racionalizando la organización social y determinando la misma a través de lazos consanguíneos. Los principios de dicha ideología son numerosos pero todos ellos giran en torno a cinco pilares: el *Jen* (仁) traducido como “humanidad” o “benevolencia” y que implica actuar con compasión, empatía y respeto hacia todas las personas; El *Li* (禮), que se centra en el respeto por las normas sociales, los rituales promoviendo la armonía y el orden en la sociedad; El *Chung* (忠), que significa “lealtad” hacia la familia, los amigos, la comunidad y la autoridad; El *Hsiao* (孝), que se refiere al respeto filial hacia los padres y los ancianos; Y por último el *Tian* (天), traducido como “cielo” o “naturaleza”, representa la noción de un orden cósmico y moral en el universo.

Durante esta dinastía, el confucianismo se aplicó de manera más contundente que en la anterior, convirtiéndose en la ideología de estado que regía la organización de la sociedad. Este período fue testigo de avances culturales, comerciales, científicos, literarios y tecnológicos

significativos, aunque se debilitó hacia finales del siglo XVI con las invasiones japonesas. Durante este periodo se generó un legado cultural duradero que influyó en el idioma coreano moderno y otros aspectos de la cultura actual (Kim, 2009, p. 140; S. Lee et al., 2016, p. 321).

La Dinastía Choson adoptó la filosofía de Confucio de manera similar a cómo Koryo adoptó la budista, utilizándola como forma de gobierno. Sin embargo, su aplicación en el estado fue más contundente en Choson, realizándose de manera más severa. El confucianismo se convirtió en la ideología de estado, racionalizando la organización social y determinándola a través de lazos consanguíneos. La filosofía confuciana se define como “un sistema complejo de enseñanzas morales, sociales y políticas definidas y estudiadas por Confucio [K’ung-fu-tze, 551 a. C. – 478 a. C.]” (García, 2002, p. 47). Políticamente hablando, el rey o gobernante tenía autoridad absoluta sobre los plebeyos, otorgada divinamente, similar a cómo un padre gobierna a sus hijos (García, 2002, p. 48). Desirée Nair Chaure (2018) aclara el código ético del confucianismo de la siguiente manera:

En el sistema confuciano las relaciones interpersonales se estructuran en base a las obligaciones y deberes del individuo hacia el grupo, armando que los valores y comportamientos adecuados aseguran la estabilidad y armonía social. Su código ético se rige por cinco principios de obediencia: rey - súbdito, padre - hijo, esposo - esposa, hermano mayor - hermano menor, y relaciones entre amigos. (p. 165)

La sociedad estaba estructurada en diferentes clases sociales, siendo los aristócratas llamados *yangbang*, que incluían a intelectuales y terratenientes, los que ocupaban altos cargos en el gobierno y disfrutaban de privilegios como la posesión de grandes tierras o acceso a la cultura. Las clases sociales inferiores incluían a los comuneros y, en el último escalón, a la gente de clase baja (García, 2002, p. 49; Sáez, 2018, p. 187). En esta época, el *neolttwigi* continuó desarrollándose, y la figura de la mujer aristócrata se volvió especialmente relevante ya que la práctica de esta actividad tuvo lugar en los patios de sus casas.

Con el tiempo, surgieron notables diferencias entre las mujeres pertenecientes a la clase *yangban* y las *yangmin* (plebeyas). Las mujeres de la clase alta estaban confinadas en sus aposentos, solo pudiendo salir con autorización, acompañadas y con el rostro cubierto. Sin

embargo, las plebeyas disfrutaban probablemente de más libertad, ya que se les permitía participar en diferentes eventos, como ritos chamánicos⁸⁸, lo que evitaba su exclusión excesiva de la sociedad. Durante la Dinastía Choson, el confucianismo desempeñó un papel fundamental en el desarrollo del *neolttwigi*. Este juego puede entenderse no solo como una práctica deportiva, sino también como una expresión del acto de liberación para las mujeres yangban.

2.1.2. La mujer y el *neolttwigi* en las Dinastías Koryo y Choson

Aunque la práctica del *neolttwigi* como deporte saludable o juego festivo por parte de las mujeres data de la Dinastía Koryo, su significado simbólico liberador adquiere una nueva relevancia en un contexto social marcado por un fuerte patriarcado durante la dinastía siguiente. En periodos anteriores a estas dinastías, las mujeres compartían con los hombres las responsabilidades de la manutención del hogar y los trabajos agrícolas. Sin embargo, con la llegada del budismo y, sobre todo, del confucianismo, las mujeres comenzaron a ser relegadas (en la sociedad). El confucianismo, en particular, estableció un nuevo paradigma social en el cual las mujeres de la clase alta, como las *yangban*, experimentaron una reclusión más estricta y limitaciones en sus libertades. Ladevito (2005) concreta que

A partir de este momento, el hombre pasa a ser el centro de la familia. Este predominio masculino se designa con el nombre de patriarcado [...] Este proceso de sustitución de matriarcado por patriarcado llevó a la mujer a un plano de absoluta subordinación al hombre [...] la participación femenina fue confinada a los quehaceres domésticos y a la dedicada y responsable crianza de hijos. (pp. 278-279)

En este contexto, el *neolttwigi*, practicado de forma habitual en los patios de las casas de los *yangbang*, asume un significado más profundo como una expresión simbólica de liberación para las mujeres *yangban*. Este juego no solo funcionaba como una actividad física o de entretenimiento, sino que también permitía a las mujeres liberarse temporalmente de las

⁸⁸ Los ritos chamánicos coreanos durante las dinastías Koryo y Choson eran prácticas espirituales conocidas como *Mugyo* y las realizaban los chamanes llamados *Mudang* o *Mujin*. Durante la Dinastía Koryo los rituales chamánicos eran prominentes y desempeñaban un papel crucial en la vida cotidiana, involucrando invocaciones de espíritus y deidades para obtener orientación y protección. La Dinastía Choson también presenciaba la práctica continua de estos rituales, aunque con ciertas restricciones y cambios debido a la influencia del confucianismo.

restricciones impuestas por la sociedad patriarcal de la época. Con la llegada del confucianismo durante la Dinastía Choson, se produjo un cambio significativo en la estructura social y en el papel de las mujeres. Los matrimonios empezaron a pactarse entre familias, y la transmisión de derechos y bienes se llevaba a cabo de padres a hijos, eliminando así los derechos de las madres. Los hombres se convirtieron en los únicos responsables de la manutención y el honor familiar, así como de preservar la tradición familiar (Chaure, 2018, p. 164).

El confucianismo, por lo tanto, marcó un punto de inflexión en la Dinastía Choson para las mujeres y sus libertades, obligándolas a seguir la regla de sumisión de una esposa a su esposo como forma de vida. Su rol se centraba en la reproducción, teniendo que ser una madre dedicada y fiel. En esta época, obtener el rango de madre de un varón era crucial, independientemente de la clase social a la que se perteneciera. “La piedad filiar era el primer deber confuciano y, por ende, uno de los pocos derechos a los que la mujer podía acceder era el respeto de sus hijos a su autoridad. De este modo, la extrema sumisión se intentaba atenuar con la idealización de la maternidad”, según indica Chaure (2018, p. 165).

A pesar de la aparente reclusión y alejamiento de la educación formal durante este periodo, especialmente para las mujeres de clase acomodada, no se puede concluir que no existiera alfabetización femenina. La exigencia de conocer detalladamente el confucianismo para poder educar adecuadamente a sus hijos proporcionaba a las mujeres acceso a libros y, por lo tanto, al conocimiento. Aunque estuvieran apartadas de los planes de educación masiva establecidos por el rey, seguían teniendo acceso al conocimiento⁸⁹ (Fernández, 2006, párr. 28). Es importante señalar que, a pesar de la aparente reclusión, las mujeres coreanas de clase acomodada, especialmente las pertenecientes a la aristocracia, no estaban completamente excluidas de la educación. Aunque se limitaba en gran medida a la esfera doméstica y se

⁸⁹ Paula Fernández profundiza sobre como afectó la implantación del confucianismo en la educación de las mujeres coreanas de la época. Si el lector desea profundizar en el tema le refiero a su artículo titulado: *La Mujer Coreana | Su actuación a través de las épocas* (Fernández, 2006).

centraba en los preceptos confucianos considerados deseables para una mujer, como la diligencia, la piedad filial y la castidad, estas mujeres tenían acceso a un tipo de educación informal (Del Valle, 2018, p. 203)⁹⁰.

En contraste, la clase *yangmin*, compuesta por mujeres de la plebe, se vio más favorecida por el confucianismo. Su participación en la sociedad era más aceptada, ya que tenían la posibilidad de participar en ritos chamánicos y otros eventos, lo que les brindaba un espacio más amplio en comparación con las mujeres de la clase *yangban* (Fernández, 2006, párr. 29). Además, existe un grupo especial de mujeres llamadas *gisaeng*, quienes eran instruidas en diversas artes, como literatura, danza y pintura. A lo largo de la historia, se las ha descrito como “descendientes de un grupo migratorio llamado *la gente del agua y del sauce* y que fueron vendidos como esclavos por el primer rey de Koryo debido a su naturaleza conflictiva” (I. Lee, 2010). Las *gisaeng* desempeñaban un papel único en la sociedad, ya que proporciona entretenimiento cultural y artístico, y su existencia revela una diversidad en las experiencias de las mujeres en la Corea histórica (Del Valle, 2018, p. 203).

El grupo de las *gisaeng* estaba dividido internamente en tres jerarquías. Aquellas pertenecientes a la clase superior instruidas en la danza y el canto actuaban como acompañantes de hombres de alto estatus, centrándose en entretenerlos. Las *gisaeng* de la segunda clase, además de poseer las características de las primeras, también ejercían como prostitutas. Por último, la tercera clase se dedicaba exclusivamente a la prostitución (Chaure, 2018, p. 167; Fernández, 2006, párr. 31). Este sistema jerárquico dentro de las *gisaeng* refleja las diferentes funciones y roles que desempeñaban en la sociedad coreana histórica.

La pérdida de derechos y libertades a la que se ven sometidas las mujeres durante este periodo es un aspecto relevante para comprender la motivación detrás de la práctica del

⁹⁰ Junto a Verónica del Valle (2018), Martín Nicolás Sáez (2018) profundiza en el estudio de la mujer coreana bajo una perspectiva de género, debido a que el tratamiento de todo este contenido de estudio se aleja de los objetivos de mi tesis, remito al lector, si desea ahondar en el tema los escritos de ambos autores: *El Hangul y las mujeres coreanas* (Sáez, 2018) y *La cortesana y la mediadora* (Del Valle, 2018)

neolttwigi. La adopción del confucianismo como filosofía dominante y su impacto en las mujeres *yangban* son elementos clave para contextualizar la práctica de este juego. Según varias referencias de la cultura coreana, se defiende la idea de que las mujeres *yangban* desarrollaron el *neolttwigi* como una forma de poder mirar más allá de los muros que rodeaban sus hogares. Leyendas y mitos subrayan dicha motivación de las mujeres. Park (2008) describe una leyenda que aparece en la obra *Pan Muhei* en Ryukyu, prefectura de Okinawa, en Japón, en la que se menciona dicha motivación:

Una esposa que estaba sentada tras una prisión con un muro muy alto fue seducida por la esposa de otro pecador para usar un balancín para poder mirar por encima del muro. De esta manera pudo ver el rostro del esposo nostálgico, gracias al invento de la mujer del pescador. Cuando llegó a lo alto, miró al mundo fuera del muro y pudo ver al hombre que estaba afuera.⁹¹ (p. 37)

Este relato destaca la situación de reclusión en la que se encontraban las mujeres y su necesidad de observar lo que sucedía fuera. Este y otros textos sostienen que las mujeres utilizaban el *neolttwigi* en los patios de sus casas para impulsarse y tener una visión de lo que ocurría más allá de los muros que las confinaban. Este se convirtió en una práctica perfecta que les permitía obtener pequeños vistazos del mundo exterior. Como mencioné previamente en la descripción, el juego se podía configurar en cualquier espacio abierto y requería poco equipamiento y preparación, lo que facilitaba su práctica. Sin embargo, las mujeres no podían dedicarle todo su tiempo, ya que sus rutinas diarias habituales no les dejaban mucho tiempo libre. Por ello, el juego se volvió popular durante las vacaciones y el invierno, cuando las tareas eran menos intensas (Yi & Lee, 2006, pp. 73-74). Nakha Yi Hakgyu, en sus *Poemas de Nakha: Poema sobre el balancín* describió a mujeres utilizando el *neolttwigi* de la siguiente manera:

She lifts her skirt, ties a sash around her waist, and jumps up and down. She jumps high enough for people on the other side of the well to see. Anyone could see her since right next door are her neighbors' walls and roofs. But she seems to have no shame. Is another woman standing next to her awaiting her turn? A woman wearing a purple skirt step out. Her feet are exposed. I glance and see a maiden with slicked back hair. Hers is a radiant face. I'm in ecstasy just looking at the women at play, so who is to blame? (Yi & Lee, 2006, pp. 74-75)

⁹¹ La cita ha sido traducida por mí.

Para practicarlas ellas se vestían con sus mejores trajes y se adornaban con diferentes complementos, tanto como se les permitían salir a la calle de excursión. Utilizaban sus atuendos más elegantes, zapatos de cuero, las faldas más cortas e incluso revelaban sus curvas atando un cinturón alrededor de sus cinturas. Aunque no les estaba permitido mostrar sus rostros en las pocas ocasiones en que podían salir de sus hogares, al saltar en el *neolttwigi* no se avergonzaban de mostrar sus rostros a las personas al otro lado del muro (Yi & Lee, 2006, p. 75). El juego solía llevarse a cabo en grupos de mujeres de la familia, quienes cantaban canciones, intercambiaban saltos y comentaban lo que alcanzaban a ver detrás de los muros. A continuación, se presenta una canción popular de la zona de Andong⁹² recogida por Yi y Lee (2006):

The old year has gone by and we are welcoming the new year.
Het, dog from the house in front of ours, I see you are here.
Hey, Suni from the house behind ours, you are also here.
Live long and may your wishes come true.
Hope this is our lucky year.
Bachelors play ball,
But I bet it's not as much fun as jumping on a seesaw.
For us women in the women's quarters, seesawing is our New Year's pastime. When we are done playing on the seesaw, let's go have some rice-cake soup. (pp. 75-76)

Como se aprecia en la canción, jugaban para dar la bienvenida al nuevo año. El *neolttwigi* es un juego que desarrollan las mujeres en periodos festivos, con la finalidad de observar lo que ocurre fuera de su mundo y, al mismo tiempo, ser observadas. Al final de la Dinastía Choson, el juego estaba tan popularizado que la mayoría de las mujeres de las familias *yangban* y las esposas de comerciantes lo practicaban en los patios de sus casas (Yi & Lee, 2006, p. 76).

⁹² La ciudad de Andong (안동시, *Andong-si*) es una ciudad en la provincia de Gyeongsang del Norte en Corea del Sur.

2.1.3. *Neolttwigi* en la actualidad

El *neolttwigi* ha resistido el paso del tiempo y sigue siendo una parte integral del folclore cultural coreano en la actualidad. Su persistencia a lo largo de los años, marcada la continuidad en las celebraciones, destaca su importancia en la identidad cultural coreana. Este juego no solo es una expresión física, sino que también lleva consigo capas de significado histórico y social que han contribuido a su longevidad y relevancia en esta sociedad. Con el fin de destacar la importancia que el *neolttwigi* ha tenido y continúa teniendo como elemento folclórico, es notable mencionar el diseño de una serie de sellos postales lanzado en 1935 por el Comité del Sello de Navidad de Corea, donde aparece como el objeto principal:

In 1935, the Korean United Christmas Seal Committee released a new design that was larger than previous seals. This seal shows two girls playing on a seesaw while another child watches, with the Diamond Mountains, a well-known landscape and tourist attraction in northern Korea, in the background. The jumping on the seesaw, [...] is a traditional game played by Korean girls, especially during holidays such as the New Year's holiday. Thus, the game was a good subject for the Christmas and New Year's seal. This Korean game with the seesaw is called Neolttwigi. (Finder, 2018)

Durante mi investigación, analicé una serie de imágenes que considero relevantes para comprender la tradición del *neolttwigi* en Corea. En una foto⁹³ en blanco y negro proporcionada por Rob Okinawa (2008) fechada entre 1900 y 1905 durante la ocupación japonesa de Corea, se observan dos niñas saltando en lo que parece ser el patio de una casa. La báscula es rudimentaria, consiste en un tablón de madera de unos 2,5 m que bascula sobre una esterilla enrollada de paja. La imagen capta cómo una de las niñas está sujeta a una cuerda con su mano derecha mientras la otra está en el aire, a aproximadamente un metro y medio del suelo. Ambas llevan el pelo peinado y recogido, así como vestidos y botas de color claro.

En una segunda foto⁹⁴, también en blanco y negro, fechada en 1931 y encontrada en el blog del autor Krunk (2017, fig. 28), se muestra a dos chicas adolescentes saltando y una tercera sentada en el medio de la tabla. Las tres llevan vestidos, tienen el pelo recogido y la báscula es

⁹³ La imagen está disponible en el Anexo 2: Figura 1.

⁹⁴ El lector puede ver la imagen en el Anexo 2: Figura 2.

igualmente rudimentaria, con un tablón de 3 m que reposa sobre una esterilla de paja enrollada. En este caso concreto, no se agarran a ninguna cuerda.

La tercera imagen⁹⁵, propiedad de Matt Merritt (*Stock Photo - Children Playing Seesaw in Korea 1953*, s. f.), es de 1953 y también en blanco y negro. En ella, dos niñas saltan y una tercera se sitúa en el pedestal mientras una cuarta las observa. El tablón de 3 m de largo reposa sobre un montículo de arena, y la niña en el medio está agachada sobre sus pies.

Por último, quisiera destacar una foto⁹⁶, en este caso realizada a color de Howard Sochurek de 1969, publicada en el blog de *National Geographic Found* («National Geographic Found», 2013). Tomada en Suwon, Corea del Sur, la imagen muestra a dos niñas de alrededor de cinco años saltando con la ayuda de otras dos niñas algo más mayores. Todas llevan vestidos de colores, y al fondo se puede observar un templo. El tablón, no más de un metro y medio del suelo, reposa sobre otro tablón que sirve como eje central y eleva el extremo del *neolttwigi* no más de 20 cm del suelo. Al fondo, se pueden ver personas cerca del templo celebrando la entrada del nuevo año lunar, según el autor del blog. En todas las fotos citadas, es evidente que el juego tradicional cuenta con un equipamiento rústico, consistente en dos piezas separadas, cuyo objetivo es esencialmente el mismo que el de la báscula coreana en la actualidad.

Según el volumen uno de la *Encyclopaedia of Korean Seasonal Customs: Encyclopaedia of Korean Folklore and Traditional Culture* (2014), a lo largo del año tiene lugar la práctica del *neolttwigi* durante tres festividades coreanas muy importantes la celebración de Seol (음력 설) Año Nuevo, la celebración de *Chuseok* (추석), y la celebración de *Dano* (단오). Durante las ya mencionadas dinastías Koryo y Choson, estas tres festividades fueron las más relevantes (Cheon, J., 2014, p. 30; Mi-Ok & Eui-Kyung, 2017, pp. 314-315). La celebración del Año Nuevo lunar coreano (*Seol*) es una festividad tradicional muy

⁹⁵ Para más detalles sobre la imagen, puede consultarse el Anexo 2: Figura 3.

⁹⁶ Se puede acceder a la instantánea en el Anexo 2: Figura 4.

importante en dicho país, durante la cual los coreanos celebran el inicio del nuevo año del calendario lunar. En Corea, esta festividad es conocida por muchos otros nombres que hacen referencia a diferentes días o periodos dentro de este momento del año (Cheon, J., 2014, p. 30). Así mismo, el festival *Dano* se celebra el quinto día del quinto mes del calendario lunar coreano y tiene una connotación más religiosa que festiva. Este festival, que tiene lugar en mayo, tiene como objetivo rendir homenaje a los espíritus de las montañas de Daergwallyeong. Reconocido como Patrimonio Mundial de la UNESCO, durante esta celebración se llevan a cabo diversos rituales y actividades recreativas propias de la época confuciana, incluyendo el *neolttwigi* (Yoon, 2008, p. 43). Por su parte, la celebración de *Chuseok* tiene lugar en el decimoquinto día del octavo mes del año lunar. Al igual que en los anteriores, en esta festividad se realizan diferentes actividades de índole espiritual y física. Es una tradición expresar gratitud por la buena cosecha y recordar a los seres queridos fallecidos. Una característica distintiva de *Chuseok* es la reunión de toda la familia para compartir alimentos recién cosechados y realizar rituales en honor a los antepasados. Durante esta festividad, se abren las puertas de los palacios de forma gratuita y se realizan diversas actividades tradicionales, entre ellas el *Talchum* (baile de máscaras), el *Ganggangsullae* (baile de mujeres en círculo), el *Ssireum* (lucha coreana) y el *neolttwigi* (Cheon, J., 2014, p. 225).

Durante estas festividades, es común la práctica del *neolttwigi*, tanto de forma lúdica para la población en general como en forma de espectáculo folclórico social. En estos eventos, diversas practicantes femeninas realizan habilidosas exhibiciones para el público, mostrando la habilidad y la tradición de este juego tradicional coreano.

Con respecto a la práctica popular del *neolttwigi*, existen multitud de referencias, imágenes y grabación de videos⁹⁷ de las últimas décadas que muestran cómo en diferentes

⁹⁷ Puede consultarse los videos donde se utiliza el *neolttwigi* en su formato original en los siguientes enlaces:
- <https://www.youtube.com/watch?v=BDAHTWCOpBk>
- <https://www.youtube.com/watch?v=mgOjjowrJPU>

festivales folclóricos, como los mencionados anteriormente, esta actividad es practicada por todo tipo de público, incluyendo niños pequeños, jóvenes e incluso personas de avanzada edad (Kaydee Hanks, 2011; KOREAsonya, 2007). También hay numerosos videos⁹⁸ disponibles en plataformas en línea, como YouTube, que muestran actuaciones en escuelas donde las niñas saltan y exhiben sus habilidades con demostraciones para las familias (Chasing Autumns, 2008; Travel the World, 2020).

Una forma habitual de enseñar este juego en la actualidad es ayudar a los saltadores cogiéndoles de la mano, ya sea asistiéndoles por un lado o por ambos, buscando así un nivel de seguridad en su ejecución. Aunque no se ha encontrado evidencia de que actualmente se utilice, en el pasado los saltadores se sujetaban a una cuerda para estabilizarse y asegurarse contra la consecuencia derivada de posibles errores en la ejecución (Mi-Ok & Eui-Kyung, 2017, pp. 316-317). Un ejemplo visual de este sistema de seguridad se encuentra en la foto previamente descrita de Rob Okinawa (2008). Si bien es evidente que la práctica del *neolttwigi* tiene un aspecto lúdico y la báscula coreana tiene un enfoque acrobático, la mecánica del salto es similar, y, por tanto, el sistema de aprendizaje podría ser parecido. Sin embargo, como se verá en capítulos posteriores, los métodos de enseñanza previamente mencionados no se utilizan en la báscula coreana.

Por otro lado, en las exhibiciones, el *neolttwigi* ha evolucionado de manera sorprendente. En la actualidad, se puede observar cómo las habilidades presentadas en las actuaciones folclóricas han alcanzado un mayor grado de complejidad. Las acróbatas realizan trucos como levantar una o ambas piernas en el aire o hacer elementos gimnásticos, entre otros. Así, se puede percibir el *neolttwigi* tanto como un juego como un recurso artístico folclórico

⁹⁸ Dos videos donde se utiliza el *neolttwigi* en escuelas pueden consultarse en:

- https://www.youtube.com/watch?v=tV-RmIyE_U
- <https://www.youtube.com/watch?v=EjKKaAMvk04>

en los festivales culturales coreanos. En estos eventos, se presenta el juego a los espectadores, pero las saltadoras son experimentadas acróbatas.

Hoy en día, se puede practicar utilizando elementos como cintas, panderetas, abanicos o aros. A pesar de la utilización de estos, la práctica sigue siendo similar: una de las participantes ejecuta un movimiento o truco, y la otra trata de repetirlo en el siguiente salto, creando una coreografía de sorprendentes movimientos durante la actividad. Generalmente, las saltadoras llevan diferentes atuendos tradicionales en las exhibiciones, ya sea en una muestra escolar o en un evento folclórico durante una festividad. Es fácil constatar que las saltadoras que participan en espectáculos de grandes eventos folclóricos no son amateurs, sino deportistas con una gran habilidad y entrenamiento, ya que las acrobacias que realizan son muy complejas.

Un ejemplo de ello lo encontramos en un blog que presenta un video del festival de *Chuseok*. Paul Sttaford (2011) nos muestra un video⁹⁹ donde dos chicas coreanas demuestran sus habilidades sobre durante el festival. En el video, se puede ver cómo realizan saltos mortales y regresan al mismo lugar, mientras el público se sorprende por los ejercicios ejecutados. En este caso, las dos chicas llevan vestuarios de corte tradicional adaptados para la realización de acrobacias. Al finalizar la exhibición, saludan al público antes de retirarse. La báscula mostrada en dicho video ya no es tan rústica como las mencionadas anteriormente; en este caso, la madera tiene unos 4 m de longitud y alrededor de 40 cm de ancho. El *fulcro* consiste en un aparato de hierro que eleva la plancha unos 30 cm del suelo y que, mediante un sistema de anclaje, evita que la madera se desplace hacia ningún lado. En este último ejemplo, se puede observar cómo el funcionamiento de la actividad es similar al que se realiza en la báscula coreana; sin embargo, el equipamiento no guarda similitudes con los equipos utilizados actualmente en el circo.

⁹⁹ Puede consultarse el video en <https://www.youtube.com/watch?v=KoZ2syXRWag&t=22s>

En el contexto de la relación entre el *neolttwigi* y la disciplina circense actualmente conocida como báscula coreana, es crucial resaltar la particularidad de la ciudad de Pyongyang, capital de Corea del Norte. Aunque el nombre de esta ciudad es de gran relevancia en el contexto histórico circense, en este apartado, me centraré únicamente en la importancia del *neolttwigi* como juego tradicional.

El artículo de Lauren Fruen (2016) ofrece un vistazo a la realidad de Pyongyang en relación con el *neolttwigi*. En la decimotercera edición de los juegos populares característicos de la región, los ciudadanos compiten en varios juegos, incluyendo este. La normativa de la prueba implica permanecer dos minutos saltando y mantener una altura estable de alrededor de 2 m. La competición tiene lugar en una explanada circular con público alrededor y un jurado cerca del lugar de competición. Las participantes, exclusivamente mujeres de unos de cincuenta años, llevan vestimenta tradicional de colores específicos por grupos y también portan una pandereta. Durante los saltos, realizan diversas figuras en el aire golpeando la pandereta con las manos, los pies u otras partes del cuerpo. La compañera que salta en el otro lado reproduce estas figuras. El público aplaude y anima a las concursantes. En una foto de Jim Powell (2016) del mismo festival publicada por el periódico *The Guardian* en 2016, se observa la báscula con la que saltan, caracterizada por ser azul, estar sujeta al fulcro con un tope que evita el desplazamiento y tener alrededor de 5 m de largo y 40 cm de ancho. La tabla golpea una esterilla en el suelo, que parece mostrar las marcas de los golpes de la tabla.

Los juegos tradicionales norcoreanos en Pyongyang, que incluyen el *neolttwigi* y otro juego de columpio, se llevan a cabo el último día de octubre y son una tradición que se ha mantenido desde la Dinastía Choson. Este evento en Pyongyang ejemplifica su continua relevancia a lo largo de los siglos. Durante la práctica del *neolttwigi* en este festival, se representan las costumbres tradicionales detalladas en la contextualización histórica: solo participan mujeres como una forma lúdica, tienen un objetivo específico, se desarrolla en un

aparato más bien rústico, están vestidas con elegantes trajes y se lleva a cabo en un entorno distendido con fines lúdicos y saludables.

En la misma ciudad se construyó el circo nacional a finales de la década de 1950. En este periodo histórico, marcado por un fuerte sentimiento nacionalista norcoreano tras la invasión japonesa, el líder Kim Il Sung fomentó la inclusión de hábitos y costumbres tradicionales coreanas en el circo. De esta manera, convirtió estas prácticas en disciplinas circenses para mostrar la cultura coreana al resto del mundo (Sung, 1976, pp. 238-239). Este contexto histórico y esta decisión resultaron fundamentales para la aparición de la báscula coreana en el circo occidental. Pyongyang se convirtió en el lugar donde el *neolttwigi* evolucionó y se transformó en una disciplina circense, expandiéndose por todo el mundo.

Después del análisis de este juego tradicional coreano, es evidente que, aunque el funcionamiento del *neolttwigi* y la báscula coreana es similar, los equipamientos utilizados y los sistemas de seguridad difieren. Por lo tanto, puedo concluir que, aunque el *neolttwigi* es el antecesor de la báscula coreana, existe un cambio de paradigma estructural cuando se utiliza en el contexto circense. Para abordar este replanteamiento estructural, en el siguiente epígrafe se analiza el contexto de su aparición en el circo y su evolución hasta la actualidad.

2.2. El circo y la búsqueda de la propulsión como recurso escénico

A diferencia de Corea, donde, como hemos visto, el origen de esta actividad estaba vinculado a una práctica deportiva lúdica de las mujeres, en el circo la aparición de la báscula estuvo estrechamente ligada a la necesidad imperiosa de llevar a la pista propuestas acrobáticas innovadoras. La competencia entre los empresarios circenses por presentar el espectáculo más grandioso y espectacular generó, de manera recíproca, la urgencia por parte de los acróbatas de desarrollar actos más destacados y asombrosos en relación con el riesgo. Según Marika Maymard (s.f.): “pour s’enlever du sol et donner de l’ampleur à ses sauts, l’acrobate cherche

une source d'impulsion" (párr. 3). Los acróbatas siempre han buscado diversas formas de obtener impulso con el objetivo de realizar ejercicios más desafiantes, ya sea recurriendo a la propulsión humana o a la mecánica, tal y como expresan Maynard y Hamel (s.f.):

Les grandes familles de sauteurs au tapis y virent d'abord une sorte de trucage mais comprirent vite le parti qu'elles pourraient en tirer pour multiplier les sauts périlleux et monter plus haut les colonnes humaines. (párr. 7)

Antes de la aparición de la báscula en la escena circense, se utilizaron una variedad de aparatos con el objetivo de potenciar la altura y espectacularidad de las acrobacias. A lo largo de la historia, diversas fuentes han señalado el uso de distintos dispositivos con este propósito. Como sabemos, Archangelo Tuccaro (2013, p. 292,304) ilustra con sus grabados la utilización de planchas de madera inclinadas para aumentar la altura de los saltos, entre ellas, uno con forma de cuña que denomina *trampellin*¹⁰⁰. Tuccaro describe diferentes figuras acrobáticas que se pueden realizar en él y explica cómo facilita la obtención de mayor altura.

El poeta Juvenal (2019) en su recopilación de poemas titulada en sus *Sátiras de Juvenal*¹⁰¹ y Georges Strehly (1880) en su manual acrobático, mencionan la existencia de una tabla llamada *petauron* o *tremplin* que proporciona impulso a los acróbatas, un dispositivo con características similares al *trampellin* expuesto en el párrafo anterior. El *petauron*, *trampellin* o *tremplin*, denominado de diferentes maneras por distintas fuentes, consistía en el mismo dispositivo: una tabla inclinada (plano inclinado) con una longitud de aproximadamente 60 cm, elevada en su parte más alta a 40 cm y con una colchoneta utilizada como recubrimiento para evitar que los acróbatas resbalaran (Strehly, 1880, p. 120).

En el siglo XIX el crecimiento exponencial de los circos y la exhibición de acrobacias cada vez más espectaculares llevaron a que los acróbatas utilizaran aparatos más sofisticados para lograr una mayor espectacularidad en sus actuaciones. El dispositivo consistente en una

¹⁰⁰ Pueden consultarse algunas ilustraciones al respecto en el Anexo 2: Figuras 5 y 6.

¹⁰¹ Existen multitud de reediciones de las *Sátiras De Juvenal* (1817), en este caso he utilizado edición de 2019 de la editorial Creative Media Partners, LLC.

pequeña madera inclinada evoluciona y se transforma en la *batoude*¹⁰². Esta, consiste en una tabla inclinada alrededor de los 45 grados, pero con una longitud considerablemente mayor que el *petauron*. Dominique Denis (1997b, 2017) describe el dispositivo como una tabla de madera que descansa sobre una barra elástica con una longitud que oscila entre dos y 3 m. Catherine Zavatta (2001) especifica que la madera utilizada es de fresno.

Aunque las medidas exactas pueden variar, el propósito y la apariencia del dispositivo son los de una tabla inclinada en la cual los acróbatas se impulsan para realizar acrobacias a mayor altura. Las fuentes consultadas consideran la *batoude* como un dispositivo imprescindible en los circos del siglo XIX, ya que se utilizaba en el número inicial de presentación (*charivari*) o en el número final (presentación de los artistas), donde los acróbatas ingresaban a la pista realizando acrobacias con el impulso de dicho aparato. La *batoude* solía estar instalada en un lado de la entrada a la pista para poder ser utilizada ya sea al principio o al final del espectáculo (Denis, 1997b, p. 70; Zavatta, 2001, p. 91).

La *batoude* se considera la precursora del trampolín utilizado en el salto al agua, una modalidad deportiva olímpica de la natación, conocida popularmente como “clavado”. Su evolución a lo largo de la expansión de los grandes circos americanos en el siglo XIX se puede apreciar en numerosas ilustraciones¹⁰³. A medida que los espectáculos se volvían más sorprendentes, comenzó a utilizarse no solo para realizar acrobacias más altas, sino también para saltar sobre filas de personas o animales.

Después de contrastar diversas fuentes encontré controversia en relación con la denominación del aparato. Aunque la mayoría de los historiadores coinciden en describir y denominar la *batoude* de la forma anteriormente descrita, diferentes fuentes tratan los términos *batoude* y *trampolín* como sinónimos. Algunas fuentes denominan *batoude americana* al

¹⁰² Las ilustraciones mencionadas se encuentran en el Anexo 2: Figuras 7 y 8.

¹⁰³ Para consultar la imagen les remito al Anexo 2: Figura 9.

trampolín utilizado en los saltos al agua en natación. En algunos casos, también equiparan la *batoude* con la cama elástica¹⁰⁴, conocida así en los países de habla hispana. Aunque existen diferencias en las acepciones¹⁰⁵, las distintas denominaciones hacen referencia a aparatos muy similares y utilizados con la misma finalidad. Dado que el estudio se centra en la aparición de la báscula como elemento de propulsión, no se profundizará en la aparición o diferenciación de la terminología que los historiadores utilizan para referirse a la *batoude*. Simplemente se destaca que consiste en el primer aparato circense en el que se utiliza la flexión de una tabla con la finalidad de propulsarse en el aire.

Con el objetivo de rastrear las primeras apariciones de la utilización de la báscula en el circo, investigo el término “catapultar” en el contexto circense para mencionar a acróbatas que realizaban saltos acrobáticos de gran peligro para comprobar si había relación con la báscula. Si bien no guardaba relación con esta, me llamó la atención que la catapulta era un tipo de aparato utilizado para lanzar a personas por los aires, quienes aterrizaban en redes, similar a lo que posteriormente conocimos como los hombres o mujeres bala. En un artículo del periódico *The Salt Lake Herald* (publicado el 10 de octubre de 1889), se narra cómo un hombre aceptó un trabajo para ser catapultado como parte de su rutina diaria, y una fotografía¹⁰⁶ de 1877 muestra el sistema original de la utilización del cañón: “Zaze’s original catapulting system had been devised by colorful character Guillermo Antonio Farini, a former daredevil ego, like Blondin, crossed Niagara Falls on a Tightrope. Zazel’s first cannon was suspended in the air as seen in this 1877 photograph. Farini is watching Zazel, bottom right.” (Jando et al., 2008, p. 527).

¹⁰⁴ Si el lector desea tener una referencia visual, puede consultar el Anexo 2. Figura 10.

¹⁰⁵ Si el lector quiere profundizar sobre las diferentes denominaciones de la *batoude*, véase al artículo de Doillon (1978) en la revista *Le Cirque dans l’Universe* titulado: *Tremplin ? Trampolin ? Trampolino ? Trampoline ?* en el cual se analiza el origen de dicha palabra en relación al mundo circense.

¹⁰⁶ La imagen se puede observar en el Anexo 2: Figura 11.

Este periodo histórico correspondiente al final del siglo XIX se caracterizó por marcar el auge circense, ya que en él numerosos acróbatas y nuevos aparatos cautivaban al público en los circos y teatros *music-halls*. A pesar de la energía desplegada por los acróbatas este siglo, que destacaban por su fuerza muscular y pequeñas propulsiones humanas o elementos, no podían imaginar los cambios que traería la propulsión desde un trampolín o una báscula. No será hasta principios del siglo XX que los nombres Walpert y Paulan son relacionados con un nuevo aparato compuesto por un pedestal y una tabla que catapultaba a personas.

2.2.1. La aparición de la báscula en el circo

El *neolttwigi*, como se ha mencionado en el capítulo anterior, se utilizaba en Corea como juego tradicional, y el balancín en Estados Unidos como un juego de balanceo, el popular sube y baja. Sin embargo, es importante recordar que el aparato en sí mismo es una tabla que reposa sobre un eje, lo que permite que la tabla oscile hacia arriba y hacia abajo, similar a una balanza. Aunque existen numerosas referencias a lo largo de la historia que podrían relacionarse con un objeto similar, esta investigación no tiene como objetivo explorar esos casos ya que me desviaría mucho del tema principal. Destaco únicamente un grabado¹⁰⁷ que aparece en el *Códice Leicester* de Leonardo De Vinci datado en 1508-1510, según P. Johnson (2011). Este grabado es la referencia visual más antigua que he encontrado de un elemento similar a la báscula y se pueden observar dos figuras humanas ubicadas cada una en un extremo de una tabla, la cual descansa sobre un cilindro en su punto medio. Ambas figuras miran hacia un lado, y debido a la flexión de las rodillas y el cuerpo de una y la oscilación hacia atrás del cuerpo de la otra, puedo descartar la posibilidad de que estuvieran utilizando el aparato con la finalidad de propulsarse. Más bien, parece que estaban tratando de lograr que la madera se mantuviera equilibrada sobre el cilindro.

¹⁰⁷ Puede consultarse una imagen del grabado en el Anexo 2: Figura 12.

Cuatro autores han sido clave a la hora de acotar el periodo en el que la báscula aparece en los escenarios circenses: Henry Thetard (1978), Georges Strehly (1880), Pierre Couderc (1965) y Christian Hamel (s.f.). Georges Strehly referencia que el primer ejemplo que presencié en escena, con el propósito de lanzar a un acróbata al aire mediante un tablón de madera que descansa sobre un resorte, ocurrió en 1873 en el Circo Imperial de Viena, Austria. Describe que la tabla tenía un resorte que, cuando se activaba, provocaba que la tabla basculara y lanzaba al aire a una gimnasta llamada Lulu. Varios historiadores, como Dominique Denis, consideran la posibilidad de que este fuera el primer ejemplar de la báscula en el circo. Sin embargo, a través de las palabras de Strehly (1880), advierto que el aparato que describe, aunque se asemeja, guarda más relación con la catapulta: “Il consistait tout bonnement en une planche carrée reposant sur un ressort à boudin très puissant [...] un déclic faisant détendre le ressort, et l’artiste, lancée verticalement, allait saisir un trapèze dans les airs” (pp. 22-23).

Por su parte, en su libro, Thétard (1978, pp. 320-321) menciona la báscula y atribuye su introducción a Wolpert¹⁰⁸ y Paulan, dos acróbatas alemanes. Aunque no especifica la fecha con exactitud, indica que la disciplina tiene al menos 40 años desde la publicación de su libro en 1978, sugiriendo que emergió en el circo entre 1890 y 1900. Aunque la información sobre la fecha exacta es aproximada, varios historiadores respaldan la idea de que Wolpert y Paulan fueron los pioneros basándose en las menciones de Thétard. En este punto, y profundizando en los inicios inciertos de la disciplina, es relevante destacar el análisis realizado por Pierre Couderc (1965) en su artículo *Truth or Fiction, Legend or Fact, Installment n.º7 The Teeterboard (la bascule)*, publicado en la revista *Bandwagon*. Couderc descarta la descripción de Strehly de 1873 como la primera báscula en el circo y la relaciona directamente con una catapulta. Luego, pone en duda las afirmaciones de Henry Thétard acerca de Wolpert y Paulan

¹⁰⁸ El apellido de este artista puede encontrarse en la distinta bibliografía revisada deletreado como Wotpert, Wot Pert o Walpert.

como los impulsores de este aparato en el circo. Tal y como especifica el mismo Couderc (1965):

Whether or not Walpert and Paulan were the originators can never be ascertained. One thing is sure, they did not perform the kind of feats now executed by the customary teeterboard number - for the Walpert and Paulan routines consisted more of hand and head balancing routines than the “somersaulting” routines which became the “standard” with most teeterboard numbers. Moreover, inasmuch as Walpert and Paulan were a team of two performers, the question comes to mind: Who was the third performer to jump from the pedestal to the one end of the teeterboard in order to project Paulan into his trajectory to land into a one-hand-stand on the head of Walpert? (párr. 16)

Couderc fundamenta su escepticismo argumentando que las acrobacias realizadas por Wolpert y Paulan en la báscula no alcanzaban el nivel de destreza exhibido posteriormente en la disciplina. A pesar de que, al ser solo dos personas, sus opciones eran limitadas en comparación con una *troupe* completa, la afirmación de que se necesitaría un tercer miembro carece de solidez, ya que uno de los acróbatas podría propulsar al otro sin la ayuda de un tercero tal y como sostiene Kraft (1912) en el artículo del 19 de diciembre de 1912 en el periódico *The Herald*: “Wot pert and Paulan recently from the European Music Halls, will make their first appearance here. They perform acrobatic feats with the aid of a specially constructed pedestal catapult and their aerial hand to hand work Is exceptionally good.” (p. 5). Este artículo confirma que efectivamente utilizaban el aparato para ser propulsados solo por ellos dos y lo combinaban con ejercicios de trabajo en pareja. Hay numerosas referencias¹⁰⁹ adicionales que citan a dichos

¹⁰⁹ Menciono varias de las referencias encontradas en la plataforma de prensa digital *Chronicling America*.

Abajo facilito las fechas y los enlaces directos a la plataforma digital:

- 27 / 2 / 1913: <https://chroniclingamerica.loc.gov/lccn/sn85066387/1913-02-27/ed-1/seq-4/> (National Endowment for the Humanities, 1913a)

- 2 / 3 / 1913: <https://chroniclingamerica.loc.gov/lccn/sn85066387/1913-03-02/ed-1/seq-44/> (National Endowment for the Humanities, 1913i)

- 7 / 3 / 1913: <https://chroniclingamerica.loc.gov/lccn/sn85066387/1913-03-07/ed-1/seq-5/> (National Endowment for the Humanities, 1913b)

-12 / 3 / 1913: <https://chroniclingamerica.loc.gov/lccn/sn85066408/1913-03-12/ed-1/seq-2/> (National Endowment for the Humanities, 1913c)

-16 / 3 / 1913: <https://chroniclingamerica.loc.gov/lccn/sn85066387/1913-03-16/ed-1/seq-84/> (National Endowment for the Humanities, 1913d)

-20 / 3 / 1913: <https://chroniclingamerica.loc.gov/lccn/sn85066387/1913-03-20/ed-1/seq-20/> (National Endowment for the Humanities, 1913e)

-11 / 4 / 1913: <https://chroniclingamerica.loc.gov/lccn/sn85058397/1913-04-11/ed-1/seq-8/> (National Endowment for the Humanities, 1913f)

-12 / 4 / 1913: <https://chroniclingamerica.loc.gov/lccn/2010218519/1913-04-12/ed-1/seq-8/> (National Endowment for the Humanities, 1913g)

artistas y sus habilidades en 1913. Como se evidencia en el artículo, la palabra utilizada para describir el aparato es *pedestal catapult*. Aquí se pone de manifiesto la dificultad de encontrar referencias sólidas de la báscula en un periodo en el que aún no tenía una denominación específica. Couderc afirma haberse comunicado con numerosos saltadores retirados de esa época, y ninguno de ellos puede confirmar quién y cuándo lo inventó. El hermetismo característico del mundo circense en aquella época dificulta la identificación de antecedentes claros y precisos. Se menciona que M. Gondor, el jefe del *Cirkusz*, circo estatal húngaro en ese momento y exmiembro de los 7 *Magiars* originales (famosos por ser uno de los primeros números de báscula en Europa), atribuye a la *troupe austriaca de los Glinseretti* el mérito de ser los creadores, una afirmación que algunos saltadores consideran plausible (Couderc, 1965, párr. 19).

La evidencia disponible entre 1890 y 1906 destaca las habilidades acrobáticas en el suelo de la los *Glinseretti*, sin hacer mención de algún aparato específico para propulsarse. Los periódicos *Catoctin Clarión* (cita a partir de Need, 1890) y *The Helena Independent* (cita a partir de Kerley, McQuaid, LaCroix & Co., 1890) elogian sus asombrosas habilidades en la contorsión y el *tumbling*. Una foto en el periódico *Truth* (1906) presenta a los *Glinssereti*s como “The Most Marvellous of All Acrobats, at the Orpheum Next Week” (Truth Pub. Co., 1906). A pesar de las sugerencias de Pierre Couderc sobre la posibilidad de que sean los creadores de la báscula, los artículos revisados de finales del siglo XIX y principios del siglo XX solo los mencionan como acróbatas y contorsionistas, sin referirse a acrobacias en un aparato específico.

Christian Hamel proporciona información crucial en el artículo online titulado *La bascule. De l’impulsion à la propulsion* (s.f.) que se encuentra en la plataforma online de la

-13 / 4 / 1913: <https://chroniclingamerica.loc.gov/lccn/sn83045396/1913-04-13/ed-1/seq-8/> (National Endowment for the Humanities, 1913h)

Bibliothèque Nationale de France (BNF)¹¹⁰. Hamel especifica que Wotpert y Paulan presentaron la primera forma del número en 1903 en el *Tichy's* de Praga y luego en el *Wintergarten* de Berlín (Maynard & Hamel, s. f., párr. 7). Según Pierre Couderc (1965, párr. 26), los *Yacopis* fueron vistos por primera vez en el *Barnum & Bailey* en 1902, mientras que Christian Hamel (s. f., párr.8) afirma que en 1904, la *troupe Glinseretti* realizó el primer doble mortal desde una báscula, y la familia *Picchiani* logró la primera llegada a una torre de tres personas, formando así un grupo de cuatro.

Las evidencias encontradas en periódicos (anteriormente mencionadas) sobre el innovador aparato utilizado por Wolpert y Paulan, donde uno de los acróbatas aterriza sobre el otro después de ser catapultado, señalan la primera aparición de la báscula en el circo. Las afirmaciones de Christian Hamel respaldan esta conclusión al proporcionar detalles específicos sobre la fecha de su introducción en los escenarios circenses. A pesar de las reservas expresadas por Pierre Couderc, no hay evidencia empírica irrefutable para afirmar que Wolpert y Paulan fueron los creadores, aunque son la fuente más probable según todos los recursos analizados.

En los años siguientes, se desarrolla y se expande por todo el mundo. Los artistas descubren una forma innovadora de propulsarse, lo que les permite realizar ejercicios acrobáticos con menos esfuerzo y a mayor altura, permitiendo trucos más asombrosos para el público. Diferentes autores que abordan esta disciplina en sus libros sobre la historia del circo hacen diversas apreciaciones sobre su funcionamiento, centrándose principalmente en el sensacionalismo causado a los espectadores debido a la altura alcanzada por los acróbatas y la dificultad de los ejercicios realizados

Previamente, he destacado cómo en Corea existe un juego tradicional que implica el uso de un tablero oscilante sobre un eje para realizar saltos desde sus extremos. Curiosamente,

¹¹⁰ Dentro de la plataforma online de la BNF se encuentra un apartado denominado *Les Arts du Cirque, l'Encyclopédie* con cuatro secciones: *Acrobatie*, *Jonglerie et Magie*, *Clowns* y *Dressage*. Este espacio está dedicado a recopilar información general de conceptos relacionados con el circo. El Artículo citado forma parte del apartado denominado *Propulsion* perteneciente a la sección *Acrobatie*.

quinientos años después, el circo adoptará un aparato que guarda cierta similitud con el utilizado en Corea. Por lo tanto, puedo concluir que la aparición de la báscula en el circo no está relacionada con las prácticas coreanas. De hecho, la forma en que se utiliza no presenta una conexión directa con las prácticas coreanas. Este aparato constaba de una tabla alargada, ya sea una única pieza o varias conectadas mediante tornillos, que descansaba sobre una pieza central elevada. Esta disposición permitía que la báscula oscilara alrededor de ese eje central. Es importante destacar que la tabla estaba asegurada al pie (base central) mediante un sistema de anclaje, lo cual evitaba que las dos partes se separaran debido a la tensión generada durante su uso.

En cuanto a los ejercicios descritos anteriormente en las referencias citadas, estos consistían en acrobacias ejecutadas por un saltador posicionado en uno de los lados de la báscula. Este acróbata era propulsado por otros compañeros que saltaban sobre el lado opuesto, transfiriendo así la energía de impulso a través de la tabla con el eje central. Tras realizar la acrobacia en el aire, el acróbata podía aterrizar en el suelo, sobre otros miembros del equipo formando torres humanas o en diversos aparatos, como sillas u otros elementos sostenidos por miembros del colectivo.

La ilustración de 1925, proveniente de la BNF, que representa a las hermanas Marthe y Juliette Vesque, constituye la referencia más antigua encontrada hasta ahora que muestra tanto la morfología como la aplicación de la báscula en el ámbito circense¹¹¹. En la parte inferior derecha de la imagen, se destaca una viñeta que ilustra un ejercicio y en esta representación, se observa un pedestal, la estructura desde la cual salta el acróbata que proporcionará el impulso para que el otro acróbata sea propulsado. En el centro de la báscula se encuentra el acróbata impulsor, indicando que ya ha realizado su labor de empuje con éxito

¹¹¹ Para más detalles sobre la ilustración, puede consultarse el Anexo 2: Figuras 13 y 14, o visitar el siguiente enlace: https://expositions.bnf.fr/cnac/grand/cir_2470.htm

al compañero del otro lado. En el extremo opuesto, la acróbata se encuentra en pleno vuelo, además, la ilustración contiene unas espirales dibujadas que muestran que ha realizado tres rotaciones transversales en el aire. También se puede observar que justo debajo de ella, dos acróbatas forman una torre de dos personas, sosteniendo una silla sobre sus hombros, listos para recibir el aterrizaje de la acróbata que está descendiendo.

Es importante destacar que en los años siguientes la disciplina se popularizó enormemente entre los artistas húngaros, llegando a conocerse en la actualidad precisamente como la báscula húngara. Es crucial aclarar que, a diferencia de la ejecución coreana, el funcionamiento en el circo ha evolucionado de manera distinta. En este contexto, la aparición de la báscula no sigue el mismo desarrollo que el *neolttwigi* en Corea. Dado que el enfoque de este estudio se centra en la báscula coreana, no exploraré detalladamente las compañías y la evolución histórica de la báscula húngara, ya que esta disciplina ha experimentado un gran auge y ha sido presentada por numerosos circos y compañías. Analizar esta vasta cantidad de información requeriría la realización de otra tesis específica. No obstante, destacaré diversas compañías y proezas acrobáticas acometidas a lo largo de la historia con el objetivo de situar al lector en las diferencias de funcionamiento entre las dos modalidades. El segundo motivo que me lleva a detenerme en la báscula húngara, y lo que justifica su inclusión en esta investigación, es el hecho de que algunas compañías de basculistas implementarán técnicamente rutinas que comparten ciertas similitudes con la técnica coreana en algunos parámetros y este aspecto es fundamental tenerlo en cuenta.

En primer lugar, quiero señalar que al revisar documentación escrita y audiovisual centrada en la báscula húngara, los autores o presentadores se centran en la proeza acrobática realizada, descuidando otros aspectos que podrían proporcionar información valiosa para esta investigación. Al revisar el catálogo del CNAC, donde se incluyen cintas VHS con sus registros correspondientes, he observado cómo, junto al nombre de la compañía, se destacaban las

acrobacias realizadas. Por lo tanto, complemento esta sección con las observaciones derivadas del análisis de los vídeos y los artículos revisados.

La referencia más antigua que he encontrado es un video en formato VHS que consulté en el centro de documentación del CNAC y que posteriormente localicé en la enciclopedia de circo en línea llamada *Circopedia* (Jando, s. f.). Este video presenta la actuación de la *troupe Seven Hiltons* en Melbourne (1936) en el escenario del *Wirth's Olympia*. Utilizan una báscula de aproximadamente 3 m de longitud con pedestales para los acróbatas que desempeñan el papel de impulsores. Los ejercicios acrobáticos se realizan directamente en el suelo o aterrizando sobre las torres humanas formadas por el resto de los acróbatas. Es notable que, al igual que en la ilustración mencionada anteriormente, utilizan una silla (sillón) para ejecutarlos y aterrizar sentados en ella. Vale la pena destacar que en este video se observa una acrobacia realizada por dos saltadores que, abrazados, son propulsados por la báscula, ejecutando un salto mortal para aterrizar sobre un sillón sostenido por uno de sus compañeros acróbatas. Además, más adelante, uno de los acróbatas realiza un triple mortal para aterrizar nuevamente en el sillón sostenido por su compañero.

Una película dirigida por David Miller (1937), titulada *Equestrian Acrobats*¹¹², presenta a la familia *Cristiani* realizando saltando en la báscula. La familia era conocida por sus habilidades en acrobacia ecuestre. En el video, se pueden observar algunos fotogramas en los que una de las niñas acróbatas de la familia ejecuta un triple mortal para aterrizar sobre una silla sostenida por otro miembro de la compañía.

A partir de la década de 1950, la cantidad de compañías que realizan la disciplina se multiplica, y, obviamente, la dificultad técnica crece exponencialmente. Autores como Christian Hamel o Pierre Couderc, quienes son los dos historiadores más exhaustivos sobre el tema de investigación, mencionan varias familias, compañías o *troupe*s circenses como las más

¹¹² El lector puede consultar el Anexo 4, Tabla 7, vídeo n.º 1, para los detalles de la grabación mencionada.

relevantes en la historia. Entre ellas se encuentran los *Mazetti*, los *Yacopi*, los *Fadulis*, los *Magyars*, los *Waldemars*, los *Dukovi*, los *Walgardis*, los *Doveiko*, entre otros (Adrian, 1973; Couderc, 1965; Denis, 2017; Maynard & Hamel, s. f.; Thétard, 1978). Es remarcable resaltar como la mayoría de las agrupaciones señaladas provienen de países del Este, lo que sitúa en estos territorios el foco de evolución de la disciplina.

A continuación, destaco las peculiaridades de la báscula húngara y de las compañías que la ejecutaban, marcando un estilo distintivo para la época y motivando a otras compañías a superar continuamente las hazañas realizadas. Ya en 1929, los *Breiers* lograron realizar un triple mortal que fue recepcionado en una torre formada por dos personas (Maynard & Hamel, s. f., párr. 8). Los *Magyars*, una destacada compañía de los años 30, eran capaces de realizar mortales aterrizando en una torre de tres personas o también denominada cuarta altura (Couderc, 1965, párr. 36).

A lo largo de los años, los acróbatas de países del Este, especialmente los provenientes de Hungría, se volvieron expertos en la ejecución de esta modalidad, razón por la cual se le atribuye el nombre de báscula húngara. En los videos revisados en el CNAC pude verificar cómo la compañía húngara los *Faludys*¹¹³ ejecutaban un mortal a cuádruple altura sin arnés de seguridad, siendo una de las primeras compañías húngaras en especializarse en la misma. Además, en 1977, la compañía polaca *Wozniak*¹¹⁴ realizó un mortal a cuádruple altura aterrizando con los pies en la cabeza del portor. Ese mismo año, los *Silagis*¹¹⁵ fueron capaces de realizar dobles mortales a cuádruples alturas con giros y piruetas en uno de los mortales. Dos años más tarde, en 1979, los *Kovatchevi*¹¹⁶ lograron realizar un mortal a siete alturas¹¹⁷

¹¹³ La Tabla 7 del Anexo 4 contiene los detalles de la grabación que corresponde al vídeo n.º 6.

¹¹⁴ Para más información sobre la grabación, puede consultarse la Tabla 9 del Anexo 4, vídeo n.º 23.

¹¹⁵ Puede encontrar los datos de la grabación en el Anexo 4: Tabla 9, vídeo n.º 24.

¹¹⁶ Puede consultarse el Anexo 4: vídeo n.º 30 de la Tabla 9, para los detalles sobre la grabación.

¹¹⁷ En casos como este en el que hay una torre de tantas personas, el portor de abajo suele llevar un arnés con una percha que sube hasta la última altura con la finalidad de estabilizar la torre y con la finalidad de servir de elemento de seguridad por si se falla.

con percha. Una década más tarde, en 1986, el *Cirque du Soleil* estrenó su espectáculo *la Magie Continue*¹¹⁸ incluyendo también la báscula húngara. A medida que ingresamos al siglo XXI, *troupes* chinas y de países del este continúan logrando excentricidades acrobáticas de alto nivel técnico. Como se puede observar en breve recorrido, el nivel aumentó de manera exponencial, logrando proezas inauditas y presentando un alto nivel de peligrosidad. La mayoría de estos números se representan en circos de corte más tradicional, adoptando una estética de vestuarios folclóricos y uniformes entre todos los integrantes del grupo.

Quiero destacar la relevancia de las mujeres en relación con la báscula en el circo. Debido a su peso generalmente inferior al de los hombres, las mujeres solían encargarse de realizar acrobacias que eran recibidas en columnas por el resto de los miembros de la compañía. La *troupe* china *Guangdong* (1991) y (1992)¹¹⁹ estaba compuesta exclusivamente por mujeres y realizaban un mortal a quíntuple altura sin percha para estabilizar. Este colectivo posteriormente trabajó en el *Cirque du Soleil* en el espectáculo *Dralión* (1999). A finales de la década de 1990, en la vigesimosegunda edición del Festival Mundial de Circo de Monte Carlo (1998)¹²⁰ otra agrupación de países del este presentó un espectáculo solo con mujeres, logrando también realizar el mortal a quíntuple altura. A pesar de que la disciplina en Occidente parece ser predominantemente masculina, existen evidencias de grupos compuestos solo por mujeres.

Otra característica que quiero resaltar acerca de los videos relacionados con la báscula húngara a lo largo de la historia es la importancia de los zancos. Según Jacques Richard (1985) en su artículo el XI Festival Internacional de Circo de Montecarlo para la revista *Le Cirque dans l'Univers*, el creador de esta variante es Mikhail Doveiko:

En 1960, dans le spectacle donné à Paris par le Cirque de Moscou, Mikhail Doveiko stupéfiait le public par un exploit défiant l'imagination : perché sur des échasses et propulsé à la bascule, il s'élevait à plusieurs mètres de hauteur, tournait un saut périlleux et retombait debout dans la piste. (p. 9).

¹¹⁸ Para los detalles de la grabación mencionada, puede consultarse la Tabla 12 del Anexo 4; vídeo n.º 55.

¹¹⁹ El lector puede consultar el Anexo 4: vídeos n.º 81 y 82 de la Tabla 14, para más información de la grabación mencionada.

¹²⁰ Los detalles de la grabación están en la Tabla 17 del Anexo 4: vídeo n.º 108.

En la década de los 80, las compañías del Este incorporan de manera casi obligatoria saltos realizados en báscula con zancos. En el Festival Internacional de Circo de Montecarlo de 1983, los *Balkanski*¹²¹ muestran mortales ejecutados con el aparato realizados con zancos y aterrizando sobre colchones. En 1984, los *Oblocki*¹²² del *Barnum & Bailey Circus* también los utilizan y en 1988, en Nueva York, el Circo de Moscú¹²³ realiza un espectáculo en el que uno de los acróbatas realiza un doble mortal en plancha con unos zancos, aterrizando en un carromato con un colchón que utilizan para las recepciones de las acrobacias. La hazaña resulta impresionante, ya que el carromato tiene una superficie aproximada de 2,5 m² y está situado a una distancia de unos 8 m de la zona de propulsión de la báscula. En 1993, en el Festival de Verona, la *troupe* ucraniana *Chernievsky*¹²⁴ incluyó zancos en su espectáculo, realizando un triple mortal con ellos. Un año más tarde, en el Festival Internacional de Circo de Montecarlo, los *Gourianov*¹²⁵ hacen un triple mortal extendido en zancos. Otros grandes referentes son los *Mikhail Devoeikos*, que según Couderc: “[...] turn 18 foot somersaults from the board on 6 foot stilts” (Couderc, 1965, párr. 35).

A pesar de la grandiosidad del circo americano con sus carpas de tres pistas capaces de albergar miles de espectadores dentro además de centenares de artistas y animales, este también utilizó la báscula como reclamo para los espectadores lo que indica su altísimo valor como reclamo escénico. El *Barnum & Bailey Circus* llegaba a mostrar tres grupos de basculistas, cada uno compuesto por alrededor de 10 acróbatas, de forma simultánea en sus pistas, realizando en ocasiones trucos de gran dificultad de manera simultánea y mostrando así su hegemonía al tener a las mejores familias basculistas actuando al mismo tiempo en su circo. En 1980, los *Wozniak*, los *Kehaiovi* y los *Obocki* comenzaban el espectáculo, y las tres *troupes*

¹²¹ Para más detalles sobre la grabación, Puede consultarse el Anexo 4: vídeo n.º 43 de la Tabla 11.

¹²² La Tabla 11 del Anexo 4: vídeo n.º 45, contiene los datos de la grabación.

¹²³ La información detallada de la grabación está disponible en la Tabla 13 del Anexo 4: vídeo n.º 65.

¹²⁴ Puede encontrar los detalles de la grabación en el Anexo 4: tabla15, vídeo n.º 88.

¹²⁵ Información contenida en la Tabla 16 en el Anexo 4: vídeo n.º 96, para obtener más información sobre la grabación.

realizaban un salto mortal a triple altura, terminando con séxtuples alturas y otros ejercicios de gran dificultad¹²⁶. Tres años más tarde, en las tres pistas del *Barnum & Bailey Circus*, los *Pervanovi* y los *Covatchevi* realizaban simultáneamente el doble mortal a cuádruple altura¹²⁷.

Si bien la composición técnica y estética de los números solía ser común, con trajes tradicionales, elencos numerosos, ejercicios aterrizando en colchones, así como acrobacias sobre otras personas, zancos y columnas muy altas de personas, hubo compañías que apostaron por innovar en sus espectáculos. Destaco dos casos específicos: en primer lugar, en el año 1984 el caso una *troupe* china en la 2ª edición del *Festival Fiu-Nan*¹²⁸ que decidió realizar configuraciones acrobáticas fuera de lo habitual. Introdujeron cambios saltando y regresando a las dobles y triples alturas mientras caían en la báscula y propulsaban a otros acróbatas que aterrizaban nuevamente en torres modificadas. Aumentaron el nivel de dificultad al modificar los juegos en base a las torres en lugar de los ágiles, lo que representó una innovación para esta disciplina en el circo. En segundo lugar, quiero mencionar a los *Priz*¹²⁹, una compañía húngara que en 1994 actuó en el *Circus Scott* realizando un número cómico inmerso en una narrativa de un destacamento de bomberos que intenta apagar un fuego. En este número incorporaron un barril y un carromato en el cual aterrizaron tras realizar las propulsiones en la báscula. Además, apostaron por acrobacias diferentes, denominadas cascadas, que consisten en hacer creer al público que fallan y se caen, pero que están completamente controladas. Para finalizar, incorporaron una manta para realizar una secuencia de ejercicios de trampolín mientras la *troupe* impulsaba al acróbata que los ejecutaba. Estos son dos ejemplos entre varios que encontré, destacando que, a partir de los años 80, el interés no solo se centra en lo espectacular de la técnica, sino también en la novedad del producto presentado.

¹²⁶ La Tabla 10 del Anexo 4 contiene los datos de la grabación: vídeo n.º 33.

¹²⁷ Los detalles de la grabación están en el Anexo 4: Tabla 11, vídeo n.º 42.

¹²⁸ Puede consultar el Anexo 4: vídeo n.º 47 de la Tabla 11, para encontrar más información de la grabación mencionada.

¹²⁹ Para más detalles sobre la grabación, puede consultarse la Tabla 16 del Anexo 4: vídeo n.º 94.

La innovación no solo se produjo mediante la modificación de las rutinas técnicas o el replanteamiento dramático a partir de los años 80, sino que, desde los inicios de la aparición del aparato en el circo, las familias buscaban innovar mediante la combinación de distintas disciplinas circenses con la báscula. Pierre Couderc, Cristian Hamel, Henry Thetard, así como otros historiadores y autores que he tenido en cuenta en la investigación, comentan sobre una variedad de familias circenses que realizaron dichas innovaciones a través de la mezcla de especialidades circenses en el escenario.

La referencia más antigua que he identificado data del año 1951, en el *Barnum & Bailey Circus*, donde Baptiste Schreuber¹³⁰ cautivó a la audiencia con una actuación que fusionaba la doma de elefantes y la báscula húngara, ejecutando saltos mortales desde el aparato y aterrizando sobre los elefantes. La fuerza impulsora provenía de un segundo elefante, al cual dirigía con precisión para proporcionar el impulso necesario sobre el extremo de la plancha. Posteriormente, en 1974 durante el Festival Internacional de Circo de Montecarlo y en 1982 en el *Arena Der Sensationen* (Dortmund, Alemania), la familia Richter¹³¹ también presentó números similares, elevando el nivel técnico de la combinación de disciplinas. En la actualidad, esta amalgama persiste, y un ejemplo destacado sería el de René Casselly, quien, según Christian Hamel (s.f.), logra “Aujourd’hui, René Casselly Junior réussit le *quadruple*, avec une arrivée sur le dos d’un éléphant” (párr. 11).

Es importante destacar que dentro del ámbito de la doma de animales en relación con el empleo de la báscula se ha registrado un número peculiar en el cual un oso formaba parte del equipo acrobático de la conocida como la *troupe Savine*¹³², participaron en el Festival Internacional de Circo de Montecarlo de 1996, y como dato curioso, el oso desempeñó el papel de portor en diversos ejercicios acrobáticos, incluyendo banquinas.

¹³⁰ La Tabla 27 del Anexo 7 contiene los datos de la grabación vídeo n.º 6.

¹³¹ La información detallada de la grabación está disponible en el Anexo 7: vídeos n.º 7 y n.º 10 situados en las Tablas 27 y 28 respectivamente.

¹³² Remito al lector a la Tabla 28 del Anexo 7: vídeo n.º 16, para encontrar los detalles de la grabación mencionada.

Además, la combinación en estos números con aparatos de equilibrio, como monociclos, bolas o bicicletas, era una práctica común. En el Festival Internacional de Circo de Montecarlo de 1979, los *Sallai*¹³³ presentaron un número de báscula con bola de equilibrios, recepcionando los mortales en torres realizadas sobre las bolas. Tres años después, en el mismo festival, la *troupe Shenyang*¹³⁴ también exhibió un número que combinaba ambas disciplinas. En este acto, además de las propulsiones, realizaron equilibrios pasando la bola de un lado a otro de la báscula con varias personas encima. La mezcla de monociclos y sus variantes con la báscula ha sido explorada por familias como Los *Esquedas*¹³⁵, los *Bertinis*¹³⁶ o la *Rouben Troupe*¹³⁷, quienes ejecutaban impresionantes proezas, recepcionando saltos mortales sobre monociclos de diversas alturas. En el *Billy Smart Christmas Circus* de 1982, los *Micheletty*¹³⁸ incorporaron no solo monociclos, sino también bicicletas acrobáticas.

Otras fusiones creativas han surgido a lo largo de la historia como la que llevaron a cabo los *Biros*¹³⁹ cuando incorporaron una trinka¹⁴⁰ a través de una estructura en el centro de la báscula y realizaban juegos ikarios. Los *Rialtos*¹⁴¹ (1989) combinaban báscula y cama elástica. Incluso en Rusia, en 1979, en el Circo sobre Hielo de Moscú¹⁴², hubo una *troupe* que llevó a cabo un número de báscula utilizando patines de hielo.

En cuanto a la fusión con otras disciplinas, es crucial mencionar la integración del trabajo de portes acrobáticos. Aunque es evidente que las grandes compañías incorporaban este trabajo al recepcionar diversos ejercicios sobre torres humanas, también se desarrollaron

¹³³ Los datos de la grabación se encuentran en el Anexo 7: vídeo n.º 9 de la Tabla 27.

¹³⁴ El lector puede consultar el Anexo 7, Tabla 28: vídeo n.º 14, para los detalles de la grabación mencionada.

¹³⁵ La información detallada de la grabación está disponible en el vídeo n.º 4 de la Tabla 27 del Anexo 7.

¹³⁶ Para más detalle sobre la grabación, puede consultarse el Anexo 7: Tabla 27, vídeo n.º 5.

¹³⁷ En la Tabla 28 del Anexo 7: vídeo n.º 13, puede encontrar el resto de los datos de la grabación mencionada.

¹³⁸ La Tabla 28 del Anexo 7: vídeo n.º 11 contiene los detalles de la grabación.

¹³⁹ Puede encontrar más información de la grabación en el Anexo 7: vídeo n.º 3 de la Tabla 27.

¹⁴⁰ La trinka consiste en un aparato similar a una silla que está invertida alrededor de 90º en la cual el portor se recuesta de forma que las piernas quedan mirando hacia arriba. En esta posición el portor realiza figuras acrobáticas ayudándose de sus piernas para lanzar el ágil. Puede consultar el Anexo 2: Figura 15.

¹⁴¹ Para ver los datos de la grabación mencionada, puede consultarse el Anexo 7: Tabla 28, vídeo n.º 12.

¹⁴² Puede consultar el vídeo n.º 8 de la Tabla 27 del Anexo 7, para los detalles sobre la grabación.

números en los cuales participaban únicamente dos o tres artistas, utilizando la báscula para realizar trabajos en pareja o trío. Esta variante de la disciplina, conocida como “*petite bascule*”, ganó popularidad a partir de finales de los años 70.

La primera representación que registro de la *petite bascule* fue en el Festival Internacional de Circo de Montecarlo de 1977, a cargo de los *Kristof*¹⁴³. Mas tarde, *La familia Endresz*¹⁴⁴, compuesta por padre, madre, hija e hijo, destacó y actuó en lugares reconocidos como el *Circo Medrano* (1985-1986), el Festival Internacional de Circo de Montecarlo (1987), y en el programa de TVE llamado *La Pista de las Estrellas* (1990). Los *Sebastyen*¹⁴⁵ y el trío *Mazoti*¹⁴⁶ presentaron números de *petite bascule* en el *Festival Mondial du Cirque de Demain* en 1986 y 1989, respectivamente. Posteriormente, numerosas compañías han desarrollado esta disciplina de manera destacada.

La báscula ha sido relevante en la historia del circo debido a la espectacularidad de las acrobacias realizadas gracias a la propulsión que proporciona este aparato. La altura, el peligro y la participación de grandes *troupes* han contribuido a que sea altamente valorada por los espectadores. Es importante destacar que, desde sus inicios a principios del siglo XIX en Occidente, el uso de esta de la tradición coreana. Mientras que en Occidente se enfocaba en realizar acrobacias con saltos y recepciones en distintos puntos, la tradición coreana implicaba movimientos continuados aterrizando de nuevo en el aparato. No fue hasta finales de los años 70 que la báscula coreana hizo su aparición en las pistas. El equipamiento de la báscula húngara, como se puede observar en los videos mencionados anteriormente, difiere significativamente del utilizado en la báscula coreana contemporánea. A pesar de que ambos

¹⁴³ Los detalles de la grabación están en el Anexo 6: Tabla 25, vídeo n.º 3.

¹⁴⁴ Puede consultar los videos n.º 2, 4, 6, 10 y 13 del Anexo 6, en las Tablas 25 y 26, para encontrar los datos de las grabaciones mencionadas.

¹⁴⁵ El lector puede consultar el Anexo 6: vídeo n.º 8 de la Tabla 25, para los ver la información de la grabación mencionada.

¹⁴⁶ La Tabla 26 del Anexo 6, contiene los detalles de la grabación n.º 11.

aparatos pueden parecer similares a simple vista, sus modos de funcionamiento son distintos, lo que implica diferencias significativas en las disciplinas.

2.2.2. La inclusión de la báscula coreana como disciplina circense

A lo largo del siglo XIX, en los números de báscula húngara presentes en circos de todo el mundo se puede observar cómo algunas familias realizaban rutinas que guardaban una ligera similitud en lo que, a partir de los años 80, se conocerá como la báscula coreana. Por ello especifico las diferencias entre ambas disciplinas circenses destacando los principios fundamentales de cada una de ellas. La báscula húngara tiene como objetivo fundamental propulsar a un acróbata gracias al impulso de otro u otros acróbatas desde su lado opuesto. La finalidad es ejecutar un ejercicio acrobático y, generalmente, la recepción se lleva a cabo sobre torres humanas formadas por los compañeros acróbatas. En su ejecución, hay un solo impulso y una recepción. El aparato cuenta con cuñas¹⁴⁷ en sus extremos para facilitar que el ágil se mantenga de pie, reduciendo la inclinación en el lugar de despegue. En contraste, la báscula coreana tiene como objetivo fundamental que los acróbatas mantengan una propulsión continua de un lado a otro. La base de su técnica radica en realizar acrobacias que regresan al mismo lugar de donde parten, permitiendo así mantener un vaivén constante de un lado a otro. Esta modalidad no cuenta con cuñas en los extremos debido a que cuando aterriza el saltador sobre el extremo necesita que la inclinación no sea excesiva, cuando la báscula tiene cuña este grado de inclinación aumenta y esto dificulta la recepción en el mismo lugar de partida.

Antes de encontrar la forma pura de la báscula coreana en el circo, existen evidencias de que algunas compañías llevaban a cabo ejercicios de índole similar. Se propulsaban de un lado de la báscula al otro con la finalidad de empujar al ágil desde el lado opuesto, o con varias

¹⁴⁷ La cuña es una forma triangular construida con material acolchado que se encuentra en los extremos de la báscula situada de forma que el ángulo agudo del triángulo queda mirando el centro de la báscula. En la Figura 17 del Anexo 2, el lector puede encontrar una imagen en la que unos saltadores realizan báscula coreana en el fondo con una báscula sin cuñas y una báscula en un primer plano con cuña en el extremo.

de ellas saltaban de una a otra hasta finalmente propulsar a un ágil para ser recibido por otros acróbatas de la compañía. Las rutinas acrobáticas analizadas durante el visionado de los videos no muestran una similitud característica hasta llegar a una grabación de 1975 en el segundo Festival Internacional de Circo de Montecarlo, en el cual los *Walgardis*¹⁴⁸, un dúo masculino, realizan un número de *petite bascule*. En esta actuación, la mayoría de los ejercicios consisten en propulsiones a ser recepcionadas por el portor de diferentes maneras, sin embargo, en un momento del acto, se puede apreciar una pequeña rutina que muestra una similitud con la mecánica de la báscula coreana. Los dos acróbatas saltan en lados opuestos y ejecutan varios mortales para regresar al mismo lugar de origen. Aunque la mecánica es similar, el aparato aún mantiene las cuñas y carece de la adecuada firmeza, lo que dificulta que los artistas suban y realicen acrobacias con fluidez. Considero esta manifestación como un intento de innovación que presenta dos personas en escena tal y como se realizaba antiguamente la disciplina, sin embargo, no puede considerarse como el origen de la báscula coreana en el circo, ya que no representa las características y propiedades distintivas de esta.

Unas fotografías¹⁴⁹ del libro titulado *Art Djoutcheen* (1976) cuya autoría se atribuye al dictador de la época, Kim Il Sung, emergen como la referencia más antigua que revela la utilización de la báscula en Pyongyang con un formato similar al que encontraremos en Occidente a finales del siglo XIX. Al examinar las imágenes, aparecen destacadas las características distintivas de la báscula coreana en comparación con los aparatos vistos hasta el momento en Occidente desde el siglo XIX. En una de las fotos¹⁵⁰, los acróbatas ejecutan saltos al aire libre, luciendo los mismos vestuarios que dos años después se presentarán en actuaciones en diversos países europeos. Las fotografías, tomadas en la ribera del río Botong en Pyongyang, sugieren un esfuerzo por parte del gobierno norcoreano de la época para

¹⁴⁸ El lector puede encontrar los datos de la grabación en el Anexo 5: vídeo n.º 2 de la Tabla 19.

¹⁴⁹ La imagen se puede encontrar en el Anexo 3: Figura 1.

¹⁵⁰ El lector puede encontrar la imagen en el Anexo 3: Figura 1.

promocionar su nación a nivel internacional. Además, se encuentra una imagen de la escuela nacional de Pyongyang, donde los acróbatas saltan en la báscula al fondo. Otras instantáneas evidencian su uso en el circo nacional de dicha ciudad, construido en 1952. Desde entonces, el Corea del Norte dedicó considerables esfuerzos para fomentar un circo innovador, revisando las tradiciones coreanas y promoviendo el nacionalismo revolucionario obrero de la época. También se destaca una imagen de un cartel que anuncia la Escuela Acrobática Nacional de Pyongyang, en la que una mujer salta en la báscula con un aro en la mano, vistiendo el traje que posteriormente se observará en los espectáculos norcoreanos, con un fondo de montañas cubiertas de nubes y una bandera norcoreana ondeando (Sung, 1976, p. 239, pp. 244-245, pp. 262-263).

Desde su fundación en 1952 hasta 1976, el Circo de Pyongyang se empeña en integrar el juego tradicional *neolttwigi* en sus espectáculos, adiestrando a acróbatas de alta calidad que, en el futuro, exhibirán sus proezas tanto en Occidente como en el resto del mundo. Este compromiso con las tradiciones culturales coreanas contribuye a enriquecer la propuesta circense y demuestra el esfuerzo continuo por fusionar la herencia local con elementos innovadores en el mundo del circo. En las imágenes, a pesar de ciertas diferencias notables en comparación con la báscula húngara occidental, no se brinda una explicación detallada sobre el funcionamiento real de la técnica norcoreana en los espectáculos. La primera referencia audiovisual del colectivo norcoreano data de 1978 y revela la esencia de la disciplina. En este contexto, el Circo Nacional de Corea presenta a la *troupe Pyongyang* en un VHS analizado en el CNAC, que consiste en una grabación con varios números acrobáticos norcoreanos realizados en París bajo el nombre de *Bak Nam Djin*¹⁵¹. Este acto marca la primera ocasión en que se puede apreciar completamente las características de un número de báscula coreana.

¹⁵¹ La Tabla 19 en el Anexo 5 contiene la información del vídeo n.º 3.

El conjunto está integrado por un total de nueve artistas: siete hombres y dos mujeres, todos ataviados con indumentaria tradicional norcoreana. Los hombres visten pantalones verdes, zapatillas blancas, camisas blancas y chalecos morados. En contraste, las mujeres lucen kimonos completos con faldas estrechas en tonos rojo y amarillo, acompañados de zapatillas blancas, cabello recogido y diademas. En el escenario, más allá de la presencia de los artistas, destaca una báscula de aproximadamente 4 m de longitud con un pie central de tono azulado. Complementando la escena se encuentra un colchón de unos 20 cm de altura, con dimensiones de 3 m de largo y 2 m de ancho, ubicado en el lado izquierdo, así como una colchoneta en la parte frontal del escenario, adyacente al aparato, en el lado derecho.

El espectáculo se inicia con una rutina acrobática protagonizada por un hombre y una mujer. El tercer salto consecutivo de la mujer destaca por alcanzar una altura de 3,5 m, superando los 5 m con la cabeza. En el sexto salto, ejecuta un mortal extendido que atraviesa la báscula y aterriza en el otro lado. Tras recepcionar, gira noventa grados sobre sí mismo y continúa saltando, siendo reemplazado el lugar del que despegó por un compañero antes de caer en el opuesto. El número culmina con un doble mortal en posición extendida, aterrizando en el colchón. Se observa cómo los compañeros se posicionan estratégicamente, ayudando en cada recepción. En la siguiente secuencia, dos acróbatas masculinos realizan una impresionante serie de cuatro mortales consecutivos a una altura aún mayor. El primero agrupado y los siguientes en carpa, finalizando con un doble mortal carpado con pirueta. En la tercera rutina saltan tres acróbatas realizando *traversées*, uno de ellos realizando un salto mortal lateral, cuando aterriza se da la vuelta y de nuevo atraviesa por el aire la báscula al otro lado haciendo otro mortal lateral y, para terminar, después de darse la vuelta, hace un último mortal lateral atravesando por completo el aparato, pero esta vez cayendo en el emplazamiento de la colchoneta pequeña anteriormente mencionada. En la recepción, uno de sus compañeros amortigua ligeramente la caída sujetándole de las axilas. La cuarta rutina, notablemente más

alta, destaca con dos acróbatas masculinos que ejecutan saltos manteniendo la dinámica del *neolttwigi*. Introducen un juego donde uno realiza una figura y el otro intenta imitarla. Por último, un tercer acróbata sustituye a uno de los que están saltando, cuando su compañero llega al suelo después de empujar la báscula, cambian la posición y aprovecha el impulso para realizar un triple mortal para aterrizar en el colchón. La quinta rutina incorpora una acróbata femenina que sostiene un aro con la mano derecha. Realiza saltos mortales atravesando de un lugar de salto al otro la báscula y pasando a la vez por dentro del aro. Continúa con varios mortales más, pasando por el aro, y finaliza con un doble mortal extendido hacia el colchón. La penúltima secuencia destaca a dos acróbatas masculinos realizando cuatro mortales encadenados, dos simples y dos dobles. La ejecución encadenada eleva la dificultad del número. Finalmente, uno de ellos realiza un mortal con cuatro giros longitudinales para aterrizar en el colchón. La última secuencia es una serie de cruces de un lado al otro de la báscula, con mortales intercalados. Uno de los acróbatas es propulsado y realiza un triple mortal a aterrizar sobre una triple altura. Desmontan la triple altura desequilibrándola y haciendo una voltereta a la vez los tres acróbatas, saludan todos los integrantes del número y termina. El número concluye con un saludo unificado de todos los integrantes.

La dinámica observada en este video revela las características distintivas que definirán la práctica de la báscula coreana. El aparato opera en un constante vaivén, propulsando a los acróbatas en un lado y el otro de manera ininterrumpida. Las acrobacias realizadas se centran principalmente en retornar, ya sea al mismo lugar del que despegaron o al lado opuesto, manteniendo una constante secuencia de saltos en ambos extremos. Los saltadores intercambian posiciones cuando están abajo, o cuando un compañero atraviesa la plataforma, ocupando el lugar dejado por el acróbata que se encuentra en el aire.

La báscula coreana, en sí misma, consiste en una tabla de alrededor de 4 m de longitud. Desde el frente, se aprecia que la zona central de la tabla tiene un grosor mayor que los

extremos, siendo aproximadamente el doble que estos. La cara superior de la tabla parece estar nivelada, mientras que la inferior muestra un estrechamiento desde el centro hacia los lados (Sung, 1976, pp. 244-245). Visto desde arriba, la tabla exhibe un ancho diferente en la zona central y en los lados. A falta de aproximadamente medio metro para llegar al extremo, el ancho se ensancha formando un cuadrado (aproximadamente de 45 x 45 cm), que sirve como punto de aterrizaje para los acróbatas al regresar al lugar de origen. Este cuadrado parece estar recubierto con un material acolchado para amortiguar el impacto contra la madera, mientras que el resto de la tabla permanece descubierto.

El pie al que está anclada la tabla parece estar fabricado en madera, y por el movimiento imperceptible que presenta durante el acto, se sugiere que tiene un peso considerable. El pie tiene alrededor de tres veces el ancho de la tabla, una altura de aproximadamente 40-50 cm y presenta una forma triangular cuando se ve desde el frente, similar a otras básculas observadas a lo largo de los años. El sistema de anclaje de la madera al pie no es completamente claro debido al ángulo de las fotos y la calidad de los videos, pero el hecho de que la plancha no permanezca fija durante la proyección de los acróbatas sugiere un sistema que permite cierta movilidad, aunque no está completamente fijado al pie.

En 1983, la *troupe Pyongyang* compuesta únicamente por basculistas participó en prestigiosos eventos circenses, dejando su huella en las Olimpiadas de Circo de Lyon¹⁵² (Francia), en *Les Nuits de Cirque*¹⁵³, transmitidas por la Televisión Francesa desde la Carpa del *Cirque la Muette* en París, y en las *World Championships*¹⁵⁴ de Londres. A lo largo de estos tres destacados eventos, el grupo, compuesto por seis jóvenes y una joven, mantuvo una consistencia en sus integrantes, realizando notables mejoras en su nivel técnico. Las actuaciones se destacaron por la ejecución de dobles mortales extendidos en *traversé* y dobles

¹⁵² La información detallada de la grabación está disponible en la Tabla 19 del Anexo 5: vídeo n.º 7.

¹⁵³ Los detalles de la grabación se encuentran en el Anexo 5: vídeo n.º 5 de la Tabla 19.

¹⁵⁴ Puede consultarse el Anexo 5: Tabla 19, vídeo n.º 6, para acceder a los datos relativos a la grabación mencionada.

mortales al regresar a la báscula, tanto por parte de los acróbatas masculinos como femeninos. También realizaron salidas que incluyeron triples mortales en posición de plancha. Cabe destacar que, en todas estas presentaciones, el truco final consistió en un mortal a cuádruple altura, realizado sin la seguridad de un arnés, siendo la triple altura anterior construida a partir de saltos continuados en la báscula, de manera similar a la ejecución de la cuádruple altura. Estas actuaciones no solo evidenciaron una mejora técnica significativa, sino que también generaron una cálida recepción por parte del público, según lo informado por Charic (1983) en la revista *Le Cirque dans L'Univers*:

La troupe du Cirque national de Pyong-Yang, applaudie l'an dernier au Cirque Massilla, présentait deux numéros : des sauteurs à la bascule (6 hommes, 1 femme), qui enchaînent avec rapidité de remarquables sauts périlleux, dont un rattrapé en quatrième hauteur. (p. 18).

En 1984, la misma compañía se presenta en el *Arena Der Sensationen*¹⁵⁵ en Dortmund (Alemania) marcando así otra destacada actuación en su carrera. Al año siguiente, en 1985, logran un hito al proclamarse ganadores del prestigioso Clown de Oro en el Festival Internacional de Circo de Montecarlo¹⁵⁶. Este reconocimiento en uno de los festivales circenses más renombrados subraya la excelencia y la maestría del elenco en el arte de esta nueva disciplina tal y como expresa Hamel (1997):

[...] les jeunes artistes du Cirque de Pyongyang [...] reçurent le deuxième Clown D'Or des mains du Prince héréditaire Albert. La troupe nord-coréenne présentait deux numéros : un travail au mât unique [...] et une voltige à la bascule, dans laquelle voltigeurs et « tapeurs » alternent pour se catapulter l'un après l'autre dans l'espace. (p. 11)

Esta *troupe* emerge como el pionero referente que introduce en Occidente, a partir de finales de los años 70, la peculiaridad y destreza de la báscula coreana afianzándose como los primeros en desarrollar dicha disciplina en el circo. Hasta entonces, la práctica de la báscula en Occidente seguía el estilo única y exclusivamente descrito anteriormente para la modalidad húngara. En los últimos compases de los años 70, Europa tiene su primer encuentro con la

¹⁵⁵ Para saber más sobre la grabación, puede verse la Tabla 19 del Anexo 5: vídeo n.º 9.

¹⁵⁶ La Tabla 20 del Anexo 5 contiene la información dl vídeo n.º 10.

báscula coreana y sus características distintivas, y esto es algo que marcará el ámbito circense en las siguientes décadas. En toda la documentación examinada no se halla ninguna referencia a un tipo de material o ejecución semejante antes de finales de los años 70. Es por ello por lo que puedo concluir que la báscula coreana hace su aparición en el circo en 1978.

La construcción del Circo Nacional de Pyongyang en la década de 1950 marca el impulso hacia la incorporación de actividades tradicionales coreanas en las disciplinas circenses, un esfuerzo por reivindicar la identidad de la República Norcoreana frente a Corea del Sur y el pasado colonial japonés (Sung, 1976, pp. 238-239). Estas declaraciones destacan cómo los norcoreanos buscaron innovar incorporando rasgos de su cultura popular, y cómo el *neolttwigi*, un juego tradicional coreano, se convirtió en una apuesta clara para ser integrado en el circo y presentado al resto del mundo. De este modo, se puede afirmar que recibe esta denominación debido a su origen inequívocamente coreano, ya que no existía en Occidente ninguna práctica deportiva, juego o técnica circense similar en otra época. El sube y baja, por ejemplo, no puede considerarse un precursor, ya que era un juego que se realizaba sentado y no implicaba propulsarse en el aire para caer en el mismo lugar. La báscula coreana representa la proyección del *neolttwigi* en el circo, como se destaca en mi anterior trabajo (Lucas, 2019). Una vez que la disciplina llega a esta región, surge una nueva terminología destinada a diferenciar las diversas modalidades realizadas, que incluyen: la báscula coreana, la báscula húngara y la *petite bascule*.

Años más tarde, empiezan a aparecer manifestaciones similares por parte de artistas no coreanos, marcando el inicio de la práctica de la báscula coreana por personas de fuera de Asia, lo que llevará a su expansión gradual. La siguiente manifestación de la báscula coreana en el circo occidental se produce en el *Cirque du Soleil*. Fred Gerard¹⁵⁷, un especialista en la

¹⁵⁷ La afirmación proporcionada por Fred Gerard puede verse en la transcripción de la entrevista en el Anexo 9: página 393.

construcción de aparatos circenses, aclara que fueron Gilles Ste-Croix y Guy Laliberté, empresarios creadores del *Cirque du Soleil*, quienes la introdujeron en su espectáculo a finales de los años 80, y que esta innovación se dará a conocer en 1990 bajo el nombre de *Nouvelle Expérience*. André St Jean¹⁵⁸ proporciona detalles más concretos sobre cómo el *Cirque du Soleil* incorporó la báscula coreana. En 1987-1988, él y sus compañeros artistas del espectáculo *Le Cirque Réinventé*, comienzan a experimentar con ejercicios acrobáticos de la técnica norcoreana en la báscula húngara que utilizaban. Sin embargo, la inclinación de esta era demasiado pronunciada, lo que les dificultaba realizarlos cómodamente.

En 1989, el *Cirque du Soleil* envía a André St Jean a Corea del Norte con el objetivo de regresar con un profesor de báscula coreana, junto con el respectivo aparato, para así incorporar esta disciplina en la compañía. Sin embargo, debido al hermetismo del régimen norcoreano en todos los ámbitos, André St Jean solo logra traer algunos vídeos y fotografías que sirven de inspiración para construir un ejemplar en Canadá. En 1990, después de construir el primer dispositivo, estrenan *Nouvelle Expérience* con lo que André St Jean denomina “*traditional Korean board*”, haciendo referencia a que el sistema y material utilizado guardaban una relación total con las básculas coreanas y no habían sufrido modificaciones notorias.

Nouvelle Expérience incluye un acto de dicha disciplina protagonizado por un grupo de acróbatas compuesto por Bogdan Zajac, Zdzislaw Pelka, Stacey Bilodeau, Bruce Bilodeau, David Level, Philippe Chartrand, Marie-André Richard, Frank Michel, André St Jean, Amélie Major y Faon Bélanger. Este acto se puede apreciar en su totalidad en la película del *Cirque du Soleil* titulada con el mismo nombre del espectáculo grabada en 1991 (Dragone & Payette, 1991).

¹⁵⁸ Puede consultarse la transcripción en el Anexo 9: página 357.

El número, compuesto por once acróbatas, presenta similitudes con el presentado por la *troupe Pyongyang*. En primer lugar, se trata de una tabla de alrededor de 4 m de longitud que reposa directamente en el suelo sin ningún colchón de protección. A diferencia de los norcoreanos, la madera, en este caso, tiene el mismo ancho a lo largo de toda la tabla. En segundo lugar, los acróbatas ejecutan ejercicios retornando al mismo lugar de salida mientras son cuidados por sus compañeros de manera también similar al número norcoreano, y suelen finalizar con una acrobacia de salida hacia un colchón presente en el escenario o terminar en una torre humana. La única diferencia notoria para destacar es que, en este caso, el *Cirque du Soleil* cubre completamente la madera con un material diseñado para absorber el impacto que según Fred Gerard, consiste en un “gros tapis qui se roulent et qui font près de 2 cm et demi. Ça s'appelle du *lamur* chez certains, ça s'appelle tumbling enroulable dans d'autres écoles. Ça a 40 noms différents.”¹⁵⁹. A lo largo del acto, realizan un par de acrobacias más características de la modalidad húngara con el uso de arnés, pero la mayoría de los ejercicios son puramente de báscula coreana. Más tarde, mientras *Nouvelle Expérience* está de gira, el *Cirque du Soleil* lanza en 1993 otro espectáculo en Las Vegas en el que incorpora esta disciplina, titulado *Mystère*. Se puede observar que el equipamiento mantiene las mismas dimensiones y aspecto que en el anterior.

En la denominación de este apartado, empleo el término “inclusión” para referirme al empleo de este aparato por parte del *Cirque du Soleil*, pero podría haber utilizado también el término “apropiación” ya que puedo señalar cómo esta compañía en su búsqueda constante de innovación, introduce en sus actuaciones una disciplina tradicional de otro continente, replicando sus características y elevándola a la relevancia en pocos años, incluso llegando a incorporarla simultáneamente en otros espectáculos¹⁶⁰. No obstante, quiero dejar claro que no

¹⁵⁹ El lector puede consultar al Anexo 9: página 393, para ver la información detallada de Fred Gerard.

¹⁶⁰ En la página 357 (Anexo 9) se encuentran las palabras de André St en relación al viaje a Corea del Norte con la finalidad de obtener detalles de cómo se construía el aparato y cómo se practicaba la disciplina.

pretendo sugerir con el uso de esta palabra que haya habido un uso indebido a la hora de inspirarse en el *neolttwigi* como disciplina circense. Desde sus inicios, el *Cirque du Soleil* ha utilizado la denominación *planche coréenne* para referirse a esta disciplina en sus carteles y medios publicitarios. En dos documentos¹⁶¹ facilitados por Fred Gerard, relacionados con *Nouvelle Expérience*, se evidencia cómo se refieren a ella como báscula coreana. A finales de la década de 1970, los norcoreanos introdujeron una nueva forma de utilizar la báscula en el circo occidental, y una década después, el *Cirque du Soleil* se aventuró a incorporar la misma disciplina. Aunque la peculiar manera de los norcoreanos de utilizar este aparato ya era conocida en el mundo del circo, fue el *Cirque du Soleil* el primero en agregar la designación “coreana” tras la palabra “báscula”, creando así la nomenclatura que se adoptaría globalmente desde entonces.

En la última década del siglo XX, el *Cirque du Soleil* no fue la única entidad que exploró la posibilidad de desarrollar espectáculos de báscula coreana. En 1993, en la quinta promoción de la escuela de circo del CNAC, un grupo de cuatro artistas¹⁶² conformado por Sabine Meier, Hélène Dupont-Mugica, Alix Bouyssié y Ezech Le Floch, bajo la dirección de Arnaud Thomas, presentó una propuesta en la muestra de fin de curso. La disciplina todavía era muy desconocida y a pesar de que los canadienses habían viajado a Corea del Norte para instruirse, otras entidades que deseaban emular la disciplina carecían de este conocimiento, lo que llevó a experimentar con diversas formas de construirlas. Arnaud Thomas comparte su experiencia sobre la creación del primer espécimen en el CNAC y sus características:

Moi j'ai découvert la bascule coréenne en formant une troupe ici en 1992, je dirais. Des jeunes qui voulaient faire ça et je dis oui on peut essayer. Je venais d'arriver au CNAC, je ne connaissais quasiment que le trampoline. Ils ont construit une bascule en perche avec trois perches nouvelles qu'on avait récupéré chez un fabricant là. Une bascule de 5 mètres de long et qui on pouvait monter à 4-5 mètres quand même. C'était extrêmement souple, ça talonnait des 2 côtés, avec des gens un peu lourds on

¹⁶¹ En el Anexo 10 puede observarse el cartel (Figura 1) y un programa (Figuras 2, 3, 4, 5 y 6) del espectáculo *Nouvelle Expérience*.

¹⁶² Para conocer más datos sobre la grabación, puede consultarse el Anexo 5: Tabla 20, vídeo n.º 14.

pouvait faire toucher les 2 côtés, mais c'était très souple était très agréable, c'était un peu plus large aussi qu'aujourd'hui.¹⁶³

Estos tres ejemplos citados son las únicas evidencias de la práctica de la báscula coreana como disciplina circense a finales del siglo XX. Durante esta veintena de años no existe una manera estipulada de realizar la disciplina. Por un lado, los norcoreanos llevan a cabo la disciplina siguiendo sus costumbres ligadas al *neolttwigi*. Por otro lado, los canadienses emulan el funcionamiento norcoreano, y, finalmente, en Francia, el CNAC propone un ejemplar construido de manera diferente. No hay uniformidad en los equipamientos, lo que se refleja en las primeras manifestaciones. La aparición de la báscula coreana de la mano de la *troupe Pyongyang* marca el inicio de una disciplina circense que, en el siguiente siglo, comienza a desarrollarse de manera habitual en los espectáculos y escuelas de todo el mundo.

¹⁶³ La transcripción se puede encontrar en el Anexo 9: página 380.

Capítulo 3. Cuestionarios sobre la estandarización del equipamiento y la metodología de enseñanza de la báscula coreana

En este capítulo analizaré los datos obtenidos a través de los cuestionarios distribuidos entre el grupo de profesionales que realiza báscula coreana con el fin de obtener datos útiles para la investigación. Estos datos los he distribuido únicamente a través de comunicaciones personales o en grupos de acróbatas especialistas de la disciplina en las redes sociales siendo uno de los requisitos haber estado activo como artista en varios espectáculos o estar estudiando en una escuela superior de circo con dicha especialidad en el momento de rellenarlo.

Un primer apartado del cuestionario trata información general relacionada con las características de los saltadores con el objetivo de obtener estadísticas generales de las peculiaridades del perfil. El segundo se centra en la formación recibida como artista de dicha especialidad obteniendo datos y porcentajes acerca de la carga de entrenamiento en el proceso de aprendizaje y las habilidades previas adquiridas. El tercero cuantifica de forma concreta las medidas, tipología, origen y características del tipo de material usado en la fabricación del aparato y de los sistemas de seguridad utilizados. El cuarto recopila datos sobre lesiones y aspectos psicológicos que afectan a los saltadores de báscula coreana, y tiene como finalidad evaluar la peligrosidad de la disciplina y los tiempos de recuperación de las lesiones. Por último, hago preguntas destinadas a averiguar las inquietudes de los encuestados por la investigación académica en el ámbito circense.

Antes de adentrarnos en el análisis, es importante destacar que el 24,3 % prefiere mantener el anonimato, por lo tanto, no se utilizarán los nombres reales de los participantes. Por su parte, aquellas personas que no tienen problemas con que su identidad sea revelada, en caso de ser necesario, serán mencionadas en capítulos siguientes. Del total de participantes, el 86,5 % continuaba activo como artistas de báscula coreana entre el 25 de octubre de 2021 y el 8 de julio de 2022, mientras que el restante 13,5 % eran artistas retirados de la disciplina. Tras

analizar toda la información recopilada, se constata que más del 80 % de los encuestados, al estar en activo, pueden ofrecer información veraz y actualizada sobre el material y la formación utilizados en la actualidad. Esto permite al estudio ceñirse a datos correlativos con la hipótesis planteada en la segunda década del siglo XXI.

En cuanto a la edad de los encuestados, hay que señalar que son personas nacidas entre 1958 y 2003. Este rango de edad ha permitido que los datos obtenidos reflejen información sobre las distintas básculas y metodologías de enseñanza de diferentes épocas. Además, el cuestionario cuenta con la participación de artistas de 16 nacionalidades. De estas nacionalidades, la que tiene mayor representación en el estudio es la española, con un 30,4 % de participación; le sigue la belga, con un 10,8 %; y, en tercer lugar, la francesa y la colombiana, ambas con un 8,1 % cada una. Por su parte, acróbatas británicos, canadienses, alemanes, noruegos, suizos, israelíes, mexicanos, polacos, suecos, estadounidenses y ucranianos también han respondido al cuestionario. Tras revisar los antecedentes históricos, se destacan cuatro lugares donde queda de manifiesto la gran relevancia de la creación de espectáculos de esta técnica Canadá, Francia, Suecia y Bélgica. El análisis de los datos respalda directamente la conclusión anteriormente citada.

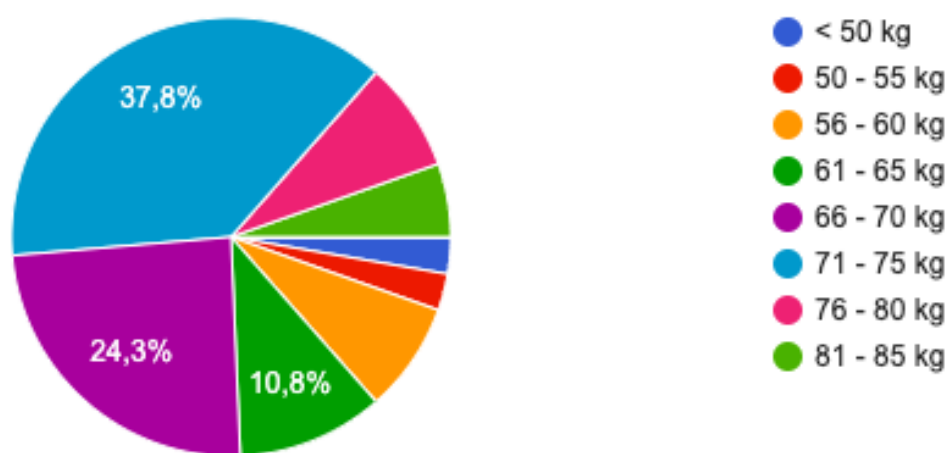
El primer dato relevante obtenido en la investigación tiene que ver con el sexo de los acróbatas. Un 94,6 % son hombres, mientras que solo un 5,4 % son mujeres. Es remarcable la ausencia por defecto de participación femenina en la actualidad. La mayoría de los grupos o compañías, salvo pequeñas particularidades, están compuestos por varones, hecho que contrasta de manera radical con los orígenes coreanos del *neolttwigi*, practicados fundamentalmente por mujeres.

Los siguientes datos recogidos señalan las características físicas de los saltadores. El 72,9 % de los encuestados tiene un peso comprendido entre los 61 y los 75 kg. De ese porcentaje, más de la mitad tiene un peso situado entre los 71 y los 75 kg. Esta información

denota que más del 50 % tiene un peso similar, que ronda entre los 66 y los 75 kg, marcando esta horquilla una barrera en franjas de peso mayores y menores a la indicada. La observación de los datos de peso obtenidos me lleva a concluir que tener un peso superior o inferior al indicado se convierte en un inconveniente. Esto se debe a que la transmisión de energía en el funcionamiento de la báscula provoca que, al saltar con un peso menor al recomendado, el saltador tenga dificultades para realizar el gesto técnico adecuado y transmitir suficiente energía al aparato para propulsar al otro. Como resultado, esta acción se vuelve más pesada y menos eficiente. Por otro lado, la persona más pesada será proyectada a una menor altura, limitando de este modo sus posibilidades acrobáticas.

Figura 2

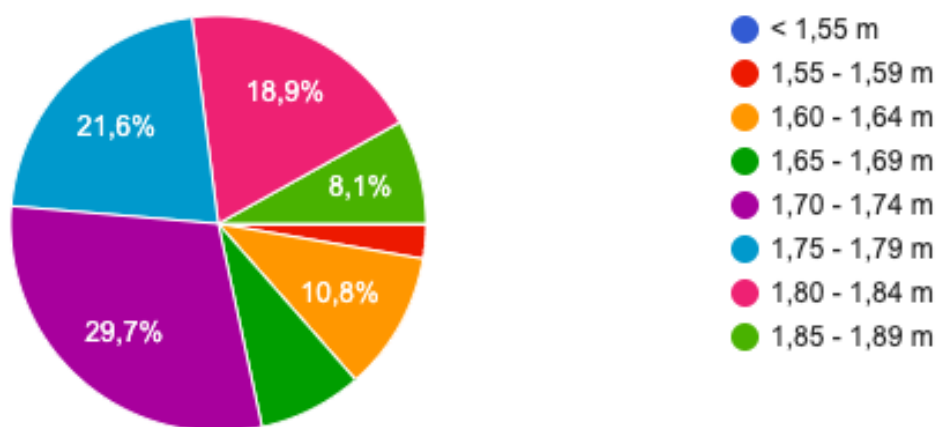
Gráfico del peso de los encuestados



En lo relativo a la altura de los acróbatas, el 70,2 % mide entre 1,70 y 1,84 m. Estos datos muestran un gráfico más equilibrado, siendo los que miden entre 1,70 y 1,74 m el grupo mayoritario. Debido a la diversa índole de datos obtenidos, la altura no parece ser un impedimento directo para la práctica de la báscula coreana, a diferencia del peso.

Figura 3

Gráfico de la altura de los encuestados



Por lo que respecta a los siguientes datos, están relacionados con los años de experiencia de los acróbatas. En primer lugar, expongo la edad a la que inician su entrenamiento como acróbatas especialistas de la disciplina. El 37,8 %, el mayor porcentaje, comenzó a saltar en una edad comprendida entre los 18 y los 20 años. Cabe destacar que un 18,4 % comienza a saltar entre los 15 y los 18 años. A estos efectos, puedo señalar cómo aprender a una edad temprana facilita la incorporación de conceptos, especialmente relacionados con habilidades deportivas, y por ello, la durabilidad de su vida profesional puede verse alargada. Si añadimos a esta selección los artistas que comienzan su formación a los 23 años, encontramos un 75 % que inicia la disciplina antes de cumplir los 24 años. Si bien la edad es un factor limitante en un deporte de alto rendimiento y, por tanto, en el circo profesional, hay que tener presente que, en el caso de la báscula coreana, su limitación probablemente sea más elevada debido al elevado impacto continuado en tobillos, rodillas y la región lumbar, lo que provoca un deterioro más precipitado que otras disciplinas en tejidos óseos, musculares y articulares. En cuanto al tiempo que han estado activos realizando la disciplina, los datos señalan que el 18,9 % lleva

más de 12 años practicando la disciplina, de los cuales un 5,4 % lleva más de 15 años. Dado que el 86 % de los encuestados sigue activo, la interpretación del conjunto de datos me lleva a concluir que existe la posibilidad de tener una dilatada trayectoria como acróbata de báscula, a pesar de ser una disciplina acrobática de elevado riesgo.

Con respecto a la experiencia laboral en compañías circenses, el 48,6 % de los artistas ha participado en más de cinco compañías. Al escrutar los datos obtenidos de aquellas personas que han trabajado en menos de 5 compañías para evaluar su pertinencia en el estudio, obtengo información clarificadora: la mayoría son artistas que han sido acróbatas permanentes en el *Cirque du Soleil*, participando en diferentes espectáculos. En su conjunto, los encuestados han trabajado en más de 50 compañías y en varios espectáculos dentro de las mismas, lo que remarca la movilidad en el sector y la interrelación entre compañías de los artistas. La movilidad de los artistas de una compañía a otra y las posibilidades de relacionarse acrobáticamente con los nuevos artistas con los que tienen que trabajar, revelan la necesidad de la existencia de un lenguaje acrobático de comunicación común, así como un material sistematizado y unas normas de seguridad universalmente conocidas. El constante intercambio de acróbatas entre espectáculos necesita de una integración relativamente rápida y productiva en las nuevas compañías en las que trabajan.

3.1. La formación previa de los artistas

El 64,9 % de los participantes ha experimentado su formación como acróbatas de báscula coreana en escuelas de circo, el 21,6 % ha recibido su enseñanza en diversas compañías circenses, y el 13,5 % restante ha optado por la autodidacta. Este diverso abanico de métodos de aprendizaje nos brinda la oportunidad de analizar de cerca las características distintivas de cada grupo de control. En particular, nos centraremos en los encuestados que han optado por la formación en escuelas de circo, diferenciándolos entre aquellos que lo hicieron en escuelas

de formación preparatoria y los que eligieron instituciones de nivel superior. Entre las escuelas y profesores mencionados como formadores en escuelas de circo preparatorias, encontramos:

Tabla 3

Relación de profesores y escuelas preparatorias¹⁶⁴

Profesor	Escuela de Circo preparatoria	País
Joris Janssens	<i>EL Circo D´Ell Fuego</i>	Bélgica
Pascal	<i>École Nationale du Cirque de Rosny-Sous-Bois</i>	Francia
Aaron Hakala, Lukas Ivanow, Anton Graaf	<i>Circus Cirkör High School</i>	Suecia
Zigmund Biegaj	<i>École du Cirque de Zôfy</i>	Suiza
Darek Karczewski	<i>LeZartiCirque-École du Cirque de Sainte Croix</i>	Suiza
Julián de Armas	<i>Fundación Escuela Nacional Circo para Todos</i>	Colombia

Constatamos una variedad de escuelas en toda Europa, distribuidas estratégicamente por el continente, que han asumido el papel de facilitar una formación integral en báscula coreana. Estas escuelas preparatorias tienen como objetivo principal preparar a los acróbatas para que puedan acceder a instituciones superiores de circo. En cuanto a las escuelas superiores mencionadas por los encuestados, es relevante destacar:

¹⁶⁴ Los cuestionarios citan mi nombre como docente en varias escuelas preparatorias, He considerado pertinente no remarcarlo en el recuadro de las escuelas de circo preparatorias con la finalidad de centrar la atención así en el resto de los centros formativos desconocidos para mí como trabajador y recopilar de esta forma datos que no estén en ningún modo sesgados por mi experiencia.

Tabla 4

Relación de profesores y escuelas superiores

Profesor principal	Otros profesores	Escuela de circo superior	País
Arnaud Thomas	Patric Blois, Nathalie Triel, Maxime Bourdon et Sébastien Brun	CNAC	Francia
André St Jean	Sylvain Rainville	ENC	Canadá
Jan Rosén		SUA	Suecia
Yuri Sakalov		ESAC	Bélgica
Maxime Saobourin		ESC	Canadá

Estas escuelas destacan como centros de referencia a nivel mundial para la formación superior de esta técnica, albergando a los formadores más prestigiosos. Estos resultados subrayan la importancia de las escuelas en la formación de artistas de báscula coreana.

En relación con aquellos encuestados que recibieron formación en compañías de circo, prácticamente todos la recibieron en el *Cirque du Soleil* bajo la tutela de André St. Jean, participando en formaciones intensivas periódicas diseñadas para entrenar artistas de forma específica. Este segundo grupo, junto con aquellos formados en escuelas, conforma el modelo convencional de aprendizaje para los artistas de báscula coreana en el circo contemporáneo.

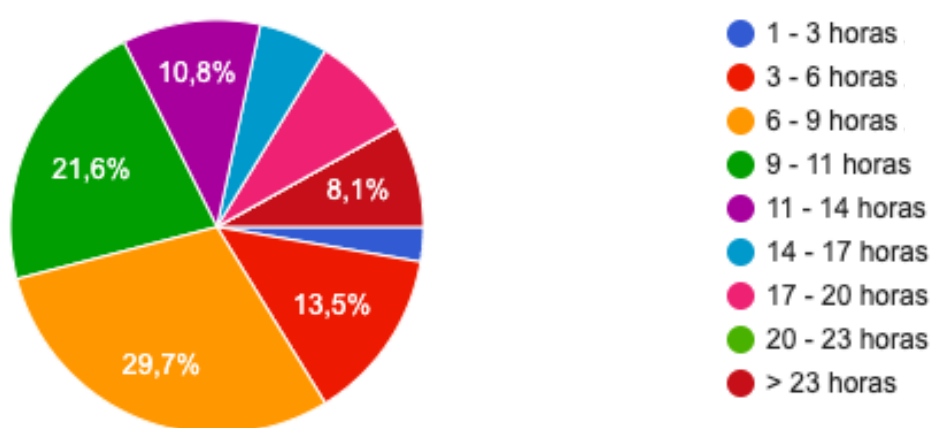
Aquellos que optaron por la formación autodidacta señalan diversos métodos de aprendizaje. El 72,7 % destaca el ensayo y error como el método principal, mientras que el 63,6 % menciona la importancia de recibir explicaciones de otros saltadores. Además, el 36 % de los acróbatas autodidactas encuentra útil el uso de videos disponibles en internet. Estos datos me permiten llegar a la conclusión de que, predominantemente, el aprendizaje de la disciplina se lleva a cabo mediante la práctica constante, complementada por la transmisión de conocimientos entre saltadores y la observación de videos en línea. Los artistas formados en

escuelas superiores o en el *Cirque du Soleil* desempeñan un papel crucial como transmisores de información, estableciendo métodos de aprendizaje similares en todo el mundo.

Tras mostrar la procedencia de la formación, mi interés se centra ahora en explorar el tiempo dedicado al entrenamiento durante el proceso formativo.

Figura 4

Gráfico de la cantidad de horas de entrenamiento semanales



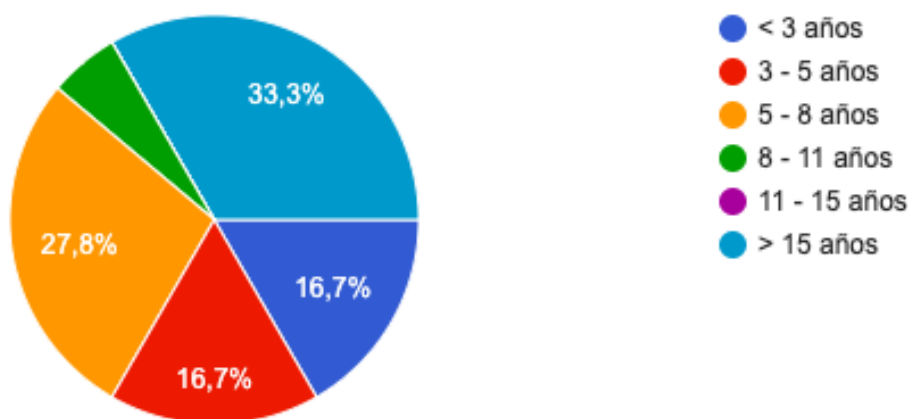
Observando el gráfico, se aprecia que solo el 16,2 % dedicado entre 1 y 6 horas semanales a su entrenamiento, mientras que el 53,3 % ha entrenado entre 6 y 11 horas semanales. El restante 30,5 % ha optado por un entrenamiento más intensivo, con una carga horaria de 11 a más de 23 horas semanales. Esto significa que la mitad ha entrenado cinco días a la semana, alrededor de 1,5 a 2,5 horas diarias. Este resultado subraya la importancia de la regularidad y dosificación del entrenamiento, evitando sobrecargas físicas innecesarias. Es relevante señalar que el 8,1 % de los encuestados afirma haber entrenado más de 23 horas a la semana, lo que implicaría una carga superior a 3 horas diarias durante los siete días de la semana, situación que podría exponer al acróbata a riesgos por una carga excesiva. En el apartado de metodología de enseñanza se profundizará más sobre este tema, con la ayuda de las aportaciones de otros expertos entrevistados.

La última sección del cuestionario aborda datos relativos a la experiencia acrobática previa de los saltadores. El 16,2 % carece de formación acrobática antes de comenzar a entrenarse en báscula coreana, siendo su primera incursión en el mundo de la acrobacia. El 83,8 % restante posee formación previa en tres categorías: escuelas de circo preparatorias, escuelas o clubes de gimnasia, o deportes urbanos. Un 35,1 % recibió formación en escuelas preparatorias, lo que implica una preparación específica en gimnasia de suelo y trampolín antes de abordar la disciplina. Otro 24,3 % tuvo experiencia en deportes urbanos como parkour o *free running*¹⁶⁵, lo que sugiere un contacto previo con actividades físicas y deportes que requieren un aprendizaje autodidacta. El restante 43,2 % tiene antecedentes en gimnasia como deporte acrobático, por lo que casi la mitad de los encuestados tiene relación directa con la gimnasia, planteando que la formación previa como gimnasta puede facilitar significativamente el aprendizaje en la báscula coreana. Del último grupo, el 79 % ha formado parte de clubes o escuelas que participaban en campeonatos estatales o nacionales de gimnasia, y el 47,4 % ha sido integrante de clubes de gimnasia de alto rendimiento dedicándose a la competición internacional. En relación con las modalidades de gimnasia practicadas, el 94,4 % asegura haber practicado gimnasia de trampolín, con una incidencia menor de la gimnasia artística en su modalidad de suelo y aparatos, así como la gimnasia acrobática en su modalidad de parejas o grupos. En cuanto a la cantidad de años practicando gimnasia, un tercio de los encuestados lo ha hecho durante más de 15 años, subrayando nuevamente la importancia del bagaje gimnástico para la práctica de la disciplina.

¹⁶⁵ El *free running* es un deporte en el que los practicantes utilizan el entorno urbano y el paisaje rural para realizar movimientos y acrobacias a través de sus estructuras. Incorpora los movimientos eficientes de parkour, y añade bóvedas de estética y otras acrobacias.

Figura 5

Gráfico de los años de experiencia de los encuestados



En definitiva, puedo concluir que el perfil del basculista está directamente vinculado a las habilidades acrobáticas desarrolladas en la gimnasia de trampolín. Esto posiciona a la modalidad gimnástica como el componente central en la experiencia previa de un artista de báscula, facilitando una formación más rápida y eficaz. Por lo tanto, considero imprescindible la integración continua del trampolín como recurso pedagógico en la formación especializada de esta técnica.

Los datos también revelan un panorama significativo en la formación de los practicantes. A pesar de la diversidad en la procedencia geográfica y la formación inicial de los acróbatas, predomina la práctica de la gimnasia de trampolín como experiencia previa compartida por la mayoría. Esto me lleva a concluir que existe una tendencia hacia la unificación de la metodología de enseñanza de la báscula coreana a nivel mundial. La proliferación de escuelas de circo, tanto preparatorias como superiores, y la participación en formaciones intensivas en compañías circenses, especialmente en el *Cirque du Soleil*, contribuyen a consolidar un enfoque común en la enseñanza de esta disciplina. Este hallazgo resalta la importancia del trampolín como recurso pedagógico clave y sugiere la existencia de

un lenguaje acrobático universal que facilita la integración de los artistas en diversas compañías y espectáculos. La unificación metodológica no solo simplifica la formación, sino que también fomenta la seguridad y la eficacia en la práctica de la báscula coreana a escala global.

3.2. Características del aparato acrobático

La diversidad en la construcción de las tablas de la báscula coreana ha experimentado un cambio notorio desde las primeras manifestaciones de la disciplina a finales del siglo XX. Los resultados de la encuesta reflejan que, en la actualidad, la tendencia dominante es la utilización de tablas formadas por listones de madera encolados entre sí para crear una superficie uniforme. Este método ha desplazado al antiguo sistema que empleaba tornillos para unir los listones, el cual fue más común en las décadas precedentes. Es interesante notar cómo la evolución técnica y las prácticas estandarizadas han llevado a la obsolescencia de ciertos métodos constructivos.

En cuanto al tipo de madera empleada, el fresno destaca como la elección predominante, representando el 81 % de los casos en los que los encuestados conocen su propio material. Dentro de esta categoría, dos tercios de los encuestados, específicamente el 70,3 %, opta por la variedad de fresno americano, mientras que el resto utiliza la variedad de fresno europeo. La preferencia por la madera de fresno puede deberse a sus propiedades mecánicas y su disponibilidad. Resulta sorprendente que un 13,5 % de los encuestados no conozca el tipo de madera utilizado en su equipo, lo que refleja la especialización en la construcción y la delegación de responsabilidades hacia los encargados de fabricarlos. Cabe mencionar que otros tipos de maderas se han mencionado han sido la garapeira¹⁶⁶ o el abarco¹⁶⁷. Las escuelas

¹⁶⁶ El árbol de madera de garapeira es nativo de América del Sur, principalmente en zonas de la Mata Atlántica. Es común en regiones desde Bahía hasta el sur de Brasil. La madera de garapeira es duradera y fácil de trabajar debido a la presencia de sílice.

¹⁶⁷ El abarco (*Cariniana pyriformis*) es un árbol de la familia *Lecythidaceae*, que se encuentra en las selvas de Colombia, Brasil, Costa Rica, Panamá y Venezuela. Su madera tiene una durabilidad muy alta, es liviana, tiene un color rosado claro y se caracteriza por ser resistente al ataque de hongos y polillas.

superiores y las compañías de renombre cuentan con equipos especializados que se encargan de la investigación y creación de básculas, marcando una transición hacia una mayor profesionalización y atención a la calidad en la construcción de estos elementos acrobáticos. Este fenómeno será explorado con mayor detalle en el posterior análisis de los materiales de construcción.

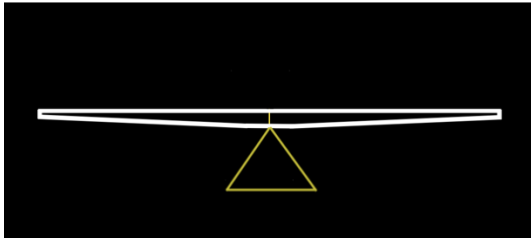
En la construcción es común emplear fibra de vidrio para recubrir la madera, ya sea con el objetivo de preservar su durabilidad frente al desgaste provocado por el uso continuado o de conferirle mayor rigidez a la plancha. Un 13,5 % indica que sus tablas no cuentan con este revestimiento, mientras que el restante 86,5 % confirma su uso, implementándola de diversas maneras. El 27 % cubre la totalidad de la madera, el 13,5 % solo recubre los extremos, y el 40,5 % recubre tanto los extremos como la zona central de la tabla, dejando la parte que une ambas áreas sin fibra. Algunos encuestados mencionan que aplican este revestimiento solo en la parte superior para conferirle menor rigidez que cuando se cubre por completo. En consecuencia, puedo afirmar que la mayoría de las tablas están recubiertas en alguna medida con fibra de vidrio.

En relación con la forma de la madera, es significativo el grosor de las tablas a lo largo de la plancha. El centro es más grueso mientras que hacia los extremos el grosor disminuye. En el cuestionario, se ofrecieron tres posibilidades relacionadas con la forma de la tabla, junto con una cuarta opción libre por si alguien empleaba un formato diferente:

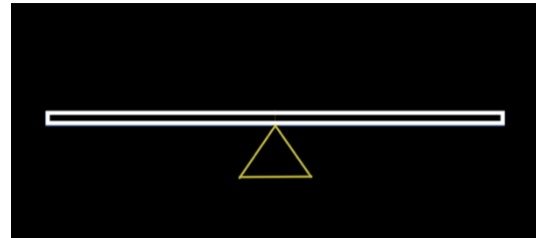
Figura 6

Posibilidades de la forma en cuanto al grosor a lo largo de la tabla:

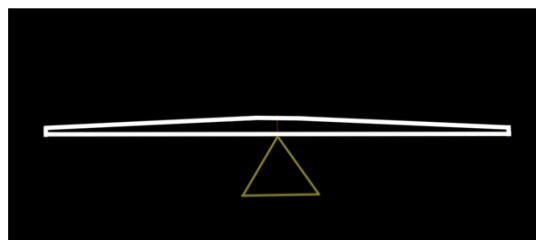
Opción A



Opción B



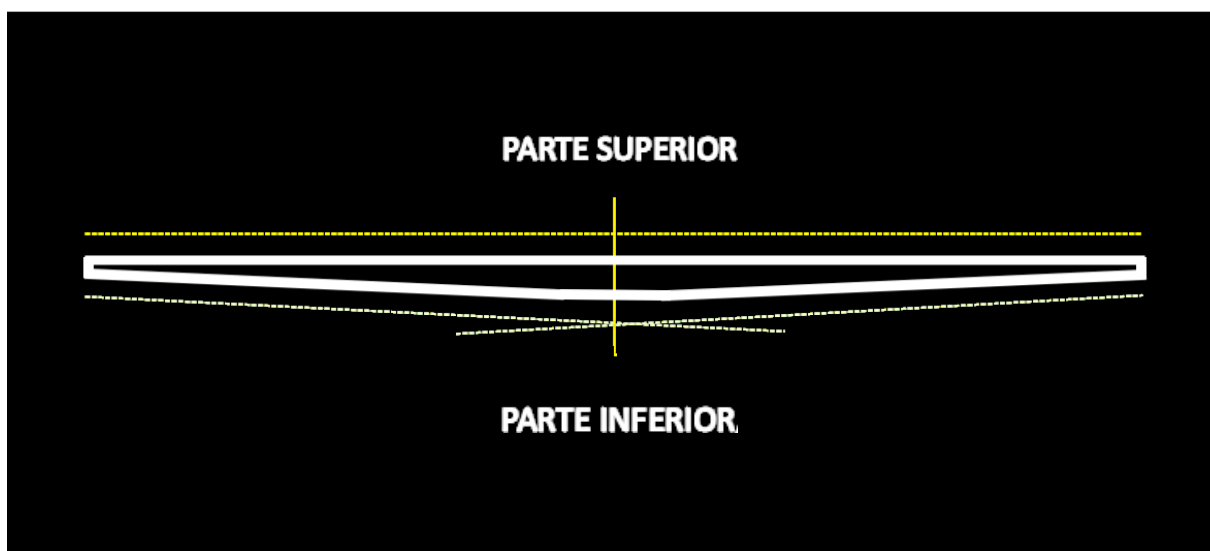
Opción C



El 89,8 % de los encuestados afirma poseer una tabla con un engrosamiento en el centro, correspondiente a las opciones A y C de la Figura 6, mientras que el 10,8 % restante indica tener una madera con un grosor uniforme tanto en el centro como en los extremos. La opción más seleccionada, con un 83,8 %, es la opción A, donde la tabla se mantiene plana en la parte superior, y es la zona inferior de la tabla la que presenta el engrosamiento en el centro y se afinca en las puntas. De esta manera, la línea formada en la parte superior de la tabla permanecería paralela al suelo, mientras que en la parte inferior se crearía una morfología de líneas no paralelas al suelo. La Figura 7 siguiente clarifica cómo estaría configurado este engrosamiento central.

Figura 7

Configuración del engrosamiento central de la tabla



En lo que respecta a las dimensiones de las tablas, hay que señalar que el 91,9 % de los encuestados utiliza tablas con longitudes comprendidas entre 3 m y 3,45 m, siendo la preferencia mayoritaria (78 %) para longitudes entre 3 m y 3,25 m. En cuanto a la anchura, el 98,5 % utiliza dimensiones entre 36 cm y 50 cm, siendo la medida preferida entre 46 cm y 50 cm. Esto muestra una estandarización a nivel mundial en las dimensiones de las tablas, ya que estas medidas se encuentran presentes en todos los continentes.

El grosor central registrado oscila entre 2 y 5,5 cm, siendo la medida más frecuentemente preferida en el rango de 3,6 a 4 cm, según el 38,5 % de los encuestados. En cuanto al grosor de los extremos, este varía entre 1 y 4 cm, y la medida preferida se sitúa entre 2,1 y 2,5 cm, también con un 38,5 % de preferencia. El grosor desempeña un papel crucial en la flexibilidad de la tabla; acróbatas que prefieren una tabla más rígida optarán por un grosor mayor en toda la tabla, mientras que aquellos que buscan reactividad y buena flexión pueden preferir un grosor central considerablemente mayor que en los extremos. La elección del grosor también está influenciada por las características físicas de los acróbatas, como su peso, lo que hace difícil establecer una medida universal dada la diversidad de preferencias y necesidades.

La seguridad se convierte en una prioridad indiscutible en la práctica de la báscula coreana, como evidencian los datos relacionados con el material análogo de seguridad. La totalidad de los encuestados asegura que al menos se cubre la parte donde se recepciona cada salto con algún tipo de material acolchado, destacando que el 91,9 % opta por cubrirla entera en la parte superior. Estos resultados subrayan la necesidad imperante de contar con un material que amortigüe el impacto en la tabla durante cada recepción, priorizando la seguridad por encima de las razones estéticas. También se cuenta con la presencia de colchones protectores situados debajo destinados a amortiguar el impacto de los acróbatas en el suelo. El 94,6 % utiliza colchones, mientras que solo un 5,6 % realiza la disciplina golpeando directamente la tabla contra el suelo. La altura de estas colchonetas oscila entre los 15 cm y los 22 cm, siendo preferida por el 48,5 % una altura entre los 18 y los 22 cm. Estos datos reflejan una vez más el énfasis en reforzar las medidas de seguridad y reducir los riesgos para el acróbata.

Entre los constructores artesanales, el sueco Magnus Bjoro es el principal responsable de fabricar numerosas tablas para los encuestados. Ha trabajado en la SUA en Estocolmo y es reconocido en distintas compañías y continentes. Otras respuestas señalan talleres especializados en madera, como Bois Mirabelle en Montreal, La Menuserie en Châlons-en-Champagne (Francia), y talleres de escuelas y compañías destacadas como el CNAC, la ENC, el *Cirque du Soleil*, Danny Vrijssen y su padre en Bélgica, Allan Sartori en Châtellerault, Francia y Origen Yo Soy y Luis en Barcelona. La diversidad de constructores y talleres resalta la importancia de la artesanía y la atención meticulosa en la creación de estos elementos fundamentales para la práctica segura de la báscula coreana.

La cantidad de datos recopilados apuntan hacia la unificación de elementos clave en la construcción de este aparato acrobático. Aunque persisten ciertas variaciones en el grosor central de las tablas y la utilización de fibra de vidrio, aspectos como la forma de la tabla, la longitud, y la anchura muestran una estandarización notoria. La predominancia de tablas

construidas con listones de madera de fresno, con la zona superior plana y la inferior cóncava, y con dimensiones que oscilan entre 3 y 3,24 m de longitud y 46 a 50 cm de anchura, sugiere una convergencia hacia un diseño común. Esta uniformidad es debida a la evolución de la práctica de la báscula coreana, donde la seguridad, la funcionalidad y la estandarización de los aparatos se han vuelto prioritarias en la comunidad, respaldadas por la contribución de constructores especializados en diversos rincones del mundo.

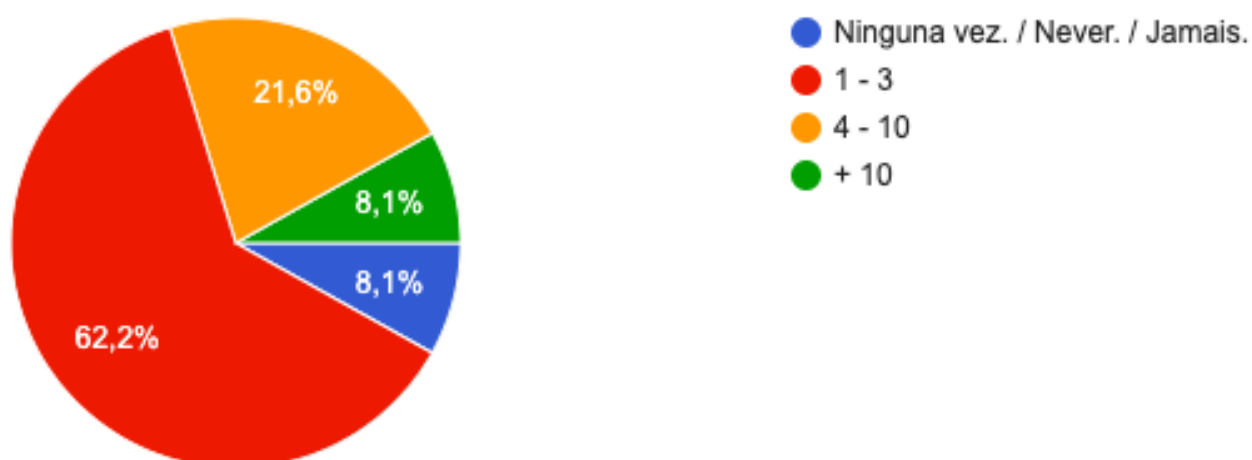
3.3. Salud física y mental del acróbata

La salud física y mental de los acróbatas es un aspecto importante, complejo y desafiante. El 81,1 % de los participantes ha experimentado períodos transitorios de miedo durante la ejecución de ejercicios sobre el aparato y esto pone de relieve la carga psicológica inherente a esta disciplina. Resulta especialmente significativo que aproximadamente un tercio de esos acróbatas afectados no haya logrado superar esos temores, lo que ha impactado negativamente en su progreso acrobático. De esta conexión entre los aspectos psicológicos y el rendimiento destaca la importancia de abordar no solo los desafíos físicos, sino también los factores emocionales que influyen en el desempeño y bienestar de los artistas.

En cuanto a la salud física, la estadística que revela que el 91,9 % de los encuestados ha experimentado alguna lesión durante la práctica lo que subraya la naturaleza arriesgada de esta disciplina. La mayoría se ha lesionado entre una y tres veces, resaltando la necesidad de una atención cuidadosa a la seguridad en la práctica de esta actividad. La rapidez de reacción frente a los imprevistos es crucial, dado que la velocidad y altura involucradas en los saltos pueden contribuir a la probabilidad de lesiones. Estos hallazgos subrayan la importancia de estrategias de prevención de lesiones y el desarrollo de protocolos de seguridad efectivos para salvaguardar la integridad física de los acróbatas.

Figura 8

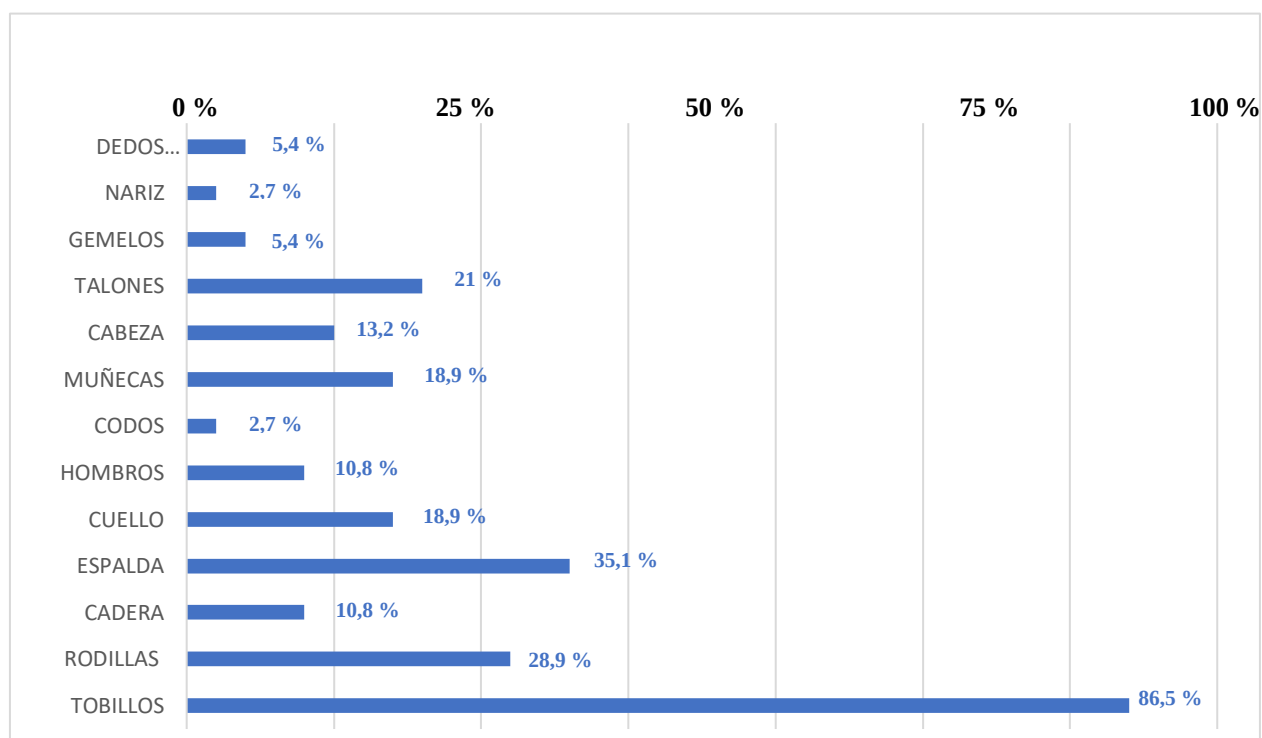
Gráfico sobre la cantidad de lesiones



En cuanto a las áreas del cuerpo afectadas, el siguiente gráfico ilustra las zonas con mayor y menor incidencia de lesiones:

Figura 9

Gráfico de las zonas del cuerpo afectadas por las lesiones

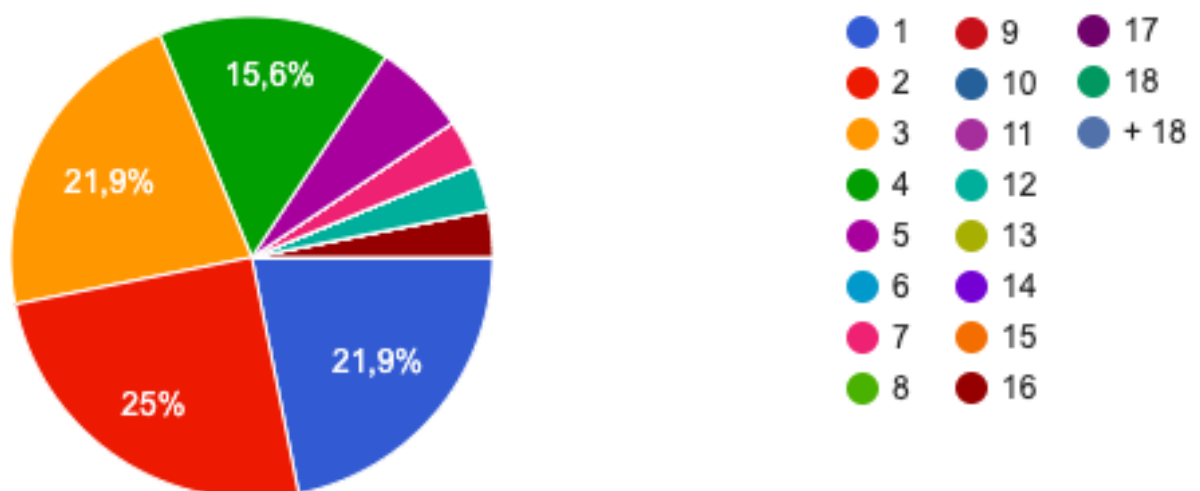


El 86,5 % ha sufrido lesiones en los tobillos, señalando así el riesgo intrínseco de sufrir daños en esta articulación. Un 35,1 % ha reportado lesiones en la espalda, mientras que un 18,9 % ha mencionado lesiones en el cuello. Estos datos destacan la importancia de prestar especial atención a la posible afectación de la columna vertebral, ya que en conjunto representan un 54 % de los afectados.

En el siguiente apartado, los encuestados detallan lesiones graves que han experimentado en el ejercicio de su actividad, tales como roturas del tendón rotuliano, fracturas de tobillo, fracturas de talón, fracturas bifocales de tibia y peroné, roturas de los ligamentos de la rodilla, rotura de mano, hernia discal por estrés y traumatismo craneoencefálico. Es relevante destacar que el 13,5 % ha sufrido fracturas en los tobillos, y el 18,9 % ha experimentado fracturas óseas, siendo el 8,1 % de estas en el calcáneo. Los porcentajes de lesiones graves son significativos, sugiriendo la necesidad de futuras investigaciones enfocadas en la prevención de lesiones asociadas a esta disciplina. El siguiente gráfico ilustra la duración máxima en meses que han permanecido inactivos durante el proceso de recuperación:

Figura 10

Gráfico sobre el periodo de rehabilitación tras una lesión



El 85,4 % de los encuestados no se ha visto obligado a interrumpir su actividad de más de 4 meses debido a lesiones. En contraste, el restante ha enfrentado una recuperación prolongada antes de poder reincorporarse. La lesión más grave, con un tiempo de rehabilitación de un año y 4 meses, fue la rotura de los ligamentos de la rodilla que requirió una cirugía de reconstrucción para ambos ligamentos. En cuanto a los impactos, caídas y accidentes durante la práctica de la disciplina, el 64,9 % ha tenido que buscar atención hospitalaria en alguna ocasión debido a estas circunstancias, y el 18,9 % ha sido sometido a cirugía a causa de caídas o accidentes mientras realizaban la actividad.

Cuando se constata el alto índice de lesiones y la inherente peligrosidad de esta disciplina, es difícil comprender las motivaciones que impulsan a las personas a participar en ella. Entre las respuestas obtenidas, se plantean la diversión, el riesgo, la adrenalina, nuevos retos, volar, el vínculo con el compañero, el amor por la acrobacia, la altura, la precisión y la superación personal. Estas son las principales motivaciones que impulsan a los acróbatas a poner en segundo lugar el peligro

Además, los datos revelan riesgos significativos y desafíos para la integridad física y emocional de los acróbatas. El elevado porcentaje de encuestados que han experimentado miedo transitorio, y en algunos casos la incapacidad de retomar ciertos ejercicios resalta la dimensión psicológica impactante de la actividad. Asimismo, la frecuencia y variedad de lesiones, con especial énfasis en los tobillos, la espalda y el cuello, subraya la necesidad de abordar aspectos específicos relacionados con la preparación física y psicológica, la habilitación de medidas de seguridad concretas y la formación acrobática orientada a la ubicación espacial, todo ello con la finalidad de prevenir y mitigar riesgos. La existencia de lesiones graves, cirugías y períodos prolongados de recuperación destaca la importancia de medidas preventivas y de seguridad en la práctica de esta disciplina. A pesar de estos desafíos, la motivación intrínseca de los acróbatas, basada en la diversión, el riesgo calculado y la

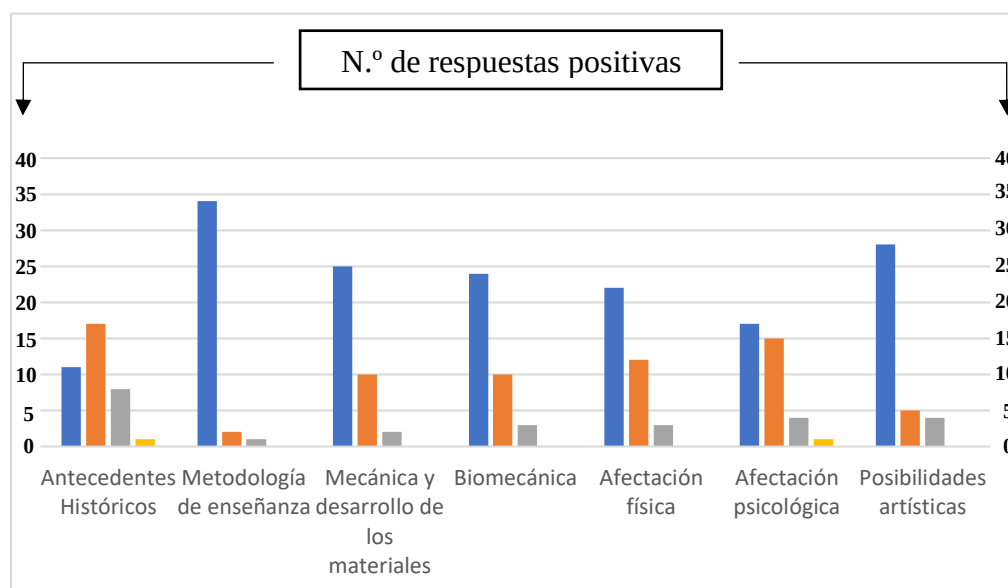
superación personal, refuerza la resiliencia y la pasión que impulsa a los participantes a enfrentar estos desafíos con determinación. Estos hallazgos subrayan la necesidad de un enfoque integral que no solo considere el aspecto técnico de la disciplina, sino que también priorice la salud mental y física de los acróbatas para garantizar una práctica segura y sostenible en el tiempo.

3.4. Inquietudes del sector

En la sección final del cuestionario me propuse explorar posibles áreas de interés relacionadas con la disciplina, con el objetivo de enmarcar futuras investigaciones. Estructuré las preguntas para evaluar el grado de necesidad que los participantes consideran apropiado en relación con diferentes focos de interés, asignando el grado más alto de necesidad al color azul en el gráfico, seguido por el segundo grado (color naranja), el tercer grado (color gris) para expresar indiferencia, y el cuarto grado (color amarillo) para señalar que es innecesario.

Figura 11

Gráfico de los intereses de la investigación por parte de los encuestados



Cabe destacar que, aunque la mayoría considera necesario explorar los antecedentes históricos, este campo no genera el mismo interés investigativo que los demás. La metodología de enseñanza surge como el área de estudio más apasionante para los encuestados, con más del 90 % de ellos considerándola como muy necesaria para la investigación. Este resultado respalda la demanda del sector de un estudio que responda a la pregunta sobre la existencia de una sistematización de los métodos de enseñanza y, en caso afirmativo, identifique los aspectos clave tales como los relacionados con la iniciación del salto en la disciplina, el aprendizaje de las primeras figuras acrobáticas y posterior evolución, las medidas de seguridad, el lenguaje unificado para comunicarse realizando la disciplina y los aspectos psicológicos. La investigación sobre las posibilidades artísticas y el futuro de la báscula coreana es el siguiente campo de estudio más destacado en términos de interés. El desarrollo del material, la biomecánica y las implicaciones físicas y psicológicas asociadas con su práctica muestran un interés generalizado y más equitativo entre los encuestados.

Capítulo 4. Equipamiento y materiales

4.1. Finales del siglo XX: norcoreanos y canadienses

En este capítulo, se realiza un análisis detallado del equipamiento de la báscula coreana utilizado por dos destacados referentes a fines del siglo XX: la *troupe* norcoreana de Pyongyang, e y *Cirque du Soleil*. Además, realizo observaciones sobre el primer ejemplar utilizado por el CNAC en 1993.

En el caso de la *troupe Pyongyang*, el equipamiento observado en imágenes y videos revela una báscula de alrededor de 4 m de longitud con un pedestal central azul. Además, se encuentra un colchón de unos 20 cm de altura y 3 m de longitud a la izquierda del escenario, y una colchoneta de 2 m de ancho a la derecha. La tabla¹⁶⁸, compuesta por listones, presenta un grosor variable, siendo más gruesa en el centro y más delgada en los extremos. Esta estructura proporciona una parte superior plana y una parte inferior cóncava. La altura a la que se encuentra el extremo de la tabla cuando el otro extremo toca el suelo es de aproximadamente 80 cm, coincidiendo con la altura de las crestas iliacas de los saltadores (Sung, 1976, pp. 244-245). Al observar la tabla desde una vista superior, se aprecia una forma no rectangular. Los extremos exhiben un ancho mayor, con dos ensanchamientos cuadrados de aproximadamente 40-50 cm, mientras que el ancho central es alrededor de 30 cm. La zona de aterrizaje de los acróbatas, ensanchada y recubierta, está diseñada para limitar la posibilidad de aterrizajes fuera del área marcada. En cuanto a la dureza de la tabla, se destaca su firmeza, aunque permite una notable flexión¹⁶⁹, impulsando a los acróbatas a alturas de 5 m. El pedestal, de forma triangular, muestra un peso considerable y dimensiones que rondan el metro de anchura en la parte central y el medio metro de altura. El sistema de anclaje, aunque no se puede confirmar con absoluta certeza, parece permitir un margen de movimiento vertical, contribuyendo a la flexión de la

¹⁶⁸ Para ver la imagen, el lector puede consultar el Anexo 3: Figura 1.

¹⁶⁹ Las capturas de pantalla se pueden encontrar en el Anexo 3: Figuras 3 y 4.

tabla. Los extremos de la báscula impactan directamente en el suelo, sin ningún material acolchado para amortiguar el impacto. Se utiliza un colchón de recepción de aproximadamente 3 m de largo, 2 m de ancho y 20 cm de espesor, con dos personas encargadas de amortiguar a los acróbatas en cada recepción. Por último, la altura alcanzada por los acróbatas, visible en los videos, oscila alrededor de los 4 m desde los pies y 6 m desde la cabeza con respecto al suelo. La efectividad de transmisión de la fuerza de un lado a otro de la báscula es óptima, permitiendo que los saltadores alcancen alturas notables en pocos saltos y mantengan esa altura durante las rutinas técnicas.

El *Cirque du Soleil* emplea una báscula en el espectáculo *Nouvelle Expérience* (similar a la empleada en *Mystère* en 1990 y 1993) de alrededor de 4 m de longitud, cuya tabla, construida con listones colados según Fred Gerard¹⁷⁰, tiene un ancho de 50 cm. Diseñada con un grosor central mayor que en los extremos, la tabla mantiene un ancho constante, mostrando una figura rectangular desde la vista superior. La altura de la tabla inclinada, con una parte en contacto con el suelo, es de aproximadamente 80 cm, similar a la de la *troupe Pyongyang*. Esta está completamente cubierta por un recubrimiento acolchado consistente en una porción de *tumbling* enrollable. A pesar de realizar pruebas con otras maderas, según Fred Gerard, se optó finalmente por el fresno americano, que resultó ser la más adecuada. En el vídeo¹⁷¹ del espectáculo, la tabla muestra una considerable dureza. El pie presenta una forma triangular y parece tener un peso algo menor que el de la *troupe Pyongyang*, levantándose del suelo en cada propulsión de los acróbatas. Aunque el sistema de anclaje no es claramente visible, se confirma que es fijo, evitando que la tabla se mueva de manera independiente al pie. La báscula golpea directamente contra el suelo, y en la escena se utiliza un colchón de salida con medidas de 4 m de largo, 2 m de ancho y 40 cm de alto, destinado a realizar acrobacias y aterrizar en él. La

¹⁷⁰ Fred Gerard es el responsable de la concepción del equipamiento de *Nouvelle Expérience*. Se pueden consultar sus palabras al respecto en el Anexo 9: página 393.

¹⁷¹ Para saber más de la grabación mencionada, el lector puede consultar la Tabla 20 del Anexo 5: vídeo n.º 13.

altura alcanzada, observable en los videos, oscila alrededor de los 4 m desde los pies hasta el suelo y los 6 m desde la cabeza hasta el suelo. La efectividad en la transmisión de la fuerza de un lado a otro de la báscula parece ser óptima, similar a la de los norcoreanos, permitiendo que los saltadores alcancen una considerable altura en pocos saltos y mantengan una elevación constante durante la ejecución de las rutinas técnicas.

La primera báscula coreana construida y utilizada en el CNAC, observada en el *Festival des Jeunes Talents - Sartrouville*¹⁷² el 16 de junio de 1993, presenta una plancha conformada por listones de madera unidos mediante tornillos y fijados por dos planchas metálicas prensadas. Con una longitud cercana a los 4 m, esta tiene dos cuñas en los extremos con una inclinación de aproximadamente 15-20 grados, recubiertas con material acolchado. La anchura es de alrededor de 50 cm, mostrando una forma rectangular uniforme desde la vista superior. En cuanto al espesor, los listones se disponen unos encima de otros, unidos por tornillos¹⁷³, creando una superficie lisa en la parte superior y cóncava en la inferior, similar a las básculas anteriores. La altura de un extremo levantado cuando el otro está en el suelo es de aproximadamente 55-60 cm. El pie es metálico, triangular, con dos listones de madera elevándolo del suelo, de unos 10 cm de grosor. Los perfiles metálicos no son especialmente gruesos, y el pie se levanta aproximadamente 25-30 cm del suelo. El sistema de anclaje consiste en dos planchas metálicas que presan los listones de madera unidas a un eje anclado al pie, permitiendo que la plancha bascule de un lado al otro sin desplazarse lateralmente. Los extremos golpean directamente en el suelo, sin material acolchado, excepto una pequeña pieza bajo el extremo de la tabla que parece amortiguar los impactos. Esta pieza consiste en una tira acolchada de aproximadamente 5 cm de espesor. En escena, se observa un colchón de recepción circular de 30 cm de altura y un radio de 2 m, utilizado para las acrobacias ejecutadas fuera del

¹⁷² Los detalles de la grabación se encuentran en el Anexo 5: Vídeo n.º 14 de la Tabla 20.

¹⁷³ Se puede ver un ejemplar en el Anexo 3: Figura 5.

aparato. La altura alcanzada en los saltos es de aproximadamente 2,5 m desde los pies hasta el suelo y 4 m desde la cabeza hasta el suelo. La tabla muestra flexibilidad, similar a los ejemplares de la modalidad húngara, y la transmisión de fuerza es inferior a las básculas coreana y canadiense, anteriormente mencionadas, debido a la elevada flexión de la plancha.

Existe otro prototipo construido con tres perchas de fibra de vidrio recuperadas por alumnos de la misma promoción del CNAC como ya se ha mencionada con anterioridad con las palabras citadas de Arnaud Thomas¹⁷⁴. A partir de la descripción se puede inferir que los estudiantes emplearon un método similar al utilizado en la construcción de las básculas húngaras para fabricarla. Además, se sugiere que esta carecía de funcionalidad, ya que su excesiva flexibilidad limitaba su capacidad de propulsión, comprometiendo así la eficacia del mecanismo característico de la disciplina.

Analizando estos tres ejemplos se observan dos similitudes: la longitud de las básculas que ronda los 4 m y que todas se utilizan sin colchón debajo, es decir, golpeando directamente en el suelo. El riesgo de no utilizar estos colchones reside en la posibilidad de salirse de la superficie de recepción, por lo que realizar un salto de manera incorrecta y aterrizar directamente en el suelo incrementa considerablemente la posibilidad de lesiones por impacto. La variabilidad en las partes del cuerpo que podrían impactar con el suelo multiplica aún más la probabilidad de sufrir lesiones graves. En los casos de los norcoreanos y el *Cirque du Soleil*, las básculas propulsan a los acróbatas a alturas elevadas y cuentan con un sistema de seguridad donde compañeros aseguran el movimiento del saltador en caso de error. Sin embargo, esto implica la participación de al menos seis personas (dos saltadores y cuatro cuidadores), lo que aumenta el riesgo si se retiran los cuidadores de la ecuación. En conclusión, a pesar de algunas similitudes mencionadas, se constata una falta de homogeneidad y sistematización en los modelos de los aparatos del siglo XX. Estas básculas son creadas de manera independiente para

¹⁷⁴ Palabras recogidas en la entrevista con Arnaud Thomas, Anexo 9: página 380.

satisfacer las necesidades específicas de los artistas, y en este primer periodo de existencia de la disciplina, no existe una estandarización en los equipamientos utilizados. Las básculas varían en su forma de construcción, apariencia, funcionalidad y medidas de seguridad.

4.2. Primera década del siglo XXI: replanteamiento estructural

En la primera década del siglo XXI, el sector circense experimenta un replanteamiento estructural en la construcción de la báscula coreana. Este proceso busca optimizar la eficiencia y garantizar criterios de seguridad óptimos para reducir el riesgo de lesiones. Además, se busca disminuir la cantidad de acróbatas necesarios para realizar un número en escena. A lo largo de este epígrafe, analizo varios ejemplos representativos seleccionados en función de su innovación o de su representatividad en el uso de la báscula en esa época. Dada la coexistencia de dos enfoques en su realización, se priorizan los casos que fomentan la innovación y se dejan de lado aquellos que se adhieren a formas más antiguas y no representativas del circo contemporáneo de principios del siglo XXI.

Aquí, se hará referencia a la dureza de la tabla, describiendo su nivel de flexibilidad. Contrariamente a la creencia común de que una tabla coreana es completamente rígida, Marion Cossin (2021), afirma que “contrairement à ce qu’on pourrait croire, la planche n’est pas tout à fait rigide, elle se déforme en flexion et les acrobates utilisent cette capacité pour se catapulte dans les airs. Cet effet est appelé renvoi de flexion” (p. 140). Al mencionar una báscula más flexible, se hace referencia a un retorno más lento desde la flexión en comparación con una báscula que se describe como reactiva, cuyo retorno de flexión es mucho más rápido.

El ejemplar más antiguo que identifiqué es de principios del siglo XXI, concretamente en 2001, cuando los estudiantes de la ENC, Stéphan Beauregard y Jérémy Robert, bajo la supervisión de André St Jean, introducen un enfoque novedoso en la realización de la disciplina. Una grabación propiedad de André St Jean documenta a Stéphan y Jérémy

ejecutando este nuevo planteamiento estructural en la ENC. En comparación con las básculas de finales del siglo XX, esta es considerablemente más pequeña, y debajo de sus extremos se colocan dos colchones sobre los que impacta. André St Jean proporciona aclaraciones adicionales:

[...] then we made a new board that was really too hard to do traditional board. So, I said let's try it as a Korean board but it was the same size as the other one, it was 280 by 35, so very small. I have a video also from the very first day we used it. It was Stephan Beauregard and Francois LeBlanc were jumping on it just to try it at the very first day and we put mats under because it was the same problem, the board was too steep so we have to put mats to make it like this, we start playing with this and I have the video of the very first day of Stephan Beauregard.¹⁷⁵

En los primeros años del siglo XXI, la disciplina experimentó un cambio revolucionario impulsado por Stéphan Beauregard y Jérémy Robert, estudiantes de la ENC bajo la supervisión de André St Jean. Este cambio se tradujo en una versión innovadora de la báscula, marcando un hito significativo en la evolución de esta práctica circense. Esta nueva variante se caracteriza por su enfoque compacto y su abordaje meticuloso de la seguridad. La tabla, con una longitud de 2,8 m y un ancho de 35 cm, presenta dimensiones más reducidas en comparación con las de finales del siglo XX. La madera utilizada sigue la tradición de listones colados, con extremos rebajados, similar a los primeros ejemplares del *Cirque du Soleil*. La plancha, completamente cubierta por una funda roja que alberga un material acolchado, dificulta la observación directa del espesor y la forma. Sin embargo, la altura de la tabla inclinada, de aproximadamente 50-60 cm, señala una inclinación distinta respecto a modelos anteriores. El pie de la báscula adopta una forma de T invertida, con un eje de anclaje conectado a la tabla mediante dos planchas de metal, permitiendo un basculamiento controlado. La dureza de la tabla es notoria, apenas flexionando durante el uso, lo que implica una reactividad rápida y una transmisión inmediata de energía.

En cuanto a las alturas alcanzadas durante los saltos, estos rondan los 2,5 m desde los pies hasta el suelo y 5,5 m desde la cabeza hasta el suelo. La introducción de colchones debajo

¹⁷⁵ Para ver la transcripción, pueden consultar el Anexo 9: Entrevista con André St. Jean (página 360).

de los extremos, con una altura de 20 cm y densidad alta, es una característica única que apunta a la mejora de la seguridad y a la minimización de la necesidad de acróbatas durante la práctica de la disciplina. Según señala André St Jean:

Because there were only two guys, with the mat, we didn't need spotters, because when there's an empty board is a math under so that was the main reason why we start with only two. We were able to jump with two guys and we did practice empty board. Just to feel it, just to know how to do, just to know how to absorb so we work an act with two guys without spotters, without dead border. At that moment we have to reinvent Korean board because with two it's very different. Was the only way you can do two guys on the board without too much danger [...] We could do millers, he could do triple back and be safe with the mats.¹⁷⁶

Este modelo marca un cambio significativo y pionero en la estructura tradicional, ofreciendo una perspectiva innovadora para mejorar la seguridad y reducir la dependencia de acróbatas en su ejecución. Este caso representa un punto de inflexión en la búsqueda activa de eficiencia y seguridad en la báscula coreana durante los primeros años del siglo XXI, destacando la capacidad del circo contemporáneo para adaptarse y evolucionar en respuesta a los desafíos artísticos y de seguridad.

En los primeros años de la década del presente siglo se observa un intrigante contraste en la evolución de la disciplina. Mientras en la ENC se implementa un sistema innovador, en Francia, la compañía de circo *Baro d'Evel* opta por una construcción más tradicional en su espectáculo *Bechout* (2003).

La segunda instancia de una báscula coreana con colchones de seguridad se presenta en *Corteo*¹⁷⁷, espectáculo estrenado en 2005 del *Cirque du Soleil* (Rommy Fritz, 2006). Los artistas principales de esta actuación son Stéphan Beauregard, Jérémy Robert y Petar Stoyanov. Este diseño particular surge en respuesta a las necesidades específicas de los artistas, y Fred Gerard menciona: “c'était dans *Corteo*, et c'était une version 2.0”¹⁷⁸. La plancha¹⁷⁹ tiene una longitud de 3,05 m, una anchura de 40,6 cm, un grosor central de 3,8 cm y un grosor en los

¹⁷⁶ Puede consultarse el testimonio en el Anexo 9: página 360.

¹⁷⁷ Puede acceder al video en: <https://www.youtube.com/watch?v=l9OYEPC3GWI>

¹⁷⁸ La transcripción de esta parte de la entrevista se encuentra en el Anexo 9: página 394.

¹⁷⁹ Los planos detallados de este ejemplar se encuentran en las Figuras 1 y 2 del Anexo 11.

extremos de 1,9 cm. La madera, compuesta por listones colados de fresno americano, presenta fibras en los extremos y está completamente cubierta por una funda decorativa, además de contar con una cobertura que amortigua los impactos en su interior. En cuanto a su inclinación, se observa que la altura de la tabla con un borde apoyado en el suelo es de alrededor de 80-90 cm, otorgándole una inclinación considerable. Esta característica, junto con la dureza de la tabla, permite que los artistas alcancen alturas notables, aproximadamente 4 m desde los pies hasta el suelo y 6 m desde la cabeza hasta el suelo.

La estructura del pie, con una estética decorativa que simula una forma triangular, tiene una altura de 50 cm y se ajusta milimétricamente a los colchones ubicados debajo. Se encuentra anclada a la tabla mediante un eje y dos planchas de metal que presan la tabla en su zona central. Los colchones ubicados debajo constan de dos partes, uno a cada lado del pie, con una longitud aproximada de 5 m cada uno, una altura de alrededor de 20 cm y un ancho de aproximadamente 2 m. La densidad de estos colchones, evidente en el vídeo, es alta, con el propósito de estabilizar la báscula mientras el acróbata espera en la parte más baja para ser propulsado por su compañero. En uno de los lados el colchón no mantiene una altura uniforme, sino que debajo de la báscula conserva los 20 cm y, acto seguido de donde golpea la madera, forma una pendiente de unos 20 grados hasta convertirse en un colchón de unos 35-40 cm de altura, utilizado para recibir las acrobacias realizadas fuera de la báscula. La efectividad de este ejemplar es notable, ya que los artistas alcanzan alturas más elevadas que el ejemplar de la ENC, y la acción y reacción de un lado al otro se realiza tras una flexión que, a simple vista, parece efectivo. Se observa que la dureza de la tabla es ligeramente menor que en las de la *troupe* norcoreana o en el primer espectáculo del *Cirque du Soleil*.

En Entre 2005 y 2010 persiste la diversidad de equipamientos en los espectáculos, evidenciada por el uso continuado de básculas construidas con listones. Dos ejemplos representativos son Elias y Andres en la SUA, así como Martín y Joe en Barcelona. Estos casos

reflejan la coexistencia de distintas aproximaciones y enfoques en la construcción durante este período. Elias y Andres¹⁸⁰ presentan un modelo construido con listones de madera atornillados, que carece de cuña en los extremos y está completamente cubierta con un material absorbente, similar a una colchoneta alargada de unos 3 cm de espesor. Su longitud es inferior a 3 m, con un pie triangular unido a la plancha. Cuando un extremo está apoyado, la altura es aproximadamente de 60 cm. La tabla muestra una flexión acentuada al alcanzar alturas considerables. Debajo hay colchones a cada lado, aunque no parecen diseñados específicamente para ese propósito, con densidad media. La altura lograda es de alrededor de 2,5 m desde los pies hasta el suelo y 5 m desde la cabeza hasta el suelo (André Farstad, 2006). Martín y Joe¹⁸¹ utilizan el sistema de listones atornillados con una longitud cercana a 3 m y una ligera cuña en los extremos. La tabla está anclada a un eje triangular, logrando una altura en el extremo de aproximadamente 60 cm. La madera es bastante flexible, limitando la altura alcanzada a alrededor de 2 m desde los pies hasta el suelo y 4 m desde la cabeza hasta el suelo. No utilizan colchones en el suelo, sino un cuadrado de material denso y duro debajo del área donde la báscula golpea el suelo, con el propósito de protegerlo del impacto (Martin Puyol, 2006).

A mediados de la primera década del siglo XXI se constata la falta de estandarización en el equipamiento nivel internacional. En 2009 la FEDEC publica el *Manuel d'instruction de base pour les arts du cirque: Chapitre 9* que diferencia dos modalidades: báscula húngara y coreana. En relación con el equipamiento de la variante coreana, el manual de la FEDEC (2009) aporta consideraciones importantes, destacando ciertos aspectos de manera detallada, tales como:

- La longueur de la planche : entre 2m50 et 4m
- La hauteur de l'axe : entre 30 cm et 70 cm
- Sa flexibilité
- Son poids

¹⁸⁰ Para visualizar el video, puede visitar el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=v24GvbOEejs>

¹⁸¹ Puede verse el video en <https://www.youtube.com/watch?v=IPoCcVlyN8U>

- Symétrie ou asymétrie des bras de levier
- Le pied
- Les matériaux utilisés
- Son habillage (coussins, tapis)

Nous sommes un peu prisonniers de notre histoire et il y a encore beaucoup de préjugés, d'incertitudes pour que ce moyen de propulsion puisse avoir une évolution moderne transmissible à toutes les écoles. Il n'y a pas en effet une vérité mais des réalités liées au parcours des enseignants, au niveau des étudiants et des objectifs et moyens financiers des écoles. (p. 2)

Se observa una diversidad de enfoques y la ausencia de consenso en la construcción, señalando que las escuelas siguen patrones basados en las experiencias y recursos de sus profesores. Las medidas propuestas en el manual varían significativamente, revelando la falta de uniformidad en el enfoque hacia la báscula coreana y evidenciando la existencia de diversas opiniones y enfoques entre las escuelas.

En la segunda década del siglo XXI, el manual de la FEDEC destaca la importancia de construir las tablas utilizando tabloncillos encolados con un complemento de fibra de vidrio, similar al método empleado en la fabricación de esquís. Esta técnica se enfoca en reducir el peso muerto del aparato, sugiriendo que se convierte en una consideración crucial en esta época (FEDEC, 2009, p. 2). Distingue entre la báscula coreana y la húngara, especificando que la coreana debe ser menos flexible y tener el eje del pie más bajo para disminuir el ángulo de la tabla. Esto favorece una propulsión más vertical y facilita el retorno al mismo lugar. También recomienda que las cuñas en los extremos tengan un ángulo menor con el mismo propósito asumiendo la presencia de cuñas en las básculas coreanas. En cuanto a la dureza de la tabla, aconseja una menor dureza para los principiantes. Propone la instalación de una cobertura que amortigüe la recepción en la parte superior de toda la tabla y sugiere el uso de fibra de vidrio. Respecto a la fibra de vidrio, el manual proporciona información detallada sobre diferentes tipos y sus propiedades, señalando que la elección de la fibra afectará la flexibilidad de la báscula (FEDEC, 2009, p. 3). En la siguiente tabla se pueden observar las medidas de los ejemplares de la época en las escuelas:

Tabla 5

Medidas de las básculas coreanas de las escuelas según el manual de la FEDEC (2009, p. 3)

Escuela	País	Tipo de báscula	Longitud	Altura del eje
CNAC	Francia	Grande	3,6 m	0,43 m
CNAC	Francia	Pequeña	2,75 m	0,31 m
ENC	Canadá	Única	2,75 m	0,44 m
ENARC	Francia	Única	3,5 m	0,51 m
ESAC	Bélgica	Grande	2,7 m	0,48 m
ESAC	Bélgica	Pequeña	2,4 m	0,39 m

Aunque no hay unanimidad, se observa una correlación entre las medidas de las escuelas francesas (CNAC y ENARC) y las escuelas de Canadá (ENC) o Bruselas (ESAC). Un dato relevante es la altura de los ejes, ya que, a pesar de las diferencias en longitud de las básculas, los ejes están situados a alturas similares. Por ejemplo, la báscula grande del CNAC, que mide 3,6 m, tiene el eje a 43 cm de altura, mientras que la de la ENC, que mide 2,75 m, tiene el eje a 44 cm. No obstante, este muestrario no considera un aspecto importante pues la de Canadá ya utiliza colchones debajo, mientras que la del CNAC no. Esto se evidencia en fotografías del manual donde los artistas saltan a la báscula grande del CNAC sin colchones debajo (FEDEC, 2009, p. 11).

En relación con los colchones, está recomendado su uso debajo para proteger a los saltadores y reducir el riesgo de lesiones tras un impacto. Sugiere que los colchones sobresalgan 2 m detrás de la zona de aterrizaje y que haya suficiente colchón en los lados para proteger caídas laterales. Se contempla la opción de recubrir la zona donde los colchones impactan con una cobertura de piel u otro material resistente para prevenir el deterioro del mismo. Especifica

que éstos deben tener 20 cm de espesor con una densidad de espuma más compacta en la parte superior (FEDEC, 2009, p. 4). Además, recomienda utilizar un colchón o cobertura delgada y ligera que cubra toda la longitud de la báscula, aconsejando el uso de *tumbling*, como mencionó Fred Gerard.

En 2009 se promueven medidas que se asemejan al equipamiento comúnmente utilizado en la báscula coreana de la actualidad. Sin embargo, es importante destacar la inexactitud y la falta de unanimidad en cuanto a las características generales, ya que el mismo manual presenta imágenes con fines educativos de ejercicios realizados en básculas que no cuentan con colchones debajo. A pesar de ser un momento remarcable en el desarrollo de la disciplina, persisten controversias y contradicciones sobre la elaboración del equipamiento óptimo. Esto se refleja en la experiencia compartida por André St Jean sobre el encuentro de 2007 en el CNAC para generar el contenido del manual.

When I was there in 2007, it was with Patrick Shuman and Maxim Laurin. They were still doing Korean board with traditional board and there were two guys, Socrates and another guy, doing Korean board without the mat. They didn't saw *Corteo* because it was in North America, so, I propose to them to put a piece of wood under the board to put mats on the side and try to do Korean teeterboard with mats and didn't like it too much because it was not their idea. This is where Socrates says: no no, we are doing the real board.¹⁸²

En 2009, la controversia sobre el equipamiento se refleja en los espectáculos de fin de curso de la ESAC y el CNAC. Joren de Cooman y Jasper D'Hont¹⁸³, de la ESAC, presentan un dúo con colchones debajo, mientras que, en el CNAC, Sylvain Briani-Colin, Josuah Fink y Socrates Minier-Matsakis¹⁸⁴ utilizan dos básculas con cuñas y sin colchones debajo, una construida con listones de madera atornillados y la otra con listones colados.

En el CNAC, los ejemplares utilizados en el espectáculo de fin de curso de 2009 continúan siendo utilizados directamente en el suelo, sin colchones debajo. Utilizan dos, uno más pequeño para juegos y movimientos escénicos, y otro más grande para saltos de mayor

¹⁸² Palabras recogidas en Anexo 9: Entrevista con André St. Jean (página 362).

¹⁸³ Para conocer más datos sobre la grabación, puede consultar el video n.º 22 de la Tabla 21 en el Anexo 5.

¹⁸⁴ La Tabla 21 contiene la información del video n.º 23 en el Anexo 5.

altura. La báscula pequeña, de menos de 3 m de longitud, está construida con listones atornillados y tiene un pie triangular anclado a una base de madera. La altura inclinada de la tabla es de aproximadamente 60 cm, lo que le otorga una inclinación significativa. Aunque no parece ser muy reactiva, alcanza alturas de alrededor de 2,5 m para los pies y 4,5 m para la cabeza en los saltos. La grande, de 3,5 m de longitud y más de 50 cm de ancho, tiene cuñas en los extremos y está construida con listones de madera colados. Además, presenta un engrosamiento en el centro y un rebaje en los lados, y se observa la presencia de tornillos a la altura de la plancha de metal del sistema de anclado al pie. La inclinación es significativa, con una altura de la tabla de alrededor de 80 cm cuando está inclinada. A diferencia de otras básculas, esta muestra una mayor flexibilidad y una transmisión de la fuerza más lenta.

En el caso de ESAC, la báscula utilizada tiene menos de 3 m de longitud y alrededor de 40 cm de ancho. La madera, compuesta por listones colados, presenta un engrosamiento en el centro y un rebaje en los lados. La inclinación no es muy pronunciada, llegando a unos 60 cm con respecto al suelo en la parte elevada. Está completamente forrada con colchones, con una altura de 20 cm debajo de la zona de golpeo y de 40 cm en la zona de salida. A pesar de su tamaño, la altura alcanzada es considerable, con los pies a poco más de 3 m respecto al suelo y la cabeza alrededor de los 5 m. La dureza de la báscula es elevada, lo que se traduce en una transmisión rápida de la fuerza.

Por lo que hemos visto, la primera década del siglo XXI marcó un periodo de transición representando un cambio estructural entre la forma tradicional utilizada en los primeros espectáculos de finales del siglo XX y la versión contemporánea o la nueva manera de abordar la disciplina. Durante este periodo, tal y como se ha expuesto, se buscó implementar un equipamiento óptimo y seguro que permitiera su ejecución con grupos más reducidos de artistas y redujera el riesgo de lesiones, al mismo tiempo que mantenía la espectacularidad de la disciplina. La década fue testigo de una reflexión profunda, con dos corrientes de pensamiento

enfrentadas: una que abogaba por la báscula coreana tradicional y otra por la báscula coreana contemporánea. Las escuelas superiores de circo desempeñaron un papel crucial en este periodo de replanteamiento, evidenciando una dualidad de opiniones. Mientras las escuelas francesas optaron por seguir utilizando la báscula coreana tradicional, con ejemplares más largos que golpeaban directamente sobre el suelo, la escuela canadiense y belga adoptaron el modelo contemporáneo, empleando longitudes más moderadas y utilizando colchones debajo de la zona de impacto. Estas dos corrientes surgen principalmente porque una parte del sector apuesta por renovar e investigar nuevas tecnologías para adaptar la disciplina al contexto actual de la época, no solo con el fin de modernizarse, sino también para minimizar las lesiones asociadas al uso de equipamiento. Por otro lado, los partidarios de una visión más tradicional, además de evitar los costes asociados a la construcción y renovación de equipamiento, buscan ser fieles a la práctica original.

4.3. Segunda década del siglo XXI: un formato común universal

Este periodo marca un hito significativo en la estandarización del equipamiento en el ámbito del circo contemporáneo. Centrándome en los materiales y la construcción, destacaré ejemplos que ilustran la universalización del equipamiento, incluso en aquellos lugares que previamente se aferraban al uso de la báscula coreana tradicional observándose una tendencia hacia la estandarización del equipamiento de la disciplina en el circo contemporáneo. El *Cirque du Soleil* implementa este nuevo equipo en 2005 en su espectáculo titulado *Corteo*. En las escuelas de circo, como la ENC (que lo introdujo en 2001), la SUA (que comienza a adaptarse en 2007) y la ESAC (que presenta el equipamiento contemporáneo en 2009), se evidencia la transición hacia la báscula coreana moderna.

Entre 2010 y 2011, diversas compañías y artistas, como *Acrobarouf*, *Balagans*, *Baskultoo*, el *Trío Dac*, e incluso la compañía española *Duo Luyol*, ya exhiben equipamientos

de báscula completamente contemporáneos. En abril de 2011, en el CNAC, se celebró un evento por su 25 aniversario¹⁸⁵ que pone de manifiesto la evolución del equipamiento. En este espectáculo alumnos de distintas promociones emplearon dos básculas coreanas en escena, ambas con colchones debajo. La de Rémi Fardel y Jérôme Hugo, de listones atornillados, muestra pequeñas cuñas en los extremos, con menos de 3 m de longitud y una inclinación elevada. La otra, de Simon Bruyninckx y Arne Sabbe, contemporánea, tiene alrededor de 3,20 m de longitud y una inclinación moderada. Ambas alcanzan alturas similares, aproximadamente 3,5 m desde los pies hasta el suelo y 5,5 m desde la cabeza hasta el suelo. El CNAC experimenta una evolución significativa a partir de este momento al adoptar el equipamiento de báscula coreana moderna como estándar. Simon Bruyninckx y Arne Sabbe, en el espectáculo de fin de curso¹⁸⁶ de 2011, saltan con un equipamiento contemporáneo, sugiriendo la transición de la escuela hacia la báscula coreana moderna. Esta situación se da en este momento debido a una necesidad de evolución por parte del CNAC, que observó cómo en el resto de las escuelas de alto nivel se estaba llevando a cabo la disciplina de esta manera desde hacía años con resultados óptimos.

En el ámbito de *Cirque du Soleil*, la producción *Amaluna* en 2012 destaca por presentar un acto con el formato de equipamiento contemporáneo, a pesar de ser un número de *troupe*, lo que representa la primera vez que el *Cirque du Soleil* emplea este tipo de equipamiento con un grupo de saltadores mayor de cuatro personas. Esto marca un cambio significativo en la forma en que la compañía aborda la disciplina ya que hasta ese momento siempre había apostado por el uso del equipamiento de la báscula coreana tradicional en espectáculos con equipos de acróbatas numerosos y de esta forma se reformula en cuanto a los estándares de la disciplina llevados a cabo hasta entonces. En este sentido, cuatro años más tarde, el *Cirque du*

¹⁸⁵ Puede encontrar los detalles de la grabación en el Anexo 5, Tabla 22, video n.º 30.

¹⁸⁶ Los detalles de la grabación se encuentran en el Anexo 5, Tabla 22, video n.º 36.

Soleil reformula *Mystère*, reemplazando el antiguo equipamiento por el nuevo formato introducido en *Corteo*. Este hecho confirma cómo la nueva presentación del equipamiento de la disciplina adquiere relevancia, motivando la revisión y la implementación del nuevo formato en espectáculos ya existentes. Destaco a continuación las apreciaciones del director artístico Tim Smith realizadas en el video *The Process Teeterboard Update Mystère by Cirque du Soleil* (2016) acerca de las motivaciones para llevar a cabo la sustitución del equipamiento antiguo por el actual en el video mencionado anteriormente:

To be an exactly more specific about the excitement around this new teeterboard act is the actual apparatus. [...] This particular apparatus of the teeterboard differs from the old teeterboard as the old board now which is incredible as it as it has been over the last 23 years they fly to about 10 to 12 feet in the air on a nightly basis on this old apparatus again now we're looking at seeing what can we do to upgrade and make the audiences come back and be really excited about it hey we have the new apparatus and be the artists fly about 20 to 22 feet into the air now as a comparison and then also the skill set can go into crazy images that were very excited to put on stage.¹⁸⁷

Smith destaca que la motivación del cambio se centra en lograr una mejora considerable en el rendimiento del aparato, permitiendo a los acróbatas alcanzar alturas mayores lo que a su vez posibilita realizar un nivel técnico más avanzado. Por lo tanto, constato el nuevo equipamiento como una causa directa relacionada con el aumento del nivel acrobático en la disciplina, observado en la última década.

Antes de cambiar de epígrafe, me gustaría abordar un complemento más, el calzado utilizado. Aunque la báscula esté acolchada, como se ha detallado en los apartados anteriores, el acróbata aterriza desde una altura considerable sobre una superficie dura. Por lo tanto, con el objetivo de proteger los tobillos y la planta de los pies, los acróbatas utilizan botas especiales. El impacto recibido en cada recepción se acumula pudiendo producir una lesión por estrés traumático. Para reducir que se manifiesten dichas lesiones provocadas por la repetición es altamente recomendable utilizar unas zapatillas con una suela de goma con el suficiente grosor para amortiguar los impactos, también es recomendable la utilización de plantillas que de igual

¹⁸⁷ La transcripción de las palabras de Tim Smith se pueden escuchar en el min 0:05 y 0:20 del video accesible a través del siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=tRGAndtjYSI> (Cirque du Soleil, 2016)

modo aumenten la amortiguación frente al impacto. Los resultados de las encuestas, así como las entrevistas con expertos, ponen de manifiesto el riesgo de torceduras en los tobillos. En este sentido, las botas tienen como finalidad proteger en la medida de lo posible contra las torceduras. Estas botas suelen caracterizarse por tener media caña, es decir, cubrir solo por encima del tobillo a la altura de los maleolos, siendo la suela lo más plana posible y sin desnivel. Las botas de musculación utilizadas en gimnasios o de artes marciales se adaptan a las necesidades específicas de la báscula coreana¹⁸⁸. Empresas como el *Cirque du Soleil* fabrican sus propias botas para sus acróbatas.

4.3.1. La tabla y sus especificidades

Con el tiempo, la forma de construir las tablas ha evolucionado hacia el uso de listones de madera colados junto con fibra de vidrio. En cuanto a la tabla y sus especificidades, es relevante citar las palabras de Marion Cossin (2021) sobre la rigidez de la misma:

La raideur ou la souplesse, notamment à travers la notion du whip, est souvent un élément critique rapporté par les professionnels de cette discipline. Une planche très rigide permet peu d'erreurs dans le temps des départs des sauts et génère des impacts plus forts sur le corps. Une planche trop molle perd un peu en efficacité pour redonner l'énergie d'un côté à l'autre et il faut, en plus calculer un délai avant de recevoir la poussée de l'acrobate-partenaire. Trouver la bonne souplesse pour une planche est un défi. (p. 39)

Dado que la característica de flexibilidad es fundamental en la construcción de la tabla, la madera preferida es el fresno americano o fresno europeo. El fresno americano (*fraxinus americana*), también conocido como fresno blanco americano o fresno de Carolina, es una de las especies más conocidas de fresnos y es nativo de los bosques mesófitos de Quebec. Esta madera es la preferida debido a su principal característica, la flexibilidad. Esta cualidad la hace ideal para aplicaciones que requieren flexibilidad y resistencia al impacto, como en la fabricación de vehículos o materiales deportivos¹⁸⁹. Además, es una madera semi pesada,

¹⁸⁸ El lector puede ver una imagen de un ejemplo de estas botas en el Anexo 3: Figura 25.

¹⁸⁹ En la modalidad de gimnasia artística los distintos aparatos están fabricados con este tipo de madera: el caballo con arcos, la barra fija y las barras paralelas o asimétricas. También se puede encontrar en *sticks* de hockey, bates de distintos deportes como el beisbol o el cricket, trineos, arcos, etc.

pesando 690 kg/m³ y la americana 640 kg/m³, y presenta alta durabilidad. También se puede trabajar y mecanizar fácilmente mediante procedimientos como el aserrado, cepillado, secado y encolado («Madera de Fresno», 2018). Las propiedades¹⁹⁰ específicas del fresno americano incluyen un coeficiente de contracción volumétrico del 0,45 %, siendo una madera estable y no propensa a deformarse. También tiene una resistencia a la flexión estática de 1.130 kg/cm³, una resistencia a la compresión de 510 kg/cm, y un módulo de elasticidad de 123.000 kg/cm³.

La tabla de la báscula se fabrica mediante el encolado de diferentes listones. Al seleccionar los tablones su tamaño puede variar, pero se debe garantizar que estén libres de nudos, ya que estos podrían debilitarla debido a la tensión durante su uso deportivo. Para ensamblar los listones de madera se utilizan principalmente dos métodos: el machihembrado¹⁹¹ en las caras de los listones o el ensamblaje con galletas¹⁹². A pesar de que ambos se emplean en la fabricación de básculas, Jean Charles Le Gac, ingeniero del CNAC, considera que el machihembrado es la mejor manera de unir los listones¹⁹³. En los extremos de la tabla, se recomienda realizar una unión especial de los listones, conocida como cierre, para proporcionar mayor resistencia y evitar que se desencolen debido a las torsiones durante el uso. Esta hendidura central al extremo de la tabla¹⁹⁴, en la que encaja una lámina encolada de la misma, sirve para contrarrestar las fuerzas de torsión durante los aterrizajes laterales, asegurando la durabilidad y estabilidad de la tabla.

¹⁹⁰ Si el lector quiere conocer más acerca del uso y las propiedades específicas de este tipo de madera, puede consultar el artículo online *¿Cómo es la madera de fresno?* (2021) en el cual se especifica su uso y sus características: <https://www.mesarte.es/como-es-la-madera-de-fresno/>

¹⁹¹ Sistema de ensamblaje de tablas por medio de rebajes y cortes en sus cantos, que forman respectivamente el macho y la hembra, para lograr por medio de la sucesión de dichas piezas encajadas una sola superficie lisa, uniforme y solidaria. Para ver una imagen puede consultarse el Anexo 3: Figuras 7 y 8.

¹⁹² Sistema de ensamblaje de tablas por medio de unas piezas (galletas) fabricadas con madera prensada con fibras diagonales que a través de una hendidura en los bordes de las tablas se encola, expandiéndose con la humedad del proceso de secado con la cola y favoreciendo de esta forma la separación de los listones unidos. Se puede consultar la imagen en el Anexo 3: Figura 9.

¹⁹³ Para más información proporcionada por el ingeniero puede consultar la transcripción de la entrevista en el Anexo 9: página 431.

¹⁹⁴ La imagen está disponible en el Anexo 3: Figura 10.

En relación a la forma y medidas de la tabla final, la longitud media oscila entre los 3 y los 3,30 m, con un ancho comprendido entre los 46 cm y los 50 cm. Estas medidas fueron corroboradas tanto en el Capítulo 3 de la tesis como a través de las mediciones obtenidas por Marion Cossin (2021) en su tesis *Analyses biomécaniques de l'interaction acrobate-équipement de cirque dans la performance acrobatique en planche coréenne* (Cossin, 2021, p. 66). En cuanto al grosor, es importante aclarar que la madera, como se explicó anteriormente, presenta un engrosamiento en el centro que se va afinando hacia los extremos, manteniendo una superficie central de longitud variable con el mismo grosor. La longitud de esta área con el mismo espesor en el centro dependerá de la dureza deseada para la tabla, siendo menor si se busca menos dureza y viceversa. Por ejemplo, el ejemplar construido en 2021 para la 34ª promoción¹⁹⁵ del CNAC tiene una extensión de 60 cm en el centro con el mismo grosor. En comparación, la última báscula construida por mí tiene 50 cm centrales del mismo espesor, mientras que la de *Corteo*¹⁹⁶ tiene 70 cm centrales del mismo grosor. Es importante destacar que esta extensión con el mismo grosor variará según la dureza requerida por los acróbatas, resultando en medidas diferentes en diversas básculas coreanas.

El tamaño del ancho central y de los extremos también es muy variable. Los valores medios sugieren que el grosor central debería situarse entre 3 cm y 5 cm. En Europa, según Jean Charles¹⁹⁷, los perfiles de madera se venden con un grosor universal de 38 mm, por lo que es probable encontrar grosores centrales entre 35 y 38 mm, especialmente en el CNAC, donde utilizan este grosor proporcionado por el lugar de construcción. En lo tocante a los extremos, la medida puede variar, pero se aconseja que no sea excesivamente delgada para prevenir fracturas debido a la torsión. Por lo tanto, reducir el grosor exterior a menos de 1,8 cm podría representar un riesgo para la durabilidad de la tabla.

¹⁹⁵ Medidas obtenidas de los planos de fabricación del *Cirque du Soleil*. Para observar los detalles de este puede consultar el Anexo 11: Figura 2.

¹⁹⁶ El plano de fabricación del CNAC está disponible en la Figura 3 del Anexo 11.

¹⁹⁷ Puede consultarse la información en la entrevista. Anexo 9: página 431.

Una vez promediados los resultados de los cuestionarios y tomar en cuenta mi propia experiencia en la construcción de tablas, así como las medidas recopiladas en las entrevistas, llego a la conclusión de que las dimensiones ideales para un modelo estandarizado de tabla de báscula en la actualidad son las siguientes: una longitud de 3,20 m, una anchura de 48 cm, un grosor central de 3,8 cm y un grosor en las puntas de 2 cm. Estas son las razones de su idoneidad: la longitud mencionada permite a los saltadores mantener una separación adecuada para que la tabla pueda realizar una flexión correcta y, a la vez, estar lo suficientemente cerca para que puedan realizar diferentes ejercicios con mayor seguridad que en tablas más largas, lo que aumenta la dificultad a la hora de medir las distancias. En cuanto a la anchura, su tamaño permite la recepción en caso de que los acróbatas se desvíen ligeramente al realizar acrobacias, sin ser tan ancho como para aumentar excesivamente el peso de la madera y hacer su funcionamiento menos efectivo. Con respecto al grosor central y los extremos, permiten una flexión de la tabla que habilita saltar a personas con una diferencia de peso de alrededor de 10 kg sin afectar su funcionamiento con pesos que oscilen entre los 65 y los 85 kg. Si el grosor es menor, los saltadores deberían ser más ligeros y viceversa en caso de un grosor mayor.

Además, cabría añadir que, tras la construcción de la tabla, es recomendable añadir fibra de vidrio según las preferencias de los acróbatas: una tabla más o menos flexible. La fibra de vidrio se utiliza principalmente para consolidar el material y proteger el ensamblaje, pudiendo también proporcionar rigidez adicional en caso de que la tabla resulte excesivamente flexible. Además, ayuda a evitar las vibraciones de la madera estabilizando más rápido el movimiento oscilante que realiza la tabla cuando un saltador es lanzado al aire, de esta forma cuando aterrizar en el mismo lugar la tabla no continúa vibrando, tal y como aclara Fred Gerard¹⁹⁸. La mayoría de los encuestados aplica fibra de vidrio en el centro y en los extremos de la tabla permitiendo de esta manera que las zonas sin fibra realicen una flexión más natural

¹⁹⁸ El lector puede consultar el testimonio de Fred Gerard en el Anexo 9, página 398.

consiguiendo una sensación de rigidez menor. Respecto al tipo de fibra de vidrio, existen varias modalidades, como mencioné en un epígrafe anterior. Es importante destacar que, si solo se va a cubrir el centro y los extremos, la malla de fibra de vidrio junto con la resina epoxi como catalizador es la forma más indicada¹⁹⁹ ya que es la resina que confiere una rigidez mayor y ayuda a reforzar la unión entre listones de madera. En caso de querer cubrir más superficie de la tabla, es necesario ajustarse a las preferencias de los saltadores. Reitero las especificidades según el tipo de fibra de vidrio: la malla de fibra de vidrio se vuelve completamente rígida, el *rowing 300* es una tela de vidrio que mantiene cierta flexibilidad, la resina epoxi convierte la tabla en poco flexible y, por último, la resina de poliéster, al igual que las anteriores, mantiene cierta flexibilidad (FEDEC, 2009, p. 9).

A modo de conclusión, es imperativo subrayar que el procedimiento de construcción basado en perfiles atornillados se considera en la actualidad obsoleto, careciendo de representatividad en el contexto del equipamiento contemporáneo de la báscula coreana. Esto se debe a que la uniformidad de las tablas con listones colados es mucho mayor y evita torsiones provocadas por la mayor separación de los listones que las de listones atornillados, de esta forma se evita que los acróbatas se desvíen de su trayectoria evitando situaciones de riesgo. Con base en el análisis de los datos recopilados, se puede postular que, en la contemporaneidad, la abrumadora mayoría de las básculas coreanas que prevalecen en el ámbito del circo contemporáneo se erigen mediante la utilización de tabloncillos encolados, evidenciando así la evolución y estandarización de las técnicas de manufactura en esta disciplina.

¹⁹⁹ El proceso de añadir fibra de vidrio a la tabla implica mezclarla con un tipo de resina y un catalizador que solidificará la mezcla. Después de la mezcla de los materiales, hay un período de secado, y la mezcla se solidifica de forma definitiva después del tiempo recomendado de secado según los fabricantes.

4.3.2. El pie de la báscula y sus especificidades

El pie consiste en la parte fundamental de este aparato, sirviendo como la base sobre la cual bascula la tabla y, por ende, soportan fuerzas verticales de gran magnitud tanto ascendentes como descendentes. En este contexto, se presenta una variabilidad significativa en las posibilidades de construcción y diseño, por lo que se describirán las características generales y los tres modelos más comunes.

En primera instancia, destaca la importancia de la base de sustentación, la cual debería mantener contacto continuo con el suelo. Maximizar esta superficie de apoyo facilita la estabilidad. Algunas compañías optan por ampliar esta base mediante la adición de una tabla rectangular de considerable tamaño anclada al pie de la báscula. Este método reduce el movimiento y aligera el peso del pie, aunque puede complicar el transporte debido al espacio que ocupa.

En cuanto al peso del pie, la tendencia actual es construir pies pesados o un tipo que admita la incorporación de peso adicional. Este enfoque busca minimizar el movimiento no deseado y evitar que la báscula se despegue del suelo (esto último se debe a la fuerza transmitida de un lado al otro cuando alguien es propulsado). Se ha observado que un peso central considerable contribuye a estabilizarla, contrarrestando las fuerzas generadas. Cuando un acróbata cae en un extremo de la báscula, empuja al otro acróbata y esta acción genera un vector de fuerza vertical en el extremo opuesto ya que la transmisión de energía se transporta al lado contrario y es inversamente proporcional. Esto provoca que si el sistema de anclaje es sólido pero el peso de la báscula o su superficie de base de sustentación es pequeño, el pie se levante del suelo y sufra tal presión que pueda partirse²⁰⁰.

²⁰⁰ En el siguiente video se puede observar como el pie de la báscula se rompe por la casuística descrita: <https://www.youtube.com/watch?v=J8vsiXT5PIY> (ThisSideUpCasey, 2007)

El material de construcción predominante para los pies es el hierro, aunque también se encuentran versiones de madera maciza. En el caso del hierro, recomiendo que los perfiles tengan una sección gruesa, de al menos 3 mm, para resistir las fuerzas a las que se ven sometidos. Las uniones, ya sea por soldadura o tornillería robusta, deben ser sólidas. Los tres modelos de pies más comunes son los siguientes: en forma triangular, en forma de T invertida o en semicírculo. Cada uno presenta ventajas y desventajas particulares.

La simplicidad en la fabricación es una ventaja destacada del pie triangular²⁰¹ debido a que el tiempo, dedicación y coste de fabricación es mucho menor que el de pies con otras formas. Sin embargo, presenta la desventaja de apoyarse sobre cuatro puntos, lo que provoca que, al transmitirse la fuerza vertical de un lado de la báscula al otro, el pie bascule en dirección opuesta. Esta situación puede evitarse anclando una tabla en la parte inferior del pie, con una superficie mayor que la base de sustentación. En este caso, requeriría levantar la tabla desde un punto más alejado, que es físicamente más complejo a medida que se amplía la extensión de la tabla anclada. Además, otra desventaja del pie triangular es la necesidad de dar forma a los colchones debajo para lograr que se unan en el centro por los extremos y, de esta manera, cubrir la báscula con colchones de manera uniforme²⁰².

El pie en forma de T invertida²⁰³ supera la limitación mencionada anteriormente, ya que la superficie de sustentación es plana y constituye parte integral del propio pie. Otra ventaja es que los colchones utilizados debajo de la báscula pueden unirse²⁰⁴ casi por completo en la zona central de esta sin necesidad de ajustarse a la forma del pie. Sin embargo, la desventaja del pie en forma de T invertida radica en que la parte central inferior del pie está sometida a una considerable tensión, lo que requiere uniones muy resistentes entre los perfiles o planchas de hierro que forman la estructura en forma de T para evitar posibles roturas.

²⁰¹ Puede verse la imagen en el Anexo 3: Figura 11.

²⁰² La imagen está disponible en el Anexo 3: Figura 14.

²⁰³ Para ver la imagen, refiérase al Anexo 3: Figura 15.

²⁰⁴ Se puede acceder a la imagen en el Anexo 3: Figura 15.

En cuanto al pie en forma de semicírculo, su principal desventaja reside en la complejidad inherente a su construcción, ya que curvar el hierro siempre conlleva un grado de dificultad. Además, comparte la limitación del pie triangular en relación con la forma de los colchones respecto a la zona central de la báscula. No obstante, como ventaja, a pesar de funcionar de manera similar al pie triangular, el pie en semicírculo se ve menos afectado por los vectores de fuerza, lo que lo hace más estable. Sin embargo, la mejor manera de estabilizar el pie siempre es añadir una pieza de madera en la zona inferior, como se ilustra en la fotografía del ejemplar de la trigésima cuarta promoción del CNAC²⁰⁵. Independientemente del tipo de pie, se recomienda recubrir la parte inferior con material grueso de caucho para proteger el suelo de posibles daños debido a los movimientos inevitables de la báscula durante su uso.

En última instancia, la elección del diseño no solo depende de consideraciones técnicas, sino que también es una decisión estética que contribuye a la identidad visual del aparato en el contexto del espectáculo circense. El pie de la báscula, por ejemplo, puede ser decorado con formas, colores y patrones llamativos que capturen la atención del público y complementen el tema del espectáculo. Además, el uso de materiales como el metal pulido, la madera barnizada o incluso elementos acrílicos transparentes puede añadir un toque de modernidad o de elegancia, según la propuesta artística. La integración de detalles en relieve también puede mejorar la visibilidad y el atractivo visual del pie de la báscula, convirtiéndolo en un elemento destacado que no solo cumple una función estructural, sino que también enriquece la experiencia estética del espectáculo. Así, cada aspecto del diseño contribuye a crear una atmósfera única y memorable, reforzando la narrativa y la magia del espectáculo.

²⁰⁵ Se puede ver un ejemplo de este tipo de pie en la Figura 13 del Anexo 3.

4.3.3. El sistema de anclaje

El sistema de anclaje²⁰⁶ en la báscula coreana se compone de tres elementos²⁰⁷: la conexión entre la tabla y el sistema de anclaje, la unión del sistema de anclaje al pie y el eje de rotación sobre el cual la tabla bascula. Cada una de estas partes desempeña un papel crucial en la funcionalidad y estabilidad del aparato, permitiendo el movimiento controlado y preciso durante las actuaciones acrobáticas. Para prescindir del uso de tornillos sobre la madera en la fijación de la tabla, el sistema de anclaje emplea dos planchas de hierro paralelas que sujetan la tabla centralmente. Estas planchas están conectadas entre sí mediante 2, 4 o más tornillos pasadores, ubicados en los laterales de las planchas de hierro, lo más cercanos posible a la tabla. Es crucial que estas planchas de hierro sean robustas, con un grosor aproximado de 10 mm, para resistir el esfuerzo al que están sometidas y evitar deformaciones. Recomendando colocar algún tipo de material, como caucho o alguna goma dura, entre las planchas de hierro y la báscula para proteger la madera del contacto con el metal. Este material permite una ligera flexión en la zona central de la madera, contribuyendo a distribuir la flexión a lo largo de toda la tabla en lugar de concentrarse solo en los extremos de las planchas de hierro.

El sistema de rotación del eje se logra mediante el uso de rodamientos, con una barra de acero posicionada debajo del sistema de anclaje a la tabla, encajada en dos rodamientos, uno a cada lado. Este sistema puede presentarse de diversas formas: los rodamientos sujetos a la plancha de metal que aprisiona la tabla, los rodamientos sujetos al pie o puede estar compuesto por cuatro rodamientos sujetos dos a la plancha de metal y dos al pie. En cualquiera de estos casos, la barra gira dentro de los rodamientos, eliminando la fricción durante el movimiento de la báscula de un lado a otro. Si los rodamientos están anclados solo al pie, la barra debe soldarse a la plancha de metal debajo de la tabla. En caso de estar unida exclusivamente por los

²⁰⁶ Puede verse la imagen en el Anexo 3: Figura 16.

²⁰⁷ En las Figuras 17, 18 y 19 del Anexo 3 se puede observar las distintas partes del sistema de anclaje utilizado en el CNAC.

rodamientos a la plancha de metal, la barra debe contar con un sistema de fijación al pie. Se recomienda utilizar acero inoxidable para la barra en todos los casos, ya que proporciona durabilidad y facilita su sustitución.

En cuanto al anclaje, como se mencionó anteriormente, existen varias posibilidades²⁰⁸. Si la barra está fija en el pie, debe contar con un sistema de anclaje mediante agujeros de dimensiones adecuadas y algún mecanismo que evite el desplazamiento lateral de la barra. En el caso de estar sujeto al pie mediante dos rodamientos, el pie solo debe disponer de bases del tamaño de los rodamientos para unirlos mediante tornillos. En el caso de cuatro rodamientos, el sistema de anclaje es similar al anterior.

Después de muchos años de experiencia profesional y observar básculas en diversas partes del mundo, considero que el sistema más efectivo para el anclaje es aquel que utiliza rodamientos anclados al pie. Este sistema es fácilmente desmontable sin la necesidad de separar las planchas de metal que aprisionan la tabla. Desarmar estas planchas implica, posteriormente, tener que volver a montarlas, una tarea ardua que requiere una alineación precisa de la tabla al milímetro para evitar su mal funcionamiento debido a la descompensación.

4.3.4. Los colchones de seguridad

El material empleado debajo de la báscula debe garantizar una excelente estabilidad, por lo que se requiere una espuma con una densidad elevada. Esta espuma, a su vez, se recubre con una lona de PVC²⁰⁹. La elección de la gomaespuma²¹⁰ puede hacerse de dos maneras: utilizando una sola pieza de gomaespuma con una densidad de 30 o 35 kg/m³, o empleando dos piezas, una en la parte inferior con una densidad de 25 kg/m³ (que constituye el 70 % de la altura del colchón) y una lámina superior con una densidad considerablemente mayor (que

²⁰⁸ Las tres imágenes de la Figura 20 del el Anexo 3 muestran los distintos sistemas de anclaje.

²⁰⁹ Este tipo de lona se caracteriza por estar fabricada mediante un tejido de poliéster recubierto de PVC. (Jardínday, 2017)

²¹⁰ Palabras recogidas en Anexo 9: Entrevista con Jean Charles le Gac y Michel Eric (página 430).

representa el 30 % de la altura restante). La utilización de dos densidades ofrece una doble ventaja: en primer lugar, proporciona una mayor estabilidad, ya que la densidad del material en la parte superior puede ser significativamente elevada. En segundo lugar, facilita la sustitución en caso de deterioro sin la necesidad de cambiar todo el volumen de gomaespuma.

En cuanto a la altura de los colchones, el manual de la FEDEC de 2009 establece que la adecuada es de 20 cm (FEDEC, 2009, p. 4). No obstante, según los resultados de las encuestas y la información recopilada en el CNAC, he llegado a la conclusión de que se están utilizando colchones ligeramente más delgados en la actualidad. Niels Mertens, Thales Peetermans y Tiemen Praats utilizan colchones de 15 cm de espesor compuestos por una capa de 12 cm de gomaespuma de 25 kg/m³ y una placa superior de 3 cm de un material de densidad más alta. En el caso de los equipos fabricados en Suecia, se observa que los colchones²¹¹ tienen un grosor de 15 cm, una medida confirmada por los encuestados que cuentan con equipos suecos. La decisión de reducir ligeramente el grosor de los colchones responde a consideraciones operativas relacionadas con el transporte. Dado el considerable volumen de colchones necesario para cubrir una superficie de aproximadamente 18 m², reducir 5 cm de grosor representa un ahorro de alrededor de 2 m³ en volumen. En cuanto a su funcionalidad durante el transporte, la mayoría de las compañías en la actualidad opta por colchones con extensiones moderadas, ya sea plegables o unidos mediante velcros. Esta característica se centra principalmente en facilitar el transporte y no está vinculada a cuestiones de seguridad o practicidad específicas de la disciplina en sí. Es fundamental destacar que estos colchones no son colchones de caída, y debido a su elevada densidad, su único propósito es amortiguar el impacto en caso de caída. En ningún caso están diseñados para realizar recepciones con otras partes del cuerpo. Existe la posibilidad de cubrir los colchones en la zona donde golpea con un

²¹¹ En el siguiente enlace se puede observar el tamaño de los colchones utilizados en el equipamiento utilizado por los suecos egresados de SAU: <https://www.youtube.com/watch?v=IEEPzVJhhQ4> (Aaron Hakala, 2019)

material más duro que otorgue al colchón más estabilidad y resistencia al desgaste. Esta es una medida que no es sistemáticamente utilizada por las compañías. La ventaja es la durabilidad que puede proporcionar al material, sin embargo, al estar la tabla protegida por abajo, ya se previene esta casuística por lo que es una medida que está en desuso.

En los últimos años, el *Cirque du Soleil* ha introducido colchones adicionales colocados a los lados de la báscula, siguiendo la forma de su pendiente. Esta innovación busca mitigar posibles lesiones causadas por torceduras de tobillos y proporcionar amortiguación adicional en caso de que los artistas se desplacen ligeramente hacia los lados. Estos colchones se disponen para formar una superficie plana a ambos lados. Esta nueva medida de seguridad se puede apreciar en el espectáculo más reciente, *Drawn to Life*²¹², estrenado en 2021 en colaboración con la compañía *Disney*, así como en la versión actualizada de *Corteo* (Cirque du Soleil, 2021b).

Otro aspecto crucial en términos de seguridad en el uso de colchonetas es la cobertura que se añade sobre la tabla. Este material tiene como objetivo amortiguar las recepciones en la tabla, reduciendo así el impacto en caso de caídas sobre zonas más centrales. Además, cumple la función de disminuir el riesgo de lesiones en situaciones de caídas descontroladas sobre la tabla. Fred Gerard²¹³ menciona el uso de planchas de polietileno expandido²¹⁴ con un espesor de 3 cm, denominado *tumbling*. Este material se caracteriza por su alta capacidad de absorción, su rápida recuperación de la forma y su ligereza. Normalmente, este material se recubre con una moqueta. Sin lugar a duda esta es la mejor solución debido a su relación peso-absorción de impacto por lo que desaconsejo el uso de otros materiales más pesados ya que restan eficiencia a la mecánica del aparato.

²¹² En el siguiente enlace se puede reproducir un video en el que se puede observar el nuevo sistema de colchones: <https://www.youtube.com/watch?v=tRGAndtjYSI>

²¹³ Puede consultarse el Anexo 9: página 393, para la transcripción de sus palabras.

²¹⁴ Polietileno expandido (EPS): Material plástico celular y rígido fabricado a partir del moldeo de perlas preexpandidas de poliestireno expandible o uno de sus copolímeros, que presenta una estructura celular cerrada y rellena de aire.

En el equipamiento, se puede incluir un colchón de salida, pero no se considera un elemento imprescindible. El manual de la FEDEC proporciona especificaciones sobre cómo debe ser este colchón (FEDEC, 2009, p. 5), pero no lo analizaré en detalle, ya que no es parte esencial del modelo moderno de báscula coreana. Algunas compañías, como *Baskultoo*²¹⁵, *Machine du cirque*²¹⁶, *La Compagnie*²¹⁷, Jérémy Lévesque y Vicent Jutras²¹⁸, entre otras, no utilizan colchones de salida en sus números, lo que indica que no se considera una norma estandarizada en la actualidad (Cirque La compagnie, 2017; Krystof Ür, 2012; La Croustade, 2021; Machine de Cirque, 2020b).

4.3.5. Nuevas propuestas

En los últimos años, junto con la sistematización generalizada del equipamiento de la báscula coreana, ha surgido un desarrollo en la construcción de dicho equipamiento con diversas propuestas innovadoras, ya sea con fines prácticos, artísticos o de rendimiento. En este apartado, presentaré cuatro propuestas significativas que reflejan un interés en el avance de la investigación en torno al equipamiento de esta disciplina. Las expondré de manera cronológica.

En 2018, Origen Yo Soy fabricó un ejemplar cuya tabla es divisible por la mitad. Construida con listones de fresno americano ensamblados, esta cuenta con un sistema de unión²¹⁹ central mediante machihembrado que, una vez encajado, unifica la superficie de la tabla. Este sistema incorpora tornillos que aseguran un ensamblaje robusto. Según la información obtenida a través de conversaciones directas con el artesano, la finalidad detrás de la construcción de este espécimen es principalmente práctica, con el objetivo de facilitar el almacenaje durante el transporte. Dado que las tablas suelen tener dimensiones considerables,

²¹⁵ Se puede ver el video en https://www.youtube.com/watch?v=ozavTh2_Oy8

²¹⁶ Para ver el video, visite https://www.youtube.com/watch?v=HLOrloj_SDM

²¹⁷ El video puede consultarse en <https://www.youtube.com/watch?v=W1L2vx19xEY>

²¹⁸ El lector puede consultar el video en <https://www.youtube.com/watch?v=4s3TnLdiOKo>

²¹⁹ En el Anexo 3: Figura 24 se puede observar un dibujo a mano alzada de este sistema.

su transporte puede resultar complicado en términos de espacio. Por esta razón, el constructor optó por una tabla divisible en dos, buscando así ahorrar espacio y facilitar el transporte.

En segundo lugar, destaca la innovación tecnológica incorporada en la última creación en 2020 de la compañía de circo *Machine du Cirque*. En esta producción, la compañía utiliza un pie giratorio que permite una rotación completa de 360 grados de la báscula. Según los artistas, “ça devient un appareil complètement nouveau du fait [...] Ça va donner au public la chance de voir d'autres perspectives du coup”²²⁰ (Machine de Cirque, 2020a). Con el objetivo de permitir que los espectadores puedan observar el uso del aparato desde diferentes perspectivas, la compañía desarrolla esta mejora tecnológica en el equipamiento. El sistema giratorio posibilita que la báscula pueda orientarse en distintas posiciones alrededor de su eje central y cuenta con un sistema de bloqueo del giro que permite utilizarla sin que esta gire. Esta innovación, diseñada y construida por el CRITAC, refleja el interés que suscita en el ámbito de la investigación tecnológica en torno al desarrollo del equipamiento circense.

La tercera innovación en torno al equipamiento que destaco es la propuesta de Marion Cossin. Su estudio tiene como objetivo principal proporcionar respuestas sobre el impacto que tanto el equipamiento como la ejecución técnica del salto de los acróbatas pueden tener. En sus propias palabras, “les recherches actuelles en biomécanique tentent de mieux comprendre la relation entre la conception de l'équipement et la performance de l'artiste. Afin d'optimiser les performances de cirque, ma thèse m'a menée vers la création d'un prototype d'équipement nouveau genre” (Cossin, 2022, párr. 2). Como resultado de su investigación²²¹, Marion Cossin concluye que el efecto de catapulta generado en la tabla es uno de los dos factores determinantes que impacta significativamente en la altura de propulsión lograda con el aparato.

²²⁰ Palabras transcritas en el minuto 3:06 del video accesible en:

<https://www.youtube.com/watch?v=AHwHtW0sqsk>

²²¹ Con el objetivo obtener más información acerca de datos técnicos tales como resultados de las medidas de resistencias específicas de la madera, altura de los saltos y más detalles específicos, el lector puede consultar la tesis doctoral *Analyses biomécaniques de l'interaction acrobate-équipement de cirque dans la performance acrobatique en planche coréenne* (Cossin, 2021)

Por esta razón, plantea la construcción de un prototipo utilizando materiales compuestos reciclados con el objetivo de maximizar la velocidad de despegue de los acróbatas.

A diferencia de la madera, los materiales compuestos reciclados²²² pueden ofrecer propiedades uniformes en función de las medidas seleccionadas. La madera, en el caso del fresno, a pesar de que sus propiedades sean genéricas, dificulta la reproducción de dos básculas idénticas, ya que los listones pueden variar ligeramente según el árbol del que provengan. Esto puede requerir pequeños ajustes en el grosor o el uso de fibra de vidrio para hacer la tabla más rígida o flexible. Con el objetivo de mejorar el rendimiento y facilitar la replicación de varios ejemplares idénticos, Marion Cossin diseña un prototipo²²³ de materiales compuestos reciclados. En sus propias palabras, “À l’avenir, une meilleure solution serait de mieux comprendre la relation entre les caractéristiques de l’appareil et sa souplesse, et d’offrir aux acrobates, aux compagnies et aux fabricant-e-s une planche avec une raideur personnalisée, au même titre que le ‘FLEX’ des bâtons de hockey” (Cossin, 2022, párr. 8). El prototipo se desarrolla en colaboración con el *Cirque du Soleil*, el CRITAC y el *Centre de Développement des Composites du Québec* (CDCQ). En los videos proporcionados se puede observar claramente cómo el prototipo funciona de manera similar a una báscula de madera, tal y como aclara Cossin (2022):

Cette nouvelle planche est fabriquée à l’aide de matériaux composites recyclables et possède la souplesse nécessaire afin de maximiser la vitesse lors du décollage de l’artiste. Ces matériaux ont l’avantage de détenir les propriétés mécaniques désirées, et seront similaires d’une bascule à une autre. Ce premier prototype est, espérons-le, le premier d’une longue série afin que les acrobates continuent de nous faire rêver. (párr. 9)

Este nuevo avance sugiere cambios futuros en la concepción y construcción de básculas coreanas en todo el mundo. La incorporación de la báscula en el ámbito académico de la investigación es un indicador adicional que puede ser un indicativo de la relevancia que ha

²²² Existen dos tipos de variantes de materiales compuestos reciclados: los compuestos de fibra de vidrio y matriz termoestable y los compuestos carbono y exposi. Cossin en su tesis no especifica el tipo de material que utiliza por ello no profundizo más en el tema.

²²³ En el Anexo 3: Figura 22 se puede observar una imagen de Cossin con el prototipo construido.

adquirido la disciplina en los últimos años, convirtiéndose en un objeto de estudio de interés tanto en el ámbito académico como en el artístico.

Por último, quiero destacar un caso que no está directamente relacionado con la modificación del aparato en sí, sino con la adición al equipamiento de una infraestructura que permite a un acróbata saltar a la báscula coreana en solitario. Esta propuesta de equipamiento se presenta en el espectáculo *Lone* (2021) de Luuc Brantjes, donde mediante un sistema de barras y contrapesos²²⁴, logra realizar saltos sin la participación de otro acróbata en escena. Esta innovación no se centra directamente en su modificación, pero influye directamente en las posibilidades artísticas, constituyendo así una evolución relevante en el equipamiento de la báscula coreana. Dado que sus características afectan directamente a las posibilidades artísticas del aparato, en el Capítulo 6 abordaré su descripción y mecanismo de funcionamiento.

En resumen, quiero señalar que en el transcurso de esta exhaustiva exploración se ha manifestado un fenómeno revelador en la evolución de este aparato circense. A lo largo de las décadas, desde sus inicios en Corea hasta la actualidad globalizada, ha surgido un patrón notable: la sistematización en la construcción de la báscula coreana. Este hallazgo se ha manifestado claramente en los distintos periodos analizados. En la última etapa del siglo XX, los modelos norcoreanos y canadienses divergieron en su concepción y diseño. Sin embargo, al avanzar hacia la primera década del siglo XXI se observa un replanteamiento estructural, marcado por la búsqueda de estándares más universales y una mayor sistematización en cuanto a los materiales de construcción, las medidas para la construcción de la tabla y el pie y las medidas de eficiencia y seguridad adoptadas. Los distintos enfoques adoptados en Corea del Norte y Canadá convergen hacia la consolidación de características comunes que definen la esencia de la báscula coreana destacando la adopción generalizada de elementos específicos en la construcción en la segunda década del siglo XXI. Desde la forma de los pies hasta el sistema

²²⁴ Para visualizar una imagen del sistema, remito al Anexo 3: Figura 23.

de anclaje y los colchones de seguridad, el equipamiento ha experimentado una homogeneización en su estructura, lo que refleja una clara sistematización en su diseño.

Este fenómeno no solo revela la influencia mutua entre las diversas comunidades circenses, sino también la búsqueda constante de la excelencia en la seguridad y el rendimiento. La sistematización en la construcción de la báscula coreana se erige como un hito en la evolución de este aparato, reflejando la convergencia de prácticas y la adopción de estándares comunes en la disciplina circense a nivel mundial. Este descubrimiento subraya la importancia de analizar su evolución desde una perspectiva global, reconociendo las tendencias emergentes y las innovaciones que trascienden las fronteras geográficas.

Capítulo 5. Estandarización de la metodología de enseñanza

5.1. Observaciones metodológicas de la última década del siglo XX

No he encontrado registros, documentos, ni notas que detallen la metodología de enseñanza del *neolttwigi*. Solo existen vagas descripciones sobre cómo los niños pequeños lo practicaban agarrándose a una cuerda o siendo sostenidos de las manos de sus compañeros (Mi-Ok & Eui-Kyung, 2017, p. 303). Es importante recordar que fue concebido como un juego, y por eso, difiere claramente de la representación de báscula coreana presentada por la *troupe Pyongyang* en 1978, por ello, me centraré en analizar los sistemas de seguridad utilizados por los acróbatas de dicha compañía en los videos²²⁵ de esa época, disponibles en el CNAC.

En dichos videos se puede observar una técnica de salto similar a la documentada por Marion Cossin (2021), sin notar diferencias apreciables entre los saltos de entonces y los actuales. Es difícil determinar si existía una comunicación entre los acróbatas relacionada con la ejecución técnica de las acrobacias, ya que durante las actuaciones gritan algunas palabras mientras saltan, pero es imposible precisar si está vinculado al aspecto artístico del acto o a la disciplina en sí. Sin embargo, es crucial tener en cuenta el sistema de seguridad implementado. En la parte posterior del acróbata que salta se encuentra un compañero que contribuye a estabilizar al ágil en cada recepción sobre la báscula. Esta ayuda implica sujetar al ágil por la cintura cuando aterriza, y en caso de desestabilización al caer, el compañero con el rol de cuidador lo vuelve a posicionar en su lugar, manteniéndolo sujeto por la cintura. A pesar de esta observación, es complicado abordar una metodología de ejecución y realizar apreciaciones pedagógicas sobre la misma.

A finales del siglo XX, el *Cirque du Soleil* se enfrentó al desafío de desarrollar una metodología de enseñanza para la báscula coreana, con el objetivo de instruir a los acróbatas en esta disciplina. No existe una enseñanza escrita, ya que los métodos de aprendizaje se

²²⁵ Pueden observarse los datos de los videos en las Tablas 19 y 20 del Anexo 5: videos n.º 3, 5, 6, 7, 9 y 10.

descubrieron durante el desarrollo de la misma. André St Jean²²⁶, al comentar sobre el aprendizaje en la creación del espectáculo *Nouvelle Expérience*, menciona: “[...] for *Nouvelle Expérience* we were coaching ourself. We had some help from gymnastic coach too, but we didn't know nothing about the push, to jump, the tempo [...] we just try and finally find it”. Es decir, aprendieron a través de lo que podría considerarse el método ensayo-error, utilizando la misma metodología que se utiliza en el trampolín, colocando un colchón cuando se identificaba una acción peligrosa.

El trampolín, una disciplina gimnástica, comparte similitudes con la báscula coreana al posibilitar realizar acrobacias a gran altura y aterrizar en un área limitada. Por lo tanto, tener habilidades adecuadas en el trampolín facilita la práctica de la báscula coreana. Los artistas del *Cirque du Soleil* emplearon esta metodología, evidenciando el pasado trampolinista de acróbatas como André St Jean o Daniel Cola. También implementa una medida aún más cautelosa que los norcoreanos, ya que alrededor del acróbata que salta hay tres personas. André St Jean explica la razón de esta precaución:

There are three guys on each side. One is jumping and the goal for him is put the feet on the board, always, even if you're far behind you put the feet on the board. And the spotter will slow down your fall and put you back on the board. If it's too far, that's what happened to me because at the beginning we only have one spotter, so I was jumping, and the other guys fell down with the spotters, so I was happy here and I saw there was nobody on the board and I came down. So, after that we understood that we need a dead border. So, the third guy is on the side and if the two guys out he stepped on so there is always someone at the board. But we learned it the difficult way. I have a video of when I was in North Korea and we didn't understand it but there were three people on the side, but they were so good that the third guy was just there doing nothing, so we didn't see his work, we heard that, we saw that the first spotters who put the guy back, but the other guy was there and doing nothing. So, we didn't know this guy was important if the two guys fell but we learn it after.²²⁷

El método de seguridad empleado consiste, en definitiva, en dos compañeros que cuidan al saltador y una tercera persona que, en caso de emergencia, le reemplaza, evitando así que la báscula quede libre cayendo al vacío el saltador del lado. En resumen, la metodología de enseñanza llevada a cabo por los artistas autodidactas de *Nouvelle Expérience* se basó en

²²⁶ La transcripción de información está disponible en el Anexo 9: página 358.

²²⁷ Palabras recogidas en Anexo 9: Entrevista con André St. Jean (página 359).

tres principios básicos: el aprendizaje a través del descubrimiento mediante ensayo y error, la adaptación de las metodologías utilizadas en trampolín y la implementación de la seguridad mediante un sistema de cuidadores.

La experiencia de Daniel Cola tres años más tarde fue algo diferente. Este, que había sido trampolinista, comenzó a trabajar con el *Cirque du Soleil* en *Mystère* como basculista. Como sostiene André St Jean, la *troupe* de *Mystère* tuvo que aprender por su cuenta, ya que *Nouvelle Expérience* estaba en gira mientras se formaba a los artistas de *Mystère*. Daniel Cola asegura haber seguido un proceso autodidacta con algunos consejos que les daban los artistas de *Nouvelle Expérience*. Los artistas de la *troupe* procedían de la gimnasia, del trampolín e incluso del trampolín al agua y, de igual modo que en el primer espectáculo, trataban de poner en práctica la metodología de la modalidad gimnástica de trampolín. De esta forma, se puede asegurar que a los trampolinistas les resultaba más fácil aprender báscula coreana. La diferencia en relación con el primer equipo de basculistas del *Cirque du Soleil* fue el nuevo sistema de seguridad implementado: la loncha. Tal y como él mismo aclara:

So, we started just trying to fill the board jumping just straight and fairly soon when we started to feel comfortable, they put a longe on us. It was the first time for me that I use a longe. Because to learn trampoline in France, we didn't use the longe we use what we call the path technique which is that you deconstruct the tricks in a quarter rotation and half twist.²²⁸

La loncha²²⁹ consiste en un sistema de cuerdas y poleas con un arnés de seguridad que tiene como objetivo evitar las caídas, deteniendo al acróbata antes de llegar al suelo al tensar las cuerdas que lo sujetan (djw4rn3r, 2007). Según el testimonio de André St Jean, este sistema no fue utilizado en *Nouvelle Expérience*. Sin embargo, Daniel Cola cataloga este elemento de seguridad como imprescindible para la enseñanza de la báscula y complementa esta reflexión con una aclaración técnica sobre la utilización de los brazos al realizar acrobacias al volver a regresar al mismo sitio mediante el relato de su experiencia: “For me was like, OK, I need to

²²⁸ Para ver la transcripción, puede consultarse el Anexo 9: Entrevista con Daniel Cola (página 401).

²²⁹ En este vídeo se puede ver el sistema de loncha usado en la báscula coreana de *Mystère* años más tarde: <https://www.youtube.com/watch?v=hYzUf9eFFvM>

stay on the cross so exaggerate the technique with the arms when pushing move forward instead of going backwards and he was fairly easy, I mean, it's not something he was very difficult for me to catch”²³⁰. La importancia de la dirección de los brazos alude directamente a directrices técnicas cuya finalidad es mejorar la técnica de ejecución. Si bien no se trata de una pauta metodológica creada por el *Cirque du Soleil*, cabe remarcar que la utilización de los brazos en los saltos se convertirá más adelante en un punto esencial de análisis. Daniel Cola menciona a dos profesores que realizaron el seguimiento de la enseñanza en su proceso de aprendizaje. Eran los polacos Zygmunt Biegaj, el profesor de báscula húngara de las primeras creaciones del *Cirque du Soleil*, y Cristophe. Según Daniel Cola, uno de ellos se limitaba a realizar el trabajo de loncha y el otro daba correcciones técnicas²³¹.

Los métodos de enseñanza utilizados en el *Cirque du Soleil* incluyen novedades en el caso del entrenamiento de los acróbatas en *Mystère*, consistentes en un acompañamiento docente y la implementación de la utilización de la loncha, además de seguir utilizando el sistema de cuidadores. En conclusión, el periodo a finales del siglo XX se caracteriza por la tendencia de las compañías a la exploración de métodos de aprendizaje propios en un contexto donde la diversidad y la innovación son la norma. Cada equipo de saltadores, en su afán de perfeccionar la técnica y la seguridad, contribuye con enfoques singulares basados en la experiencia previa relacionada con otras disciplinas circenses o gimnásticas. Es una etapa formativa donde la creatividad y la adaptabilidad predominan, sentando las bases para futuros desarrollos y estándares en la enseñanza de esta intrincada disciplina circense.

²³⁰ Se puede ver el Anexo 9: página 401, para ver la transcripción de la entrevista.

²³¹ La transcripción sus palabras se encuentra en la página 402 (Anexo 9).

5.2. Análisis de manuales pedagógicos y recursos didácticos

El manual de la FEDEC (2009) es relevante, ya que ofrece la primera revisión técnica de la báscula coreana con principios metodológicos destinados a la enseñanza. Este manual documento recopila las valiosas contribuciones de profesores especializados pertenecientes a las escuelas de la FEDEC de esa época.

Uno de los puntos destacados es el reconocimiento de que el uso de la loncha en la báscula es complicado dudando de su efectividad, y se enfatiza la recomendación del colchón de cuidar. Este colchón se utiliza durante el aprendizaje de la disciplina y al probar nuevas figuras, proporcionando una capa adicional de protección durante la recepción y absorbiendo impactos inesperados. Lanzado por una tercera persona, el colchón tiene dimensiones aproximadas de 1 metro de ancho por 2 m de largo y una densidad elevada (FEDEC, 2009, pp. 4-5). También ofrece consejos sobre la preparación física y la carga de trabajo, identificando resistencia, fuerza, velocidad y flexibilidad como las cualidades físicas prioritarias. Se proponen métodos de entrenamiento para mejorar la fuerza y la velocidad, y se abordan medidas preventivas para proteger tobillos, rodillas, columna vertebral y cuello mediante ejercicios generales de acondicionamiento. Además, se enfatiza la importancia de la flexibilidad en la articulación del tobillo, así como de la cadena cinética posterior de la pierna, incluyendo los isquiotibiales y gemelos. En cuanto a la carga de trabajo, se establece un máximo de dos horas diarias de entrenamiento ya sea de báscula, trampolín o ambas, con interrupciones mínimas a lo largo del año lectivo, y se considera crucial el uso complementario del trampolín para la evolución técnica y la gestión de la seguridad (FEDEC, 2009, pp. 5-6).

El siguiente apartado aborda consignas específicas, destacando la necesidad de utilizar códigos de comunicación entre los acróbatas para prever acciones y salvaguardar la seguridad durante la práctica de la báscula coreana. Estos códigos de comunicación no solo son cruciales para los acróbatas que ejecutan las figuras, sino que también permiten al docente anticipar

momentos críticos. Los códigos propuestos son consignas rápidas y universalmente compartidas, como “*next*”, “*no*”, “*out*” y “*stop*”, y se utilizan de la siguiente manera:

- “*Next*”: El ágil que está saltando utiliza esta consigna en el punto más alto para indicar al compañero que está listo para ejecutar una figura o en el punto más bajo para solicitar un cambio de saltador.
- “*No*”: Se utiliza cuando cualquiera de los saltadores no puede llevar a cabo una acción preestablecida.
- “*Out*”: Esta consigna advierte al acróbata en el aire que la báscula ha quedado o va a quedar vacía, preparándolo para la recepción.
- “*Stop*”: Anticipa que se debe detener la secuencia de saltos.

Este sistema de comunicación fue creado en 2009 con el objetivo de codificar la interacción verbal entre los acróbatas de la báscula coreana. El manual, al proponer este código, buscaba universalizar parámetros metodológicos y, mediante su difusión, exportar este conocimiento a todas las escuelas preparatorias de circo afiliadas a la FEDEC. Esta medida, entre otras, ha sentado las bases para la construcción y universalización del conocimiento a lo largo del tiempo.

Como cierre de estas generalidades, el manual destaca la importancia de la concentración y la elección de la vestimenta adecuada para los alumnos. Además, aborda la prevención de posibles lesiones, con el objetivo de garantizar que estas no afecten el desarrollo profesional de los estudiantes (FEDEC, 2009, pp. 6-7). A falta de profundización en el aspecto de la vestimenta, señalar, que tras el análisis de la utilización de la vestimenta he llegado a la conclusión de que hay dos puntos clave para tener en cuenta. Como punto más relevante y que atañe directamente a la seguridad, señalar que en ningún caso el saltador debe ir con el torso descubierto ya que el esfuerzo considerable realizado durante la práctica provoca la sudoración

y esto dificulta en un alto grado la posibilidad de que los cuidadores puedan realizar su labor debido a la imposibilidad de sujetarlo con firmeza. Por otro lado, la ropa debe ser considerablemente ceñida al cuerpo para evitar que ondule en el aire pudiendo tapar la visión del saltador o enredarse en distintas partes de su cuerpo.

El siguiente aspecto abordado es el de los cuidadores. Se indica que cuando solo hay uno por acróbata, este debe posicionarse detrás de la persona que salta en la báscula, detallando la posición y la forma de cuidar mediante imágenes ilustrativas. También se aclara que, en el caso de contar con dos cuidadores por saltador, pueden ubicarse en los laterales para facilitar la movilidad anteroposterior y lateral del este. El manual explica la técnica para atrapar al acróbata que se desplaza hacia atrás o hacia los lados, especificando que, en caso de un gran desplazamiento hacia atrás, el cuidador debe sujetarlo por la cintura e intentar que caiga con los pies dentro de la báscula, aplicando el mayor peso posible sobre ella. Se aconseja también advertir al saltador opuesto en caso de que la báscula quede vacía, dejando los pies sobre la misma para proporcionar un peso que amortigüe la caída del compañero (FEDEC, 2009, pp. 8-9). Es importante destacar que la metodología expuesta en este manual se fundamenta en la presencia de cuidadores que desempeñan la función de salvaguardar y acompañar los saltos de los acróbatas. Aunque se menciona la posibilidad de saltar en dúo, no se especifican las medidas de seguridad a seguir en este caso, ya que hasta el momento los colectivos de báscula estaban formados por más acróbatas.

En el siguiente segmento, aborda de manera directa la técnica de ejecución de la báscula coreana, dividiendo el salto básico en dos partes: la salida y la recepción. Se especifica que el movimiento de salida debe realizarse con la acción de elongarse del acróbata momentos antes del impulso del compañero, prestando especial atención a no inclinar demasiado el torso hacia adelante para garantizar la verticalidad óptima del salto. En cuanto al impulso realizado en la recepción, se señalan dos técnicas: la primera, más relacionada con la báscula húngara, implica

empujar con las piernas estiradas; la segunda, asociada más a la báscula coreana, consiste en llegar con las piernas semiflexionadas, comenzando a empujar ligeramente antes de tocar la tabla. A medida que se gana más altura, la flexión de las piernas disminuye tanto en la salida como en el impulso, lo que puede retrasar la salida del acróbata, generando mayor tensión en la tabla y permitiendo alcanzar alturas mayores. Por lo tanto, a mayor altura, se produce menor flexión de piernas y acción de extensión más rápida, a pesar de intentar ralentizar el momento de salida. La postura de los hombros debe permanecer alineada durante la salida, el vuelo y el impulso, y se permite elevar los brazos durante el salto, ya sea por delante o a los lados. La recepción debe realizarse con la punta de los pies lo más atrás posible en la zona de salto, asegurándose de que los pies no sobresalgan de la tabla (FEDEC, 2009, p. 10). A pesar de que las consignas son claras, el nivel de especificidad es relativo, dando lugar a varias preguntas: ¿Cuál es la posición de vuelo? ¿Cuál es la posición de espera en la tabla? ¿Qué acción realizan las piernas con respecto a los brazos en la salida y el impulso? ¿Es necesario mantener la punta del pie durante todo el impulso? Estas preguntas podrían proporcionar información adicional para una comprensión más completa de la ejecución del salto y serán respondidas en el último apartado de este capítulo.

Asimismo, el manual señala una lista de errores típicos que sirven como indicadores de que la continuidad del salto no es correcta. Algunos de éstos incluyen que la báscula no ofrezca resistencia alguna o, por el contrario, ofrezca demasiada, indicando que el otro acróbata ha salido demasiado temprano o demasiado tarde, respectivamente, aspecto que bajo mi criterio es determinante en la buena ejecución de un salto. También destaca que descender los brazos por delante o por detrás del torso durante el descenso del salto puede provocar desequilibrios en el impulso, acción que analizaré más adelante. La acción de empujar puede verse afectada por una excesiva flexión de las piernas de la persona que empuja, lo que resulta en la pérdida de dinamismo y, por ende, de la fuerza transmitida al otro lado de la báscula, punto relacionado

con el primer aspecto mencionado. Además, recalca que movimientos involuntarios excesivos de los brazos pueden provocar desequilibrios, por lo que es necesario regularizar el salto y evitar movimientos corporales residuales²³². Por último, hace hincapié en que, en caso de desplazamiento lateral, es crucial esforzarse al máximo por colocar ambos pies en la báscula para protegerse de lesiones causadas al aterrizar con las piernas apoyadas en dos superficies de resistencia diferente (la tabla y el colchón de seguridad) (FEDEC, 2009, p. 12). Aunque el manual aborda de manera acertada diversas situaciones, sigue siendo insuficiente para proporcionar una comprensión completa de todos los posibles errores que puedan ocurrir, por lo que en el epígrafe final procederé a revisarlo.

En la última sección, el manual aborda en primer lugar las acrobacias que se pueden realizar, haciendo especial hincapié en el uso del trampolín como medio de aprendizaje y perfeccionamiento antes de la ejecución en la báscula. Entre los ejercicios mencionados se encuentran el mortal agrupado y extendido, el doble mortal, la pirueta o doble pirueta, el *back in full out*, el *full in full out* y el *half in half out*. Asimismo, se detallan las posibilidades de realizar *traversées* como el salto recto, el salto con medio giro longitudinal o con rotaciones transversales, como un mortal invertido o un *barani*²³³, resaltando las diferencias en los ángulos de visión de cada uno (FEDEC, 2009, p. 14). Es importante destacar que el manual no proporciona información detallada sobre la técnica de ejecución de estas acrobacias en la báscula, simplemente indica que una vez que el alumno ha aprendido el salto base sobre el aparato y también a realizar las diversas figuras en el trampolín, simplemente debe trasladarlas a la báscula.

Para terminar, el manual aborda cómo deben llevarse a cabo los cambios de saltador cuando la báscula está en el suelo y cómo ejecutar los *traversées*. En relación con los

²³² Estos movimientos se producen de manera involuntaria como reacción al desequilibrio. Cuando el centro de equilibrio de un acróbata en el aire se desestabiliza, los miembros superiores e inferiores tienden a moverse con la finalidad de reequilibrar de nuevo el centro de este.

²³³ Elemento acrobático consistente en una rotación trasversal hacia delante con medio giro longitudinal.

traversées, se aclara que la persona que abandona la báscula debe hacerlo por el costado, dejando un pie sobre la tabla para evitar que esta se levante, mientras que el acróbata que entra debe hacerlo por detrás. La definición del *traversé* se explica de manera bastante específica, haciendo referencia a la acción corporal del acróbata que realiza el *traversé* y la acción de entrar del que sustituye el puesto, dejando la báscula vacía. También se menciona que una vez aterrizado, después de empujar, el acróbata debe darse la vuelta para seguir saltando. Se aconseja utilizar un colchón de cuidado para los primeros *traversées*, proteger la parte metálica que fija la tabla al eje y, por último, utilizar la loncha en los primeros *traversées* con saltos mortales (FEDEC, 2009, p. 15). En este caso, se puede apreciar un nivel de concreción mayor en el movimiento a ejecutar, proporcionando bases metodológicas claras para enseñar a un saltador a realizar esta acrobacia.

La falta de concreción en muchos aspectos del manual es patente, pero este se destaca como la primera referencia metodológica existente para la enseñanza de la báscula coreana. Es importante señalar que, después de mis años como docente especializado en la disciplina, una de las principales limitaciones de este manual es la falta de enfoque en la posibilidad de tener solo dos o tres saltadores interesados en practicar la disciplina. Todo el sistema de cuidado está diseñado para grupos más numerosos y no ofrece respuestas sobre cómo actuar cuando solo dos personas están saltando. La única indicación al respecto es señalar el mayor riesgo que implica esta situación, sin proporcionar medidas específicas para reducirlo. Como he mencionado anteriormente, el manual se desarrolló a partir de la colaboración de varios expertos en la disciplina en un contexto educativo. En 2003 ya existía un caso de un dúo de báscula coreana graduado de la ENC, y en 2009 y 2010 se graduarían más alumnos con trabajos en dúo de la SUA y de ESAC, sin embargo, el manual no contempla esta posibilidad. Este dato característico evidencia la falta de convergencia en la pedagogía en ese momento para tener en cuenta ciertas circunstancias particulares tales como saltar en dúo, combinar disciplinas,

combinación de saltadores con pesos muy diversos, o la progresión metodológica de las figuras acrobáticas, entre otras. Las prácticas descritas en el manual entran en contradicción con la opinión de los expertos una década más tarde. Por este motivo, este manual pedagógico solo puede ser el punto de partida del análisis metodológico en torno a la disciplina.

La segunda década del siglo XXI se caracteriza por un aumento exponencial de la utilización de la báscula coreana en las pistas de circo contemporáneo, principalmente gracias a las escuelas que forman a numerosos artistas. En 2014, Arnaud Thomas colabora con el CNAC para crear un material explicativo con el objetivo de registrarlo en la BNF como recurso informativo. Este módulo técnico incluye un video que resalta las características particulares de esta disciplina. Ofrece una breve explicación sobre el mecanismo de funcionamiento y los aspectos a considerar para reducir el riesgo de accidentes. Posteriormente, destaca las posibilidades acrobáticas comparándolas con las del trampolín. Se mencionan los *traversées*, los saltos gimnásticos a volver al mismo sitio, y la utilización del colchón de cuidado como método de aprendizaje, así como el colchón de salida como recurso para realizar figuras más avanzadas. Finalmente, se subraya que esta disciplina implica un alto nivel de dificultad y sincronización, factores esenciales para una práctica segura. Además, se destaca la necesidad de una evolución en los materiales del equipamiento actual. A pesar de los avances, se reconoce que la báscula coreana implica un riesgo, ya que los acróbatas alcanzan alturas de hasta 6 m y deben aterrizar en una superficie cuadrada de medio metro.

El video grabado en 2014 se centra más en proporcionar una explicación general de la que en ser un recurso pedagógico específico. Aunque contiene consejos y apreciaciones relacionadas con la enseñanza de esta disciplina, su enfoque principal es explicar conceptos generales. Es notable que el video muestra un equipamiento totalmente modernizado en el CNAC en 2014. La mención explícita sobre el uso de colchones debajo de la báscula con el fin de reducir los riesgos para el saltador constituye la segunda declaración pública a lo largo de

la historia por parte de un organismo educativo que promueve esta práctica. Este impulso conjunto hacia la implementación de colchones como método preventivo es un claro indicio de la tendencia hacia la estandarización globalizada del material de la báscula coreana en el circo del siglo XXI en lo referente a los colchones.

En 2016, se llevó a cabo en Berlín un encuentro de docentes expertos en propulsiones mecánicas de diversas escuelas europeas con el objetivo de intercambiar conocimientos en el cual participé como representante de la Escuela de Circo Carampa de Madrid. El enfoque del encuentro se centró en el uso del trampolín como herramienta aplicable a otras disciplinas y en cómo transformar un ejercicio técnico en un gesto artístico. El intercambio incluyó presentaciones de destacados expertos como Arnaud Thomas, Yuri Sakalov y Jan Rosén, seguidas de discusiones con los demás profesores de las escuelas participantes. La primera parte de la publicación resultante abordó las etapas iniciales de aprendizaje y las posibles transferencias de información desde el trampolín hacia otras propulsiones, ya sean humanas o mecánicas (Dumont & Thomas, 2017, p. 11).

La aplicación del trampolín como herramienta pedagógica en las escuelas circenses de la FEDEC destaca por sus beneficios específicos, especialmente en disciplinas como la báscula. Arnaud Thomas resalta varias habilidades que se desarrollan mediante la práctica en el trampolín, las cuales son fundamentales para los artistas circenses. Estas habilidades incluyen un vocabulario acrobático rico y complejo, la conciencia corporal, el control del cuerpo en el aire (dominio espacio-temporal) y las competencias específicas de ciertas disciplinas (Dumont & Thomas, 2017, p. 11)

En las páginas siguientes se presenta una recopilación de conceptos metodológicos claves relacionados con la progresión técnica en el trampolín. Estos principios básicos son extrapolables a la báscula y son implementados por la mayoría de los profesores en sus metodologías de enseñanza. También introduce un conjunto de ejercicios educativos

destinados al aprendizaje secuenciado de figuras más avanzadas. Estos elementos, que implican aterrizar en el trampolín sobre el pecho o la espalda, sirven como base para el aprendizaje al facilitar el control del cuerpo en el espacio por parte del alumno. El sistema de aprendizaje se basa en la repetición y el análisis de errores, con el objetivo de alcanzar el “efecto umbral”, momento en el cual se internaliza y sistematiza logrando un aprendizaje efectivo. El manual también destaca la importancia de encadenar elementos en el trampolín para adquirir un control completo del cuerpo en el aire, la versatilidad de métodos y estrategias para el aprendizaje, así como el enfoque en realizar figuras acrobáticas con referencia visual espacial como método aplicable a otras disciplinas (Dumont & Thomas, 2017, pp. 15-16).

La perspectiva del control y la seguridad en el uso del trampolín se convierte en un componente esencial del manual pedagógico, destacando su importancia en la preparación y gestión del riesgo en una disciplina de alto peligro. Por primera vez, se menciona explícitamente el desarrollo y la preparación de la confianza, tanto en los acróbatas en sí mismos como en la relación entre alumnos y profesores. El manual sugiere estrategias específicas para fortalecer la confianza, como iniciar el curso con un “turno de palabra” que permita a los estudiantes expresar sus experiencias y preocupaciones. Asimismo, propone realizar un balance diario que incluya el número de horas de entrenamiento, las dificultades encontradas, la nutrición, las horas de descanso y sueño, así como posibles dolores, para adaptar el curso según las necesidades y circunstancias de los estudiantes (Dumont & Thomas, 2017, p. 19). Este enfoque hacia la confianza y la seguridad refleja un cambio significativo en la concepción pedagógica, considerando no solo los aspectos técnicos de la disciplina, sino también los elementos psicológicos y emocionales que influyen en el aprendizaje. La propuesta de progresión gradual, comenzando con la repetición de elementos básicos y avanzando gradualmente a elementos más complejos, refleja la importancia de un aprendizaje cuidadoso

y deliberado, desacelerando la velocidad de aprendizaje para mitigar los riesgos asociados con la prisa y permitir un desarrollo más seguro y sostenible de las habilidades acrobáticas.

La observación realizada por la FEDEC sobre el aumento del nivel en las disciplinas de propulsión en los últimos años refuerza la idea de que hay una evolución significativa en el rendimiento de los acróbatas en comparación con la década anterior. Este reconocimiento por parte de la institución respalda la hipótesis previamente planteada acerca del progreso y perfeccionamiento de las propulsiones mecánicas en el ámbito circense (Dumont & Thomas, 2017, p. 19).

Además, la atención dada al entorno psicológico y la propuesta de una metodología de aprendizaje basada en objetivos específicos, evaluables, realizables y realistas subraya la importancia de considerar no solo los aspectos técnicos y físicos, sino también los elementos psicológicos y emocionales en el proceso de enseñanza. La idea de crear un entorno de trabajo abierto se alinea con las investigaciones en ciencias del deporte que sugieren que un ambiente en el que los estudiantes perciben apertura genera adaptaciones positivas, promoviendo la satisfacción, el esfuerzo, una mejor autoestima y menos ansiedad. Este enfoque integral destaca la necesidad de abordar no solo el desarrollo de habilidades físicas, sino también la salud mental y emocional de los acróbatas durante su formación (Dumont & Thomas, 2017, p. 20).

El manual continúa con un estudio detallado sobre el acompañamiento de los acróbatas para abordar el riesgo, destacando la importancia de establecer una metodología clara por parte de los profesores. La individualización del trabajo se presenta como una característica fundamental en la enseñanza de disciplinas de alto riesgo, ya que cada alumno responde de manera única a las circunstancias específicas. Para respaldar esta perspectiva, recorro a la definición del riesgo propuesta por el antropólogo David Le Breton (2012):

Le risque est la conséquence aléatoire d'une situation mais sous l'angle d'une menace, d'un dommage possible [...] Le risque est une incertitude quantifiée, il témoigne d'un danger potentiel susceptible de naître d'un événement ou d'un concours de circonstances, mais il n'est qu'une éventualité. Il peut ne pas se produire dans une situation envisagée. (pp. 3-4)

La narrativa del manual destaca el equilibrio necesario entre la seguridad del estudiante y la exposición al riesgo inherente a la disciplina, atribuyendo al profesor la responsabilidad de evaluar el riesgo potencial en relación con las características individuales del estudiante. Clasifica a los acróbatas en tres grupos según su disposición para asumir el riesgo: aquellos que siempre están de acuerdo con el profesor en la toma de riesgos, los que desean enfrentar más riesgos de los propuestos por el profesor y, por último, los estudiantes que experimentan miedo y evitan el riesgo sugerido por el profesor, calificación bastante acertada bajo mi punto de vista tras la observación activa de estos perfiles durante la investigación. En este contexto, el manual hace referencia específica a la báscula:

También existen diferencias entre las disciplinas en las que el acróbata está solo frente al riesgo, por ejemplo, en el trampolín y otros con aparatos como la báscula en los que se comparte el riesgo: de aquí la importancia de la relación de confianza entre los acróbatas y entre los acróbatas y el profesor. (Dumont & Thomas, 2017, p. 21)

Se subraya la importancia del papel del profesor al acompañar de cerca al estudiante, evaluando el riesgo que este puede asumir. Destaca la necesidad de enfocarse en el trabajo de base y la progresión continua como el mejor enfoque para abordar el proceso de enseñanza. En última instancia, establece que el logro principal es cultivar la confianza del estudiante en sí mismo, lo que conducirá a su autonomía (Dumont & Thomas, 2017, p. 21).

La preferencia expresada por la mayoría de los expertos, incluido la mía, en utilizar colchonetas de cuidar en lugar de la loncha como método de seguridad refleja una tendencia en la comunidad de profesionales, sin duda es el método más seguro como analizaremos más adelante. Además, el manual destaca la influencia del material y los sistemas de seguridad en el estado mental de los estudiantes, reforzando la importancia del equipamiento. En este contexto, se observa una convergencia hacia la estandarización del equipamiento contemporáneo, como se mencionó en el capítulo anterior, donde la mayoría de los acróbatas de báscula coreana utiliza este tipo de equipamiento a mediados de la década de 2010.

Establecer un lenguaje común como una herramienta fundamental para cultivar la confianza entre los alumnos y el docente es otro aspecto a tener en cuenta. Este lenguaje común implica señales claras de anticipación del riesgo, el uso de terminología comprensible para ambas partes y la determinación de estados físicos que ayuden al estudiante a abordar las situaciones de manera adecuada. Las palabras de Jan Rosén sobre la función del profesor en el ámbito de la seguridad son citadas en el manual:

The idea is to make students reach a high technical level, but also a technique which is completely safe so that they can have a long career after school. They understand they need to have a specific physical preparation for the teeterboard, for example, to make this possible. It is also very important to understand about anatomy, the body's physiology and what happens in the muscles when they are in a particular position. (Dumont & Thomas, 2017, p. 22)

Este experto manifiesta cómo el hecho de una formación complementaria es indispensable con el objetivo de poder desarrollar una carrera artística de larga duración a posteriori. Tener un conocimiento general proporciona una perspectiva más amplia al estudiante habilitándole como un profesional más completo para su futuro artístico.

En cuanto a la preparación física y mental, el manual aborda cuatro áreas de enfoque para el trabajo físico: las cualidades del salto (rapidez, tono y explosividad), la fuerza muscular, el trabajo de propiocepción y la colocación. Sin embargo, no aborda un aspecto clave fundamental, que es la flexibilidad, sin embargo, es imprescindible añadir una quinta área relacionada con el trabajo físico, trabajando la misma de forma específica con la finalidad de adquirir una movilidad articular y una elongación de las fibras musculares idónea con la finalidad de preservar el estado físico más adecuado para enfrentarse a la disciplina. Siguiendo la recomendación de Simon Progin, gimnasta de trampolín de alto rendimiento y profesor de la *École du Cirque de Zofi* quien menciona la necesidad de “travailler comme un gymnaste et avoir une mentalité de circassien” (Dumont & Thomas, 2017, p. 23), destaco la importancia de trabajar con la rigurosidad de un gimnasta manteniendo una mentalidad creativa. Además, es esencial desarrollar estrategias para el trabajo mental, como técnicas de control mediante la relajación, visualización y desarrollo del feedback interno, así como variar las referencias,

como el lugar de entrenamiento o la incorporación de sonidos en el ambiente de trabajo. Estas recomendaciones son particularmente importantes ya que condicionan la preparación integral del estudiante enfocada al trabajo artístico. Los diversos lugares de trabajo de los estudiantes en un futuro pueden tener condiciones totalmente cambiantes y habituar al estudiante a estos cambios fortalece la adaptabilidad y la resiliencia frente a su carrera circense. Existe un factor más a tener en cuenta no contemplado en el manual con la finalidad de favorecer un entorno de entrenamiento con el menor riesgo posible, este consiste en llevar un control del estado emocional de los alumnos. Es imprescindible que el entorno de trabajo sea saludable por lo que problemas de índole personal relacionado con las emociones pueden ser catalizadores de que se ocasionen situaciones de riesgo innecesaria. Frente a la casuística de que un alumno no se encuentre emocionalmente en un estado estable es recomendable replantear el entrenamiento, incluso plantearse el suspenderlo, ya que cualquier distracción puede conllevar consigo un riesgo innecesario tanto para el propio estudiante como sus compañeros.

Una vez finalizadas las aportaciones anteriores, se centra en la transferencia del trampolín a otras disciplinas. En cuanto al proceso pedagógico de la báscula, Simón Progin sostiene que:

La exigencia pasa por un aprendizaje intenso de la técnica del trampolín. Durante una o dos horas en el trampolín los estudiantes dejan de ser artistas para convertirse en trampolinistas sin ánimo de competir cuando se dominan las figuras en el trampolín, el trabajo en la báscula parece fácil. Se trata de construir el tempo. En cuanto el tempo de la báscula se comprende, la transferencia hacia otro aparato o técnica se hace sin problema. (Dumont & Thomas, 2017, p. 28)

El experto hace hincapié en que el aprendizaje de la báscula debería enfocarse en la comprensión del tempo, refiriéndose a la coordinación en la acción de saltar entre los compañeros. Según él, una vez adquirida esta capacidad, el trabajo restante debe llevarse a cabo en el trampolín para obtener un mayor nivel técnico que luego se pueda aplicar en la báscula.

La parte final aborda consideraciones sobre el análisis cuantitativo y cualitativo del movimiento del cuerpo en el aire. Destaca la importancia de la biomecánica como un

conocimiento científico esencial para analizar el movimiento de los cuerpos en el aire. Se desarrollan cinco nociones básicas: el impulso, la trayectoria aérea, la dinámica de rotación, el momento de inercia y la conservación del momento cinético (Dumont & Thomas, 2017, p. 31). También se mencionan recursos para el análisis cualitativo del movimiento, haciendo énfasis en el trabajo realizado a través de la revisión de grabaciones. Este enfoque permite realizar correcciones posturales en el despegue, vuelo o propulsión, observar las referencias espaciales y la identificación de hábitos posturales, entre otros aspectos.

Cabe destacar que este manual tiene una segunda parte que se centra en el estudio de las facetas artísticas aplicables al salto, con la finalidad de desarrollar las habilidades artísticas corporales de los acróbatas. Aunque podría haber cierta relación con la enseñanza de la báscula coreana, su enfoque principal se dirige hacia los aspectos artísticos más que los técnicos. Con la finalidad de abordar este campo, en el último capítulo de la investigación abordaré un análisis artístico que abordará la singularidad artística en la disciplina de los diferentes espectáculos visionados.

El nivel de profundización y detalle en la propuesta pedagógica de este manual de 2016 es significativamente más elevado que el manual de 2009. Aunque su enfoque principal está en el trampolín como base acrobática para otras disciplinas, se puede concluir que los recursos pedagógicos documentados son aplicables de manera directa a la báscula coreana. La exhaustividad con la que aborda la metodología de enseñanza del trampolín proporciona una base sólida para extrapolar estos conocimientos a la báscula coreana, ya que profundiza en todos los aspectos.

En resumen, este manual se convierte en un valioso recurso pedagógico que describe y desarrolla una metodología específica aplicable a la enseñanza de la báscula coreana, a pesar de no centrarse exclusivamente en esta disciplina. Las limitaciones que hayo al respecto están centradas en tres atenuantes que restringen la utilización estricta de la metodología de

trampolín. Por un lado, la superficie de recepción en la báscula no es elástica lo que dificulta los aterrizajes, y, por tanto, este aspecto delimita la utilización de esta metodología en todo aspecto relacionado con los enlaces de figuras acrobáticas y recepciones con distintas partes del cuerpo. Por otro lado, la zona de recepción y propulsión es considerablemente más reducida, tratándose de medio metro de superficie lo que delimita el rango de desplazamiento considerablemente con respecto a la metodología expuesta en el manual. Por último, a diferencia del trampolín, una vez aterrizado en la báscula, el acróbata dispone de un breve periodo de tiempo (1 o 2 segundos) para reacomodarse y estabilizar su cuerpo antes de ejecutar el siguiente salto, en este caso, esta casuística proporciona algo más de tiempo, pero a la par obliga al acróbata a preparar el salto siguiente en un periodo de tiempo limitado lo que puede incurrir en una mala ejecución del mismo.

5.3. Recursos didácticos alternativos

Solo existe otra referencia bibliográfica que cita la báscula coreana y hace algún tipo de apreciación metodológica y de los aspectos relevantes a tener en cuenta de la disciplina. Se trata de la revista neerlandesa *Circus Magazine*²³⁴. Tom Permentier (2018) hace un pequeño resumen de conceptos que giran en torno a la báscula. No se trata de un artículo pedagógico, sino más bien, un texto informativo. En él, explica una serie de palabras asociadas que el lector comprenda los términos relacionados con la disciplina. Entre los términos que abordan pequeñas nociones terminológicas tocantes a una metodología de enseñanza, encuentro varios conceptos.

En relación con el término *dead board*, propone la posibilidad de que una tercera persona ocupe el lugar que ha quedado vacío. Aunque la técnica de cambiar de persona había sido mencionada en metodologías anteriores, este artículo contempla la posibilidad de que la

²³⁴ La revista está escrita en holandés, por lo que los conceptos que propone la revista han sido traducidos por mí.

tercera persona esté preparada para sustituir al saltador que se desequilibra, en lugar de centrarse únicamente en cuidarle. Este método, utilizado desde hace muchos años, se documenta por primera vez en este artículo, ya que ninguna de las referencias anteriores lo había tenido en cuenta. También contempla el término “empujar”, añadiendo que en determinadas situaciones puede ser necesario aplicar un empuje ligeramente más fuerte por parte de uno de los acróbatas. Además, destaca que este impulso puede aumentarse con la participación de otro compañero, quien con uno de sus pies colabora empujando la báscula junto con el acróbata que realiza el impulso. Esta observación constituye otra contribución metodológica relacionada con los sistemas para incrementar las fuerzas de empuje no contempladas en las metodologías expuestas con anterioridad (Permentier, 2018, p. 30).

En relación a los aspectos psicológicos señala que “aprender a lidiar con el estrés y la ansiedad es parte de las tareas psicológicas del basculista, al igual que depositar una confianza ilimitada en su(s) pareja(s)” (Permentier, 2018, p. 31). Asimismo, en relación con esta idea, menciona la palabra “reemplazo”, haciendo referencia a todas las sustituciones que se llevan a cabo debido a lesiones, que según el autor son bastante comunes entre las compañías de báscula.

El artículo aborda también varios aspectos esenciales para la metodología de enseñanza. Se menciona el ángulo de la báscula, haciendo hincapié en que, aunque un ángulo más grande permite subir más alto, también aumenta la exigencia debido a la flexión excesiva del tobillo. Se destaca el código de comunicación entre saltadores, donde la utilización del próximo, el sí y el no sirven como un sistema anticipado y de confirmación para los ejercicios que se llevarán a cabo. Este método de comunicación se revela como una herramienta clave en la ejecución segura y coordinada de las figuras acrobáticas.

La palabra “estructura” hay que entenderla en relación con la progresión acrobática. Se explora la posibilidad de secuenciar figuras en cuartos de giro, considerando opciones como

aterrizar de espaldas o de pecho sobre un colchón. Estos conceptos proporcionan elementos valiosos para la planificación y ejecución de rutinas acrobáticas en la báscula coreana.

El hecho de que una revista mencione estos aspectos específicos en 2018 refleja la creciente sistematización y universalización de ciertos elementos metodológicos en esta disciplina. La posibilidad de sustitución o reemplazo de acróbatas se destaca como un fenómeno común, llevando consigo implicaciones notables. La capacidad de incorporar a un acróbata sustituto de manera inmediata sugiere la importancia de contar con artistas familiarizados con códigos de comunicación y equipamientos similares, hecho que resalta la necesidad de estandarización en la metodología de enseñanza. Lo importante aquí, es la consideración de la sustitución o reemplazo de acróbatas como un fenómeno común. La posibilidad de incorporar a un nuevo acróbata de manera inmediata implica que este debe practicar la disciplina de manera similar a la compañía que lo recibe, compartiendo un código de comunicación y familiarizándose con equipamientos similares. De lo contrario, su incorporación conllevaría un proceso de reaprendizaje y no sería eficaz a corto plazo. Por tanto, la sistematización de equipamientos y metodologías de la báscula coreana se manifiesta como un hecho imprescindible con el objetivo de fomentar el intercambio de artistas entre compañías. Este enfoque contribuye a formar artistas polivalentes, ampliando sus posibilidades laborales y utilizando metodologías de enseñanza similares para este propósito. Este aspecto unificador de la metodología de enseñanza resalta la intencionalidad detrás de la estandarización, subrayando la versatilidad del artista, que posee un conocimiento de un método universal aplicable en diversos entornos laborales en todo el mundo.

En 2021, Roberto Carlos Reyes, un destacado artista de báscula coreana del *Cirque du Soleil*, escribió su estudio centrado en un sistema de clasificación para los acróbatas especialistas. Este artículo presenta un enfoque exclusivo en los saltadores de esta disciplina. Según Reyes (2021), “every jumper is required to have a strong understanding of every

position, knowledge of all the safety and preventative calls. A Professional Teeterboard Master is a quick decision maker, has above-average reflexes and a strong sense of team play, on and off the board” (Reyes, 2021, p. 2). La finalidad principal del estudio es establecer un sistema de clasificación de los artistas de esta especialidad basado en criterios como destreza acrobática, experiencia, precisión, calidad de empuje, consistencia y estilo (Reyes, 2021, p. 6). Aunque el enfoque del estudio es más cuantitativo en términos de clasificación, resalta la importancia de diversas capacidades a desarrollar mediante la metodología de enseñanza que un saltador debe poseer, las cuales son: estabilidad de tobillos; fuerza y estabilidad de las extremidades inferiores; pliometría, agilidad y rapidez; fuerza abdominal; resistencia y vigor; y por último la fuerza básica de la parte superior del cuerpo (Reyes, 2021, p. 3). A pesar de que el trabajo no se centra estrictamente en un proceso formativo con características metodológicas específicas, puede considerarse como un análisis de las cualidades y destrezas necesarias para un artista de báscula coreana.

Reyes también es el autor de una serie de videos tutoriales *online* específicos. A continuación, expongo una tabla con la estructura de los contenidos que explica en cada uno de los videos:

Tabla 6

Relación de los contenidos de los videotutoriales de Reyes

Orden	Título	Contenido
Primer tutorial	<i>Teeterboard 101: Take off!</i>	La báscula y su funcionamiento. Postura corporal, uso de brazos y acción de salto.
Segundo tutorial	<i>Teeterboard 101: Stepping and Repositioning! (And Calling OUT!)</i>	Desequilibrios en el salto y reposicionamiento. El centro de gravedad. Tipos de recuperaciones y sistema de comunicación al respecto.
Tercer tutorial	<i>Teeterboard 101: How to Jump properly!</i>	Análisis biomecánico del momento de propulsión y del empuje. Consejos de como acompañar la propulsión.
Cuarto tutorial	<i>Teeterboard 101: Starting the board</i>	El primer impulso acompañado del primer salto del compañero.
Quinto tutorial	<i>Teeterboard 101: Surviving a deadboard!</i>	Consejos para afrontar un <i>dead board</i> . Cómo evitar riesgos de lesiones.
Sexto tutorial	<i>Teeterboard 101: Saving a dead board!</i>	El rol del sustituto del saltador en el <i>dead board</i> . Técnica específica del gesto de sustituir.
Séptimo tutorial	<i>Teeterboard 101: Switching Basics</i>	Acción de realizar un cambio de saltador. La acción de las piernas
Octavo tutorial	<i>Teeterboard 101: Throwing the mat</i>	El uso de la colchoneta de seguridad y características de esta. Funciones esenciales.

Tras el análisis de los tutoriales²³⁵, se puede observar que Reyes propone una metodología fundamentada en el análisis biomecánico del movimiento. Aunque estos videos

²³⁵ En estos enlaces el lector puede encontrar todos los videos cuyo contenido se sintetiza en la Tabla 6:

- Primer tutorial: <https://www.youtube.com/watch?v=nHz5hbZQgbw>
- Segundo tutorial: <https://www.youtube.com/watch?v=N-OOJ4pZjVA>
- Tercer tutorial: <https://www.youtube.com/watch?v=JjsiI8PJQI>
- Cuarto tutorial: <https://www.youtube.com/watch?v=YIS43d-uQBY>
- Quinto tutorial: <https://www.youtube.com/watch?v=dyFZrhh58pw>
- Sexto tutorial: https://www.youtube.com/watch?v=3qlDy_y-nA4
- Séptimo tutorial: <https://www.youtube.com/watch?v=fkMsSYZ65to>
- Último tutorial: https://www.youtube.com/watch?v=KWK96Jj_rYM

(Your Professional Teeterboard Instructor, 2021a, 2021b, 2021c, 2021e, 2021d, 2021f, 2021g, 2021h)

tienen una duración breve, el análisis propuesto proporciona apreciaciones útiles y funcionales, además representan la primera manifestación de análisis biomecánico del salto mediante el uso del video, presentado como una herramienta pedagógica. Junto con los manuales de la FEDEC, constituyen los únicos recursos pedagógicos disponibles sobre la báscula coreana. El nivel de especificidad de las pautas metodológicas es remarcable en estos recursos. Aunque se trata de tutoriales cortos que no profundizan en el estudio teórico de la enseñanza, resultan prácticos y se ajustan a las normas generales observadas entre los saltadores.

Estos videos parecen ser una respuesta a la falta de una metodología escrita actualizada para esta disciplina. Ofrecen un ejemplo visual, accesible y utilitario para cualquier persona interesada en aprender a saltar a la báscula. Reyes destaca que los videos son explicaciones generales y no deben utilizarse como herramienta de autoaprendizaje.

5.4. Reflexiones y recomendaciones de los expertos

Las pautas metodológicas utilizadas actualmente en la enseñanza de la báscula coreana constituyen, en algunos casos, fundamentos universales para el aprendizaje de esta disciplina. Además, apporto mis conclusiones profesionales, moldeadas a lo largo de más de 10 años de experiencia como profesor especializado en propulsiones mecánicas. Durante este análisis, también abordo ciertas controversias encontradas en diversos aspectos metodológicos. El propósito de este apartado es registrar las coincidencias y desacuerdos entre los formadores especializados actuales con el fin de determinar si ha habido una evolución significativa en la metodología de enseñanza en comparación con las indicaciones del primer manual de la FEDEC en 2009 y si existe una sistematización global de esta.

El primer aspecto que abordo se relaciona directamente con el uso de la metodología propuesta en el mencionado manual. Mientras Sébastien Brun, que no es un experto en la materia sino profesor de apoyo del CNAC, asegura aplicar dicho manual en su práctica docente,

los tres formadores más expertos de la disciplina y yo mismo, no utilizamos este manual ya que consideramos que está obsoleto y los recursos de aprendizaje han experimentado una gran evolución. Arnaud Thomas expresa lo siguiente de manera textual:

Moi j'ai eu la sensation d'évoluer toujours dans ma relation à l'enseignement de puis j'enseigne. Et j'enseigne depuis que j'ai 13 ans et encore aujourd'hui, voilà, les pratiques évoluent et moi j'évolue aussi c'est à dire il y a des choses qui changent donc oui je pense qu'il y a des choses qui ont changé.²³⁶

El primer punto de convergencia que observo es en el uso del video como herramienta visual para analizar errores. Todos coincidimos en que nos resulta interesante, pero no lo empleamos con regularidad en las clases, ya que creemos que puede obstaculizar y ralentizar el ritmo del entrenamiento. Otro punto de convergencia común gira en tanto al perfil acrobático del saltador de báscula coreana, a pesar de que todos consideramos que la experiencia acrobática es fundamental, no todos compartimos la opinión de que aquellos con antecedentes en gimnasia sean los perfiles más idóneos. Yuri Sakalov, en particular, opina que las personas con experiencia en gimnasia pueden representar un obstáculo artístico en el futuro, por lo que en ocasiones es preferible trabajar desde cero con alumnos sin esta experiencia. Sus palabras son las siguientes:

Donc, d'après mon expérience, parfois, c'est plus facile de prendre quelqu'un avec un certain potentiel et de la volonté et de la former directement un acrobate, que prendre quelqu'un déjà formé et de réparer et de changer, parce qu'il y a beaucoup de gens qui arrivent avec des bases qui ne conviennent pas à la discipline présente ou pour un niveau de voltige supérieur ou à la progression parce qu'il y a des gens qui sont déjà plafonnés et qui prennent beaucoup de défauts.²³⁷

La opinión de Yuri Sakalov, que aboga por trabajar con alumnos sin experiencia acrobática desde cero, contrasta directamente con la perspectiva de André St Jean. Este último, quien además de enseñar en la ENC de Montreal también se desempeña como entrenador de los acróbatas de báscula del *Cirque du Soleil*, tiene una política de trabajar exclusivamente con gimnastas de alto rendimiento. Esto se refleja en su enfoque en los cursos intensivos denominados *Preparation for Professional Performance* (PPP), una formación intensiva de 16

²³⁶ La transcripción se encuentra en el Anexo 9: Entrevista con Arnaud Thomas (página 374).

²³⁷ La información transcrita puede consultarse en el Anexo 9: página 383.

semanas en báscula coreana. En este programa participan principalmente gimnastas de diversas modalidades que carecen de experiencia previa en la disciplina. Según André St Jean, esta metodología es óptima, ya que estos deportistas de alto rendimiento no necesitan aprender las habilidades acrobáticas desde cero, sino más bien adaptar su técnica al aparato:

*At Cirque du Soleil we have the chance of having top Acrobat from national competition and international competition so all the techniques, the twisting, the jump it's there, they need to adapt it to the board, and they need to understand mechanical of the board, the calling (the short, the side), the push, the jump and everything.*²³⁸

Más que una divergencia de opinión, lo que se puede inferir de estos puntos de vista es que, según el nivel acrobático de los alumnos, se implementa una metodología de enseñanza más o menos rápida. En cuanto a las características del perfil del saltador que ha sido previamente gimnasta, André St Jean proporciona una especie de clasificación de los mejor preparados para realizar la disciplina de báscula coreana y expone las razones detrás de esta elección:

*The worst it's gymnast because they never fly, they punch and the flip fast and they don't use the same kind of energy in the body to perform. Trampolinist are good but it's hard for them to stay in the little square. Double minitramp people have to be more precise, [...] so, those are really good because they have good techniques for twisting, same as trampoline compared to the gymnast who doing cattwist or blind twist. So tripolinist and double mini are really good, usually tumblers are good to flip but not to twist because it's kind of a blind twisted, they just go and flip crazy, but the new one with the new floor, the airtrack add more time so they can do the same kind of twisting, the same kind of visualize the floor and everything. [...] if they got the good techniques of twisting that's what you need.*²³⁹

Mi experiencia se sitúa en un punto intermedio, pero con una postura más cercana al punto de vista de André St Jean, llegando a conclusiones en varios aspectos. El perfil de alumno más eficiente es el gimnasta, el cual facilita una progresión técnica incidiendo en su velocidad de transmisión de conocimientos a la disciplina en sí, sin embargo, la autoconfianza aumenta en muchas ocasiones la situación de riesgo debido a la impaciencia por progresar en el aparato. Por otro lado, el siguiente perfil más adecuado es el alumno principiante con habilidades acrobáticas, ya que a pesar de que su aprendizaje es más lento que el de un gimnasta, este

²³⁸ El lector puede consultar al Anexo 9: página 363, para ver a transcripción.

²³⁹ La transcripción se puede encontrar en la página 363 del Anexo 9.

interioriza desde el inicio del aprendizaje una serie de pautas de seguridad alrededor del entrenamiento, lo que favorece su asimilación como parte imprescindible del desarrollo de la misma reduciendo las situaciones de riesgo que se pueden producir con el grupo anterior. Por último, la profesionalización del perfil de acróbata sin estas habilidades previamente trabajadas, lo desaconsejo encarecidamente debido al largo proceso de aprendizaje y la lenta asimilación, lo que genera situaciones de riesgo constantes por la falta de capacidad, es más, utilizar dicha disciplina como actividad de ocio para aficionados es altamente desaconsejable debido al alto riesgo de lesión que en este caso aumenta tanto por la inexperiencia, como por la actitud desenfadada frente al aprendizaje de esta. Por tanto, el perfil ideal para un basculista sería el de una persona con nociones acrobáticas y un alto rendimiento en la gimnasia de trampolín, que haya dominado la técnica de giro utilizando la ubicación espacial mediante la vista. Este perfil es evidente en los alumnos entrevistados Niels Martens y Tiemen Praats del CNAC, quienes afirman haber practicado gimnasia desde los 5 años. Es importante señalar que las opiniones de los profesores expertos están influenciadas por el perfil de los alumnos con los que hemos tenido experiencia en los lugares de trabajo. El perfil de los estudiantes que ingresan en la ESAC es generalmente menos especializado que el de los gimnastas de alto rendimiento seleccionados por el *Cirque du Soleil* para sus formaciones intensivas. Aunque estas opiniones también están influidas por el concepto artístico individual de cada profesor, en todos los casos, la experiencia en la gimnasia de trampolín sigue siendo una característica fundamental para los aprendices.

El número de acróbatas en un acto de báscula coreana es otro elemento clave y todos los expertos coincidimos en que con dos acróbatas se limitan las posibilidades del aparato, mientras que con un grupo más numeroso se multiplican. Sin embargo, el objetivo es que el profesor se adapte al número de alumnos disponibles y explore las posibilidades según este

factor, teniendo en cuenta también el sistema de seguridad, ya que más acróbatas aumentan las opciones artísticas y acrobáticas además de disminuir los riesgos.

En cuanto a la fase inicial de la enseñanza, todos los entrevistados estamos de acuerdo en que la adaptación constituye la primera etapa del aprendizaje. Comprender el aparato y sus especificaciones, como la inclinación, la dureza de la tabla, la flexibilidad, entre otros, representa el proceso inicial. Varios aspectos relacionados con la seguridad son mencionados prioritariamente por André St Jean y Yuri Sakalov cuando se les pregunta acerca de los primeros pasos.

First thing that I teach them is the first law of teeterboard: when you are on the board the first one on the board going in front and offers the board to other one. That's the first thing, because the guy who's there will save your life all the time, so be nice with him.²⁴⁰

L'exercice que j'applique pendant un semestre consiste à travailler sur la bascule en tandem avec un partenaire, en gérant bien ce travail et en assurant surtout la sécurité.²⁴¹

Después de superar la fase inicial de concienciación, todos seguimos un orden de enseñanza similar: primero, el objetivo se centra en los saltos rectos, y una vez que estos se dominan, avanza a los cambios de compañero realizados en la zona baja. Sin embargo, en el proceso de aprendizaje del salto recto, surgen opiniones divergentes en cuanto a la utilización de los brazos y la importancia de este gesto. Yuri Sakalov fundamenta su metodología de enseñanza durante el primer año de formación y parte del segundo en desarrollar una técnica específica para la utilización de los brazos. Esta técnica fue explicada por primera vez en 2016 en Berlín durante el encuentro de formadores especializados en báscula coreana de la FEDEC.

Les gens qui font, je me base sur l'expérience, ils viennent dans les cours [...] en stage à la bascule et ils font tout de suite avec les bras, qu'est-ce qu'ils font ? ils tombent sur le dos, il a mal au dos et il y en a qui cassent les vertèbres comme ça et c'est fini. Mais sauf fait des chandelles sans le bras ou avec les bras ou des mixtes, c'est très important, c'est l'exercice de trampoline aussi. [...] Moi personnellement, je fais pendant un an, presque jusqu'à 2e année, toutes les sorties en avant et en arrière c'est toujours comme ça, et on arrière toutes les sorties avec les bras au-dessus pendant 2 ans. Et quand ils savent déjà faire ça après je j'utilise et je propose de faire avec les bras d'en bas.²⁴²

²⁴⁰ Puede consultarse la página 364 del Anexo 9 para la transcripción de la entrevista.

²⁴¹ La transcripción está disponible en el Anexo 9: Entrevista con Yuri Sakalov (página 384).

²⁴² Para ver la transcripción, pueden consultar la página 389 del Anexo 9.

Esta opinión contrasta radicalmente con la de André St Jean, quien sostiene que no es necesario dedicar tanto tiempo al trabajo específico sobre la forma de utilizar los brazos. Para él, lo fundamental es que el saltador logre estabilizarse en el aire y se sienta cómodo con el movimiento.

The guy who's going up needs to be light. [...] you need to help yourself, so I don't have least make them jump one year with arms up, except for the two first week that may be useful, it's a losing time, for me. It's a very natural thing to do, you need to be with the board, [...] That's like trampoline jumping, they all have their way of doing it and I don't want to go against this, the goal is to be efficient and comfortable, just doing straight arms, bend arm [...] I don't mind as long as he's liked, and probably later is it possible add artistic way of using the arms. But I don't have restriction about arms. It has to be natural.²⁴³

Este contraste de opiniones se refleja en los alumnos formados por cada profesor. En el caso de los alumnos de Yuri Sakalov, se observa que ejecutan un gesto con los brazos muy específico, mientras que en el caso de los alumnos de André St Jean, cada uno utiliza los brazos de manera diferente. Al analizar los videos de los saltadores en la investigación, se puede apreciar ambos enfoques, lo que sugiere que elegir un método sobre otro finalmente es una elección estética. Considero que, aunque no es necesario que los brazos realicen una acción estrictamente definida, como sostiene André St Jean, son cruciales tres fases: que acompañen el salto elevándose, que se utilicen en el aire para estabilizarse y que estabilicen el empuje. Para llevar a cabo estas tres acciones hay que revisar si en alguna de ellas los brazos provocan que el saltador se desestabilice, si es así, es necesario revisar y mejorar dicha acción para ergonomizar el movimiento y proteger al alumno de posibles riesgos.

En relación con la técnica de salto, es importante destacar que a veces no se le presta la atención necesaria al enseñar a alumnos jóvenes, asumiendo que lo comprenderán con el tiempo. Tiemen Praats describe su experiencia como alumno y llega a la conclusión de que:

For the push and the jump, for myself personally, no one really told me [...] For me it was more like they just put me on the board and I had to jump and I had to push and if I had to push, they would just say like push harder [...] Even with the arms I learned myself but after one year where I got myself better and started doing flips, then the teacher got more specific on what kind of pushing I had to do what kind of jumping in I would pause my arms were because in the beginning my arms were really bad and I changed it afterwards. [...] when I teach someone else for me those two things are the most important parts is when you jump how you jump and when you push how you push and what do you do with your

²⁴³ Pueden consultar el Anexo 9: página364, para ver la entrevista transcrita.

arms those are like three main techniques overheated three main techniques on how to have a good jump.²⁴⁴

En última instancia, André St Jean destaca un aspecto crucial en la metodología del salto: la dirección de la mirada de los acróbatas. Subraya la importancia de que el acróbata que acaba de realizar el impulso mire al compañero que está en el aire. Esto permitirá obtener más información sobre lo que está sucediendo y prevenir posibles errores.

That's another thing that I do. We go back at the beginning. When you jump, when you push, a lot of people watch their feet and watch the board, I ask them to watch the flyer. Because a lot of people come from circus school and they jump, they push, and they watched the board, and they wait for the guy to come and get the tempo. I ask them to change this to watch.²⁴⁵

Una vez adquiridas las nociones básicas y dominado el salto elemental, lo siguiente paso es el uso de códigos de comunicación los cuales parecen estar claramente universalizados. Se mantienen los códigos expuestos en el manual de la FEDEC de 2009, con algunas diferencias. Los códigos contemplados originalmente eran “*prochaine*”, “*oui*”, “*non*” y “*out*”. De estos cuatro códigos, es importante señalar que el “sí” ha caído en desuso generalizado. Aunque se utiliza ocasionalmente, la norma general es asumir que cada salto es un “sí”. En otras palabras, a menos que algo vaya mal en el aire para el acróbata que va a empujar, se da por sentado que realizará correctamente su acción, y solo se utilizan códigos como “no” u otros, que detallaré más adelante, si algo no va bien. Es interesante notar que ninguno de los dos alumnos entrevistados menciona la utilización del “sí” en sus códigos de comunicación dando por hecho que al menos que haya un error siempre es un “sí” por defecto. Sin embargo, André St Jean precisa que cuando se realizan ciertos ejercicios como los cambios o los *traversées*, es recomendable confirmarlo para que la persona que está saltando se asegure de que la acción que va a realizar tiene el respaldo del compañero.

En la actualidad, es común el uso del inglés como idioma para los códigos de comunicación. Todos los encuestados aseguran que esta decisión se debe a la estandarización

²⁴⁴ Palabras recogidas en Anexo 9: Entrevista con Tiemen Praats (páginas 419-420).

²⁴⁵ La transcripción de la información se encuentra en el Anexo 9, página 369.

universal permitiendo que todos los saltadores puedan entenderse y colaborar sin problemas de entendimiento. En comparación con los expuestos en el manual de la FEDEC de 2009, la cantidad de códigos ha aumentado. Actualmente, los entrevistados consideran los siguientes: “*next*”, “*switch*”, “*fly*” o “*transfer*”, “*ok*”, “*no*”, “*out*”, “*short*” o “*front*”, “*side*” y “*back*”.

El uso de más del doble en comparación con el manual de la FEDEC señala la evolución en la metodología de enseñanza desde la primera década del siglo XXI debido a la necesidad de especificar en las necesidades de la disciplina (comunicar, prevenir, corregir). André St Jean y Arnaud Thomas explican que existen varios tipos de códigos, y aunque todos sirven para comunicar algo, algunos se utilizan para prevenir una acción acrobática específica, mientras que otros buscan prevenir la calidad del empuje.

El “*next*”, el “*switch*” y el “*fly*” o “*transfer*”, previenen sobre la acción que el acróbata planea realizar. Según las recomendaciones de André St Jean: “we always ask them to call one full sequence before, so if you do backflip here, you call next here; if you do switch here, at the bottom, you say “switch”, you go up and you switch. So, it's a full sequence” ²⁴⁶. Él considera más seguro comunicar la orden de forma que se ejecute una acción completa desde donde se comunica la acción hasta donde se ejecuta. Este enfoque proporciona un margen de tiempo más amplio para que los demás componentes reaccionen. En cuanto al “*next*” y al “*fly*”, no hay controversia, pero en la actualidad, la ejecución del “*switch*” puede variar entre diferentes prácticas.

La introducción del “*switch*”, utilizado para realizar un cambio de saltador en la zona baja, evidencia una adaptación y ampliación de los códigos de comunicación en comparación con el manual de la FEDEC de 2009. La elección de esta palabra específica busca diferenciar claramente éste del “*next*” y garantizar que los acróbatas implicados en el cambio lo identifiquen correctamente. Sin embargo, surge controversia en la ejecución del “*switch*”, ya

²⁴⁶ Puede consultarse la transcripción en el Anexo 9: Entrevista con André St Jean (página 368).

que actualmente se realiza de dos maneras diferentes. En ambas, el acróbata que solicita el cambio es el que está saltando. En el primero de estos casos, el cambio es solicitado cuando el acróbata está abajo y por tanto esperando un ciclo completo, como recomendaba André St Jean, por lo que una vez que vuelve a caer a la báscula abandona su posición. En el segundo caso, el acróbata solicita el cambio cuando está en el punto más alto, lo que deja solo el tiempo de descenso para que el acróbata cercano realice el cambio. Tras el análisis y observación a lo largo de la investigación, propongo una manera óptima de realizar esta comunicación y que reside en modificar quién solicita el cambio. El acróbata que va a entrar en la báscula es el que debe solicitar el cambio siendo quién pronuncie el “switch”, pudiendo incluso palmearle la espalda al acróbata que ocupa el lugar de salto para que este tenga una referencia táctil además de sonora. En esta opción, el tiempo también consta de una secuencia de salto completa, ya que el acróbata sube y, al descender, realiza el cambio, y, además previene de posibles malentendidos. La decisión de cambiar es del saltador que está fuera, lo cual le permite estar en una situación de calma y observación general a diferencia del que está en el aire, que tiene que estar pendiente de más cosas (gesto técnico, el compañero del otro lado, etc.). En caso de que el saltador en el aire no se entere de la solicitud, el que le reemplaza siempre puede apartarle y entrar en su lugar, por lo que a pesar de que el que debería recibir la comunicación no se entere, es una acción segura, cosa que no pasaría en el caso contrario, pues si el saltador comunica su cambio y el que le va a reemplazar no recibe la orden, el primero podría salir de su puesto y dejar la báscula vacía sin ser reemplazado provocando un *dead board*. Por ello, esta nueva opción propuesta es más segura y conveniente a realizar en el proceso de aprendizaje.

El “fly” o “transfer” se utiliza cuando el acróbata desea realizar un cambio al otro lado de la báscula por el aire, específicamente un *traversé*. A diferencia del “next”, el “fly” mantiene una secuencia de salto completa: se anuncia arriba, se descende y, en el siguiente salto, se

realiza el elemento. Según André St Jean, esta diferenciación surge de la necesidad de distinguir un aviso para realizar un ejercicio que implica regresar al mismo lugar de un otro que implica atravesar el aparato. En palabras de St Jean: “so, for people who begin, usually I started with ‘next’ to fly, but now I asked him to call ‘fly’, so everybody know that he’s coming. Same with the guy on the other side, he need to get out because the fly is coming”²⁴⁷.

Con respecto a las demás palabras utilizadas en los códigos de comunicación, tienen el objetivo de advertir sobre la situación específica del saltador que las comunica:

- El código “ok”, como se mencionó anteriormente, se utiliza para prevenir al saltador que solicita una acción que la otra persona está prevenida y listo para ejecutarla.
- Los códigos “no” y “out” mantienen la misma utilidad que tenían en el manual de la FEDEC, indicando la negación de una acción o la salida de la báscula.
- Los tres últimos códigos: “short” o “front”, “side” y “back”, son más recientes y se utilizan para advertir que el empuje del saltador que desciende no será completamente efectivo debido a un ligero desplazamiento en su trayectoria. Cada uno de estos códigos indica el área específica donde el saltador anticipa aterrizar.

Cada colectivo tiene la opción de elegir su codificación de comunicación. Sin embargo, el contexto actual de la disciplina muestra que compartir un código universal es ventajoso, ya que permite a los acróbatas trabajar con diferentes grupos sin tener que aprender un nuevo sistema de comunicación. En caso de que cada equipo elija su propio código, Arnaud Thomas²⁴⁸ aconseja que los términos sean muy claros, nunca cambien, sean lo más cortos posible, diferentes entre sí y sistemáticos. Existe un sistema de comunicación no verbal utilizado con el objetivo de evitar la comunicación sonora, la palmada. Este sistema reemplaza el término “next” por una palmada, lo cual puede ser beneficioso en lugares de actuación con

²⁴⁷ Para la transcripción de la entrevista, el lector puede consultar la página 369 del Anexo 9.

²⁴⁸ Puede consultarse el Anexo 9: página 378 para ver la transcripción de la entrevista.

mucho ruido ambiente, ya que es una acción visual además de sonora. La forma de utilización es exactamente similar al “*next*”.

Otro aspecto es el uso del trampolín como sistema de aprendizaje acrobático para la enseñanza de la báscula. Aunque contar con una formación previa como trampolinista resulta beneficioso, la práctica continua de elementos técnicos en este aparato constituye la base de enseñanza, según todos los encuestados. El método de aprendizaje en el trampolín implica trabajar la técnica acrobática en el mismo y, una vez que es correcta, trasladar los ejercicios a la báscula. André St Jean especifica: “You have to get the full move on trampoline before to get it on the board”²⁴⁹. Dado que el manual de la FEDEC de 2017 aborda profundamente este tema y todos los expertos estamos de acuerdo en su uso en la disciplina, no profundizaré más sobre el tema, ya que ha sido abordado anteriormente en el epígrafe sobre los manuales pedagógicos.

La siguiente fase que abordo es cómo incorporar la técnica acrobática en la báscula coreana. Una vez que los alumnos han aprendido a saltar y conocen los códigos de comunicación, y después de superar los elementos gimnásticos en el trampolín, la siguiente fase es realizarlos en la báscula. En particular, el primer elemento que suele abordarse es el mortal agrupado. En este punto, también encontré divergencias de opinión sobre cómo abordar este aprendizaje. Un método implica aprender primero el mortal saliendo hacia un colchón de recepción, mientras que el segundo método implica aprenderlo directamente sobre la báscula utilizando un colchón de cuidado. Sébastien Brun²⁵⁰ considera que el primer mortal debe realizarse hacia un colchón de recepción y, una vez que el saltador comprende el ángulo de salida, puede hacerlo de regreso a la báscula. Sin embargo, tanto los alumnos del CNAC como yo tenemos opiniones contrarias:

²⁴⁹ El lector puede consultar la página 365 del Anexo 9 para ver la transcripción de la entrevista.

²⁵⁰ La transcripción está disponible en el Anexo 9: Entrevista con Sébastien Brun (página 410).

When I was there my first backflip I did, I learned it first out to have safety to land on the mat and then afterwards I put it in board but personally I think it's not a good way of teaching. [...] In my opinion it's always better to do it back to board because that would be easier.²⁵¹

I think it's way better to learn on the board because to go out of the board it's actually really specific. We could say you can easily do big tricks out of the board, there's no problem, but to really work with the Korean board, like don't go early or have enough angle, it's actually more specific than we're going back to the board.²⁵²

En términos generales, si el elemento se ha aprendido previamente en el trampolín, realizarlo a salir o a regresar al mismo lugar no debería ser un problema, ya que solo se debería ajustar la inclinación de salida. Por ello, desde un punto de vista biomecánico, la lógica sugiere que la forma adecuada de enseñarlo es regresando a la báscula. Hay dos razones principales para esto: en primer lugar, la disciplina implica realizar acrobacias a regresar al mismo lugar, por lo que el aprendizaje debería basarse en experiencias que reflejen esta característica intrínseca. En segundo lugar, desde una perspectiva biomecánica, realizar un mortal a volver al mismo sitio requiere menos esfuerzo por parte del saltador, ya que solo tiene que agregar una rotación transversal al salto normal, manteniendo una trayectoria vertical perpendicular al suelo. En un salto mortal de salida, el acróbata debe incorporar un cambio de inclinación del eje vertical del cuerpo en el momento de saltar, generando un desplazamiento en el salto. Por lo tanto, con el objetivo de optimizar el movimiento y el aprendizaje, la lógica sugiere que la forma de enseñar el salto mortal en la báscula es regresando al mismo sitio.

En cuanto a los métodos de seguridad considerados a lo largo del capítulo, el colchón de cuidado y la loncha son las opciones. Sin embargo, en la actualidad, el uso de la loncha todos los expertos lo desaconsejamos en la báscula coreana. Ninguno la utilizamos y no la recomendamos, al igual que el manual de la FEDEC de 2017. El alumno del CNAC, Niels, aclara:

In my hobby school they never really used launchers, which this is very interesting because I actually found out about like people using launchers for Korean teeterboard afterwards and why are they doing

²⁵¹ Para ver la transcripción, puede consultarse la página 420 del Anexo 9: Entrevista con Tiemen Praats.

²⁵² Se puede consultar el Anexo 9, página 416, para ver la transcripción de la entrevista.

this? it's so hard for the one who's launching. [...] You need to know how to fall back on the ground. It's a real problem.²⁵³

El sistema utilizado es el de cuidar al saltador con una colchoneta o con un colchón que amortigüe y solidifique la superficie de recepción. Se emplean dos tipos de colchonetas: una pequeña, manipulable por una persona, o una más grande, manipulable por dos personas. La primera se utiliza como norma general cuando el acróbata tiene control sobre el movimiento acrobático o cuando el este no implica un riesgo elevado. La segunda se utiliza siempre cuando se realiza un elemento que, debido a las características de este o a las características del saltador, implica un riesgo más elevado. El colchón de cuidado es el elemento primordial de seguridad, ya que preserva la salud física pero también la psicológica. Yuri Sakalov aclara al respecto lo siguiente:

Donc c'était une étape aussi de la parade, j'ai fait beaucoup de parade aussi avec des petits tapis où on parade présence [...] donc je m'applique comme pour moi, comme pour mon fils, je veux dire, pour mes enfants, c'est mes élèves et puis ma responsabilité parce qu'ils me font confiance et donc je dois quand même assumer ça.²⁵⁴

En relación con la utilización del colchón grande existen diversas opiniones. Todos respaldamos su utilización para realizar figuras peligrosas; sin embargo, el colchón también se puede utilizar para realizar ejercicios educativos al caer sobre la espalda, es decir, llevar a cabo progresiones que generalmente se realizan en el trampolín, pero directamente sobre la báscula con un colchón grande. Arnaud Thomas considera que esta manera de utilizarlo es innecesaria:

Et la plupart du temps j'ai toujours commencé par des trampolinistes, avec moi les gens savent toujours suffisamment faire de trampoline pour ne pas avoir besoin de faire l'éducatif à la bascule, quand ils vont sur les pieds ils savent le faire, ils n'ont pas besoin de faire l'éducatif sur la bascule, le fond sur le trampoline, c'est plus pratique.²⁵⁵

Sin embargo, Yuri Sakalov justifica el motivo de la utilización de este por causas relacionados con la salud psicológica:

Après, c'est une question d'assurance, on bouge un gros tapis. Il faut toujours prendre en compte que le tapis doit être suffisamment résistant et petit à petit on ajoute des couches par-dessus. Même à la planche sur le rouge, on met un grand tapis où on ne tire jamais à un sauf si tu es debout. [...] C'est juste une question psychologique qui doit vraiment se préparer et se réaliser car c'est quand même stressant. Mais

²⁵³ Palabras recogidas en Anexo 9: Entrevista con Niels Martens (página 415).

²⁵⁴ La transcripción del testimonio se encuentra en la página 388 del Anexo 9.

²⁵⁵ La transcripción se encuentra en el Anexo 9: Entrevista con Arnaud Thomas (página 375).

c'est bien qu'il y a un grand tapis, car un double tapis qui l'attend de l'autre côté ça enlève ce stress, c'est déjà à la moitié donc cela permet de penser aux points techniques et pas à assumer ce réflexe de survie, tomber mal ou se blesser.²⁵⁶

Así pues, ambas opciones son válidas y el hecho de utilizarlas o no responden más a una decisión personal. Sin embargo, es importante destacar que la desventaja de la utilización del colchón grande reside en que su uso está condicionado por la cantidad de personas, ya que se necesitan dos para manipularlo. Por otro lado, las consideraciones que aborda Yuri Sakalov sobre los beneficios psicológicos de su utilización indican sus ventajas, por lo que la decisión de usarlo o no dependerá del perfil del estudiante.

Otro punto de encuentro que he tratado de hallar tras el análisis de las entrevistas es quién toma la decisión de utilizar o no el colchón, el profesor o el alumno. Como alumno, Tiemens Praats tiene una opinión clara y tajante al respecto:

The most of the stages to take away a math is personally. I choose it for myself. There's no one's gonna choose for me if it's going to be a big matt or small matt, it's me that's gonna choose, how much security do I want and when I take away the last matt. The only thing that the teacher could choose for me is when I say I want to do without it and the teacher says like they're gonna do with the matt. [...] But a teacher will never say to me, and you can do it without it [...] I only take away mats when I feel confident enough.²⁵⁷

Según Tiemens Praats, la decisión de utilizar el colchón no depende del profesor, sino del acróbata. Lo que sí depende del profesor es la decisión de usarlo si considera que el acróbata no está preparado, a pesar de que este quiera realizar la acrobacia sin colchón. Es decir, el rol del profesor en este caso es de acompañamiento, y su función es la de salvaguardar la seguridad del alumno. La decisión de retirar el colchón se centra más en la confianza del alumno que en el conocimiento del profesor. André St Jean explica cuál es su funcionamiento con el colchón como profesor:

I decide. Sometimes they say put the mat, so I put the mat and then when if you do a couple of good, I say OK, mat is stand by, so I'm there, I left the mat and if he needs it, I put, and if he doesn't, I put it out.²⁵⁸

²⁵⁶ Para la transcripción de la información, puede consultarse la página 387 en el Anexo 9.

²⁵⁷ El lector puede consultar el Anexo 9, página 420, para ver la transcripción de la entrevista.

²⁵⁸ La transcripción se puede encontrar en la página 371 del Anexo 9.

Según sus palabras, es el profesor quien tiene que amoldarse a la situación y tener una capacidad de análisis desarrollada para poder tomar la mejor decisión en cada momento. En esta última apreciación se observa un funcionamiento de meter el colchón que no depende de una decisión previa pactada entre el alumno y el profesor, sino que depende de la observación del entrenamiento y la decisión de meter el colchón en caso de que ocurra alguna acción que ponga en peligro al acróbata. Él mismo detalla la dificultad de esta acción:

So that's a lot of very demanding for the people with the mat, this guy has to analyze the jump and he has half a second to put the mat, so you can see and analyze, if the jumper is doing two flips, it's good I don't quit, or the jumper is doing one and a half, so I put it. So, it's very difficult, not that everyone can do the mat. Otherwise, if they just put it, that's good, if its standby not everyone can do it, you need someone to be able to analyze, to be able to know the guy, because some people are surprising and it just open and you need to put the mat and that's a lot of experience to be able to sometimes put it, sometimes no.²⁵⁹

Mi conclusión entorno a la metodología de enseñanza relativa al uso del colchón contempla varios condicionantes para tener en cuenta: 1) qué colchón utilizar, 2) quién decide cuándo utilizarlo, 3) cómo se utiliza y 4) cuándo hay que utilizarlo. El colchón que utilizar será el indicado para el ejercicio teniendo en cuenta dos atenuantes: la dificultad y la cantidad de repeticiones previa de la figura acrobática. La decisión de meter el colchón, en primera instancia, dependerá del profesor quien, a pesar de la solicitud del alumno de no usarlo, siempre estará en disposición de utilizar la colchoneta para asegurar el entrenamiento. En relación con la acción de no volver a usar la colchoneta en la ejecución de una figura, esta dependerá del alumno siendo el rol del profesor el de aportar confianza, pero en ningún caso obligar al alumno a realizar la acrobacia sin colchón. Además, es imprescindible la asimilación de una serie de parámetros o habilidades aprendidas que debe tener el profesor sobre aspectos biomecánicos para ayudarle a tomar la decisión de si debe meter el colchón o no en situaciones que conllevan cierto riesgo. Esta revisión metodológica propuesta no está detallada en ningún manual

²⁵⁹ Para la transcripción de la información, puede consultarse la página 371 en el Anexo 9.

pedagógico; simplemente se pone en práctica por los distintos entrenadores y saltadores de la disciplina, cada uno utilizando los parámetros que considera oportunos.

La revisión metodológica del uso del colchón tiene un efecto directo en el estado psicológico de los estudiantes. El impacto psicológico que la práctica de la báscula coreana tiene en el acróbata depende de la individualidad y las características personales de cada alumno. Los tres grandes expertos plantean los recursos que utilizan para hacer frente al miedo, que generalmente es la representación de la afectación psicológica que suele plantearse en sus procesos formativos. Todos convergemos en la opinión de que fomentar una buena base y una progresión en el aprendizaje disminuye la posibilidad de adquirir miedos. Voy a corroborar dicha afirmación con las apreciaciones de los tres expertos. Yuri Sakalov afirma:

Le stress fait qu'ils perdent la confiance et ils ont bloqués, ils savent plus quoi faire. [...] c'est ça l'importance dans la pédagogie dans l'enseignement, moi j'appelle ça parfois juste la différence entre l'enseignement et l'entraînement. Les gens qui s'amuse, s'amuse parfois, il y a des gens qui viennent, les acrobates ouais vas-y tout doit être fait comme ça il partage ses propres sentiments, mais dans l'enseignement il faut être vigilant, il faut respecter les parcours des exercices, pas griller l'exercice, brûler les étapes, parce que c'est important parce que sinon les gens ils vont avoir des difficultés dans la progression dans future.²⁶⁰

Por su parte, Arnaud Thomas sostiene:

La plupart du temps je suis compatissant avec la peur. Moi je faisais partie des gens qui avaient peur dans mon équipe de trampoline. J'essaye de rassurer les gens qui ont peur et j'essaye de calmer les gens qui n'ont pas assez peur, voilà. Ça marche dans les 2 sens, mais c'est un travail de réassurance, de donner puis aussi, de donner les moyens techniques pour qui marchent bien, pour que les gens réussissent et en réussissant ils maîtrisent ce qu'ils font et puis s'ils maîtrisent ce qu'ils font, ils ont moins peur.²⁶¹

Como tercera apreciación, señalo las palabras de André St Jean al respecto:

About fear, I told them: fear is good, it will save your life, if you're afraid of something is because you're not confident in doing it right, so don't do it, so, fear is good. Now, what I do is, I ask them what are they afraid of ? you are afraid of falling, OK, so I have to find a way to make the falling not dangerous, you're afraid of not looking, OK, we're going to go back on trampoline and you're going to look, If they are afraid of whatever I find a way to take away the scary part and make it comfortable, make it safe, with the mat, with spotting, with whatever they need. [...] It's very psychological because they have to trust you.²⁶²

²⁶⁰ El lector puede consultar la página 388 del Anexo 9 para la transcripción de la información facilitada por Yuri Sakalov.

²⁶¹ La transcripción de la entrevista está disponible en el Anexo 9, página 380.

²⁶² Para ver la transcripción, se puede consultar la página 370 del Anexo 9:

Con respecto al sistema de seguridad en torno a la persona que está saltando, los expertos aseguran que este depende de la cantidad que conforman el equipo. Existen dos maneras de cuidar el salto del acróbata: por un lado, el sistema en el que una persona se coloca detrás guiando su aterrizaje sujetándole de la cintura, y, por otro lado, aquel en el que un compañero se sitúa al lado del saltador y sustituye su puesto en caso de que se desequilibre. Tras la exhaustiva investigación constato que el sistema que actualmente se utiliza en todos los espectáculos de báscula coreana es el segundo. En los primeros momentos de la formación es posible encontrar el primero, pero a medida que el artista se especializa, opta por el segundo. La ventaja del segundo es la continuidad que proporciona, pues en caso de que haya una caída, la báscula sigue en funcionamiento, pues se sustituye al saltador que se desequilibra. Este sistema es favorable en grupos de 3 o 4 acróbatas, ya que asegura la continuidad mencionada anteriormente. Básicamente se basa en la norma de que ningún acróbata debe precipitarse al vacío sin otro acróbata en el lado opuesto, es decir, trata de eliminar la posibilidad de que se produzca un *dead board*. Como docente y artista, concuerdo con la idea de que este sistema es el óptimo, ya que favorece la seguridad de los acróbatas y la atención de los compañeros de alrededor, haciéndolos implicarse de forma activa en el entrenamiento al estar preparados para reaccionar frente a los imprevistos que puedan ocurrir.

Con el propósito de prevenir el riesgo de lesiones, las medidas de seguridad introducidas en las nuevas metodologías de enseñanza son fundamentales. Los expertos destacamos el esguince de tobillo como la lesión más común durante la práctica, generalmente ocasionado por pisar con un pie en el lateral de la báscula. Sébastien Brun sostiene que “je trouve qu’il y a plus de blessures, mais des blessures plutôt de contraction ou de courbatures tout simplement. Il y en aurait plus au trampoline, j’ai remarqué, que sur l’agrès.”²⁶³. Además de que tanto los resultados de las encuestas como las opiniones de los expertos confirman que

²⁶³ Puede consultarse el Anexo 9: página 410 para ver la transcripción.

los esguinces de tobillo son las lesiones más frecuentes debido a accidentes traumáticos durante la práctica de la disciplina, es esencial considerar otros factores de riesgo que podrían dar lugar a diferentes tipos de lesiones. Arnaud Thomas explica cómo el riesgo de lesión está directamente relacionado con el acróbata y la cantidad de riesgo que este está dispuesto a asumir:

Un acrobate qui a une très très mauvaise gestion du risque, l'enseignant va pouvoir lui éviter qu'il se blesse. S'il a une très très mauvaise gestion du risque à un moment où il est tout seul, il y aura un moment où il fera quelque chose qui fait qu'il se blessera [...] Il faut éviter les blessures et c'est possible, donc voilà, il faut faire attention, il faut être méthodique, prudent, il faut savoir s'arrêter, il faut construire les apprentissages.²⁶⁴

Existe un consenso entre los expertos en que la metodología de enseñanza debe fundamentarse en un sólido aprendizaje de los fundamentos y un conocimiento adecuado de las progresiones, con el objetivo de minimizar el riesgo de lesiones.

It depends. Most of the people who are get injured, it's because they go side, and they twist the feet. Because it's very rarely they will lose doing a trick [...] Of course it happened, but not that much because the process of learning is really long, the process of integrating an element on the board for me it's: you have to do it three times in a row on a trampoline, or you learn it because you've been doing trampoline for 12 years, so, I always there at the beginning to throw them the mat.²⁶⁵

A pesar de los diversos mecanismos de control y seguridad implementados para reducir el riesgo, la práctica de la báscula coreana conlleva la posibilidad inherente de lesiones. Estas pueden ocurrir, y el proceso de recuperación varía, por lo que, durante este período, hay diferentes perspectivas de cómo llevar a cabo la inclusión del afectado nuevamente en la disciplina. Al tratarse de un proceso terapéutico, las particularidades de cada caso deberían ser tratadas por especialistas, por lo que tratar de establecer un enfoque de actuación generalizado no es el objetivo de esta investigación. En todo caso, el profesor debe ajustarse a las decisiones tomadas por el médico, ya que este no es su ámbito de competencia. De este modo, la rehabilitación a seguir debe ser prescrita por especialistas, y el papel del docente es asegurarse de que antes de que el acróbata se reincorpore, esté completamente recuperado.

²⁶⁴ Palabras recogidas en Anexo 9: Entrevista con Arnaud Thomas (página 377).

²⁶⁵ Puede consultarse el Anexo 9: página 369 para ver la transcripción.

Los últimos aspectos relativos a la metodología de entrenamiento que he analizado son la carga del entrenamiento y la proyección temporal para que el acróbata llegue a convertirse en profesional. En este punto, Arnaud Thomas y Sebastián Brun consideran que dedicar una hora y media diaria al trampolín y el mismo tiempo diario a la báscula es suficiente para tener un proceso formativo competente. Por otro lado, André St Jean sostiene que en los cursos PPP del *Cirque du Soleil* se dedican tres horas diarias, cinco días a la semana. Teniendo en cuenta que los acróbatas con los que trabaja André St Jean son en su gran mayoría ex gimnastas de alto rendimiento y ocupan su tiempo de formación exclusivamente en la báscula coreana y la correspondiente preparación física, y que, por otro lado, en las escuelas de circo donde se forman acróbatas de la disciplina, estos realizan muchas otras actividades paralelas a su formación como acróbatas, puedo concluir que el volumen de carga de entrenamiento está asociado al nivel del alumno y debe ser coherente con el resto de la actividad deportiva que tenga a lo largo del día. Es aconsejable evitar que el volumen de trabajo sature al alumno y pueda culminar en una lesión por fatiga para ello el rol del docente, aparte de no programar horarios excesivos de entrenamiento, es observar si el volumen de carga es adecuado y modificarlo en caso de que se observe una sobrecarga en los alumnos.

Con respecto al tiempo de entrenamiento que necesita un acróbata para convertirse un profesional, me encuentro con opiniones diversas. Voy a aclarar dos particularidades a tener en cuenta con esta cuestión. La primera es que, a pesar de que se pudiera realizar un promedio general de los años aproximados que se necesitan, es imposible estandarizar estos promedios, ya que dependiendo del alumno los procesos pueden ser más o menos rápidos. En segundo lugar, al encontrarme con perfiles entrevistados que no tienen el mismo perfil de alumno, la comparación de las respuestas de los encuestados no genera datos concluyentes. Los expertos diferimos en cuanto a la duración de este periodo formativo. Yuri Sakalov²⁶⁶ destaca la

²⁶⁶ Palabras recogidas en Anexo 9: Entrevista con Yuri Sakalov (página 385).

naturaleza personal del proceso y menciona que, aunque algunos pueden superar las dificultades en tres años, la mayoría lleva más tiempo. Arnaud Thomas²⁶⁷ indica que para alcanzar un nivel técnico muy alto se requieren al menos 5 años, mientras que, para llegar a un nivel profesional con alguien talentoso, bastan 3 años. Incluso menciona casos donde personas sin formación previa se incorporaron a un espectáculo después de solo 6 meses de entrenamiento. Por otro lado, André St Jean²⁶⁸ destaca un periodo de integración de más de medio año, que incluye aprender a manejar la tabla, formar parte de un equipo, salir de gira y adaptarse a diferentes condiciones. La diversidad de opiniones resalta la variabilidad en los procesos de formación y la influencia del nivel y talento de cada acróbata en su tiempo de desarrollo profesional. Por ello, los datos aportados por parte de los expertos entrevistados en torno a esta problemática conforman una aclaración y no un señalamiento de conclusión específica de la tesis. La única conclusión a la que he llegado es que el tiempo necesario para que un aprendiz de báscula coreana se vuelva profesional debe considerarse no solo en términos de desarrollo técnico, sino también en la asimilación de las medidas de seguridad que protegerán su salud y la de sus compañeros. Tratando de establecer una aproximación estándar total, considero que, como mínimo se requiere un año para un saltador experimentado en otras disciplinas gimnásticas y al menos tres años para aquellos sin esta experiencia. Este aspecto es el más determinante para decidir cuándo un aprendiz está realmente preparado.

Tras examinar y discutir las observaciones de los expertos, se evidencia una notoria evolución en la metodología de enseñanza, pues se ha incorporado actualmente una variedad de recursos que no existían en la primera década del siglo XXI. La segunda década del siglo XXI se presenta como un período de estandarización en la mayoría de los aspectos metodológicos relacionados con la enseñanza de la báscula coreana. Aunque se pueden

²⁶⁷ La transcripción de sus palabras se encuentra en la página 374 del Anexo 9.

²⁶⁸ Para la transcripción de la entrevista, puede consultarse el Anexo 9: página 363.

encontrar pequeñas divergencias, estas son principalmente modificaciones menores o preferencias personales. Todos los expertos compartimos los mismos principios y aplicamos métodos similares. Esta metodología, implementada durante la última década, ha favorecido la progresión técnica de los acróbatas en un entorno de riesgos reducidos, contribuyendo así a elevar el nivel técnico. La renovación metodológica, junto con la estandarización del equipamiento se han convertido en elementos fundamentales que han impulsado la expansión de esta disciplina en el circo contemporáneo del siglo XXI que se puede ver reflejada en los resultados artísticos analizados en el siguiente capítulo.

Las conclusiones resaltan la influencia significativa de la estandarización en la evolución técnica de la báscula coreana, y junto a esta es crucial adoptar un enfoque estrictamente pragmático y considerar la existencia de otros factores que también han moldeado su desarrollo. Arnaud Thomas²⁶⁹, al reflexionar sobre estos aspectos, destaca la importancia del interés general por la acrobacia en la sociedad contemporánea, potenciada por la difusión a través de internet y la emergencia de estas prácticas. Además, menciona cómo la cultura del cuerpo acrobático se ha arraigado en la sociedad moderna, influida por elementos como la música rap y la popularización de actividades como la *slackline* y los parques de trampolines. Si bien los elementos mencionados por Arnaud Thomas han influenciado de manera tangencial el desarrollo de las disciplinas circenses en general, cabe destacar que no son condicionantes imprescindibles para la evolución de la báscula coreana. En este sentido, la estandarización de la metodología y del equipamiento se constituye como el factor central en la ecuación del crecimiento exponencial de esta modalidad.

²⁶⁹ La transcripción se puede encontrar en la página 381 del Anexo 9: Entrevista con Arnaud Thomas.

Capítulo 6. Consecuencias de la estandarización técnica y metodológica

6.1. Repercusión cultural

La revisión de la documentación disponible ha permitido establecer una delimitación cronológica de los espectáculos más relevantes en Occidente. A lo largo de la línea temporal, se ha decidido seleccionar ejemplos específicos en función de su singularidad o procedencia, lo cual facilitará un análisis posterior sobre la posible sistematización de las características encontradas en cada espectáculo relacionado con la báscula coreana. Como recurso visual, el Anexo 10 proporciona un cronograma detallado de las compañías y artistas citados, ofreciendo una referencia visual que contribuirá a comprender mejor la evolución temporal de esta disciplina. El epígrafe se divide en dos partes: una revisión de los espectáculos a partir del año 2000, y una señalización de la repercusión a nivel cultural derivada de la sistematización de la metodología y el equipamiento.

Las primeras escuelas asociadas a la FEDEC han desempeñado un papel crucial en la implementación y desarrollo de esta disciplina. Se consideran espectáculos realizados por compañías de circo contemporáneo, como el influyente *Cirque du Soleil*, así como participaciones destacadas en eventos internacionales de renombre, entre ellos el *Festival Mondial du Cirque de Demain*. Este enfoque profundiza en la evolución de la báscula coreana en la escena circense occidental y en lo que ha desembocado la sistematización de la metodología y el equipamiento.

En el año 2003 la báscula coreana regresa a escena de la mano del *Cirque du Soleil* en la película *Solstrom*²⁷⁰. El aparato utilizado exhibe una notable similitud con las versiones previamente empleadas por el *Cirque du Soleil*, manteniendo sistemas de ayuda comparables con las antiguas producciones. El grupo de hábiles acróbatas que participaron en este video

²⁷⁰ En el siguiente enlace, el lector puede visualizar el extracto de la película correspondiente a la parte en la que se realiza la disciplina: <https://www.youtube.com/watch?v=V2V0q8IGS3M> (Rommy Fritz, 2007)

estuvo integrado por destacados artistas como Paul Ellsworth, Jeremy Brock, Serhiy But, Vitaliy Folob, Marek Jan Haczkiwicz, Vladislav Lissenkov, Dan Nichauss, Artur Milon, Zdzislaw Pelka, Vladimir Soslin, Grygory Shevchenko y Rustan Vahidov (Cirque du Soleil, 2003).

En el año 2001, Stéphan Beauregard y Jérémy Robert, bajo la tutela de André St Jean, emprenden su especialización en báscula coreana mientras son estudiantes en la ENC. Este dúo, conformado por solo dos acróbatas, introduce notables innovaciones en la disciplina al utilizar un ejemplar ligeramente más pequeño que los convencionales y al incorporar colchones estratégicamente colocados debajo de los extremos de la madera. Este enfoque marca un hito al ser la primera vez que se observa la ejecución de la báscula coreana con estas modificaciones particulares, además de presentarse con tan solo dos artistas. A pesar de estas alteraciones, el mecanismo de ejecución sigue siendo fundamentalmente el mismo. Su destreza y creatividad les valieron el reconocimiento en 2004, al finalizar sus estudios en la ENC, cuando presentaron su acto en el festival *La Piste Aux Espoirs* en Tournai, Bélgica. En este evento, no solo se alzaron con el primer puesto, sino que también fueron honrados con el prestigioso premio *Piste d'or* (St-Hilaire, 2016, p. 1). Después de su reconocimiento en el festival, Beauregard y Robert, junto con Petar Stoyanov, emprenden la creación de un nuevo acto para el espectáculo del *Cirque du Soleil* llamado *Corteo*, que se estrena en 2005. La compañía adopta la innovadora propuesta de material que presentaron en su actuación final en la ENC. Este cambio marca la creación de una nueva forma de ejecutar saltos en la báscula coreana, según André St Jean²⁷¹, “That was the first time in the big show around the world that showed new board” y según Fred Gerard²⁷² “Mais l'autre après qui est intervenu c'est *Corteo* et, là c'est la version 2 c'est une version 2. 0”.

²⁷¹ Información recogida en la entrevista a André St Jean: Anexo 9: página 361.

²⁷² La transcripción de sus palabras está disponible en el Anexo 9: página 394.

En 2006, André Farstad y Elías inician su práctica en la SUA, como se puede apreciar en el video²⁷³ (André Farstad, 2006). En este momento, la báscula de la SUA aún se compone de listones unidos con tornillos, y los colchones situados debajo no muestran uniformidad. Estos primeros intentos sirven como preludio a lo que está por venir en esta escuela, que hoy en día goza de reconocimiento por su destacado nivel en la disciplina. Ese mismo año, se presenta también en España el dúo de acróbatas conformado por Martín Puyol, argentino, y Luis Fernando Moura, brasileño, los cuales crean un número bajo el nombre de *Joe & Martín* (lanavespacial, 2013). La *Tribu Iota*, una compañía formada por alumnos egresados del CNAC, incluyendo a Adrian Cordondillo y Blai Mateu, regala la báscula a Martín y Joe, quienes se convierten en el primer dúo en introducir la disciplina en el territorio español. En los vídeos²⁷⁴ de 2006 a 2007, se les puede observar saltando en una plancha de listones sin colar, con una pequeña cuña en los extremos (Martin Puyol, 2006, 2007, 2008). En 2009, comienzan a utilizar una de listones colados, aunque aún los extremos golpean en una pequeña colchoneta situada en el suelo (Martin Puyol, 2009).

En 2008, el *Cirque du Soleil* presenta otro espectáculo llamado *Zaia*, en el cual incluye un aparato que consiste, a simple vista, en dos básculas cruzadas²⁷⁵ (Asteraw, s. f.). El sistema es más complejo de lo que se puede observar en una foto, ya que según Fred Gerard²⁷⁶, “c'est un système mécanique, on appelle ça ou de bielles ou des excentriques [...] avec un axe articulé”. Sin embargo, Gerard sostiene que el mecanismo perdía mucha energía y no era del todo efectivo, lo que impedía que el acróbata pudiera desarrollarse técnicamente con un alto rendimiento. En el vídeo²⁷⁷ se puede apreciar cómo el aparato resulta visualmente interesante

²⁷³ Para ver el video, visite <https://www.youtube.com/watch?v=v24GybOEejs>

²⁷⁴ Puede acceder a los videos de Martín Puyol en los siguientes enlaces:

- 2006: <https://www.youtube.com/watch?v=IPoCcVlyN8U>

- 2007: <https://www.youtube.com/watch?v=oLvHCXmHVSE>

- 2009: <https://www.youtube.com/watch?v=DD2WKvSEaPE>

²⁷⁵ La imagen se puede encontrar en el Anexo 2: Figura 14.

²⁷⁶ Para ver la transcripción, puede consultar la página 395 del Anexo 9: Entrevista con Fred Gerard.

²⁷⁷ Video disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=sIj1lorL6J8>

en escena y cómo, además, está mezclado con otra disciplina acrobática, el *fast track* (Didier Raffaelli, 2015). En el mismo año, alumnos egresados del CNAC forman el colectivo *Coma Idyllique*²⁷⁸, saltan con una báscula más pequeña, conformada por una tabla que atraviesa un rulo que hace de eje. Se pueden observar ejercicios típicos de la técnica coreana mezclados con los de la *petite bascule*.

En 2009, la vigésima promoción²⁷⁹ del CNAC presenta un número de báscula coreana. En la primera parte de la presentación, utilizan un ejemplar construido con listones sin colar y con una pequeña cuña en los extremos. En esta parte de la presentación, mezclan esta disciplina con el mástil. Más adelante, aparece en escena una báscula de dimensiones mayores y de listones colados entre sí, la cual proyecta notoriamente más alto que la anterior y en la cual realizan acrobacias de más alto nivel, pero que sigue golpeando directamente al suelo con un pequeño acolchamiento, pero sin colchón. Ese año, en la ESAC Joren de Cooman y Jasper D'Hont²⁸⁰, presenta su acto con el formato de equipamiento moderno, es decir, con colchones debajo y la madera de listones colados sin cuña en los extremos.

En 2010, es necesario mencionar dos compañías egresadas de dos escuelas de circo europeas. Por un lado, *Acrobarouf*, egresada de ESAC y, por otro lado, *Balagans*²⁸¹, egresada de la SUA en Estocolmo. Ambas están compuestas por más de dos artistas y mantienen la composición de la báscula coreana moderna²⁸² (Acro Barouf, 2010; balaganscia, 2012). Los miembros de *Acrobarouf* son Kritonas Anasapodulos, Raphael Herault y Antonio Terrones, quienes posteriormente formarán parte del equipo de acróbatas creadores del espectáculo de báscula en *Amaluna* del *Cirque du Soleil* en 2012. La compañía *Balagans*, formada por

²⁷⁸ Para conocer más datos sobre la grabación, puede consultar el Anexo 5: Tabla 20, Vídeo n.º 19.

²⁷⁹ La Tabla 21 del Anexo 5 contiene la información del Vídeo n.º 23.

²⁸⁰ Los detalles de la grabación están en el Anexo 5: Vídeo n.º 22 de la Tabla 21.

²⁸¹ Puede consultarse al Anexo 5: Tabla 21 Vídeo n.º 26, para encontrar los detalles de la grabación mencionada.

²⁸² Puede acceder a los enlaces directos a los videos mediante estos enlaces:

- *Acrobarouf*: https://www.youtube.com/watch?v=LMIC4SDSw_k

- *Balagans*: <https://www.youtube.com/watch?v=weKCpkOfuVg>

Guillermo Aranzana, Oskar Karisson, Nilas Kronlid y Manel Roses, un año más tarde con el mismo número, participará en el *Festival Mondial du Cirque de Demain*. Por tanto, los comienzos de 2011 estarán marcados por un hecho importante para la báscula coreana en el circo contemporáneo del siglo XXI. Los *Balagans* son premiados con la medalla de oro en la 32ª edición del *Festival Mondial du Cirque de Demain* (balaganscia, 2012). La compañía hispano-sueca es la primera en ganar el primer premio en dicho festival, Motte (2011) describe la participación de la compañía.

À la bascule, la troupe Balagans composée de deux suédois et de deux espagnols, a su donner des couleurs inédites à sa discipline. [...] Leur travail est une succession ininterrompue de substitutions de voltigeurs, devenant tapeurs dès leur atterrissage de l'autre côté de la planche coréenne. Très enlevé, le numéro culmine en une séquence de sauts en planche, dont un compliqué d'une double pirouette. Ces performances, réalisées dans un esprit résolument urbain, furent généreusement payées d'une médaille d'or. (p. 19)

A lo largo de ese año, la báscula coreana tiene una presencia destacada en las pistas de las escuelas de circo profesionales europeas. En ESAC se gradúa el *Trío Dac*²⁸³, formado por Danny Vrijzen, Allan Sartori y Clément Imbault (Triodac, 2011). En la ENC se gradúan Maxime Laurin y Ugo Dario con un dúo llamado *Baskultoo*²⁸⁴, con el cual se presentarán en 2012 en el *Festival Mondial du Cirque de Demain* (Krystof Ür, 2012). En el CNAC se gradúan Rémi Fardel, Jérôme Hugo y Amaia Valle²⁸⁵, tres antiguos estudiantes de la escuela suiza de Sion, donde se habían iniciado en su formación con Zigmund (entrenador del *Cirque du Soleil* en los espectáculos *La Magie Continue* y *Le Cirque Reinventé*). Ese mismo año, en el CNAC, con motivo de la celebración del 25 aniversario²⁸⁶, muestran un número conjunto con dos básculas coreanas instaladas en la pista. Este acto es relevante, ya que en él se puede apreciar que los dos equipamientos utilizados son diferentes, mostrando así en escena la evolución del aparato en la propia escuela. Por un lado, se puede ver la báscula de Rémi Fardel y Jérôme Hugo, hecha de listones de madera no encolados y con una pequeña cuña en los extremos, con

²⁸³ Para saber más de la grabación mencionada, puede consultarse el Anexo 5: Tabla 22, Vídeo n.º 34.

²⁸⁴ Vídeo disponible en https://www.youtube.com/watch?v=ozavTh2_Oy8

²⁸⁵ Los detalles de la grabación están en la Tabla 21 del Anexo 5: Vídeo n.º 28.

²⁸⁶ La Tabla 22 del Anexo 5 contiene la información de la grabación: Vídeo n.º 30.

colchones debajo y con una hendidura en el colchón donde entra justo la tabla en su punto más bajo. Por otro lado, está la de Simon Bruyninckx y Arne Sabbe, que guarda las características habituales de la versión moderna.

Después de esta recapitulación, se puede concluir que, en los últimos años mencionados, el crecimiento de la práctica de la báscula coreana fue exponencial. En el territorio español, durante el mismo año, la Compañía *Duo Luyol* se convierte en impulsora del uso de la disciplina. Los artistas con sede en Barcelona son seleccionados en el proyecto *Cirque O, Pyrénées de Cirque*²⁸⁷ con su número presentándolo desde entonces en Francia, Andorra y España (Belmonte, 2011, p. 19; Ulls, 2011).

En 2012, dos eventos importantes marcan la escena circense. A principios de año, Maxim Laurin y Ugo Dario, con su dúo *Baskultoo*, ganan la medalla de oro en la 33ª edición del *Festival Mondial du Cirque de Demain*, convirtiéndose en la segunda compañía de báscula coreana en lograr este prestigioso galardón (Krystof Ür, 2012). Posteriormente ambos artistas se unen a la compañía canadiense *Les 7 Doigts de la Main* en el espectáculo *Séquence 8*. Además, participan en la creación de la compañía *Machine de Cirque* junto a Vicent Dubé, Raphaël Dubé y Yohann Trépanier, donde también realizan esta disciplina (Krystof Ür, 2012; Machine de Cirque, 2019). En abril de 2012, se estrena *Amaluna*, del *Cirque du Soleil* compuesto por el trío de la ESAC, *Acrobarouf*, con Dario Julian, Moreno Granda, Joe McAdam y Maxime Sabourin (Farolan, 2013, párr. 5). En esta ocasión, el *Cirque du Soleil* retoma las características de los números de báscula coreana de *Nouvelle Expérience* y *Mystère*, presentando una *troupe* numerosa en escena y adoptando una distribución escénica similar a la del espectáculo de *Acrobarouf*, con una estructura detrás de la báscula que se incorpora acrobáticamente en el acto.

²⁸⁷ “*Cirque O*” *Pyrénées de Cirque* es un proyecto europeo de cooperación transfronteriza en el sector de las artes circenses. Estas son acciones y actividades de formación, creación y difusión en Aragón, Cataluña y Pirineos desde 2009 hasta 2011.

En los siguientes años, continuará siendo protagonista en el *Festival Mondial du Cirque de Demain*. Concretamente, en 2015, la compañía *Sons Company*²⁸⁸, compuesta por Anton Graaf y Einar Kling-Odenkrants, egresados en 2014 de SUA, se consagra como la ganadora de la 36ª edición (Einar Kling-Odenkrants, 2014, 2015). Al año siguiente, Alistair Davies y Jules Trupin²⁸⁹, graduados del CNAC en 2014, alcanzan el subcampeonato en la 37ª edición del festival (Alain Birnesser, 2014). Dos años más tarde, en 2017, *La Compagnie*²⁹⁰ se lleva la medalla de oro en la 38ª edición con su número *Planche-Mat*. Esta compañía, graduada de la ENC en 2014, está integrada por Zackary Arnaud, Baptiste Clerc, Charlie Mach, Boris Fodella y Nicolas Provot, y su actuación combina la báscula coreana con el uso del mástil chino (Cirque La compagnie, 2017; Sabord, s. f.). En 2018, Aaron Hakala y Lukas Ivanow²⁹¹ son premiados con la medalla de plata en la 39ª edición del festival. Estos talentosos artistas, formados en SUA y graduados en 2016, cuentan con un extenso historial de éxitos, incluyendo galardones en festivales como el *Young Stage* (2017) y el *China Circus Festival* (2018) (LukasAnd Aaron, 2020). Finalmente, en 2019, el grupo *Scandinavian Boards*²⁹², compuesto por acróbatas formados en la SUA bajo la dirección de Jan Rosén, se alza como campeón absoluto de la 40ª edición del festival, recibiendo *Le Grand Prix*, *Le Prix du Président de la République*, *Le Prix du Public* y *Le Trophée du Cirque du Soleil – Performance & Visión Artistique*. Este talentoso grupo, conformado por Aaron Hakala, Lukas Ivanow, Anton Graaf, Elias Larson, Jarno Pulhuijs, Nilas Kronlid y Oscar Karlsson, presenta un número en el que tres básculas en escena se desplazan de manera sincronizada, realizando acrobacias y cambios entre ellas en todas las direcciones posibles (Aaron Hakala, 2019).

²⁸⁸ Puede acceder a los videos video en:

- 2014: <https://www.youtube.com/watch?v=r8VYaqo7jdo>

- 2015: <https://www.youtube.com/watch?v=seXX2fO4emo>

²⁸⁹ Para conocer más datos sobre la grabación, puede consultar el Anexo 5: Vídeo n.º 42 de la Tabla 23.

²⁹⁰ El video puede consultarse en <https://www.youtube.com/watch?v=W1L2vx19xEY>

²⁹¹ Video disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=4eigL9jwdY>

²⁹² Para visualizar el video, puede visitar el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=IEEPzVJhhQ4>

Posteriormente, continúan emergiendo numerosos artistas de la disciplina. En la ENC, egresan notables acróbatas como Giovanni Maldonado, quien ha dejado su huella en el *Cirque du Soleil* participando en shows como *Paramour Broadway* y *Amaluna*; Jérémy Lévesque y Vincent Jutras²⁹³, integrantes del espectáculo *Réversible* estrenado en 2016 por *Les 7 Doigts de la Main* (La Croustade, 2021; *Les 7 doigts de la main*, 2016). Asimismo, Guillaume Larouche, graduado en 2018, ha colaborado, entre otros, con la compañía *Machine du Cirque*. En el CNAC, se destacan Simon Bruyninckx y Arne Sabbe, miembros del *Colectif Malunés*²⁹⁴ (Collectif Malunés, 2017). Otros graduados notables incluyen a Rémi Auzanneau, Hernan Elencwajg, Tanguy Pelayo y Baptiste Petite en 2018, así como Demian Bucci, Anton Person y Sebastian Krefeld en 2019, quienes han contribuido a *Les 7 Doigts de la Main* y, en 2022, se encuentran trabajando con la compañía canadiense *La Compagnie*. En la ESAC, la promoción de 2015 ve la graduación de Cristian Forero y Diego Ruiz. En 2017, Daniel Torralbo, Gianna Sutterlet y Julio Calero se gradúan y fundan *Tripotes La Compagnie*, presentando su espectáculo *Encore un Fois*²⁹⁵ (FIRCO, 2018). En 2020, Lucas Romero y Thibault Hoffreumon presentan un dúo²⁹⁶ de báscula en el *Exit 19* de la escuela (2 Klaps, 2019). En la SUA, la promoción de 2018 incluye a Andreas De Rick, Jarno Polhuijs, Felix Griffin y Philomène Perrenoud. Andreas De Ryck, destacado por su destreza técnica, se convierte en un referente mundial al lograr ser la primera persona en realizar un triple mortal con tres piruetas²⁹⁷ y volver a la báscula (De Ryck, 2021). Dos años más tarde, Joel Artur Roxendal, Karl Wiberg, Luuk Brantjes y Walter Berndtsson se gradúan y forman la compañía *4 On Boar*.

²⁹³ Enlaces directos a los vídeos:

- Espectáculo final de curso: <https://www.youtube.com/watch?v=4s3TnLdiOKo>

- *Réversible*: <https://www.youtube.com/watch?v=fW017aKzsDE>

²⁹⁴ Para ver el video, visite <https://www.youtube.com/watch?v=QzABID1As5c>

²⁹⁵ Para visualizar el video, puede consultar: <https://www.youtube.com/watch?v=P4oCKoTRiu8>

²⁹⁶ Video disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=csK8q3YTzyY>

²⁹⁷ El video puede consultarse en https://www.instagram.com/p/CMcgBbbg_jW/

El *Cirque du Soleil*²⁹⁸ ha incorporado la báscula coreana en varios de sus espectáculos, como *Paramour Broadway* (2016) y *Bazar* (2018) (Cirque du Soleil, 2021a; Playbill, 2016). Además, en 2021, en colaboración con *Disney*, estrenaron *Drawn to Life*, que también incluye un número (Cirque du Soleil, 2021b). En 2020, *Machine du Cirque* lanzó el primer espectáculo de formato completo con la báscula como eje central, titulado *Ghost Light*²⁹⁹, presentado por los artistas Maxime Laurin y Ugo Dario, ya mencionado en el capítulo anterior (Machine de Cirque, 2020b).

En el ámbito español, se han formado varias compañías, como *Trocos Lucos*, fundada por Juan de las Casas, Cira Cabasés e Ismael Pérez, y la compañía de circo *inOut*, creada por mí mismo y Daniel Pérez, ambas en 2019. Sin embargo, quiero destacar especialmente otra compañía fundada dos años más tarde, el dúo *Olmos* de la compañía *ArteAlgo*. Los hermanos Rafael y Francisco Olmos, acróbatas de alto reconocimiento, han sido galardonados con el bronce en el Festival Internacional Latina³⁰⁰ (Festivalcircoitalia, 2021).

De ser una práctica minoritaria a finales del siglo XX ha evolucionado de manera excepcional hasta consolidarse como una disciplina con presencia permanente en el escenario actual. El *Festival Mondial du Cirque de Demain*, reconocido como el principal referente internacional para las propuestas artísticas circenses más innovadoras en todo el mundo, ha otorgado en la última década un total de 7 galardones (2 de plata y 5 de oro) a compañías cuya especialidad principal es la báscula coreana. Este reconocimiento no solo destaca el virtuosismo técnico de los artistas, sino también la singularidad de esta disciplina para emocionar y cautivar a audiencias de diversas culturas. La evolución de las características mecánicas y artísticas desde sus primeras manifestaciones hasta la actualidad ha sido un

²⁹⁸ El lector puede consultar los tres espectáculos en:

- *Paramour Broadway*: <https://www.youtube.com/watch?v=wSYbvMS0OLU>

- *Bazar*: <https://www.youtube.com/watch?v=wSYbvMS0OLU>

- *Drawn to life*: <https://www.youtube.com/watch?v=UUycgwJbMA0>

²⁹⁹ Para ver el video, visite https://www.youtube.com/watch?v=HLOrloj_SDM

³⁰⁰ El video puede consultarse en <https://www.youtube.com/watch?v=KJtRBcnN7xI>

proceso notable que se ha visto reflejado en el estudio de las referencias históricas. Este cambio ha facilitado su integración y destacada presencia en la escena circense del siglo XXI. Un hito fundamental en la historia fue la participación y el galardón obtenido por la compañía *Balagans* en 2011, durante la 32 edición del *Festival Mondial du Cirque de Demain* donde ya se puede identificar de manera inequívoca una sistematización de la metodología de enseñanza, así como del equipamiento. El trabajo pionero de esta compañía, junto con otras coetáneas, así como el compromiso de las escuelas profesionales de circo, han desempeñado un papel crucial para que la báscula coreana se convierta en un fenómeno mundial. Este fenómeno no solo se traduce en logros y reconocimientos, sino que también resalta la influencia cultural y artística que esta disciplina ha ejercido en el desarrollo de nuevas formas de expresión circense, fomentando la innovación y la creatividad en este arte.

La estandarización ha propiciado un intercambio fluido de artistas, la movilidad eficiente de los aparatos, y ha permitido una ejecución más accesible en formato dúo. Estos elementos, fruto de una metodología sistematizada, se explorarán detalladamente a continuación, resaltando su impacto en la seguridad, la diversidad creativa y, en última instancia, la relevancia cultural de la báscula coreana en el panorama circense contemporáneo.

La homogeneidad en las características de los aparatos ha conferido una gran movilidad a esta disciplina. La estandarización de dimensiones y materiales ha posibilitado que los espectáculos itinerantes o aquellos que requieren giras internacionales puedan transportar y montar los equipos con eficiencia. Esta movilidad ha desempeñado un papel crucial en la difusión de la báscula coreana a nivel global, asegurando que esta forma artística llegue a audiencias de diversas partes del mundo. La seguridad y previsibilidad proporcionadas por la sistematización permiten a dos artistas realizar saltos sincronizados y complejas acrobacias con confianza. Esta evolución ha enriquecido la variedad de actos, destacando la versatilidad de esta disciplina al adaptarse a distintas configuraciones y expresiones artísticas.

La adaptabilidad de las tablas de báscula coreana se ha convertido en una característica destacada que ha permitido a los artistas personalizar sus actuaciones según sus intereses artísticos. La posibilidad de ajustar la rigidez, longitud y otros aspectos de las tablas ha propiciado la creación de actos únicos y personalizados. Esta flexibilidad ha impulsado la creatividad individual de los artistas, contribuyendo a la diversificación de la báscula coreana en el ámbito circense contemporáneo.

Desde sus primeras apariciones hasta los espectáculos más contemporáneos, la sistematización ha demostrado ser un factor crucial que ha influido en la movilidad, la seguridad, y la diversidad creativa. Este análisis no solo ha contribuido a una comprensión más profunda de la báscula coreana, sino que también resalta su importancia cultural y su evolución como forma artística a lo largo del tiempo.

6.2. Repercusión en aspectos dramaturgicos y estéticos

A primera vista, debido al funcionamiento riguroso y técnico de la disciplina, se podría presuponer que la búsqueda artística se centra principalmente en las calidades de movimiento y las habilidades acrobáticas de los saltadores. Sin embargo, tras una década de propuestas de actos de báscula coreana, existen una variedad de recursos artísticos utilizados como consecuencia de la sistematización de los dos parámetros analizados en los capítulos anteriores: los equipamientos y la metodología de enseñanza.

El primer recurso, cronológicamente hablando, es la utilización de un grupo numeroso de acróbatas durante los espectáculos de báscula. En *Nouvelle Experience*³⁰¹ del *Cirque du Soleil*, se emplea un gran número de artistas para crear rutinas acrobáticas en las que participan varios acróbatas. De esta manera, se logra un impacto visual impresionante y espectacular en el espectador, quien observa cómo vuelan unos y otros con multitud de personas alrededor. El

³⁰¹ La Tabla 23 del Anexo 5 contiene la información de la grabación: Video n.º 48.

hecho de emplear muchos acróbatas se repite en espectáculos posteriores, como *Amaluna*³⁰², y en otras producciones que utilizan grupos de artistas considerables (Cirque du Soleil, 2014). En relación con este aspecto, la inclusión de colchones de seguridad, junto con la adopción de una técnica de salto unificada entre los saltadores con códigos compartidos, ha permitido cambios a nivel estético y dramático. Por un lado, se ha eliminado la necesidad de rodear al ágil con tres cuidadores en la zona de salto, lo que agrega limpieza visual y permite que estas personas realicen variedad de movimientos y recorridos mientras los compañeros saltan. Esto posibilita intercambios entre saltadores en la zona baja del aparato y crea una distribución del espacio con diversas posibilidades. La zona de salto ya no está abarrotada de personas, lo que permite, a nivel coreográfico, llevar a cabo una variedad de acciones que con el equipamiento y las medidas de seguridad antiguas no eran posibles, generando así posibilidades estéticas y dramáticas inherentes a la sistematización señalada. Estas acciones pueden incluir coreografías de danza, acrobáticas o el uso de diferentes recursos dramáticos en solitario. Todas ellas están ligadas a la posibilidad de utilizar el espacio, habilitado antiguamente para los cuidadores, con fines artísticos y no meramente de seguridad. El hecho de disponer de un espacio liberado de otros artistas (con la única intención de cuidar) posibilita que a nivel estético se pueda tener en cuenta al individuo como ente solitario, así como desarrollar narrativas que giren en torno a la relación de los saltadores exclusivamente y no del resto del elenco que antes ocupaba el espacio.

La inclusión de recursos teatrales acompañando el acto junto con la construcción de una narrativa que busca dar un sentido constituye otro recurso artístico presente en diversos espectáculos. En *Corteo*³⁰³, se representa un duelo, un enfrentamiento entre dos grupos de personas que desafían la gravedad saltando en la báscula, mientras una banda de músicos los

³⁰² Enlace directo al espectáculo *Amaluna*: <https://www.youtube.com/watch?v=MGymEF65UBA>

³⁰³ El video de *Corteo* puede consultarse en <https://www.youtube.com/watch?v=I9OYEPC3GWI>

alienta, creando la atmósfera de una pelea callejera. En *Baskultoo*³⁰⁴, los dos artistas presentan una relación entre ellos mediante recursos teatrales que giran en torno a la figura del clown, exagerando los recursos como la mímica y las expresiones faciales, buscando de esta forma mostrar al espectador su universo particular (Krystof Ür, 2012; Rommy Fritz, 2006). Esta recuperación de figuras teatrales y la creación de una narrativa son solo dos ejemplos entre muchos casos existentes en la actualidad, posibles gracias a la utilización del equipamiento actual. En ambos casos, ya sea con tres acróbatas o dos, la viabilidad radica en el uso del sistema de colchones y el material universalizado, así como en la técnica aprendida mediante el método actual de enseñanza, que permite prescindir de cuidadores en escena y realizar un acto con solo dos o tres saltadores. El cambio estético derivado de la presencia de solo dos acróbatas en escena, así como la revisión de las posibilidades artísticas asociadas a este condicionante, ha impactado directamente en las capacidades artísticas de la disciplina, convirtiéndose en uno de los casos más comunes en la actualidad.

La incorporación de colchones como parte integral del equipamiento de la báscula coreana ha abierto nuevas posibilidades artísticas. El uso de un generoso volumen de colchones, compuesto por varias piezas unidas con velcros, ha sido aprovechado como recurso escénico en algunas propuestas artísticas. En ocasiones, éstos se han incorporado al montaje en escena, o se ha trabajado con la versatilidad que brindaba la capacidad de mover las distintas piezas que conformaban el conjunto de colchones, alterando así la morfología del equipamiento creado en el escenario. Ejemplos de esto se encuentran en actuaciones como las del *Trio Dac*³⁰⁵ o *Tripotes*³⁰⁶ (FIRCO, 2018; Triodac, 2011).

Aunque la tonicidad del cuerpo de los acróbatas en el aire generalmente se mantiene alta, existen propuestas acrobáticas que buscan escapar de esta norma. La investigación sobre

³⁰⁴ Para ver el video de Baskultoo, visite: https://www.youtube.com/watch?v=ozavTh2_Oy8

³⁰⁵ Puede acceder al video del Trio Dac en: <https://www.youtube.com/watch?v=j-pAuUjxTbw>

³⁰⁶ El lector puede consultar el video de Tripotes en: <https://www.youtube.com/watch?v=P4oCKoTRiu8>

la tensión corporal en el aire y la calidad de movimiento, alejándose de la estructuración técnica convencional, se presenta como otro parámetro que se replantea e investiga como recurso artístico. Jérési y Vicent³⁰⁷, egresados de la ENC y posteriormente colaboradores de la compañía *Les 7 Doigts de la Main* en el espectáculo *Réversible*, proponen una obra en la que buscan deconstruir el salto típico sobre la báscula coreana (La Croustade, 2021). Este proceso de deconstrucción se entiende como “la reinención de la utilización del cuerpo en el circo contemporáneo como elemento creador” (Lucas, 2021, p. 175). Además, se puede señalar otro recurso de deconstrucción técnica utilizado por la Compañía *Sons Company*³⁰⁸. Uno de los artistas realiza ejercicios que técnicamente no están concebidos para la báscula. Aterrizza en numerosas ocasiones con la espalda sobre la tabla para luego seguir saltando o realiza rotaciones contrarias a las habituales, reinventando así un lenguaje acrobático en el aparato (Einar Kling-Odenkrants, 2015). La ejecución de estos elementos es posible gracias al equipamiento contemporáneo, ya que el sistema de seguridad unificado, que consiste en un material acolchado que cubre la tabla y los colchones circundantes, permite construir una narrativa y una estética basada en aterrizajes sobre distintas zonas del cuerpo que antes no eran viables.

La propuesta escénica que incorporó varias básculas en escena junto a la sincronización de los saltos tuvo un gran éxito en 2019 y fue presentada en el *Festival Mondial du Cirque de Demain* por la compañía *Scandinavian Boards*³⁰⁹. Este espectáculo de alto nivel técnico impresionó al público al mostrar saltos sincrónicos en tres básculas en escena, creando un efecto visual espectacular con acróbatas realizando acrobacias de manera organizada y sincrónica, cambiando de un aparato a otro. Aunque este recurso fue bien recibido, no puede considerarse novedoso, ya que *troupes* de báscula húngara del siglo XX ya utilizaban varias

³⁰⁷ En el siguiente enlace puede ver el tráiler del espectáculo de báscula de fin de curso de la ENC:

<https://www.youtube.com/watch?v=4s3TnLdiOKo>

³⁰⁸ Puede consultarse el video de *Sons Company* en <https://www.youtube.com/watch?v=seXX2fO4emo>

³⁰⁹ El video de en *Scandinavian Boards* se encuentra: <https://www.youtube.com/watch?v=IEEPzVJhhQ4>

para saltar entre ellas en diversas posiciones. Es importante destacar que esta no es la primera propuesta artística en torno a esta particularidad. Anteriormente, en el CNAC³¹⁰, en los años 2009 y 2011, ya se presentaban propuestas que involucraban varias básculas en escena, saltando de una a otra y realizando saltos sincronizados. Sin embargo, la implementación del equipamiento contemporáneo y la universalización de los métodos de aprendizaje permiten ahora realizar diferentes ejercicios técnicos y crear una estética específica basada en la sincronización dependiente de un equipamiento y metodología unificada.

La estandarización de la construcción de las tablas de báscula coreana mediante la incorporación de fibra de vidrio ha tenido un impacto significativo en las posibilidades artísticas de la disciplina. Al utilizar tablas con características prácticamente idénticas en diferentes escenarios, como se observa en el caso de los *Scandinavian Boards*, se ha creado una plataforma homogénea que favorece la ejecución de actos sincronizados y coreografías complejas. La uniformidad en el diseño y las propiedades de las tablas permite a los acróbatas saltar entre diferentes básculas sin tener que ajustarse a variaciones significativas en el equipamiento. Esto no solo facilita la creación de actos visualmente impactantes debido a la altura y sincronidad mostrada, como el mencionado espectáculo escandinavo, sino que también abre nuevas posibilidades creativas al eliminar obstáculos técnicos relacionados con las diferencias en el equipamiento, lo que permite utilizar varias básculas que tendrán una respuesta prácticamente idéntica, lo que significa que ya no es necesario adecuar el salto para cada una de ellas. En consecuencia, la estandarización de las tablas y el conocimiento común de los métodos de aprendizaje facilitan la ejecución de saltos en varias básculas con colchones distribuidos de diversas maneras y contribuye directamente a la diversificación y sofisticación de las propuestas artísticas en la báscula coreana.

³¹⁰ El lector puede consultar el Anexo 4: videos n.º 23 y n.º 30 de la Tabla 9 para encontrar los detalles de las grabaciones mencionadas.

Es relevante señalar que antes de la propuesta final de *Scandinavian Boards*, Jan Rosén llevó a cabo una investigación sobre las posibilidades coreográficas de utilizar varias básculas coreanas en escena. Su proyecto, titulado *Las acrobacias y coreografías de la báscula*³¹¹ (Aaron Hakala, 2019), es el primer ejemplo de un proyecto de investigación específico que busca analizar y ampliar las posibilidades coreográficas de la disciplina en relación con el equipamiento contemporáneo. El proyecto tiene objetivos específicos, como analizar la práctica a través de ejemplos como los malabares, vincular los movimientos al sonido y revisar las trayectorias de los cuerpos en el aire, con la finalidad de intervenir en la percepción coreográfica del público y aumentar el potencial de la báscula.

La universalización de usar pies pesados y efectivos, diseñados para mantener la estabilidad del aparato durante su uso en escena, ha tenido un impacto directo en la expresividad artística de la báscula coreana. La solidez y fijación confiable de estos nuevos sistemas de anclaje permiten a los acróbatas realizar movimientos más precisos, ya que el sistema permanece firmemente anclado al suelo. Este nivel de estabilidad se traduce en la capacidad de ejecutar acrobacias más complejas y seguras, lo que ha ampliado las posibilidades creativas de los artistas. Además, el hecho de que los sistemas de anclaje actuales posibiliten atravesar la báscula de un lado a otro, caminando libremente sobre su superficie, ha abierto nuevas perspectivas artísticas. Los intérpretes pueden utilizar la totalidad de la tabla, explorando movimientos y coreografías que involucran desplazamientos continuos a lo largo de la plataforma. Esta versatilidad espacial contribuye a la creación de actos más dinámicos y visualmente impactantes, destacando cómo la evolución técnica ha influido en la expresión artística de la disciplina.

Con el objetivo de explorar nuevas direcciones para futuras investigaciones, he decidido examinar dos espectáculos que actualmente presentan características particulares,

³¹¹ Traducción al español realizada por mí.

sugiriendo una redefinición artística de la disciplina y están estrechamente vinculados a la universalización de los parámetros analizados anteriormente. Estas dos propuestas artísticas incorporan varios de los aspectos mencionados anteriormente y, más allá de eso, representan una reflexión sobre el futuro de la disciplina en los próximos años. Considero estos dos ejemplos como un punto de inflexión en la concepción artística de la báscula coreana, ya que son el resultado de la evolución artística ocurrida en la segunda década del siglo XXI y anticipan las posibilidades artísticas de la siguiente década. Las dos obras son *Ghost Light* de la compañía *Machine du Cirque* y *Lone* espectáculo en solitario de Luuk Brantjes.

Ghost Light, entre la chute et l'envol rend visible l'invisible es una obra creada en 2020 por la compañía canadiense *Machine de Cirque*. Los artistas Maxim Laurin y Ugo Dario son coautores, creadores e intérpretes de la obra, producida por *Machine du Cirque* y dirigida artísticamente por Nico Lagarde. La obra, de una duración completa de una hora, gira en torno a la báscula como eje central, convirtiéndose en el recurso físico, artístico y argumental principal. La visión completa de la obra se realizó a través de la grabación³¹² de este durante el *CIRCA Festival du Cirque Actuel* de 2020, el 17 de octubre de ese año, obtenida del fondo de documentación del CNAC.

En *Ghost Light*, la báscula adquiere un significado más allá de ser simplemente un aparato acrobático. Maxim Laurin y Ugo Dario buscan darle un valor adicional al dispositivo, como destaca Maxim Laurin en una entrevista sobre la creación del espectáculo: “Si je veux m’envoler, j’ai besoin qu’Ugo me pousse, là c’est la 13e année qu’on travaille en duo et c’est vraiment le but de créer une œuvre entière ensemble autour de l’appareil sur lequel on travaille depuis qu’on s’est rencontré : la planche coréenne”³¹³ (Machine de Cirque, 2020a). Este enfoque refleja la colaboración de trece años entre los artistas y su dedicación a construir una

³¹² Para conocer más datos sobre la grabación, el lector puede consultar el Anexo 4: video n.º 48 de la Tabla 11.

³¹³ La cita ha sido extraída del minuto 1:03 del video accesible a través del siguiente enlace:
<https://www.youtube.com/watch?v=AHwHtWOsqsk>

obra completa en torno a la báscula, explorando nuevas posibilidades y desafiando la duración típica de los actos de esta disciplina, que suelen tener entre 7 y 10 minutos debido a su exigencia física y peligrosidad. Este nuevo planteamiento en relación a la duración permite que el público viva la experiencia desde un punto de vista diferente, pues modifica el patrón habitual de todos los espectáculos anteriormente mencionados los cuales tienen como objetivo principal mostrar las habilidades de los saltadores en un periodo de tiempo corto y dejando al público sin respiración por la tensión que conlleva observar esta disciplina. Debido a que la duración es mayor y los acróbatas no pueden estar una hora saltando sin parar, el espectador puede observar la escena desde un enfoque distinto y más calmado que le permite poder entender mejor las posibilidades y particularidades de la báscula coreana. La obra representa un punto de inflexión en la historia de esta disciplina al ser el primer espectáculo de esta duración y desafía los límites convencionales hasta ese momento. La inspiración detrás de *Ghost Light* se resume en la idea de explorar la metáfora entre la vida y la muerte, haciendo visible lo invisible. Este concepto subraya la intención de ir más allá de los límites tradicionales de la báscula, convirtiéndola en un acercamiento poético y estético a la proeza técnica. Si bien siempre se pretende mostrar al espectador la excelencia, el aprendizaje, así como la práctica, está plagado tanto de vuelos perfectos como de caídas, poner en valor la parte que el espectador no suele ver y utilizarlo a nivel dramático, contribuye a que el espectador comprenda la particularidad de la disciplina de forma más realista y sincera. La idea que inspiró la creación de este espectáculo es definida por Maxim Laurin de la siguiente manera:

L'objet Ghost Light c'est un bâton avec une ampoule lorsque les têtes fermes ils allument la Ghost Light donc ils allument cette ampoule là pour que les fantômes puissent avoir de la lumière, puissent faire leur performance pour que quand on ouvre le théâtre ils laissent les humains tranquilles. Cette superstition nous plaisait beaucoup à Ugo et moi, ça nous inspirait.³¹⁴ (Machine de Cirque, 2020a)

³¹⁴ Palabras transcritas en el minuto 0:07 del video accesible en:
<https://www.youtube.com/watch?v=AHwHtWQsqsk>

La obra en sí misma es una reflexión sobre el aparato circense que la protagoniza y una metáfora de como este interviene en la relación entre dos personas. Los intérpretes-creadores profundizan en cómo las peculiaridades de la báscula se reflejan en la construcción de la narrativa, destacando que la pieza se centra en la relación entre dos personas. Estos artistas crean un espectáculo en torno a su trabajo en dúo, utilizando la báscula como herramienta para explorar la complejidad de una relación. Según Ugo Dario: “la bascule en fait nous aide à montrer toutes les côtés positifs et négatifs d'un couple”³¹⁵ (Machine de Cirque, 2020a). La báscula se convierte en un medio para representar metafóricamente los aspectos positivos y negativos de una relación de pareja. Utilizan su experiencia personal y la relación construida alrededor del aparato como base para desarrollar las diferentes partes del espectáculo convirtiéndose en un elemento poético. En este sentido, Maxim Laurin destaca:

Donc on aime beaucoup jouer avec le contraste. Ça symbolise énormément je trouve, dans une relation quand tu dépends de quelqu'un. Mais sur la planche, je suis complètement dépendant de l'autre, si Ugo part je perds équilibre. Si je veux m'envoler j'ai besoin qu'Ugo me pousse.³¹⁶ (Machine de Cirque, 2020a)

Esta relación entre dos personas que comparten la experiencia de saltar a la báscula y enfrentan caídas, falta de comunicación y errores se representa a través de diversas situaciones fácilmente identificables a lo largo del espectáculo. Numerosas escenas en las que interactúan con la báscula tienen como núcleo central esta relación, la comunicación, las caídas y, en última instancia, la constancia que subyace detrás de una actividad tan física y compleja. Conceptos como la dependencia mutua, la interrelación y el impacto que las acciones de uno tienen en el otro se manifiestan a lo largo de la obra. El contraste entre estar en el aire y en el suelo, caer en la báscula o fuera de ella, realizar movimientos rápidos o lentos; todas estas características inherentes a la disciplina se representan de una forma u otra a lo largo de la obra. Como mencioné anteriormente, la posibilidad de llevar a cabo esta dramaturgia está vinculada al uso del equipamiento contemporáneo ya que, rodeada por un colchón circular, permite girar sobre

³¹⁵ Palabras transcritas del minuto 0:38 del video: <https://www.youtube.com/watch?v=AHwHtWOsqsk>

³¹⁶ Minuto 0:50 del video accesible en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=AHwHtWOsqsk>

sí misma brindando a los artistas la capacidad de realizar acrobacias desde diferentes ángulos con total seguridad.

En un momento, mientras los dos artistas saltan, comienzan a intentar comunicarse utilizando los códigos establecidos para la disciplina. Sin embargo, su intento de comunicación se vuelve caótico, desordenado, sin sentido y sin obtener respuesta del otro saltador. A través de esta acción, logran transmitir al espectador la incomunicación que puede surgir entre una pareja, incluso cuando comparten el mismo código. Situaciones como esta sirven para transmitir al público las complejidades y particularidades de su relación. Además de mantener todo un espectáculo en torno a esta idea, la escena tiene a la báscula como eje central, literalmente hablando; la báscula está situada en el centro de la escena, rodeada por colchones que forman un círculo. Tanto simbólica como físicamente, se convierte en el epicentro de toda la representación.

Aunque la báscula presenta una apariencia normalizada, incluye un mecanismo especial³¹⁷ en la base del pie que permite que gire en su eje longitudinal, posibilitando saltar con ella desde diferentes frentes con respecto al público. En palabras de la compañía *Machine de Cirque*: “ça devient un appareil complètement nouveau on fait [...] Ça va donner au public la chance de voir d'autres perspectives du coup”³¹⁸ (Machine de Cirque, 2020a). Esta característica ofrece al público la oportunidad de observar a los saltadores desde distintos puntos de vista, permitiéndoles ver perspectivas que generalmente no son visibles debido a la frontalidad estática de la disciplina. La capacidad de movimiento circular no solo cambia la perspectiva del público, sino que también contribuye a construir la dramaturgia detallada anteriormente, ya que estos giros circulares ponen a prueba el equilibrio y generan desestabilización en el dúo. Se refleja así la idea de que la báscula puede tanto equilibrar como

³¹⁷ Para ver la imagen, puede consultarse el Anexo 3: Figura 21.

³¹⁸ Palabras transcritas en el minuto 3:06 del video accesible en:
<https://www.youtube.com/watch?v=AHwHtWOsqsk>

desequilibrar la relación. En algún momento, se observa cómo la báscula se mueve sola, lo que sugiere que el mecanismo del pie también provoca cambios en su inclinación durante el espectáculo, creando el efecto de que hay otro ente que la está moviendo.

Como última incorporación, esta ha sido equipada con micrófonos en el pie que capturan los sonidos generados cuando se mueve, golpea el suelo o cuando los artistas se deslizan por ella. Estos sonidos son recogidos por el músico compositor, quien utiliza estas grabaciones para componer la banda sonora que acompaña la obra. La interacción entre el movimiento de la báscula, los sonidos que produce y la composición musical crea una simbiosis única en el espectáculo. Félix Boisvert, el músico compositor de la obra describe esta relación como “C’est très symbiotique comme spectacle. Chaque respiration d’un acteur influence l’autre, influence la façon dont la scénographie va se lire, puis la façon dont je vais écrire la musique et vice versa. Chaque note les fait bouger, les faire ralentir”³¹⁹ (Machine de Cirque, 2020a). Estas palabras resaltan cómo cada elemento del espectáculo influye en el público incrementando la performance como algo arriesgado, desde la respiración de los artistas hasta la composición musical, creando una experiencia escénica completamente integrada. Maxim Laurin considera que todas estas nuevas posibilidades incorporadas a la báscula “c’est vraiment tout un peu pour mettre en valeur l’appareil”³²⁰ (Machine de Cirque, 2020a).

Haciendo una revisión de la diversidad de recursos empleados a lo largo del siglo XXI con el propósito de reformular y hacer evolucionar la disciplina, *Ghost Light emerge* como una obra artística que abarca una amplia gama de estos recursos. La dramaturgia desempeña un papel fundamental, la báscula se desplaza en su eje longitudinal, alterando la perspectiva del público y generando modificaciones en la escena. Además, la obra incorpora una innovación mecánica que transforma el uso tradicional del aparato, utiliza estratégicamente colchones para

³¹⁹ Palabras transcritas en el minuto 3:35 del video accesible en:

<https://www.youtube.com/watch?v=AHwHtWOsqsk>

³²⁰ Transcripción del minuto 3:26 del video: <https://www.youtube.com/watch?v=AHwHtWOsqsk>

delimitar el espacio escénico con un propósito dramaturgico y realiza una investigación corporal que aborda las tonalidades en el salto y los movimientos acrobáticos alrededor de la báscula. En términos objetivos, *Ghost Light* representa la primera propuesta artística que trasciende las anteriores y cuya singularidad está estrechamente ligada a la sistematización de los equipamientos de la disciplina en la última década.

Lone, la segunda pieza que he seleccionado para el análisis es una creación de Luuk Brantjes, artista graduado de la SUA, quien desempeña los roles de autor e intérprete bajo la supervisión artística de Benjamin Richter, Birgit Haberkamp y Piet van Dycke, mientras que Joel Roxendal se encarga de la música. Brantjes (2021) presenta esta obra de 30 minutos bajo el lema “A solo circus piece searching for balance between lonely and alone” (p. 1). El artista busca explorar la soledad en su forma más pura, destacando que “It is a tribute to being alone, to the inventive self, to the self that is comfortable with being by itself” (Brantjes, 2021, p. 2).

La escena se compone de una base cilíndrica giratoria de 1 metro y 20 cm, donde el artista se esfuerza por mantener el equilibrio en movimiento, una báscula, dos colchones y un sistema de varas con contrapeso. En este escenario, predominan los colores blanco y rojo. Brantjes explora cada elemento de la escena, utilizando diversos juegos para expresar cómo vive la soledad, expresando que “we have associated being alone with lonely. Being alone is frowned upon. In my show I want to remember the self that can be alone and display the joy, beauty and tranquility that comes with it” (Brantjes, 2021, p. 2).

La primera integración de la báscula en esta reflexión artística se materializa al elevarla sobre la base giratoria y emplear un contrapeso en uno de sus lados, permitiendo al artista equilibrarse en el otro. Al girar la báscula sobre la base, el artista logra mantener el equilibrio mientras se genera un efecto oscilante, visualmente evocador del lema de la pieza. En la tercera parte del espectáculo, Brantjes ensambla en escena un sistema de barras metálicas que, sosteniendo un contrapeso en un extremo y conectadas a la base giratoria en el otro, posibilita

que, al propulsar el peso desde el lado opuesto, este retorne a su posición original. Este ingenioso mecanismo posibilita que el artista realice saltos sobre la báscula en solitario, hecho remarcable al ser la primera vez que se presenta en escena un dispositivo que permite ejecutar la disciplina de manera individual. Tal y como expresa Brantjes (2021), la exploración sobre las potencialidades del aparato traza un nuevo camino hasta entonces inexplorado:

A discipline that contains a lot of force and power yet has the possibility to canalize that force into a state of weightlessness. With the combination of a teeterboard, Luuk himself and an innovative structure, Luuk expands the borders of what teeterboard is, and can be. Using his discipline to not only show the virtuosic figures that come with it but use it for expression and dialogue. (p. 2)

La báscula coreana, diseñada para que al menos dos personas salten en ella debido a su mecanismo de funcionamiento, impulsa verticalmente a los acróbatas en sus extremos mediante la fuerza generada por el peso de la caída del segundo saltador en el otro lado. Este funcionamiento tradicionalmente requiere la colaboración de dos personas para mantener la continuidad de los saltos. Sin embargo, Luuk Brantjes ha concebido una innovadora forma de ejecutar saltos en solitario utilizando un ingenioso mecanismo auto propulsor que desafía el paradigma construido en torno a la técnica coreana en la última media década.

Lone abre una posibilidad hasta entonces inexplorada: la capacidad de crear obras en solitario sin depender de otros artistas para la ejecución de este acto circense. En sus reflexiones, el artista destaca que el “Circus is not about accomplishing the impossible, it’s about challenging it. And the dance this creates between the performer and the impossible makes circus so appealing” (Brantjes, 2021, p. 3). La viabilidad de esta pieza es posible gracias al uso de un equipamiento que cumple con los estándares contemporáneos. La utilización de una báscula con parámetros estandarizados y medidas de seguridad, como los colchones, permite la creación de esta obra artística de manera segura y efectiva.

Estas reflexiones sientan las bases para una investigación futura que ahonde en las posibilidades artísticas de la báscula coreana, tanto las ya exploradas como las que aún aguardan ser descubiertas. Los espectáculos *Ghost Light* de *Machine de Cirque* y *Lone* de Luuk

Brantjes, presentados en los albores de la tercera década del siglo XXI, sirven como precuela, destacando el impacto de la universalización del equipamiento y la metodología de enseñanza en esta disciplina circense.

La estandarización del material y la metodología en la báscula coreana ha demostrado tener un impacto profundo y significativo a nivel artístico, como se ha explorado epígrafe sobre de la repercusión dramaturgica y estética. Al consolidar parámetros técnicos y de seguridad, se ha logrado una homogeneización que, lejos de limitar la creatividad, ha ampliado las posibilidades artísticas. La uniformidad en el equipamiento ha propiciado la creación de nuevas propuestas escénicas, permitiendo la incorporación de elementos teatrales, coreografías más complejas y la exploración de dramaturgias específicas. La báscula coreana ha evolucionado de ser un aparato especializado a convertirse en un medio versátil para expresar narrativas, emociones y conceptos abstractos. La influencia de esta estandarización no solo se refleja en la seguridad y consistencia técnica, sino también en la capacidad de los artistas para desarrollar un lenguaje capaz de llegar al público de manera más emocional dejando de lado lo espectacular. Este fenómeno ha dado lugar a obras innovadoras y a la revisión del potencial creativo de la báscula coreana, consolidándola como una disciplina circense contemporánea de gran relevancia y versatilidad.

Conclusions

Les conclusions, tirées des antécédents historiques sont significatives et confirment la pertinence et l'évolution de l'acrobatie au fil du temps. Il est évident qu'il s'agit d'une pratique ancrée dans la société depuis l'Antiquité, qui s'adapte et évolue en fonction du contexte historique et culturel. Depuis les civilisations préhistoriques jusqu'au Moyen Âge, on observe une diversité de techniques et de manifestations acrobatiques qui se sont transmises à travers l'itinérance de leurs praticiens. L'apparition de traités écrits à ce sujet à partir du XVI^e siècle témoigne de la reconnaissance académique de cette discipline comme un domaine d'étude légitime. Ces traités reflètent l'importance de la pratique acrobatique, notamment dans le cadre de la voltige équestre qui marque le début du cirque moderne. Le lien entre les compétences équestres et les arts du spectacle a ensuite conduit à la création de lieux dédiés à la mise en valeur de ces talents et ouvert la voie à l'émergence du cirque en tant que forme de divertissement populaire. En résumé, l'histoire de l'acrobatie montre son ancrage dans la société et son évolution en tant que forme d'expression artistique et de divertissement au fil des siècles, depuis les civilisations anciennes où elle prend ses racines, jusqu'à sa consolidation en tant que pratique académique où elle est reconnue comme la base du cirque moderne.

Les conclusions tirées de l'émergence du cirque moderne en 1768 sous la direction de Philip Astley sont également essentielles pour comprendre l'évolution et l'expansion de cette forme de divertissement au cours des siècles. Le terme « cirque », adopté par Charles Hughes pour désigner ces espaces de représentation, est devenu synonyme d'un spectacle incorporant une grande variété de disciplines avec un accent particulier sur l'acrobatie équestre. L'essor du cirque moderne a déclenché une concurrence féroce entre les entrepreneurs du secteur, qui cherchaient à étendre leurs productions à toute l'Europe et au-delà. Cette concurrence est l'origine de la croissance rapide du cirque moderne, amenant les entrepreneurs et les artistes à innover constamment dans leurs spectacles et leurs pratiques acrobatiques. Les nouvelles

disciplines et agrès ont émergé en réponse à ce besoin de repenser et d'améliorer continuellement les spectacles, contribuant ainsi à maintenir cette forme de divertissement vivante à travers le temps.

Le XIXe siècle a vu l'expansion mondiale du cirque, particulièrement en Amérique. L'arrivée de ce nouveau concept sur le continent américain par John Bill Ricketts en 1792 a perpétué la rivalité entre les entrepreneurs, favorisant la prolifération et l'évolution de l'art à travers les États-Unis. La révolution industrielle a favorisé le développement du cirque, avec des innovations telles que l'utilisation de tentes en toile et de trains comme moyen de transport, ce qui a permis la création de grands cirques, culminant avec la création du *Ringling Brothers and Barnum & Bailey Circus*, le plus grand spectacle de cirque au monde. Cette croissance exponentielle a conduit à l'émergence de nombreuses troupes acrobatiques et à la recherche constante d'exploits différents et inédits. Cette mentalité innovante a favorisé l'émergence de nouvelles approches dans tous les domaines du spectacle.

La fin du XXe siècle marque l'apparition d'une nouvelle vision du spectacle de cirque : le *nouveau cirque*. Ce courant a remis en question la structure traditionnelle du cirque moderne sous divers aspects, donnant lieu à l'émergence du cirque contemporain. Dans ce cadre s'inscrit la pratique de la bascule coréenne en tant qu'expression artistique. Le cirque contemporain se caractérise par une révision artistique, esthétique et philosophique du concept de cirque, en mettant l'accent sur l'expérimentation et l'innovation. Dans cette nouvelle approche, les méthodes d'enseignement ont été révisées et de nouvelles possibilités d'utilisation des agrès ont été explorées, marquant un changement significatif dans la tradition circassienne.

Après avoir examiné attentivement les différentes périodes du cirque à travers l'histoire, on peut conclure que le progrès et la réinvention, tant en termes structurels qu'artistiques, ont toujours été une constante dans le secteur. La croissance de l'industrie circassienne et les opportunités de travail ont été intrinsèquement liées à l'évolution des compétences et des

spectacles présentés. Cela a conduit les artistes à renouveler constamment leurs performances, les dispositifs et les agrès utilisés, conduisant à l'émergence de nouvelles manifestations acrobatiques et à l'adaptation de compétences similaires provenant d'autres activités. L'incorporation de la bascule s'inscrit dans cette dynamique inhérente au cirque à travers son histoire d'innovation, de diversification des disciplines acrobatiques et d'incorporation de nouvelles techniques et approches. De plus, l'émergence du cirque contemporain a entraîné une révision profonde des pratiques existantes, favorisant l'étude et la réflexion philosophique sur les possibilités et la signification de ces pratiques dans la société d'aujourd'hui.

En ce qui concerne l'émergence de la bascule coréenne dans l'histoire, il faut se référer à la pratique de l'acrobatie dans les habitudes de bien-être orientales. Le bouddhisme, puis le confucianisme, ont favorisé l'échange de traditions entre les différents territoires de l'Orient. La Corée, en particulier, a été fortement influencée par la Chine en termes d'habitudes saines et de pratiques sportives de la population. Cette influence a encouragé la pratique d'une multitude d'activités physiques favorables à la santé dans tout l'Orient, y compris la pratique coréenne du jeu traditionnel *neolttwigi*.

Dans ma recherche précédente (Lucas, 2019), on constatait que le jeu traditionnel coréen était l'antécédent historique de la discipline de cirque aujourd'hui connue sous le nom de bascule coréenne. Tous les deux présentent la même mécanique fonctionnelle, malgré l'évolution de leurs dimensions et de leurs matériaux au fil du temps. Ce jeu populaire, symbole de libération pour les femmes coréennes sous les dynasties Koryo et Choson, favorisait initialement la santé générale, mais les politiques conservatrices de Choson l'ont relégué aux cours des maisons. Cette activité permettait aux femmes de jeter un coup d'œil au-delà des murs de leurs foyers, devenant un symbole de libération. Aujourd'hui, le *neolttwigi* est toujours présent dans le folklore coréen, en particulier à Pyongyang, où des festivals et des compétitions

sont organisés. La recherche a démontré son importance historique, et sa pertinence est toujours d'actualité.

Il est important de noter que l'introduction de la propulsion mécanique dans le cirque à l'aide d'appareils similaires précède l'arrivée de la bascule coréenne. Cette constatation suggère l'existence de deux lignes chronologiques liées à l'apparition de cet appareil dans le cirque. La première se réfère à son introduction en tant que forme de propulsion mécanique, tandis que la seconde est associée à l'adaptation de la bascule aux caractéristiques du *neolttwigi*.

Pour ce qui est de la première, il est important de noter que l'acte de se propulser pour réaliser des acrobaties plus hautes et plus complexes est inhérent au cirque depuis sa création. Avant l'avènement des bascules, un certain nombre de dispositifs différents étaient utilisés à cette fin. Deux des précurseurs étaient le *trempelein* ou *petauron*, consistant en une petite planche inclinée, et la *batoude*, une évolution de cet appareil qui ressemblait au trampoline de natation et utilisait la flexion du bois pour projeter l'acrobate. L'évolution de ces appareils a favorisé l'apparition de la bascule au cirque en 1903 au cirque *Tichy's* de Prague par les Allemands Wolpert et Paulan. Ils sont considérés comme les premiers à l'utiliser au cirque, bien que Strehly (1880) suggère qu'un appareil similaire a été vu en 1873 au Cirque Impérial autrichien à Vienne. Cependant, il ressort de la description fournie par l'auteur que le mécanisme était similaire à celui d'une catapulte. La bascule offrait aux acrobates la possibilité d'être projetés à une hauteur considérable à partir d'une position contrôlée, leur permettant d'effectuer une variété de sauts à chaque propulsion. Cet aspect a été fondamental pour sa popularisation et sa croissance exponentielle, permettant la réalisation de prouesses impensables.

Jusqu'à l'arrivée de la bascule coréenne, la discipline était simplement connue sous le nom de bascule. Par la suite, une terminologie spécifique a été développée pour les différentes manières d'utiliser l'appareil: la bascule hongroise, la petite bascule et la bascule coréenne.

La bascule hongroise se caractérise par la participation de nombreux groupes de personnes, nécessaires pour former des tours de hauteurs variées dans les numéros. Un ou plusieurs acrobates, propulsés par leurs partenaires, réalisent un exercice acrobatique pendant leur phase de vol, puis atterrissent au sol, sur un matelas, sur d'autres artistes formant des tours, ou sur différents agrès ou animaux. La petite bascule, quant à elle, est de taille plus réduite et est également utilisée comme appareil de propulsion. La principale caractéristique de cette modalité est qu'elle n'est utilisée que par deux ou trois artistes : l'un d'eux propulse l'agile, qui effectue un exercice acrobatique et atterrit sur l'acrobate qui a donné l'impulsion. Enfin, la bascule coréenne se distingue des autres modalités par la réciprocité du saut. Cela signifie que l'acrobate qui se propulse d'un côté retombe à l'endroit d'origine, poussant le partenaire du côté opposé et générant ainsi une continuité dans les sauts. Bien que la structure de l'équipement présente des similitudes entre les trois modalités, chacune d'entre elles a des antécédents historiques, des caractéristiques et des méthodologies d'enseignement uniques. La catégorisation de ces modalités et disciplines de cirque est cruciale pour délimiter la terminologie et ainsi faciliter les avancées académiques dans la recherche. Il est donc essentiel de spécifier la modalité afin d'être précis et rigoureux dans l'utilisation des termes.

La bascule coréenne est apparue pour la première fois en Europe à la fin du XXe siècle, la première référence datant de 1978. À la fin des années 1960, après la fin de la guerre entre le Japon et les États-Unis, le dirigeant coréen Kim Il-sung a encouragé l'inclusion des traditions folkloriques nord-coréennes dans les arts du spectacle, introduisant ainsi le *neolttwigi* dans le Cirque National de Pyongyang. Ce jeu traditionnel coréen est devenu une discipline de cirque que les Nord-coréens ont exportée en Europe à la fin des années 1970. Bien que ce jeu ait une histoire de plus de 600 ans, sa présence dans le cirque date d'environ un demi-siècle. On peut donc conclure que les Coréens sont à l'origine de la bascule.

Les premières démonstrations en Europe ont eu lieu entre 1978 et 1985, toutes réalisées par la troupe nord-coréenne de Pyongyang lors d'événements et de festivals prestigieux de l'époque sur le continent. En 1990, le Cirque du Soleil a présenté le spectacle *Nouvelle Expérience* dans lequel, pour la première fois, le numéro de bascule coréenne a été exécuté par des artistes non coréens. Cette émulation de la technique a eu lieu à partir de la visite d'André St Jean en Corée pour recueillir des informations sur ses caractéristiques. Il n'y a pas eu de transfert méthodologique direct de l'enseignement de la Corée vers l'Occident, en raison de sa politique stricte interdisant l'échange de connaissances avec le monde extérieur. L'apprentissage a consisté en un processus d'essais et d'erreurs réalisé par les artistes du Cirque du Soleil. C'est pourquoi on peut conclure que l'Occident s'est approprié la bascule coréenne à partir de l'analyse des exercices effectués par les Nord-coréens et en effectuant un entraînement basé sur les tâtonnements, pour finalement amener la discipline sur scène une dizaine d'années après son introduction en Occident.

Au fil des années, cette modalité a acquis une reconnaissance importante dans le monde du cirque, en particulier dans le contexte du cirque contemporain. Cela se manifeste notamment par l'attribution de prix, tels que ceux reçus lors de sept des dix dernières éditions du *Festival Mondial du Cirque de Demain*. De plus, il y a eu une augmentation notable de sa participation dans tous les collèges affiliés à la FEDEC depuis la fin de la première décennie du XXI^e siècle, ce qui indique un changement significatif dans sa perception et sa pratique, passant d'être une discipline minoritaire à une discipline de plus grande importance.

L'analyse des réponses aux questionnaires menés dans le cadre de cette thèse permet d'aboutir à plusieurs observations significatives sur les caractéristiques du profil de l'acrobate de bascule coréenne dans le cirque contemporain. La majorité des artistes sont des hommes, avec une minorité de femmes d'environ 5 %. Ce fait, ainsi que les conclusions tirées de l'étude du *neolttwigi*, suggère la nécessité de recherches supplémentaires sur la relation entre le genre,

la discipline et les différents continents. La taille des sauteurs joue également un rôle important, le poids étant une considération cruciale qui peut influencer la capacité à exécuter les sauts. Les acrobates doivent avoir des poids similaires pour assurer une propulsion optimale, en évitant les différences significatives qui pourraient compromettre le bon fonctionnement de l'appareil. L'âge et l'expérience acrobatique antérieure, en particulier en gymnastique sur trampoline, sont des facteurs déterminants pour le développement réussi d'un acrobate. En ce qui concerne la durée de la carrière professionnelle, de nombreux artistes sont encore actifs après une décennie d'années de pratique. Cependant, cette discipline est physiquement exigeante et peut avoir une projection dans le temps plus courte que d'autres, telles que la jonglerie ou l'équilibrisme. En outre, il est essentiel de noter que l'artiste doit être prêt à faire face à des situations risquées, en raison de l'exposition permanente à des défis dangereux. En bref, le profil de l'acrobate de bascule coréenne est principalement masculin, avec des exigences spécifiques en termes de poids, d'âge et d'expérience préalable en gymnastique sur trampoline. La discipline exige une relation directe avec le risque et un engagement constant pour maintenir une carrière durable et réussie.

Après avoir examiné en détail les composants fondamentaux de l'équipement utilisé dans la pratique de la bascule coréenne, plusieurs conclusions significatives ont été tirées concernant les avancées et la standardisation de l'appareil. Alors que dans le passé, on utilisait des planches composées de lamelles de bois séparées et vissées ensemble, ce format a été presque entièrement remplacé par des planches construites à partir d'une seule lamelle ou de plusieurs lamelles collées ensemble pour former une seule pièce. Ce changement s'est consolidé au cours de la deuxième décennie du XXI^e siècle, où la bascule construite de cette manière s'est imposée comme un format universel.

En ce qui concerne le type de bois utilisé, le frêne, en particulier la variante américaine, a été le plus employé dans la construction en raison de ses propriétés adaptées pour résister aux

tensions³²¹ générées pendant son utilisation. La fibre de verre utilisée pour fournir rigidité et protection contre la torsion n'utilise pas de méthode standard pour son application, car différents constructeurs emploient diverses formes et matériaux. Par conséquent, il n'existe pas de systématisation dans ce domaine. Pour les dimensions des planches, une systématisation universelle a été trouvée avec des dimensions comprises dans des fourchettes établies. Les planches ont une longueur de 3 à 3,30 m, une largeur de 46 à 50 cm, une épaisseur centrale de 3 à 5 cm et une épaisseur latérale de 1,8 à 2,5 cm. Enfin, même si Marion Cossin a exploré des innovations comme la construction de bascules en matériaux composites recyclables, il s'agit pour l'instant de prototypes expérimentaux et la construction basée sur des lamelles de bois reste prédominante.

En ce qui concerne les pieds sur lesquels repose la bascule, il a été observé qu'ils présentent tous des caractéristiques communes. La base d'appui des pieds est large et touche entièrement le sol, soit par la base du pied lui-même, soit par un bois incorporé dans sa base. En outre, il a été conclu que plus la base d'appui est large, moins le poids est incorporé dans le pied. Chaque pied est équipé d'un système d'ancrage qui se connecte à la planche via un axe en acier et un système de roulements. Ce système est fixé à la planche par deux plaques métalliques. La seule différence significative entre les pieds réside dans leur forme, qui peut être triangulaire, semi-circulaire ou en forme de T inversé.

Quant à l'utilisation de matelas dans l'équipement, leur placement sous la planche est désormais une caractéristique majeure adoptée à la fin de la première décennie du XXI^e siècle et un élément standard de l'équipement de cette discipline dans le monde entier. De plus, le recouvrement de l'ensemble de la planche par un matériau rembourré est également une caractéristique des bascules coréennes actuelles. La densité des matelas utilisés est élevée,

³²¹ Si le lecteur souhaite approfondir cet aspect, Marion Cossin fournit des données relatives aux tensions supportées par les planches dans son étude *Analyses biomécaniques de l'interaction acrobate-équipement de cirque dans la performance acrobatique en planche coréenne* (2021).

entre 30 et 35 kg/m³, avec une épaisseur de 15 à 20 cm. Ces matelas sont généralement recouverts d'une bâche en tissu PVC. Quant au matelas de sortie, il a été déterminé qu'il ne s'agit pas d'un élément normalisé, car son utilisation est une décision artistique qui n'est pas liée aux besoins spécifiques de l'exécution de la discipline. Il ne fait donc pas partie de l'équipement standardisé de la bascule coréenne.

Après un examen approfondi des caractéristiques de l'équipement depuis ses débuts jusqu'à aujourd'hui, on peut conclure que c'est à la fin de la première décennie du XXI^e siècle que la plupart des compagnies et des écoles ont commencé à adopter le modèle d'équipement implémenté pour la première fois en 2001 par l'ENC. À partir de la deuxième décennie du XXI^e siècle, ce type d'équipement s'est généralisé et a été utilisé par tous les sauteurs. Par conséquent, il existe une standardisation de l'équipement de la bascule coréenne dans le monde entier, caractérisée par l'utilisation de planches faites de lamelles de bois collées et l'incorporation de matelas sous la zone de frappe de la planche. Ce modèle est devenu la norme dominante dans la discipline, marquant un tournant dans l'évolution et la systématisation de la bascule coréenne dans le cirque contemporain.

La standardisation de l'équipement n'a pas simplement été le résultat d'une évolution technologique, mais a été motivée par la recherche d'une série d'objectifs liés à la finalité artistique de la discipline du cirque. Cette uniformisation a apporté un certain nombre d'avantages significatifs pour la pratique et le développement de la bascule coréenne dans le cirque contemporain. Tout d'abord, l'uniformité des dimensions et des caractéristiques permet un échange plus fluide entre les acrobates du monde entier, en éliminant la nécessité de s'adapter à des équipements différents et en optimisant le temps d'entraînement. Cela facilite la collaboration entre artistes d'origines différentes et contribue à l'internationalisation de la discipline. Deuxièmement, la mise en place de matelas sous la bascule a considérablement amélioré la sécurité pendant la pratique, permettant l'entraînement de duos ou de trios

d'acrobates sans risques inutiles. Cette standardisation, ainsi que les améliorations réalisées dans l'action propulsive de l'appareil, ont permis d'élever le niveau acrobatique des sauteurs en leur apportant plus de précision, de stabilité et de sécurité dans l'exécution des mouvements. En outre, l'évolution constante des matériaux et des techniques de construction, comme le montre l'étude de Marion Cossin (2021), souligne l'importance de la recherche et de la remise en question constantes dans la discipline. Dans l'ensemble, ces aspects reflètent l'importance croissante de la bascule coréenne dans le cirque contemporain et la nécessité d'une approche rigoureuse de son étude artistique, structurelle et méthodologique.

Les conclusions sur l'impact physique et psychologique des acrobates de bascule coréenne sont révélatrices et soulignent la nécessité d'une révision méthodologique de l'enseignement de cette discipline circassienne. Le pourcentage élevé de répondants ayant vécu des épisodes psychologiquement traumatisants pendant la pratique ou l'apprentissage est inquiétant. Dans certains cas, cela a entraîné l'incapacité de refaire certains exercices acrobatiques. De plus, presque toutes les personnes interrogées déclarent avoir subi des blessures physiques au cours de leur pratique. Ces résultats suggèrent que la bascule coréenne comporte un risque significatif pour la santé physique et mentale des artistes, soulignant l'importance d'enseigner des outils méthodologiques pour atténuer ce risque autant que possible.

Après une analyse exhaustive des méthodologies et des méthodes d'enseignement appliquées dans la pratique de la bascule coréenne, trois périodes ont été identifiées qui ont marqué l'évolution de l'enseignement de cette discipline de cirque. La première période, située dans la dernière décennie du XXe siècle, se caractérise par une approche autodidacte de l'apprentissage, où les acrobates explorent les particularités de l'agrès par essais et erreurs, avec l'application des techniques de trampoline sur la bascule. Durant cette période, la sécurité est assurée par la présence d'assistants qui repositionnent les sauteurs après chaque saut. La

deuxième période correspond au manuel pédagogique élaboré par la FEDEC en 2009, qui fournit des lignes directrices générales pour l'enseignement de la bascule coréenne, bien que certaines de ces recommandations soient devenues obsolètes au fil du temps. Aujourd'hui, les enseignants experts de la discipline ont évolué vers une méthodologie d'enseignement plus avancée, différente de celle présentée dans le manuel, ce qui reflète la nécessité d'une nouvelle révision méthodologique.

Les experts d'aujourd'hui proposent une méthodologie renouvelée basée sur plusieurs phases d'apprentissage, comprenant une progression allant de l'intériorisation des particularités à la réalisation de figures acrobatiques et à l'exploration artistique. La première phase consiste en une période de compréhension de la discipline à travers une pratique progressive évitant tout risque inutile. La deuxième phase consiste en l'apprentissage du saut de base incluant le système de changements effectués au niveau du sol. Dans cette phase, les codes de communication utilisés dans le cadre de la méthodologie d'enseignement sont incorporés. Dans la troisième phase, les acrobates commencent à réaliser des figures acrobatiques sur la bascule avec les mesures de sécurité nécessaires, incorporant également les changements d'un côté à l'autre dans l'air, appelés les traversées. Une fois ces trois phases accomplies, l'apprentissage se concentre sur le transfert des figures acquises sur le trampoline selon le niveau technique des acrobates à la bascule coréenne, et sur la recherche artistique en vue d'une mise en scène. Ces quatre phases d'enseignement structurent l'apprentissage, déterminant l'existence d'une méthodologie standardisée autour de l'enseignement de la bascule coréenne, qui a été mise en place durant la deuxième décennie du XXI^e siècle et constitue actuellement la base de l'enseignement généralisé dans le monde entier.

Les aspects standardisés de la méthodologie d'enseignement révèlent une évolution significative dans la manière dont la sécurité et la communication sont abordées au cours de la pratique de cette discipline de cirque. Tout d'abord, le code de communication a évolué vers

un ensemble de neuf instructions universellement systématisées (“*next*”, “*switch*”, “*fly*”, “*ok*”, “*no*”, “*out*”, “*short*”, “*side*” y “*back*”). En ce qui concerne les méthodes de sécurité, l'utilisation d'un harnais de sécurité a été abandonnée au profit d'un matelas de sécurité, dont la taille et la manipulation sont adaptées selon le risque. De plus, un système innovant a été mis en place pour éviter la situation de risque connue sous le nom de “*dead board*”, qui implique le remplacement rapide du sauteur déstabilisé par un autre, garantissant ainsi la continuité du spectacle et la sécurité des artistes. Ces changements reflètent une méthodologie actualisée.

Les possibilités artistiques de la discipline ont également connu une évolution remarquable depuis le début du XXI^e siècle, marquée par l'introduction de nombreuses propositions innovantes explorant diverses expressions scéniques. L'émergence de deux propositions révolutionnaires, *Ghost Light* de Machine du Cirque et *Lone* de Luuk Brantjes, représentent une rupture totale avec les stéréotypes artistiques établis. Ces projets témoignent d'une profonde remise en question du potentiel artistique de la bascule coréenne et ouvrent la voie à un avenir encore inexploré sur le plan créatif et esthétique.

En tenant compte du fait que d'autres facteurs, tels que la promotion des habitudes sportives dès l'enfance au cours des dernières décennies et l'accessibilité généralisée à l'information via Internet, il est important de souligner que ces éléments ne diminuent en rien l'importance de la systématisation de la méthodologie d'enseignement et de la normalisation de l'équipement technique et des mesures de sécurité dans la pratique de la bascule coréenne. Au contraire, ces aspects nourrissent la pratique et l'intérêt des usagers. La révision et l'évolution conséquente de la méthodologie d'enseignement, ainsi que l'uniformisation de l'équipement technique et des mesures de sécurité, ont joué un rôle déterminant dans la croissance exponentielle de la pratique de la discipline du cirque de 2009 à aujourd'hui.

Ainsi, la standardisation s'est traduite par l'adoption généralisée de normes dans la construction de l'équipement, telles que la planche, le pied et le système d'ancrage, ainsi que

par l'utilisation de matelas de sécurité et de méthodes spécifiques pour prévenir les situations de risque pendant la pratique. Parallèlement, les experts constatent une évolution significative vers une méthodologie d'enseignement plus cadrée. Cette approche pédagogique structurée a contribué à améliorer la sécurité et l'efficacité de la formation des acrobates. Enfin, les réflexions sur les améliorations et les répercussions artistiques ont révélé un intérêt croissant pour l'exploration de nouvelles possibilités scéniques et esthétiques dans la discipline, étroitement liées à la systématisation susmentionnée, encourageant l'émergence de propositions innovantes telles que *Ghost Light* ou *Lone*. Ces nouvelles perspectives artistiques ouvrent un espace d'expérimentation et de créativité qui pourrait avoir des implications importantes en termes de production et de gestion culturelle dans le domaine du cirque.

En considérant les analyses et les résultats obtenus lors de cette recherche, on pourrait en conclure que la problématique posée dans notre hypothèse, reste résolue. En effet, nous soutenions que l'unification de l'équipement technique et des mesures de sécurité, la standardisation de la méthodologie d'enseignement, et les réflexions sur les améliorations et les répercussions artistiques étaient des aspects clés et qu'ils avaient conduit à une évolution exponentielle de la pratique de la bascule coréenne dans le cirque de 2009 à aujourd'hui.

L'acceptation de cette hypothèse marque un point de départ fondamental dans l'étude de la discipline et ouvre de nouvelles perspectives pour la recherche future dans le domaine. Cette approche analytique vise à poser les bases d'une compréhension plus profonde et plus structurée, ainsi qu'à explorer d'autres domaines du cirque qui n'ont pas encore été pleinement étudiés. En contribuant au développement d'une base académique solide, cette recherche vise à favoriser la croissance et l'évolution des arts du cirque dans leur ensemble. Une fois la thèse de doctorat achevée, il est prévu de publier un livre qui synthétisera et adaptera les résultats obtenus au cours de la recherche. Cela permettra de diffuser, de systématiser, de consolider les

connaissances acquises et de fournir des ressources utiles à la fois aux chercheurs et aux praticiens de la bascule coréenne.

Finalement, je souhaite réfléchir au lien existant entre la recherche universitaire sur le cirque et la pratique artistique du cirque. Bien que la constitution d'une branche d'étude dédiée aux arts du cirque dans le milieu universitaire présente des défis, ces défis reflètent l'esprit intrinsèque du cirque, caractérisé par sa capacité à défier le connu et l'impossible. Tout comme les artistes de cirque défient les limites physiques et mentales, les chercheurs en cirque sont confrontés au défi de systématiser la connaissance, de favoriser la relation entre la théorie et la pratique de la recherche, ainsi qu'entre le chercheur et l'artiste. En conclusion, j'aimerais rappeler les mots de Luuk Brantjes (2021) : *“Circus is not about accomplishing the impossible, it's about challenging it. And the dance this creates between the performer and the impossible makes circus so appealing”* (p. 3).

Bibliografía consultada

- 2 Klaps (Director). (2019, marzo 30). *2KlapS LaCompagnie, What's going board?*
<https://www.youtube.com/watch?v=csK8q3YTzyY>
- Aaron Hakala (Director). (2019, abril 7). *Scandinavian Boards—40th Festival Mondial du Cirque de Demain*. <https://www.youtube.com/watch?v=IEEPzVJhhQ4>
- Acro Barouf (Director). (2010, octubre 1). «*Graduation act*»—*Acrobarouf teeterboard / banquine act 2010*. https://www.youtube.com/watch?v=LMIC4SDSw_k
- Adrian, G. (1973). *En piste, Les Acrobates. Sauteurs, Contorsionnistes, Athlètes, Hercules*. Bourg-La-Reine.
- Airsoft Life (Director). (2009). *Backflip on a SeeSaw!*
<https://www.youtube.com/watch?v=OxRS7YT2ABY>
- Alain Birnesser (Director). (2014, septiembre 7). *Ali, Jules & la bascule coréenne*.
<https://www.youtube.com/watch?v=Xgakblt7I9k>
- Albrecht, E. (2014). *From Barnum & Bailey to Feld: The Creative Evolution of the Greatest Show on Earth*. McFarland.
- André Farstad (Director). (2006, septiembre 23). *Teeterboard*.
<https://www.youtube.com/watch?v=v24GvbOEjs>
- Anthony Kaschor (Director). (2009). *Korean X-treme See-Sawers*.
<https://www.youtube.com/watch?v=ryK9id8z5Bo>
- Ardèvol, E., & Muntañola, N. (2004). *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea* (J. E. A. Pitarch, Ed.). Editorial UOC.
- Asteraw. (s. f.). *Teeterboard. Xboard Zaia.jpg*. Wiki Cirque. Recuperado 21 de agosto de 2022, de <https://cirquedusoleil.fandom.com/es/wiki/Teeterboard>
- Babinski, T. (2005). *Cirque du soleil ; 20 ans sous le soleil*. Hurtubise.
- balaganscia (Director). (2012, mayo 12). *BALAGANS - Cirque de Demain (32)*.
<https://www.youtube.com/watch?v=weKCpkOfuVg>
- Barraut, D. (2002). *Le corps en suspens*. En E. Wallon, *Le Cirque au risque de l'art* (p. 273). Actes Sud.
- Becerra, A. (2018). *Dramaturgia y nuevo circo*. [4''] *Álvaro Reboredo y Beatriz Rubio*. ARTEZBLAI. <http://www.artezblai.com/artezblai/dramaturgia-y-nuevo-circo.-4-alvaro-reboredo-y-beatriz-rubio.html>
- Belmonte, T. (2011). *El Circo en Vilanova es posible. Trapezi 2011*. Zirkolika. Revista de artes escénicas. Nº 22, 19.
- Bessone, I. (2018). *Il circo contemporaneo italiano: Rischio e creatività nello scenario neoliberale*. Osservatorio MU.S.I.C. <https://www.semanticscholar.org/paper/Il-circo->

contemporaneo-italiano%3A-rischio-e-nello-
Bessone/060f7ae9817c79b2853b036f1fa6ea2e0f0cca8e

blondebouclee (Director). (2008, marzo 12). *Korean Folk Village Seesaw Performance pt2*.
<https://www.youtube.com/watch?v=XDikijcd32c>

BnF. (s.f.). *Dessins des sœurs Marthe et Juliette Vesque, vers 1925*. BnF -Encyclopédie des
arts du cirque. Recuperado 18 de agosto de 2022, de
http://expositions.bnf.fr/cnac/grand/cir_2470.htm

Bolívar, A., Domingo, J., & Fernández, M. (2001). *La investigación biográfico-narrativa en
educación: Enfoque y metodología*. La Muralla.

Borkowski, M. (2010). *Pierrot Bidon obituary*. The Guardian.
<https://www.theguardian.com/stage/2010/mar/21/pierrot-bidon-obituary>

Brantjes, L. (2021). *Lone. dossier*.
https://www.luukbrantjes.com/_files/ugd/94ebe3_9c51c4dc2b9141a381dfc63efcd9465b.pdf

Brillant, B. (2003). *Les clerics de 68*. Presses Universitaires de France.

Burke, P. (2001). *Visto y no visto: El uso de la imagen como documento histórico*. Crítica
Editorial.

Cea, M. Á. (2001). *Metodología cuantitativa: Estrategias y técnicas de investigación social*.
Síntesis.

Charic, J. (1983). *Les Olympiades du cirque a Lyon*. Le Cirque dans l'Universe.

Chasing Autumns (Director). (2008, mayo 16). *Jumping See-Saw 1*.
<https://www.youtube.com/watch?v=EjKKaAMvk04>

Chaure, D. N. (2018). *El rol de la mujer en Corea*. En L. D. Bolinaga & B. Bavoleo (Eds.),
Procesos políticos, económicos y sociales en la península coreana (pp. 161-181).
Editorial Teseo. [https://www.teseopress.com/estudioscoreanos/chapter/capitulo-10el-
hangul-y-las-mujeres-coreanas-es-posible-su-analisis-bajo-una-perspectiva-de-
genero-y-clase/](https://www.teseopress.com/estudioscoreanos/chapter/capitulo-10el-hangul-y-las-mujeres-coreanas-es-posible-su-analisis-bajo-una-perspectiva-de-genero-y-clase/)

Cheon, J., T. N. F. M. of K. (2014). *Encyclopedia of Korean Seasonal Customs:
Encyclopedia of Korean Folklore and Traditional Culture Vol. 1*. 길잡이미디어.

Circon. (s. f.). *Una mirada al circo en Costa Rica: Historia antigua-1995 – Circonteudo*.
Recuperado 17 de febrero de 2020, de [https://www.circonteudo.com/colonista/una-
mirada-al-circo-en-costa-rica-historia-antigua-1995/](https://www.circonteudo.com/colonista/una-mirada-al-circo-en-costa-rica-historia-antigua-1995/)

Cirque du Soleil (Director). (2014, octubre 14). *Teeterboard Act from Amaluna | Best of
Cirque du Soleil*. <https://www.youtube.com/watch?v=MGymEF65UBA>

Cirque du Soleil (Director). (2016, agosto 23). *The Process | Teeterboard Update | Mystère
by Cirque du Soleil*. <https://www.youtube.com/watch?v=tRGAndtjYSI>

- Cirque du Soleil (Director). (2021a, mayo 28). *Best of Teeterboard | Cirque du Soleil*.
<https://www.youtube.com/watch?v=vPEYDflj9Kg>
- Cirque du Soleil (Director). (2021b, noviembre 6). *Once upon a time at Cirque... The making of Drawn to Life! | Episode 7 | Cirque du Soleil*.
<https://www.youtube.com/watch?v=UUycgwJbMA0>
- Cirque La compagnie (Director). (2017, febrero 2). *38ème FMCD Cirque la compagnie*.
<https://www.youtube.com/watch?v=W1L2vx19xEY>
- Cohen, L., & Manion, L. (1990). *Métodos de investigación educativa*. La Muralla.
- ¿Cómo es la Madera de Fresno? *Propiedades y Características*. (2021, octubre 27).
<https://www.mesarte.es/como-es-la-madera-de-fresno/>
- Cossin, M. (2021). *Analyses biomécaniques de l'interaction acrobate-équipement de cirque dans la performance acrobatique en planche coréenne*. Faculté de médecine, Université de Montréal .
- Cossin, M. (2022, mayo 12). *Toujours plus haut! Acfas*.
<https://www.acfas.ca/publications/magazine/2022/05/coup-de-pouce-coup-de-coeur-concours-vulgarisation-2021-2022-cossin-toujours-plus-haut>
- Couderc, P. (1965). *Truth or Fiction, Legend or Fact. Installment No. 7 the Teeterboard (La Bascule)*. <https://classic.circushistory.org/Bandwagon/bw-1965Mar.htm>
- Cousteil, I. (2013). *Pierrot Bidon L'Homme Cirque*. SACD.
- Culhane, J. (1990). *The American Circus: An Illustrated History*. Henry Holt and Company.
- Daum, P. A. (1974). *The Royal Circus, 1782-1809: An analysis of equestrian entertainments*. The Ohio State University.
https://etd.ohiolink.edu/pg_10?0::NO:10:P10_ETD_SUBID:130838#abstract-files
- David, G. (2002). *Les accidents du récit: Une poétique de l'espace-temps*. En E. Wallon, *Le Cirque au risque de l'art* (p. 273). Actes Sud.
- De Ritis, R. (2002). *Aux origines de la mise en piste (1935-1975)*. En E. Wallon, *Le Cirque au risque de l'art* (p. 273). Actes Sud.
- De Ryck, A. (2021, marzo 15). *FullFullFull back to board*. Instagram.
https://www.instagram.com/p/CMcgBbbg_jW/
- Del Valle, V. (2018). *La cortesana y la mediadora*. En L. D. Bolinaga & B. Bavoleo (Eds.), *Procesos políticos, económicos y sociales en la península coreana* (pp. 201-210). Editorial Teseo.
- Delonj, T. J., & Vijayaraghavan, V. (2002). *Cirque du Soleil*. Amazonaws.
https://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/54101911/Cirque_du_Soleil.pdf
- Denis, D. (1997a). *Dictionnaire du Cirque (Vol. 3)*. Arts de 2 Mondes.

- Denis, D. (1997b). *Dictionnaire du Cirque (Vol. 1)*. Arts de 2 Mondes.
- Denis, D. (2013). *Le Cirque en France au XVIIIe siècle*. Arts de 2 mondes.
- Denis, D. (2016). *Premiers voltigeurs à cheval*. Circus Parade. <https://www.circus-parade.com/2016/07/15/premiers-voltigeurs-a-cheval/>
- Denis, D. (2017). *Lexique du Cirque*. Arts de 2 Mondes.
- Denis, D. (2018a). *Année 1768 au Cirque*. Circus Parade. <https://www.circus-parade.com/2018/02/02/annee-1768-cirque/>
- Denis, D. (2018b). *Philip Astley: La naissance du cirque*. Arts des 2 mondes.
- Desroches, J.-P. (Ed.). (1999). *Le corps humain et ses métamorphoses: L'acrobatie*. En 5000 Ans de Sport en Chine: Art et tradition (pp. 20-35). Musée Olympique De Lausanne.
- Didier Raffaelli (Director). (2015, avril 29). *Didier Raffaelli Clown Teeterboard act Zaia*. <https://www.youtube.com/watch?v=sIj1lorL6J8>
- djw4rn3r (Director). (2007, septembre 18). *Teeterboard montreal 2006*. <https://www.youtube.com/watch?v=hYzUf9eFFvM>
- Doillon, A. (1978, trimestre). *Tremplin? Trampoline? Trampolino? Trampoline ?*. Le Cirque dans l'Univers, 5-6.
- Dragone, F., & Payette, J. (Directores). (1991). *Nouvelle expérience [Documental, Familiar; VHS]*. Canadian Broadcasting Corporation (CBC), Home Box Office (HBO), Les Productions Télémagik Inc.
- Dumont, A., & Thomas, A. (2017). *Del gesto técnico al gesto artístico. El trampolín, base de la formación en propulsiones*. Creative commons.
- Durant, J., & Durant, A. (1962). *Pictorial History of the American Circus*. A. S. Barnes.
- Einar Kling-Odenkrants (Director). (2014, marzo 16). *Tact - Sons company*. <https://www.youtube.com/watch?v=r8VYaqo7jdo>
- Einar Kling-Odenkrants (Director). (2015, marzo 11). *Sons Company - Teeterboard - 36th Festival Mondial du Cirque de Demain*. <https://www.youtube.com/watch?v=seXX2fO4emo>
- Fagot, S. (2010). *Le cirque: Entre culture du corps et culture du risque*. Editions L'Harmattan.
- Farolan, E. (2013, enero 13). *Reviewvancouver: Cirque du Soleil: Amaluna, An Interview with Amy Orfanakos—John Jane*. http://www.reviewvancouver.org/sp_amaluna2012.htm
- FEDEC. (2009). *Manuel d'instruction de base pour les arts du cirque: Chapitre 9*. J. Hewitt, Ed. <http://www.fedec.eu/en/articles/415-teeterboard>

- Fernández, C. B. (2015). *Body Art: Los Comportamientos y Gestos del Cuerpo*. En Razón y palabra, 90 (Junio-Agosto), 55.
- Fernández Consuegra, C. B. (2014). *Arte Conceptual en Movimiento: «Performance art» en sus acepciones de Body Art y Behavior Art*. En Anales de historia del arte, 24, 183-200.
- Fernández, P. (2006, diciembre 22). *La mujer coreana | Su actuación a través de las épocas*. Evaristo Cultural. <https://evaristocultural.com.ar/2006/12/22/la-mujer-coreana-su-actuacion-a-traves-de-las-epocas/>
- Festivalcircoitalia (Director). (2021, diciembre 7). *DUO OLMOS, SPAIN – TEETERBOARD 22nd Int. Circus Festival of Italy (2021)*. <https://www.youtube.com/watch?v=KJtRBcnN7xI>
- Finder, R. (Bob). (2018, noviembre 24). *The 1935 Korean Christmas and New Year Seal*. Korea Stamp Society. <https://koreastampsociety.org/2018/11/24/the-1935-korean-christmas-and-new-year-seal/>
- FIRCO (Director). (2018, diciembre 18). *TRIPOTES LA COMPAGNIE - FIRCO 2018*. <https://www.youtube.com/watch?v=P4oCKoTRiu8>
- Flick, U. (2012). *Introducción a la investigación cualitativa*. Ediciones Morata, S.L.
- Fruen, L. (2016). *Inside North Korea's Olympics where competitors balance on see-saws and swings*. The Sun. <https://www.thesun.co.uk/news/1996994/inside-north-koreas-olympics-where-competitors-balance-on-see-saws-and-swings/>
- Gallego, J. (2016). *Filosofía y estética del cuerpo en el circo desde la perspectiva del concepto de biopoder*. Universidad Rey Juan Carlos. <https://eciencia.urjc.es/handle/10115/14245>
- García, M. A. L. (2002). *El confucianismo en Corea*. En México y la Cuenca del Pacífico, 17, Article 17. <https://doi.org/10.32870/mycp.v5i17.177>
- Garcia, M.-C. (2011). *Artistes de cirque contemporain*. En <http://journals.openedition.org/lectures>. Dispute (La). <http://journals.openedition.org/lectures/5525>
- Gavilán, G. P. (2011). *Review of Historia mínima de Corea [Review of Review of Historia mínima de Corea, por J. L. L. Manríquez]*. Estudios de Asia y Africa, 46(1 (144)), 244-250.
- Giaume, L. (2016). *Quand quelqu'un bouge* [Fotografía]. <https://www.lafermedubuisson.com/fr/quand-quelquun-bouge>
- Hamel, C. (1997). *Les grandes écoles du trapèze volant: L'Ecole de Pyong Yang*. Le Cirque dans l'Univers 187.
- Hawkes, J. (2012, marzo 11). *Wayback Machine*. <https://web.archive.org/>. https://web.archive.org/web/20120311063925/http://www.circusoz.com/digitalAssets/1479_1234416397068_The%20History%20of%20Circus%20Oz.pdf

- History of Korean Baduk. (2008). *Korea Baduk Association*.
http://english.baduk.or.kr/sub01_01.htm?menu=f11
- Hodak, C. (2002). *Entre la prouesse et l'écriture*. En E. Wallon, *Le Cirque au risque de l'art* (p. 273). Actes Sud.
- Humanities, N. E. for the. (1889, octubre 13). *The Salt Lake herald*. [Volume] (Salt Lake City [Utah])1870-1909, October 13, 1889, Image 16. The Salt Lake Herald, 1889/10/13, 16.
- Jacob, P. (2002). *La fabuleuse histoire du cirque*. Editions du chêne.
- Jacob, P. (2008). *La souplesse du dragon—Repères et références pour une histoire du théâtre acrobatique en Chine*. Magellan & Cie.
- Jacob, P. (2016). *Une histoire du Cirque*. Bnf Éditions.
- Jando, D. (s. f.). *Hiltons Video (1936)*. Circopedia. Recuperado 18 de agosto de 2022, de
[http://www.circopedia.org/Hiltons_Video_\(1936\)](http://www.circopedia.org/Hiltons_Video_(1936))
- Jando, D. (2018a). *Philip Astley*. Circopedia. http://www.circopedia.org/Philip_Astley
- Jando, D. (2018b). *Philip Astley & the Horsemen who Invented the Circus: 1768-1814*. Circopedia.
- Jando, D., Granfield, L., & Dahlinger, F. (2008). *The Circus 1870s - 1950s* (N. Daniel, Ed.; Taschen GmbH). Taschen.
- Jané, J. (2013). *152 Volts de pista*. Aorla Editors S.L.
- Jané, J. (2017, diciembre 15). '*A propòsit d'inTarsi*', per Jordi Jané | Blog del Mercat de les Flors [<https://mercatflors.cat/>]. <https://mercatflors.cat/blog/a-proposit-dintarsi-per-jordi-jane/>
- Jardínday. (2017, noviembre 16). *Lonas de PVC: Usos, ventajas y mantenimiento*. Jardínday.
<https://jardinday.com/lonas-de-pvc/>
- jjujetsu (Director). (2008, octubre 7). *South Korea Seesaw Game - 2008*.
<https://www.youtube.com/watch?v=I3CP1X3khFc>
- Johnson, P. (2011, abril 14). *Leonardo's Seesaw*. Playscapes. <http://www.playscapes.com/play-history/leonardos-seesaw/>
- Juvenal. (1817). *Sátiras de Juvenal*. Catalina Piñuela.
https://books.google.es/books?id=taIU1TYcwR8C&printsec=frontcover&hl=es&source=gbg_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
- Juvenal. (2019). *Sátiras De Juvenal*. Creative Media Partners, LLC.
- Kaydee Hanks (Director). (2011, septiembre 26). *Korean Seesaw II*.
<https://www.youtube.com/watch?v=mgOjjowrJPU>

- Kerley, McQuaid, LaCroix & Co. (1890, diciembre 31). *The Helena independent*. [Volume]: (Helena, Mont.) 1875-1943. 1890/12/31, 8.
- Kim, H. (2009). *Ethnicity and Foreigners in Ancient Greece and China*. Bloomsbury Academic.
- kimyemin (Director). (2008a, octubre 17). *Neolttwigi, Korea Południowa*. <https://www.youtube.com/watch?v=6n98WLEgPeQ>
- kimyemin (Director). (2008b, octubre 19). *Neolttwigi 2, Korea Południowa*. <https://www.youtube.com/watch?v=o3nqFh7vZYs>
- Klein, V., & Hivernat, P. (2010). *Panorama contemporain des arts du cirque*. Textuel.
- Korea sonya (Director). (2007, marzo 11). *Seesawing (South Korea)*. <https://www.youtube.com/watch?v=BDAHTWCOpBk>
- Kotar, S. L., & Gessler, J. E. (2011). *The Rise of the American Circus, 1716-1899*. McFarland.
- kpopjacketlady. (2016, septiembre 27). *Neolttwigi: A Korean Seesaw Game*. KPOP Jacket Lady. <https://kpopjacketlady.com/2016/09/27/neolttwigi-a-korean-seesaw-game/>
- Kraft. (1912, diciembre 19). *The herald*. [Volume]: (New Orleans, La.) 1905-1953. 1912/12/19, 5.
- Krunk, K. (2017, mayo 27). *30 Old Photographs Of Korea Before The North-South Split*. Atchuup! - Cool Stories Daily. <https://www.atchuup.com/vintage-photos-of-korea/>
- Krystof Ūr (Director). (2012, marzo 6). *Baskulloo: Maxim Laurin et Ugo Dario au Festival Mondial du Cirque de Demain (intervue inclus)*. https://www.youtube.com/watch?v=ozavTh2_Oy8
- Kudlak, B. (1999). *Par Stéphane Besson, dans la Revue Théâtre Universitaire (janvier 1999)—Cirque Plume (S. Besson)* [Entrevista]. <https://www.cirqueplume.com/par-stephane-besson-dans-la-revue-theatre-universitaire-janvier-1999.html>
- Kvale, S. (2011). *Las entrevistas en Investigación Cualitativa*. Ediciones Morata.
- Kwang-Eon, K. (2004). *동아시/아의 놀이*. 민속원.
- La Croustade (Director). (2021, enero 14). *Epreuve Synthse2016—Jérémi & Vincent—Planche coréenne*. <https://www.youtube.com/watch?v=4s3TnLdiOKo>
- Ladevito, P. (2005). *Corea tradicional y moderna: Espacios de construcción de la identidad femenina*. En E. Oviedo (Ed.), *Corea, una mirada desde Argentina*. Editorial de la Universidad Nacional de Rosario.
- lanavespacial. (2013, abril 7). *Joe & Martin (bascúla coreana)*. C.S.O.A. *La Nave Espacial - Barcelona*. <https://lanavebcn.wordpress.com/2013/04/07/joe-martin-bascula-coreana/>

- Laurendon, L., & Laurendon, G. (2001). *CNAC, nouveau cirque: La Grande Aventure*. Le Cherche Midi.
- Le Breton, D. (2012). *Que-sais-je? Sociologie du risque*. Puf.
- Lee, I. (2010). *Convention and Innovation: The Lives and Cultural Legacy of the Kisaeng in Colonial Korea (1910-1945)*. Seoul Journal of Korean Studies, 23.
- Lee, S., Yi, S., & Lee, H. E. (2016). *The Making of International Law in Korea: From Colony to Asian Power*. Brill Nijhoff.
- Lehman, E. D. (2013). *Becoming Tom Thumb: Charles Stratton, P. T. Barnum, and the Dawn of American Celebrity*. Wesleyan University Press.
- Les 7 doigts de la main (Director). (2016, novembre 18). *RÉVERSIBLE - Les 7 Doigts (2016)*. <https://www.youtube.com/watch?v=fW017aKzsDE>
- L'Hermite, J. (1971). *Le passetemps [de] Jehan L'Hermite: publié d'après le manuscrit original, Volumen 1*. Slatkine Reprints.
- Lisa Clark (Director). (2008a). *Folk Village - Nol Ttwigi - Flips*. <https://www.youtube.com/watch?v=gWYFn3lWC2Q&t=2s>
- Lisa Clark (Director). (2008b). *Folk Village - Nol Ttwigi - Hoola Hoops*. <https://www.youtube.com/watch?v=1rseLubhvwI>
- Lisa Clark (Director). (2008c). *Folk Village - Nol Ttwigi - Ribbons*. <https://www.youtube.com/watch?v=rJFIKqZRZL0>
- Lucas, E. (2019). *Neolttwigi, Tradición Coreana en el Circo*. Universidad Rey Juan Carlos.
- Lucas, E. (2020). *Cuerpos deconstruidos: Hacia una estética del cuerpo en el circo contemporáneo del siglo XXI (Trabajo Fin de Máster)*. Universidad Rey Juan Carlos.
- Lucas, E. (2021). *Cuerpos deconstruidos: Hacia una estética del cuerpo en el circo contemporáneo del siglo XXI*. Tsantsa. Revista de Investigaciones artísticas, 11, Article 11.
- LukasAnd Aaron (Director). (2020, marzo 23). *Lukas & Aaron—39th Festival Mondial de Cirque de Demain*. <https://www.youtube.com/watch?v=4eisgL9iwdY>
- lynnehiggins (Director). (2006, octubre 15). *Korean See-Saw*. <https://www.youtube.com/watch?v=X-cwq1CWreM>
- Machine de Cirque (Director). (2019, abril 2). *Machine de cirque_ teaser*. <https://www.youtube.com/watch?v=SIAN62AYGps>
- Machine de Cirque (Director). (2020a, marzo 30). *GHOST LIGHT _ Teaser documentaire (FR)*. <https://www.youtube.com/watch?v=AHwHtWosqsk>
- Machine de Cirque (Director). (2020b, marzo 30). *GHOST LIGHT_Teaser #1*. https://www.youtube.com/watch?v=HLOrloj_SDM

- Madera de Fresno. (2018, febrero 22). *Catálogo Maderas Acuña*.
<https://catalogo.maderasacuna.es/producto/madera-de-fresno/>
- Malacca, K. M. (2012, febrero 3). *KCS MMU Malacca: Korea traditional games part 1*. KCS MMU Malacca. <http://kcsmmumelaka.blogspot.com/2012/02/korea-traditional-games-part-1.html>
- Maleval, M. (2002). *L'objet: Le noeud gordien*. En E. Wallon, *Le Cirque au risque de l'art* (p. 273). Actes Sud.
- Maleval, M. (2010a). *Archaos*. Actes Sud.
- Maleval, M. (2010b). *L'émergence du nouveau cirque: 1968-1998*. L'Harmattan.
- Mark Anthony Clegg (Director). (2017, julio 26). *Neolttwigi*.
<https://www.youtube.com/watch?v=osdWm6AI-po>
- Martin, C., & Lattuada, F. (2002). *Une certaine connivence*. En E. Wallon, *Le Cirque au risque de l'art* (1-Una, p. 273). Actes Sud.
- Martin Puyol (Director). (2006, octubre 2). *Bascula makabra*.
<https://www.youtube.com/watch?v=lPoCcVlyN8U>
- Martin Puyol (Director). (2007, marzo 13). *Bascula en la opera*.
<https://www.youtube.com/watch?v=oLvHCXmHVSE>
- Martin Puyol (Director). (2008, septiembre 9). *Joe&Martin*.
<https://www.youtube.com/watch?v=4qix0EscZVc>
- Martin Puyol (Director). (2009, junio 17). *Bily!!! Teeterboard!*
<https://www.youtube.com/watch?v=DD2WKvSEaPE>
- Maymard, M., & Hamel, C. (s. f.). *La bascule. De l'impulsion à la propulsion*. Recuperado 13 de mayo de 2021, de <https://cirque-cnac.bnf.fr/fr/acrobatie/propulsion/la-bascule>
- McKerman, J. (1999). *Investigación - Acción y curriculum (1ª)*. Morata.
- Membres. (s. f.). *FEDEC*. Recuperado 1 de julio de 2021, de http://www.fedec.eu/fr/members/?c=18&current_page=5&nb_items_per_page=10
- Miller, D. (Director). (1937, agosto 14). *Equestrian Acrobats* [Documental, Corto]. Metro-Goldwyn-Mayer (MGM).
- Mi-Ok, M., & Eui-Kyung, K. (2017). *The origin and rule of Neolttwigi in the old and modern reference*. Korean Journal of Early Childhood Education, 37(1), 303-328.
<https://doi.org/10.18023/kjece.2017.37.1.013>
- Motte, J. (2011). *Le 32 FMC a fait l'unanimité*. Le Cirque dans l'Univers.
- Moy, J. S. (1977). *John B. Ricketts' circus, 1793-1800*. University of Illinois at Urbana-Champaign.

- msooch (Director). (2006). *Korean Traditional See-saw*.
<https://www.youtube.com/watch?v=l1MHjXgvQew>
- National Endowment for the Humanities. (1913a, febrero 27). *The San Francisco call*. [Volume] (San Francisco [Calif.]) 1895-1913, February 27, 1913, Image 4. 1913/02/27, 4.
- National Endowment for the Humanities. (1913b, marzo 7). *The San Francisco call*. [Volume] (San Francisco [Calif.]) 1895-1913, March 07, 1913, Image 5. 1913/03/07, 5.
- National Endowment for the Humanities. (1913c, marzo 12). *L'Italia*. [Volume] (San Francisco, Calif.) 1887-1943, March 12, 1913, Image 2. 1913/03/12.
<https://chroniclingamerica.loc.gov/lccn/sn85066408/1913-03-12/ed-1/seq-2/>
- National Endowment for the Humanities. (1913d, marzo 16). *The San Francisco call*. [Volume] (San Francisco [Calif.]) 1895-1913, March 16, 1913, Image 84. 1913/03/16, 27.
- National Endowment for the Humanities. (1913e, marzo 20). *The San Francisco call*. [Volume] (San Francisco [Calif.]) 1895-1913, March 20, 1913, Image 20. 1913/03/20, 4.
- National Endowment for the Humanities. (1913f, abril 11). *The Evening standard*. [Volume] (Ogden City, Utah) 1910-1913, April 11, 1913, Image 8. 1913/04/11, 8.
- National Endowment for the Humanities. (1913g, abril 12). *Goodwin's weekly: A thinking paper for thinking people*. [volume] (Salt Lake City, Utah) 1902-1929, April 12, 1913, Image 8. 1913/04/12, 8.
- National Endowment for the Humanities. (1913h, abril 13). *The Salt Lake tribune*. [Volume] (Salt Lake City, Utah) 1890-current, April 13, 1913, Image 8. 1913/04/13, 8.
- National Endowment for the Humanities, N. E. for the. (1913i, marzo 2). *The San Francisco call*. [Volume] (San Francisco [Calif.]) 1895-1913, March 02, 1913, Image 44. 1913/03/02, 28.
- National Geographic Found. (2013). *[Tumblr]*. National Geographic Found.
<https://natgeofound.tumblr.com/post/64147685002/schoolgirls-in-new-years-costumes-improvise-a>
- Need, W. (1890, septiembre 4). *Catoctin clarion*. [Volume] (Mechanicstown, Md.) 1871-1940,. 1890/09/04. <https://chroniclingamerica.loc.gov/lccn/sn84026688/1890-09-04/ed-1/seq-3/>
- Okinawa, R. (2008). *THE FLYING SEE-SAW GIRLS OF KOREA -- Go Ahead....Try This at Home !* [Fotografía]. <https://www.flickr.com/photos/okinawa-soba/2417587805/>
- Park, J. (2008). *A Comparative Study of the Tano Festivals between Korea and China*. 비교민속학.
- patisankana (Director). (2007, febrero 18). *Seesaw 1*.
<https://www.youtube.com/watch?v=3jvdNOXhfl4>
- Permentier, T. (2018, junio). *Bascule*. Circus Magazine, 55, 30-31.

- Picatto, G., & Rauline, F. (2018). *Le Cirque Bidon*. Éditions La Bouinotte.
- Playbill (Director). (2016, mayo 23). *Highlights From «Paramour,» Cirque du Soleil's First-Ever Broadway Show*. <https://www.youtube.com/watch?v=wSYbvMS0OLU>
- Powell, J. (2016, octubre 22). *The 20 photographs of the week*. The Guardian. <https://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2016/oct/22/the-20-photographs-of-the-week?page=with%3Aimg-17>
- Qifeng, F. (1985). *Chinese Acrobatics Through the Ages*. Foreign Languages Press.
- Qinglong, S. (1999). *Historie du sport en Chine depuis l'Antiquité*. En 5000 Ans de Sport en Chine: Art et tradition (pp. 15-18). Musee Olympique De Lausanne.
- Raftis, A., & Angeli, A. (2015). *Acrobatic dancing since Antiquity*. Slidetodoc. <https://slidetodoc.com/ms-adamantia-angeli-greece-mr-prof-alkis-raftis/>
- Reyes, R. C. (2021). *Teeterboard Development Ladder and Jumper Classification*. <https://www.theeyeofmystere.com/home/professional-teeterboard-instructor-proteins>
- Richard, J. (1985). *Le XI Festival International du Cirque de Monte-Carlo*. Le Cirque dans l'Universe.
- Rimbault, E. (1854). *Notes and Queries, Number 242, June 17, 1854*. Gutenberg. <https://www.gutenberg.org/files/42820/42820.txt>
- Rommy Fritz (Director). (2006, julio 12). *Teeterboard Act - CORTEO (Cirque du Soleil)*. <https://www.youtube.com/watch?v=l9OYEPC3GWI>
- Rommy Fritz (Director). (2007, enero 6). *Korean Plank Act—SOLSTROM (Cirque du Soleil)*. <https://www.youtube.com/watch?v=V2V0q8IGS3M>
- Rosén, J. (s. f.). *Språngbrädans akrobatik och koreografier*. Uniarts.se. Recuperado 14 de septiembre de 2022, de <https://www.uniarts.se/forskning-utvecklingsarbete/forskningsprojekt/sprangbradans-akrobatik>
- Sabord, E. (s. f.). *Cirque La Compagnie*. Recuperado 21 de agosto de 2022, de <http://emilesabord.fr/les-compagnies/cirque-la-compagnie-2/>
- Sáez, M. N. (2018). *El Hangul y las mujeres coreanas*. En L. D. Bolinaga & B. Bavoleo (Eds.), *Procesos políticos, económicos y sociales en la península coreana* (pp. 183-199). Editorial Teseo. <https://www.teseopress.com/estudioscoreanos/chapter/capitulo-10el-hangul-y-las-mujeres-coreanas-es-posible-su-analisis-bajo-una-perspectiva-de-genero-y-clase/>
- sallyseton07 (Director). (2007, febrero 15). *Crazy Korean See Saw Tricks*. <https://www.youtube.com/watch?v=22f2ePkeMIA>
- Scattolini, A. (2019). *Hacia una definición del Circo Contemporáneo. Cuerpo, error y performance en las prácticas artísticas de la posmodernidad*. Reflexión académica en Diseño y Comunicación N° XXXIX, Año XX. Vol. 39, Agosto 2019, Buenos Aires, Argentina, 68-71.

- Seeling, J. (2010). *Pierrot Bidon's Archaos: The circus that shot society in the head*. The Guardian. <http://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2010/mar/23/pierrot-bidon-archaos-circus>
- Seibel, B. (1993). *Historia del circo*. Ediciones Del Sol.
- Seligson, S. (2009). *Desde los orígenes hasta fines del siglo XIV d. C.*. En J. L. Manríquez, Historia mínima de Corea. El Colegio de México.
- Soler, C. (2016). *Artes escénicas y derechos de autor*. Reus S. A.
- Stafford, P. (2011, septiembre 8). *Neolttwigi and Jultagi – Chuseok performances*. Korea: An Introduction. <https://guidetokorea.wordpress.com/2011/09/08/neolttwigi-and-jultagi-chuseok-performances/>
- St-Hilaire, R. (2016). *Lauréats, spectacles et cartes blanches de La Piste aux Espoirs de 1988*. PDF Free Download. <https://docplayer.fr/13277042-Laureats-spectacles-et-cartes-blanches-de-la-piste-aux-espoirs-de-1988-a-2005.html>
- Stock Photo (s. f.). *Children playing seesaw in Korea 1953* [Fotografía]. Alamy. <https://www.alamy.com/stock-photo-children-playing-seesaw-in-korea-1953-116199674.html>
- Strauss, A., & Corbin, J. M. (1990). *Basics of qualitative research: Grounded theory procedures and techniques* (p. 270). Sage Publications, Inc.
- Strehly, G. (1880). *L'acrobatie et les acrobates*. Hachete BnF. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k882577q>
- Sung, K. il. (1976). *Art Djoutcheen*. Editions en Langues Etrangères.
- Thétard, H. (1978). *La Merveilleuse histoire du cirque*. Julliard. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1002222>
- ThisSideUpCasey (Director). (2007, julio 26). *Teeterboard First Prototype*. <https://www.youtube.com/watch?v=J8vsiXT5PIY>
- Tidor, M. Á. (2016). *Hacia una formación oficial de las artes circenses en España*. Universidad de Granada.
- Travel the World (Director). (2020, junio 25). *Seoul, South Korea - Buddhist Street Festival - Neolttwigi seesaw game*. https://www.youtube.com/watch?v=_tV-RmIyE_U
- Triodac (Director). (2011, octubre 30). *Trio DAC EXIT Bascule / Teeterboard*. <https://www.youtube.com/watch?v=j-pAuUjxTbw>
- Truth Pub. Co. (1906, noviembre 24). *Truth*. [Volume] (Salt Lake City, Utah) 1901-1908,. 1906/11/24, 15.
- Tuccaro, A. (1599). *Trois dialogues de l'exercice de sauter et voltiger en l'air*. Claude de Monstr'oeil. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k882581s>

- Tuccaro, A. (2013). *Trois dialogues de l'exercice de sauter et voltiger en l'air*. Hachette Livre BNF.
- Ulls, M. (2011, junio 9). *Duo Luyol. Trapezi Vilanova i la Geltrú 2011*. Circ. Manel Sala «Ulls». <http://circ-manelsala-ulls.blogspot.com/2011/06/duo-luyol-trapezi-vilanova-i-la-geltru.html>
- Wallenfeldt, J. (2021). *Ringling Bros. And Barnum & Bailey Circus*. Encyclopedia Britannica. <https://www.britannic.com/topic/Ringling-Bros-and-Barnum-and-Bailey-Combined-Shows>
- Ward, S. (2018). *Father of the Modern Circus «Billy Buttons»: The Life & Times of Philip Astley*. Pen and Sword History.
- Woosung, S. (1996). *우리나라 민속놀이*. 동문선.
- Yi, I. -hwa, & Lee, E.-W. (2006). *Korea's Pastimes and Customs: A Social History*. Homa & Sekey Books.
- Yoon, S. (2008). *Festive Occasions: The Customs in Korea*. Ewha Womans University Press.
- Your Professional Teeterboard Instructor (Director). (2021a, febrero 22). *Teeterboard 101: Take off!* <https://www.youtube.com/watch?v=nHz5hbZQgbw>
- Your Professional Teeterboard Instructor (Director). (2021b, febrero 23). *Teeterboard 101: Stepping and Repositioning! (And Calling OUT!)*. <https://www.youtube.com/watch?v=N-OOJ4pZjVA>
- Your Professional Teeterboard Instructor (Director). (2021c, febrero 25). *Teeterboard 101: How to Jump properly!* <https://www.youtube.com/watch?v=JjsiI8PJQI>
- Your Professional Teeterboard Instructor (Director). (2021d, febrero 27). *Teeterboard 101: Starting the board*. <https://www.youtube.com/watch?v=YIS43d-uQBY>
- Your Professional Teeterboard Instructor (Director). (2021e, febrero 27). *Teeterboard 101: Surviving a deadboard!* <https://www.youtube.com/watch?v=dyFZrhh58pw>
- Your Professional Teeterboard Instructor (Director). (2021f, abril 6). *Teeterboard 101: Saving a dead board!* https://www.youtube.com/watch?v=3qlDy_y-nA4
- Your Professional Teeterboard Instructor (Director). (2021g, abril 10). *Teeterboard 101: Switching Basics*. <https://www.youtube.com/watch?v=fkMsSYZ65to>
- Your Professional Teeterboard Instructor (Director). (2021h, abril 21). *Teeterboard 101: Throwing the mat*. https://www.youtube.com/watch?v=KWK96Jj_rYM
- Zavatta, C. (2001). *Les mots du cirque*. Belin.

ANEXOS

Anexo 1. Figuras de los antecedentes históricos acrobáticos y circenses

Figura 1.

Objeto ceremonial chino 3000 a. C.
(Qinglong, 1999, p. 25)

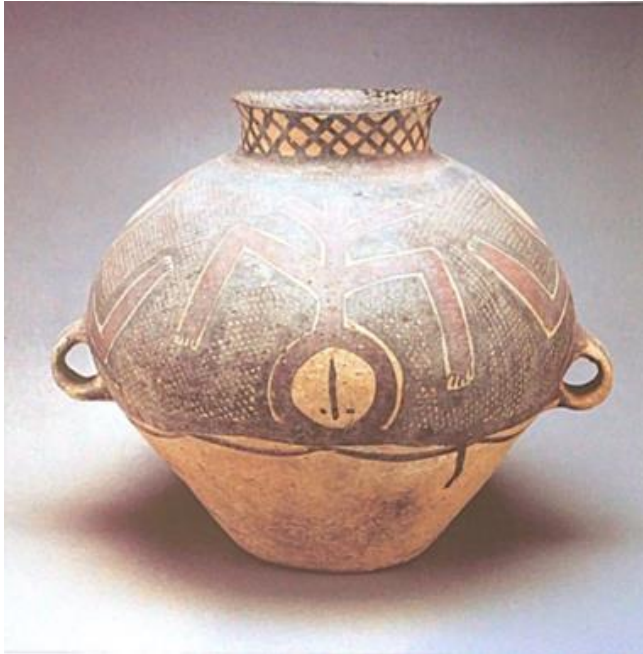


Figura 2.

Objeto ceremonial chino dinastía Han
206-220 a. C. (Qinglong, 1999, p. 32)



Figura 3. Detalle de la pintura *The hundred entertainments* Dinastía Han 206-220 a. C.
(Qifeng, 1985, p. 24)

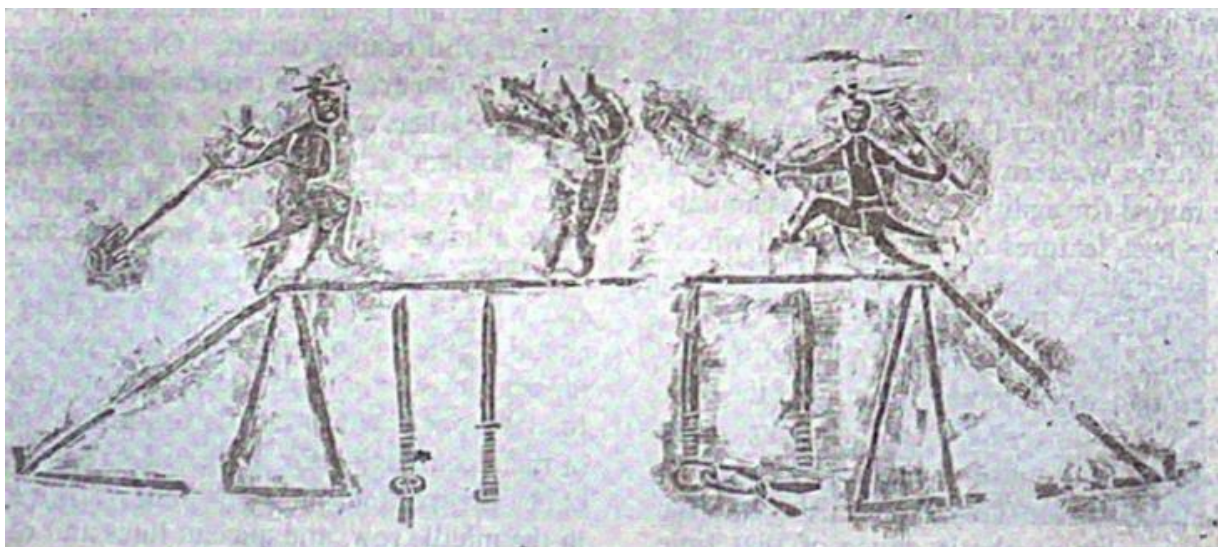


Figura 4.

Detalle de la pintura *The hundred entertainments* Dinastía Han 206-220 a. C. (Qifeng, 1985, p. 27)

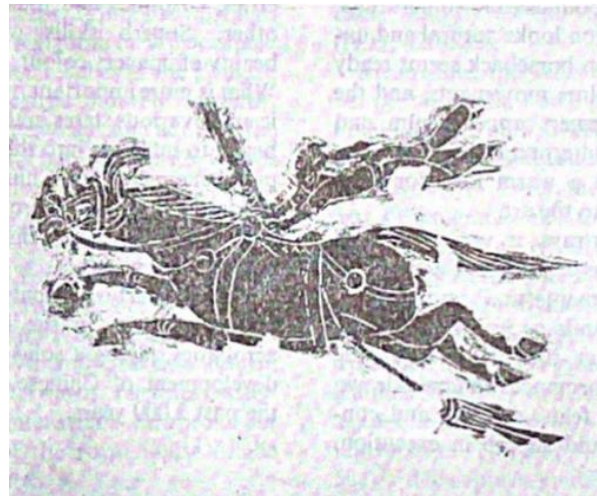


Figura 5.

Detalle de pintura *Monkey Locky Shows* (Qifeng, 1985, p. 31)



Figura 6.

Pintura japonesa de mujeres malabaristas funambulistas (Qifeng, 1985, p. 46)

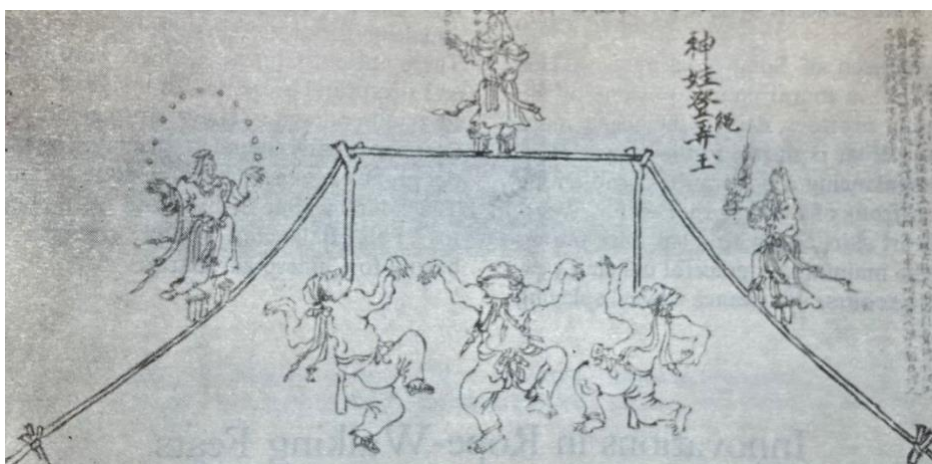


Figura 7.
Pintura de portes acrobáticos.
Dinastía Tang (Qifeng, 1985, p. 55)



Figura 8
Pintura en el museo egipcio de Torino
(Raftis & Angeli, 2015)

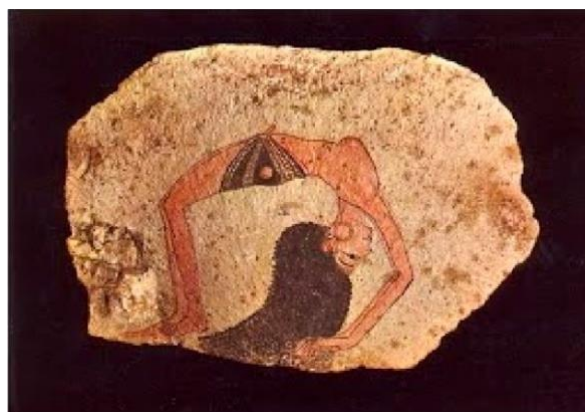


Figura 9.
Pintura siglo V a. C. (Raftis & Angeli, 2015)



Figura 10.
Pintura de colección Alkis Raftis (Raftis & Angeli, 2015)

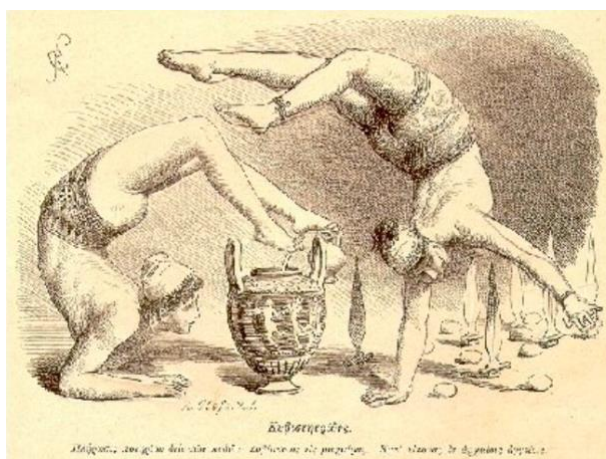


Figura 11.

Ilustraciones de equilibristas sobre manos (Strehly, 1880, p. 15)

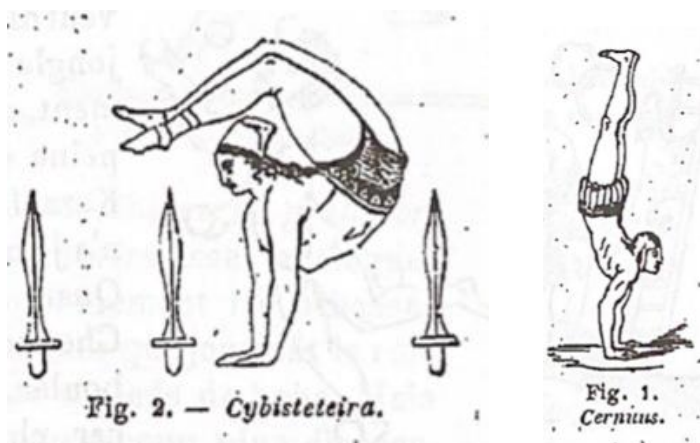


Figura 12.

Ilustración de funambulista (Strehly, 1880, p. 17)



Figura 13.

Ilustraciones de acrobacia ecuestre (Strehly, 1880, p. 18)

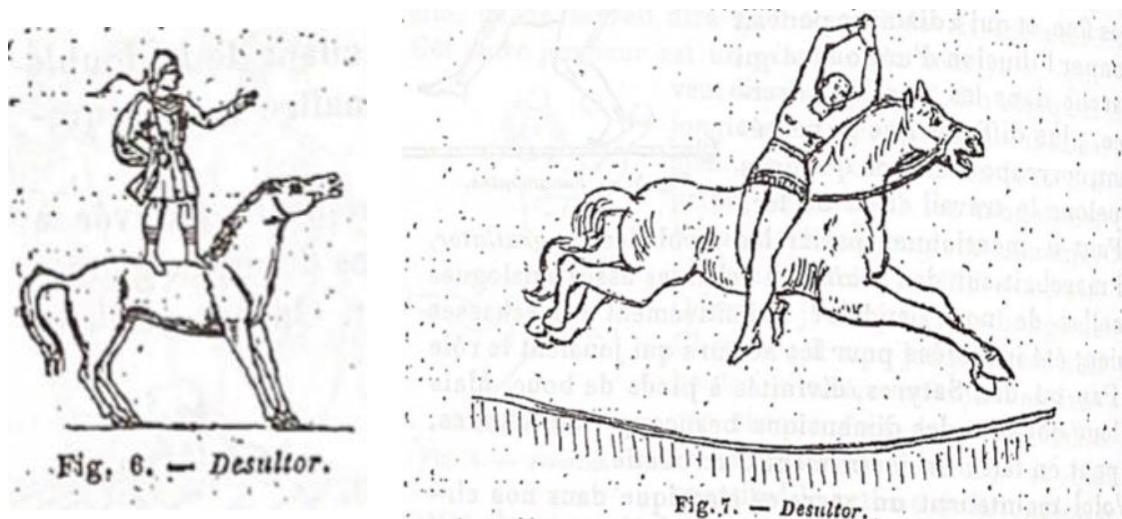


Figura 14.

Voladores de Papantla (Raftis & Angeli, 2015)

(<https://slidetodoc.com/ms-adamantia-angeli-greece-mr-prof-alkis-raftis/>)

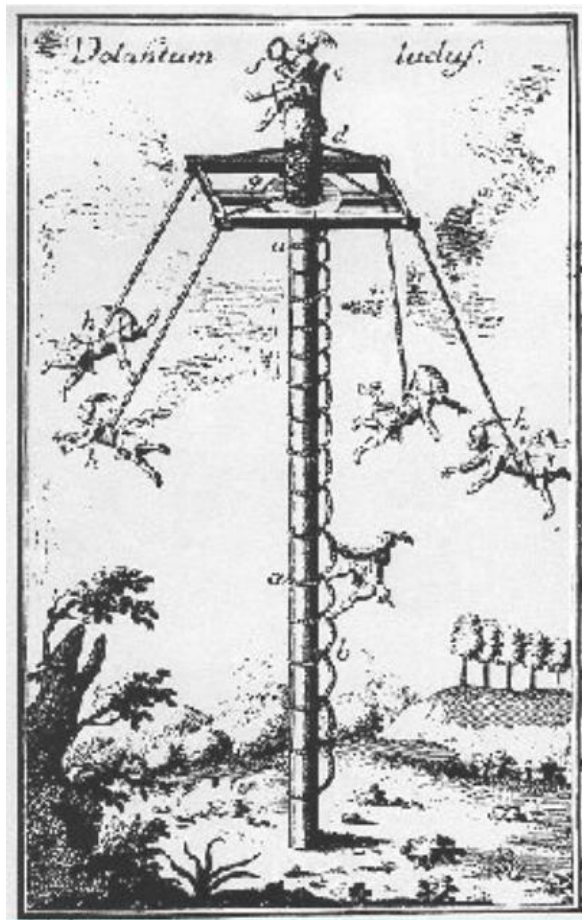


Figura 15.

Danzas acrobáticas aztecas (Raftis & Angeli, 2015)

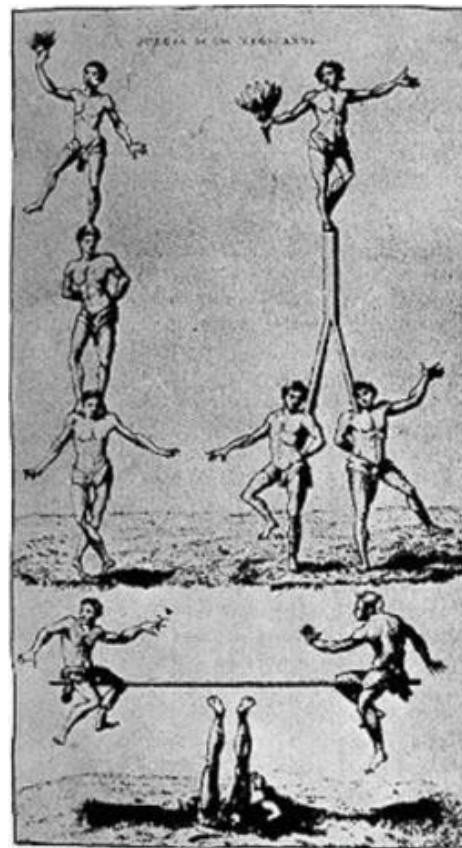
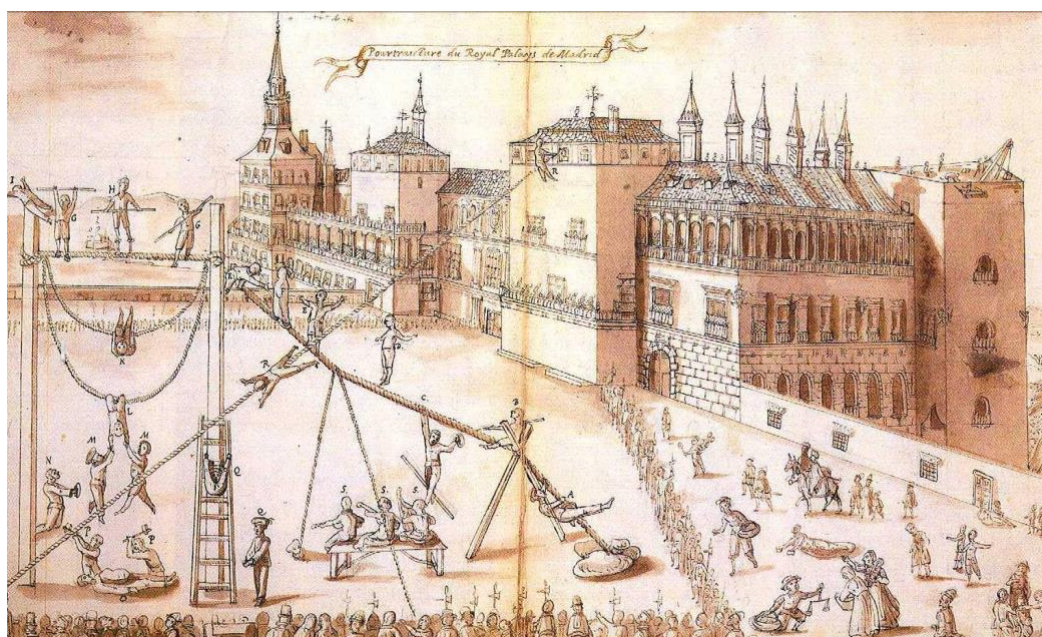


Figura 16.

Volatines en la plaza del Alcázar (L'Hermite, 1596).



Anexo 2. Figuras de los antecedentes históricos de la báscula

Figura 1.

Fotografía 1900-1905 neolttwigi (Okinawa, 2008)
(<https://www.flickr.com/photos/okinawa-soba/2417587805/>)



Figura 2.

Fotografía de mujeres jóvenes jugando al seesaw 1931 (Krunck, 2017)
(<https://www.atchuup.com/vintage-photos-of-korea/>) (fotografía 28)



Figura 3.

Fotografía de niñas jugando neolttwigi 1953. (Stock Photo - Children Playing Seesaw in Korea 1953, s. f.)

(<https://www.alamy.com/stock-photo-children-playing-seesaw-in-korea-1953-116199674.html>)



Figura 4.

Fotografía de niñas jugando neolttwigi 1969 («National Geographic Found», 2013)

(<https://natgeofound.tumblr.com/post/64147685002/schoolgirls-in-new-years-costumes-improvise-a>)



Figuras 5 y 6.

Ilustraciones del trempellin de Archangelo Tuccaro (Tuccaro, 2013, p. 292,304)

(<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k882581s/f304>)

(<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k882581s/f292.item>)

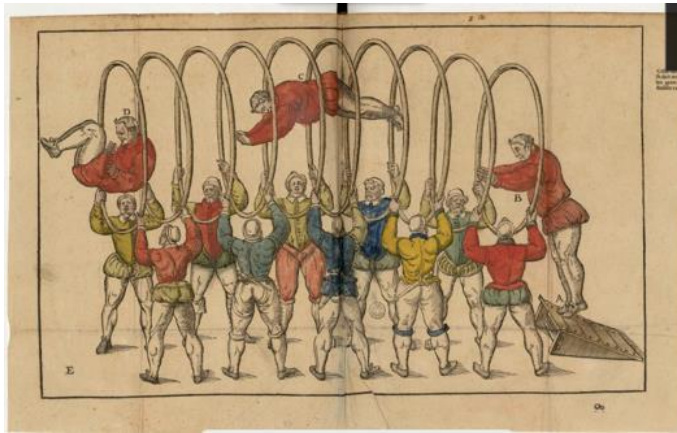


Figura 7.

Ilustración de la Batoude 1 (Denis, 1997b, p. 70)



Figura 8.

Ilustración de la Batoude 2 (Strehly, 1880, p. 123)

(Strehly, 1880, p. 123)

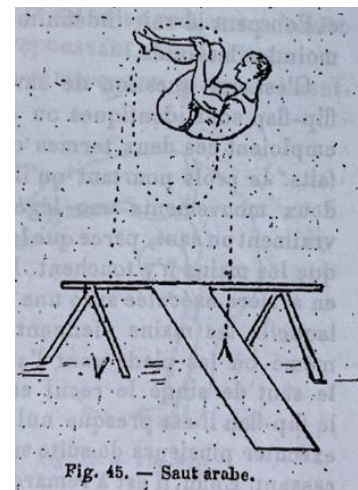


Figura 9.

Ilustración de la batoude americana (Jando et al., 2008, p. 318)



Figura 10.

Fotografía de trampolín o cama elástica actual
(<https://www.eurotramp.com/en/products/ultimate/>)



Figura 11.

Fotografía sistema del primer cañón de Zazel en el circo (Jando et al., 2008, p. 527)



Figura 12.

Grabado en Códice Leicester
(Johnson, 2011)



Figura 13.

Ilustración de las hermanas Marthe y Juliette Vesque de 1925 (BnF, s. f.)
(http://expositions.bnf.fr/cnac/grand/cir_2470.htm)

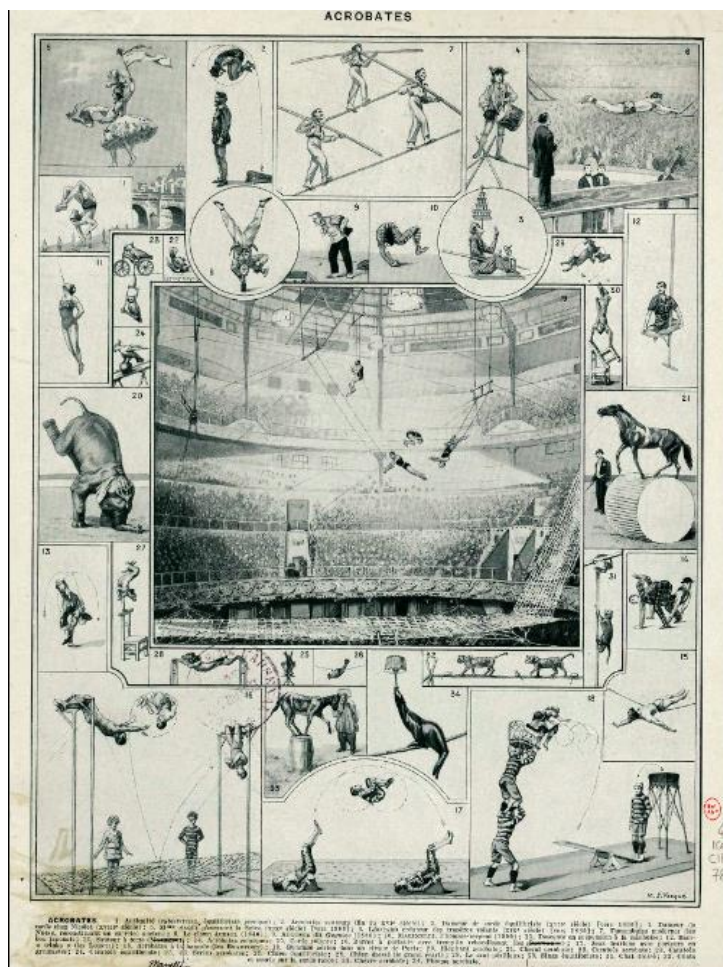


Figura 14.

Detalle de lustración de las hermanas Marthe y Juliette Vesque de 1925 (BnF, s. f.)
(http://expositions.bnf.fr/cnac/grand/cir_2470.htm)

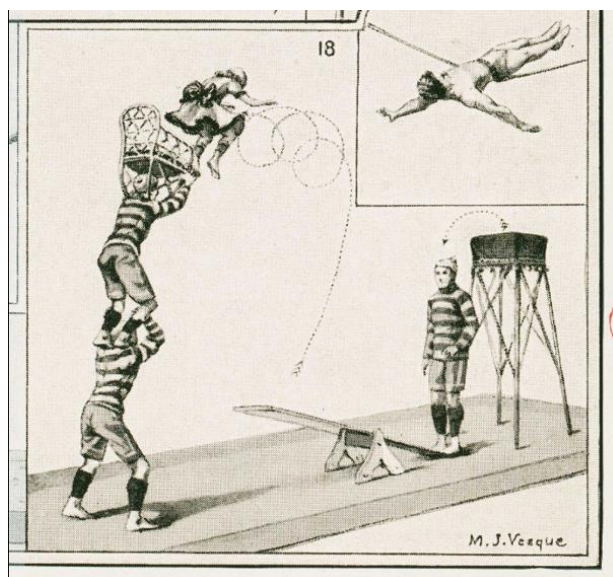


Figura 15.

Báscula modificada del espectáculo Zaia del Cirque du Soleil (2008) (Asteraw, s. f.)
(https://cirquedusoleil.fandom.com/es/wiki/Teeterboard?file=X_Board_Zaia.jpg)



Figura 16.

Imagen de la trinka. CNAC: Les Iran Boys, jeux icariens et antipodisme
(Código: X013903_0345_P)
(<https://doc.cnac.fr/Record.htm?idlist=49&record=19143708124919619809>)



Figura 17.

Imagen de una báscula con cuña en el extremo. *Quand quelqu'un bouge.* (Giaume, 2016)



Anexo 3. Imágenes relativas a los materiales y la construcción

Figura 1.

Fotografía de la troupe Pyongyang (Sung, 1976, pp. 244-245)



Figura 2.

Captura de pantalla de la troupe Pyongyang. Olympiades du Cirque de Lyon (1983)



Nota. La imagen de la figura 2 son capturas de pantallas de grabaciones en vhs de principio de los años 90. Son de las pocas referencias existentes sobre el tema por ello, a pesar de la escasa calidad, he decidido aportarlas como anexo para que el lector pueda acceder a esta información visual

Figura 3 y 4.

Captura de pantalla de la troupe Pyongyang (1978)



Nota. La escasa calidad se debe a que las imágenes son capturas de pantallas de grabaciones en vhs de finales de los años 80. Debido a que son de las pocas referencias existentes en las que se puede observar la flexión de la báscula, he decidido aportarlas como anexo para que el lector pueda acceder a esta información visual

Figura 5.

Fotografía básculas almacenadas en el CNAC



Figura 6.

Captura de pantalla de la primera bascula ENC (2001)



Nota. La captura de pantalla está tomada de un video facilitado por André St Jean. A pesar de la calidad, he considerado imprescindible agregarla para poder comprobar la flexión de la tabla.

Figuras 7 y 8.

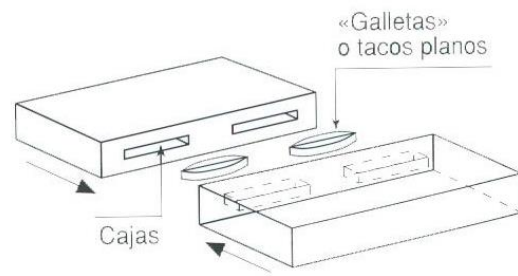
Sistema de ensamblaje de dos maderas: Machihembrado.

(<https://www.consorciomadererojbm.com/machihembrado/>)



Figura 9.

Sistema de ensamblaje de dos maderas: mediante galletas.



Nota. La fotografía es accesible a través del siguiente enlace: <https://manoalaobra.co/aprende-hacer-un-ensamble-con-galleta-como-todo-un-experto/>

Figura 10.

Sistema de cerramiento del ensamblamiento de maderas en una báscula.



Figura 11.

Pie triangular. Bascula de la ENC (2010)

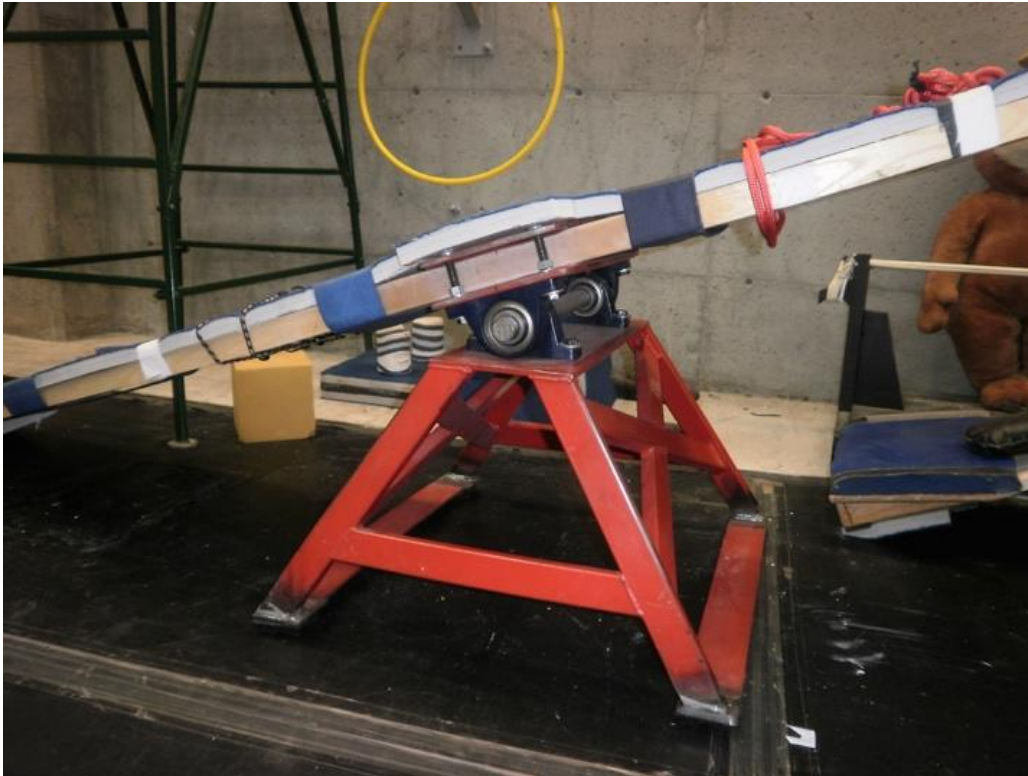


Figura 12.

Pie en forma de T invertida. Bascula del autor (2011)



Figura 13.

Pie En forma de semicírculo. Báscula del CNAC (2021)



Figura 14.

Unión de los colchones (pie triangular). Báscula Martín Puyol. Valencia (2021)



Figura 15.

Unión de los colchones (pie T invertida). Báscula Eduardo Lucas. Madrid (2019)

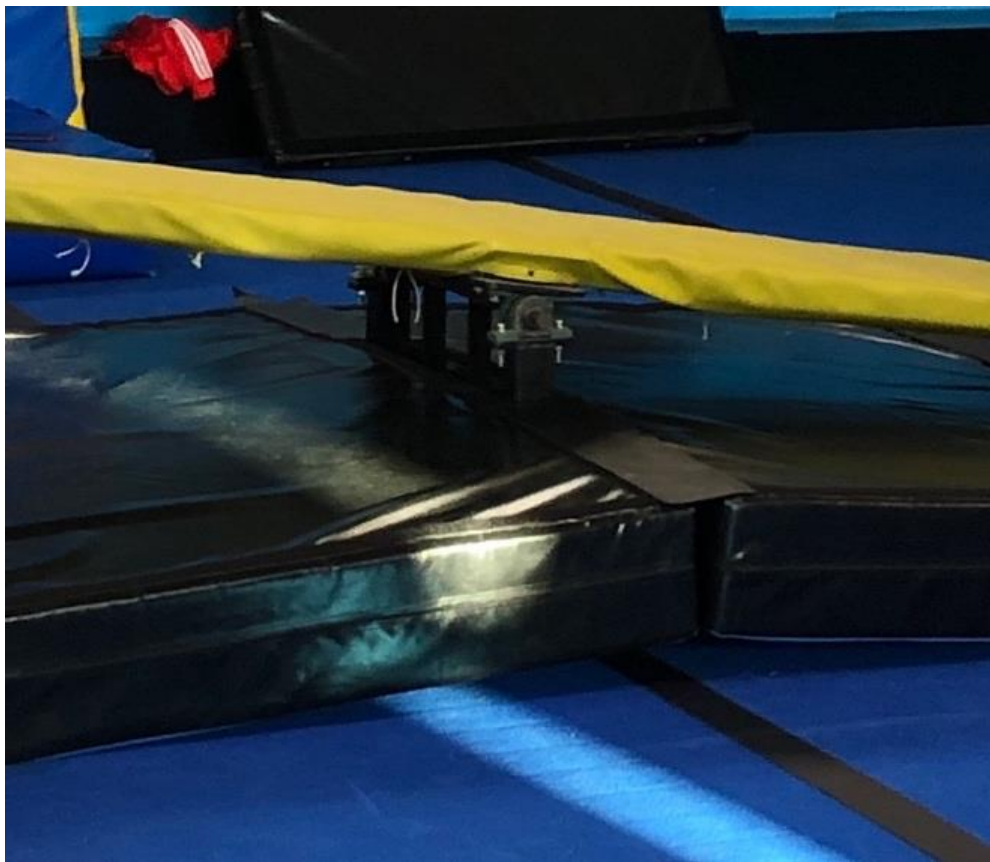


Figura 16.

Sistema de anclaje. Fotografía tomada en el CNAC (2021)



Figuras 17, 18 y 19.

Partes del sistema de anclaje de la báscula. Fotografías del autor tomadas en el CNAC (2021).

UNIÓN DE LA TABLA AL
SISTEMA DE ANCLAJE



EJE DE ROTACIÓN



UNIÓN DEL SISTEMA DE
ANCLAJE AL PIE



Figura 20.

Posibilidades del sistema de anclaje del eje y el pie. A (2011), B (2012) y C (2021)

Opción A - Barra fija al pie



Opción B - Uso de 4 rodamientos



Opción C - Uso de 2 rodamientos



Figura 21.

Fotografía facilitada y realizada por Fred Gerard. Báscula del espectáculo Ghost Light de Machine de Cirque (2021)



Figura 22.

Fotografía facilitada por Marion Cossin y realizada por Fred Geard del prototipo de báscula construida con materiales compuestos reciclados (2021)

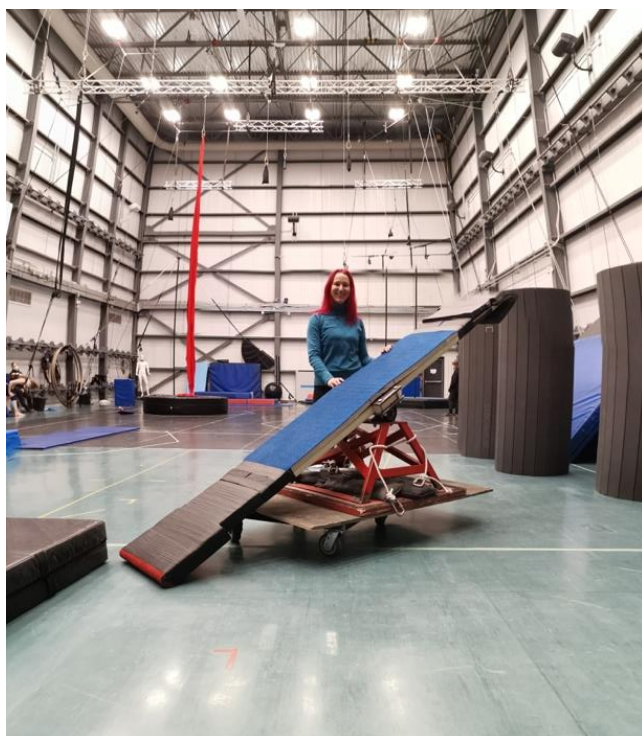


Figura 23.

Fotografía del sistema de auto salto del espectáculo Lone de Luuk Brantejes. Autor de la fotografía Kolja Huneck (2021)



Figura 24.

Plano a mano alzada del sistema de ensamblado de Origen Yo Soy. (2021)

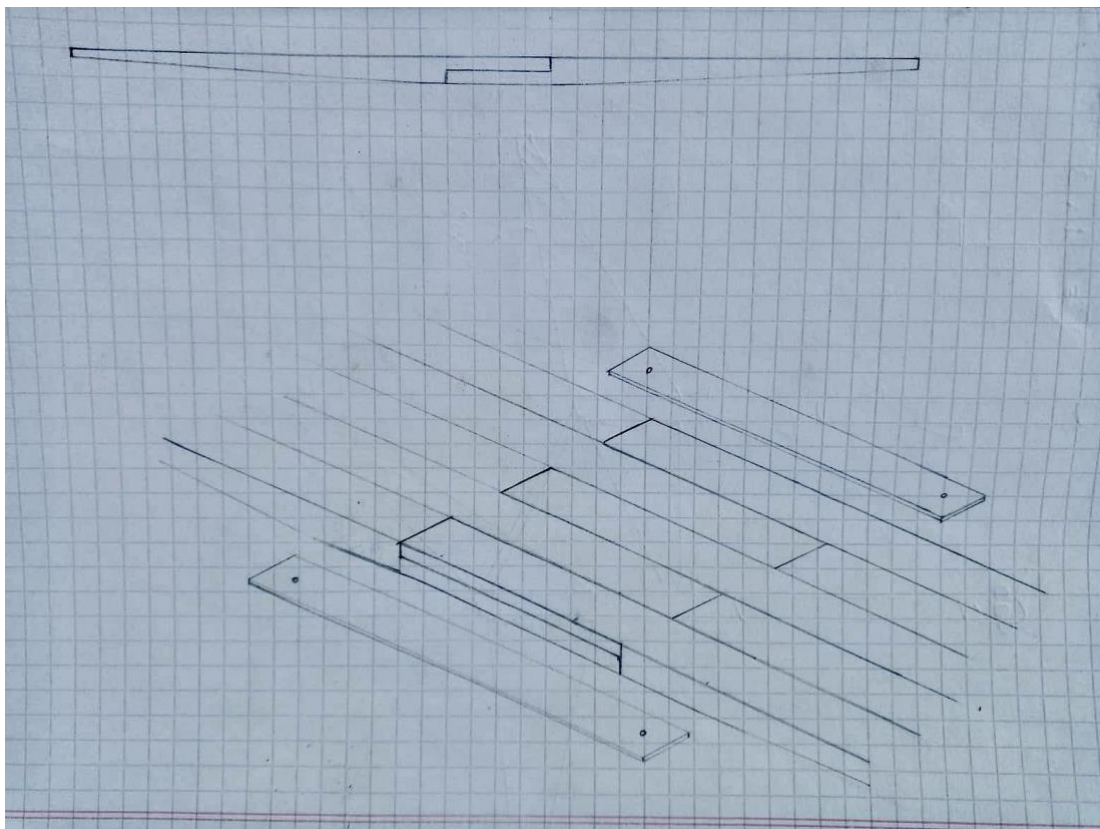


Figura 25.

Fotografía de botas de *bodybuilding* de la marca Otomix. (2023)



Anexo 4. Material audiovisual revisado en el CNAC de báscula húngara

Tabla 7

Relación de los vídeos de báscula húngara revisados en el CNAC. Parte 1

N.º	Fecha	Formato	Código CNAC	Título	Artistas
1	sf	vhs	70	<i>The Cristiani Family in Equestrian Acrobatics</i>	<i>Cristiani</i>
2	1950 -76	dvd	PA- 150	<i>La piste aux étoiles: DVD 4</i>	<i>Les Urban</i>
3	sf	vhs	25	<i>Zirkus-Zirkus</i>	<i>Les Marosi</i>
4	SF	VHS	DC 94	<i>A PRIMER of Chinese acrobatics- A viewer's guide</i>	
5	sf	vhs	1	<i>Cirque Polonais</i>	<i>Les Spsychalski</i>
6	sf	vhs	11	<i>Cirque Billy Smart</i>	<i>les faludis</i>
7	sf	vhs	35	<i>Cirque de Suede</i>	<i>Kovatchevi</i>
8	sf	vhs	92	<i>Cirques du Monde (Cirque Liana Orfei "Cirque 1001 nuits")</i>	<i>Les Faludis</i>
9	sf	vhs	95	<i>Cirque Russe</i>	<i>Les Bondarevi</i>
10	sf	vhs	137	<i>Artistes diverses</i>	<i>Les Dislaloby</i>
11	sf	vhs	265	<i>4Dal Medrano in Roma</i>	<i>les rodogel</i>

Tabla 8

Relación de los vídeos de báscula húngara revisados en el CNAC. Parte 2

N.º	Fecha	Formato	Código CNAC	Título	Artistas
12	sf	vhs	155	<i>Circus time n.º 9</i>	<i>Les Urbans</i>
13	1930	vhs	177	<i>Circus Nostalgia n.º 2</i>	Al. G. Barnes - 1930
14	50's	vhs	176	<i>Circus nostalgia</i>	Great Yarmouth Circus (England) mid 50's
15	1975	vhs	MC 02a	<i>2ème Festival International du Cirque de Monte-Carlo</i>	Waldemar
16	1976	vhs	MC 03a	<i>3ème Festival International du Cirque de Monte-Carlo</i>	Spychalski
17	1977	vhs	188	<i>Clyde Beatty Cole Bros Circus 1960 á 1977</i>	
18	1977	vhs	102	<i>Vive le Cirque – 1977 au cirque AMAR</i>	The wozniak
19	1978	vhs	MC 04a	<i>4ème Festival International du Cirque de Monte-Carlo</i>	Les waldemar
20	1978	vhs	MC 05b	<i>5ème Festival International du Cirque de Monte-Carlo</i>	Les Boitchanovi
21	1978	vhs	MC 04a	<i>4ème Festival International du Cirque de Monte-Carlo</i>	Les Silagis

Tabla 9

Relación de los vídeos de báscula húngara revisados en el CNAC. Parte 3

N.º	Fecha	Formato	Código CNAC	Título	Artistas
22	1978	vhs	109	<i>Circo Medrano</i>	<i>Les Luckas</i>
23	1979	vhs	9	<i>Circus Championship</i>	<i>les Morosi / Les Boitchanovi</i>
24	1979	vhs	27	<i>Cirque Billy Smart Pâques 1979</i>	<i>Les Kovatchevi / Les Rodoguels</i>
25	1979	vhs	23	<i>Le cirque de Moscou a Amsterdam 1979</i>	<i>Troupe Nikolai Olchowikov</i>
26	1979	vhs	88	<i>Cirques du monde: 16/9/79 Antenne 2. Le Cirque Bulgare</i>	<i>Les Panov</i>
27	1979	vhs	106	<i>Circus Scott 1979</i>	<i>Les 9 Varalys</i>
28	1979	vhs	10	<i>Cirque de Suede - Gala n.º2- (avec leurs Altesses Royales)</i>	<i>Les Kovatchevi</i>
29	1979	vhs	MC 6a	<i>6ème Festival International du Cirque de Monte-Carlo</i>	<i>Les Pironkovi</i>
30	1979	vhs	MC 6a	<i>6ème Festival International du Cirque de Monte-Carlo</i>	<i>Les Kovatchevi</i>
31	1979	vhs	MC 07	<i>7ème Festival International du Cirque de Monte-Carlo</i>	<i>Les Parvanovi</i>

Tabla 10

Relación de los vídeos de báscula húngara revisados en el CNAC. Parte 4

N.º	Fecha	Formato	Código CNAC	Título	Artistas
32	1980	vhs	36	<i>Barnum 110 th 1980</i>	<i>le Richter</i>
33	1980	vhs	36	<i>Barnum 110 th 1980</i>	<i>The wozniak, The Obocki , the Kehaiovi</i>
34	1981	vhs	CM 08	<i>8éme Festival International du Cirque de Monte-Carlo</i>	<i>Les Cretzu</i>
35	1981	vhs	CD 05	<i>5éme Festival du Cirque de Demain – 1981</i>	<i>Le Beskid</i>
36	1981	vhs	170	<i>Le monde du Cirque n.º7 (C+) Barnum 111º - 1981</i>	<i>Les Bochanovi y les Wozniak</i>
37	1981	vhs	33	<i>World Championsios 1981</i>	<i>Parvanovi</i>
38	1981	vhs	68	<i>Le cirque de Pékin Troupe de Chongqing</i>	<i>Troupe de Chonchqing</i>
39	1982	vhs	110	<i>30. Cirque Jeab Richard 1982</i>	<i>Rodoguels</i>
40	1982	vhs	16	<i>9. Barnum 113 th 1983</i>	<i>Kovatchevi</i>
41	1982	vhs	107	<i>Sarrasani 1982</i>	<i>Les Halassy</i>

Tabla 11

Relación de los vídeos de báscula húngara revisados en el CNAC. Parte 5

N.º	Fecha	Formato	Código CNAC	Título	Artistas
42	1983	vhs	14	<i>Barnum 113 th 1983</i>	<i>Les Covatchevi, Les Pervanovi</i>
43	1983	vhs	MC09	<i>9ème Festival International du Cirque de Monte-Carlo</i>	<i>Les Balkanski</i>
44	1984	vhs	224	<i>Zirkus, Zirkus (ZDF – Allemagne) 1984 (Halle de Offenburg)</i>	
45	1984	vhs	141	<i>Barnum n.º3 1984</i>	<i>Les Oblocki</i>
46	1984	vhs	224	<i>Zirkus, Zirkus (ZDF – Allemagne) 1984 (Halle de Offenburg)</i>	
47	1984	vhs	316	<i>The Essence of China's Acrobatic (2ème Festival Fiu-nan 1984)</i>	
48	1985	vhs	124	<i>Les Olympiades du Cirque – Liege 1985</i>	<i>Les Constantins, Les Kiss, Les dukovi</i>
49	1985	vhs	140	<i>Les Olympiades du Cirque – Liege 1985</i>	<i>Troupe Kehaiovi</i>
50	1985	vhs	54	<i>Cirque du Soleil 1985</i>	<i>Alumnos</i>
51	1986	vhs	142	<i>Barnum n.º4 1986</i>	<i>Les Rodogels</i>

Tabla 12

Relación de los vídeos de báscula húngara revisados en el CNAC. Parte 6

N.º	Fecha	Formato	Código CNAC	Título	Artistas
52	1986	vhs	53	<i>Cirque du Soleil: La magie continue</i>	
53	1986	vhs	83	<i>École Nationale du Bresil Spectacle 1986</i>	<i>Alumnos</i>
54	1986	vhs	53	<i>Cirque du Soleil Tournée 1986 “La magie continue”</i>	
55	1986	vhs	PA 028	<i>Le Cirque du Soleil: La Magie Continue</i>	
56	1986	vhs	62	<i>Magier Tiere und Artisten ZDF 1986</i>	<i>Los Urban</i>
57	1986	vhs	221	<i>Tiere clowns und Akrobaten</i>	<i>Troupe Bérouchek</i>
58	1987	vhs	214	<i>Tierre, Clowns et Akrobaten (Z.D.F. Allemagne) - 1987</i>	<i>Les Rialtos</i>
59	1987	vhs	56	<i>Cirque du soleil au Cirque de Demain 1987</i>	
60	1987	vhs	185	<i>Carson & Barnes Circus – The 50th Anniversary of the Largest Big Top Tent Circus in the World</i>	
61	1987	vhs	MC12a	<i>12éme Festival International du Cirque de Monte-Carlo</i>	<i>Les Kehaiovi</i>

Tabla 13

Relación de los vídeos de báscula húngara revisados en el CNAC. Parte 7

N.º	Fecha	Formato	Código CNAC	Título	Artistas
62	1987	vhs	MC12b	<i>12ème Festival International du Cirque de Monte-Carlo</i>	<i>Les Kehaiovi</i>
63	1988	vhs	208	<i>Cirque du Soleil: 1988</i>	<i>pinguinos</i>
64	1988	vhs	145	<i>Cirque Scott 1988</i>	<i>Los Rodogels</i>
65	1988	vhs	139	<i>Cirque de Moscou à New-York 198</i>	<i>Bascule avec échasses</i>
66	1988	vhs	MC13b	<i>13ème Festival International du Cirque de Monte-Carlo</i>	<i>Les Dukovi</i>
67	1989	vhs	CD12	<i>12ème Cirque du soleil au Cirque de Demain 1989</i>	<i>Troupe Badacsony</i>
68	1989	vhs	171	<i>Barnum 119m – Le Monde du Cirque (canal +) 1989</i>	<i>Les Kehaiovi</i>
69	1989	vhs	167	<i>Le Cirque acrobatique de Wu-Han</i>	
70	1989	vhs	229	<i>6ème Festival du Cirque d'Or à Rome 1989 - Dal Teatro Tendastrisce di Roma</i>	<i>La Troupe Botchanovy</i>
71	1989	vhs	249	<i>Sabato al Circo – 1989</i>	<i>Les Kisfaludis</i>

Tabla 14

Relación de los vídeos de báscula húngara revisados en el CNAC. Parte 8

N.º	Fecha	Formato	Código CNAC	Título	Artistas
72	1988	vhs	105	<i>Barnum 118 th</i>	<i>The Rouben Troupe</i>
73	1990	vhs	242	<i>Pista de Estrellas – Espagne - (1ère et 2`2me partie)</i>	<i>Les Rodogels</i>
74	1990	vhs	cd 13	<i>13ème Cirque du soleil au Cirque de Demain 1990</i>	<i>La troupe Espiral</i>
75	1990	vhs	271	<i>Ringling Bros and Barnum & Bailey Circus / 1990</i>	<i>Rubben troupe / Pironkovi troupe</i>
76	1990	vhs	251	<i>Sabato al Circo 3/3</i>	<i>numero báscula</i>
77	1990	vhs	182	<i>Cirque Scott, Présenté par Francçois Bronett – FR3-1990</i>	<i>les Rodogels</i>
78	1990	vhs	242	<i>Especial Navidad Circo 3ème et 4ème partie</i>	<i>Stroici</i>
79	1991	vhs	CD 014	<i>14ème Festival du Cirque de Demain</i>	<i>Troup Marinof</i>
80	1991-92	vhs	275	<i>The Best Guandong Acrobatic Troupe of China ½</i>	<i>Guangdong</i>
81	1991-92	vhs	276	<i>The Best Guandong Acrobatic Troupe of China</i>	<i>Guangdong (Chinas marineras)</i>

Tabla 15

Relación de los vídeos de báscula húngara revisados en el CNAC. Parte 9

N.º	Fecha	Formato	Código CNAC	Título	Artistas
82	1992	vhs	376	<i>Chinese stage performances : vol 1/6</i>	<i>Guangdong (Chinas marineras)</i>
83	1992	vhs	377	<i>Chinese stage performances : vol 2/7</i>	<i>Chengdu</i>
84	1992	vhs	379	<i>Chinese stage performances : vol 4/7</i>	<i>Troupe Shangai</i>
85	1992	vhs	380	<i>Chinese stage performances : vol 5/7</i>	<i>Xinjiang</i>
86	1992	vhs	380	<i>Chinese stage performances : vol 5/7</i>	<i>Otra troupe</i>
87	1992	vhs	381	<i>Chinese stage performances : vol 6/7</i>	<i>Xinjiang</i>
88	1993	vhs	301	<i>2ème Festival de Verone (Italia) Enero 1993</i>	<i>La troupe Chernievsky</i>
89	1993	vhs	MC15	<i>17ème Festival International du Cirque de Monte-Carlo 1993</i>	<i>Les Radohkov</i>
90	1993	vhs	283	<i>Festival International de Massy 1993</i>	<i>Berousek</i>
91	1993	vhs	308	<i>Cirque Arlette Gruss (dec 1993) (Fr3 emitido 8/01/94)</i>	<i>Les Kigassi</i>

Tabla 16

Relación de los vídeos de báscula húngara revisados en el CNAC. Parte 10

N.º	Fecha	Formato	Código CNAC	Título	Artistas
92	1994	vhs	353	<i>Cirque de Moscou (Fr3) 7 /3/1994</i>	<i>La troupe Vladimir Doveiko</i>
93	1994	vhs	326	<i>2ème Grand Prix International du Cirque de Gênes</i>	<i>La troupe Dukovi</i>
94	1994	vhs	352	<i>Cique Scott</i>	<i>La Troupe Priz</i>
95	1994	dvd	PA 409	...	
96	1994	vhs	MC16	<i>18ème Festival International du Cirque de Monte-Carlo 1994</i>	<i>Les Gourianov</i>
97	1994	vhs	CNAC 145	<i>Canal + : 24 heures : L'Ecole du Cirque</i>	<i>Bascule coréenne : entraînement</i>
98	1995	vhs	339	<i>Le 15ème Cirque Scott (Suecia)</i>	<i>Troupe Priz</i>
99	1995	vhs	357	<i>Les Princesses du Cirque</i>	<i>La troupe Dimitru</i>
100	1995	vhs	358	<i>3ème Grand Pri International du Cirque a Riva de Garda (Italia) abril 1995</i>	<i>La Troupe Espiral</i>
101	1995	vhs	361	<i>Kiwants Club de Monac VIIème Premiere Rampe (11/03/1995)</i>	<i>Escuela de Circo Picadeiro</i>

Tabla 17

Relación de los vídeos de báscula húngara revisados en el CNAC. Parte 11

N.º	Fecha	Formato	Código CNAC	Título	Artistas
102	1995	vhs	364	<i>Le Cirque Amar – 1995 – (f3 30/01/1995)</i>	<i>Les Dukovi</i>
103	1995	vhs	365	<i>Cirque Arlette Gruss – Hiver 1995 – Pelouse de Reuilly a Paris (f3 13/02/1996)</i>	<i>Les Palazzo</i>
104	1996	dvd	MC19	<i>20ème Festival International du Cirque de Monte-Carlo 1996 (fr 7/5/1996)</i>	<i>Le Bondarev (Rusos)</i>
105	1996	vhs	367	<i>Le Cirque Benneweis (Dinamarca) (fr3 15/3/1996)</i>	<i>Les Petrovis</i>
106	1996	vhs	385	<i>Festival International de Budapest au Magycirkuss (fr310712/1996)</i>	<i>La Troupe Sallai Junior (hungria)</i>
107	1996	vhs	385	<i>Festival International de Budapest au Magycirkuss (fr310712/1996)</i>	<i>La Troup d'Evelin Marinoff (Rumania)</i>
108	1998	vhs	MC 20	<i>22ème Festival International du Cirque de Monte-Carlo</i>	<i>Troupe de Canton</i>
109	1996	vhs	373	<i>12ème Golden Circus Festival (f314/5/1996)</i>	<i>Familia Bautista (México)</i>
110	1997	vhs	391	<i>Le Clown et le Rocher: Festival du Cirque de Monte Carlo (documentaire)</i>	<i>Les Nouveaux Russes</i>
111	1997	dvd	PA 307	<i>33 (Trente-trois) tours de piste</i>	<i>Compagnie Anomalie</i>

Tabla 18

Relación de los vídeos de báscula húngara revisados en el CNAC. Parte 12

N.º	Fecha	Formato	Código CNAC	Título	Artistas
112	1997	vhs	MC 21	<i>21ème Festival International du Cirque de Monte-Carlo 1997</i>	<i>Les Nouveaux Russes</i>
113	5-nov-99	dvd	CNAC 260	<i>Les Artistes du cirque actuel invitent Castafiore Bazooka</i>	
114	2000	vhs	535	<i>Regards sur les arts du cirque en France : Vol. 1</i>	<i>CIE ANOMALIE</i>
115	2000	dvd	PA 220	<i>Dralion</i>	
116	2001	DVD	PA 142	<i>Festival Mondial du Cirque de Paris</i>	<i>Les Catana</i>
117	6/5/01	dvd	CNAC 292	<i>Por que no?</i>	<i>Baro d'Evel Cyrk</i>
118	2003	online	597	<i>Bechtout</i>	<i>Baro d'Evel Cyrk</i>

Anexo 5. Material audiovisual revisado en el CNAC de báscula coreana

Tabla 19

Relación de los vídeos de báscula coreana revisados en el CNAC. Parte 1

N.º	Fecha	Formato	Código CNAC	Título	Artistas
1	1950 - 76	dvd	PA- 150	<i>La piste aux étoiles: DVD 4</i>	<i>Walgardis</i>
2	1975	vhs	MC 02a	<i>2éme Festival International du Cirque de Monte-Carlo</i>	<i>Walgardis</i>
3	1978	vhs	101	<i>Cirque (Corée) – 1978 Troupe de Pyong Yang</i>	<i>Pyongyang</i>
4	1983???	dvd	PA-648	<i>Les Gavroches au Cirque Busch Roland + divers números</i>	<i>Pyongyang</i>
5	1983	vhs	236	<i>Les Nuits du Cirque en 1983 (Diffusion TF1 – Chapiteau de la Muette)</i>	<i>Pyongyang</i>
6	1983	vhs	37	<i>World Championships 1983</i>	<i>Pyongyang</i>
7	1983	vhs	149	<i>Olympiades du cirque “Lyon” 1983</i>	<i>Pyongyang</i>
8	1984	vhs	60	<i>Il Était une Fois un Cirque: Circus time n.º 10 – 1984</i>	<i>Les Walgardis</i>
9	1984	vhs	211	<i>Arena Der Sensationen 1984 Dortmund (Allemagne) Halle ZDF</i>	<i>Pyongyang</i>

Tabla 20

Relación de los vídeos de báscula coreana revisados en el CNAC. Parte 2

N.º	Fecha	Formato	Código CNAC	Título	Artistas
10	1985	vhs	MC 11	<i>11ème Festival International du Cirque de Monte-Carlo</i>	<i>Pyongyang</i>
11	1988	vhs	99	<i>Clowns Tiere Akrobaten – 1988</i>	<i>Los Cäsar</i>
12	1988	vhs	219	<i>Tierre, Clowns et Akrobaten (Z.D.F. Allemagne) – 1988</i>	<i>Los Cäsar</i>
13	1990-91	vhs	586	4	
14	1993	vhs	CNAC 117	<i>Sartrouville - Festival des Jeunes Talents</i>	
15	1997	vhs	CD20	<i>20ème Festival du Cirque de Demain 1997</i>	<i>Trio Csaszar</i>
16	1997	vhs	389	<i>Le Cirque Scott</i>	<i>Bannikov Tchervotkin</i>
17	2003	online	621	O2	
18	2007	dvd	PA 230	<i>Circle : rencontres des écoles de la FEDEC 2/2</i>	<i>École de Cirque Zôfy</i>
19	2008	dvd	Pa 189	<i>Coma Idyllique</i>	<i>collectif bascule coréenne</i>

Tabla 21

Relación de los vídeos de báscula coreana revisados en el CNAC. Parte 3

N.º	Fecha	Formato	Código CNAC	Título	Artistas
20	2010	dvd	CNAC 655	<i>Présélections CNAC</i>	<i>Simon Bruynickx Arne Sabbe</i>
21	2008	dvd	PA 199 1	<i>Circle : rencontres des écoles de la FEDEC 3/4</i>	<i>Bálagans</i>
22	2009	dvd	PA 515	<i>Exit 8 (ESAC) 2009</i>	<i>Joren de Comman Jasper D'Hondt</i>
23	2009	dvd	CNAC SP 020	<i>20e / PREMIERE - spectacle de sortie de la 20ème promotion</i>	
24	2010	dvd	PA 283	<i>Compagnie Circa Tsuica</i>	<i>Fanfarerie Nationale</i>
25	2010	dvd	PA 516	<i>Exit 9 (ESAC) 2010</i>	<i>Acrobarouf</i>
26	2010	dvd	PA 782	<i>Closing acts : Graduation show class of 2010 (DOCH)</i>	<i>Balagans</i>
27	2010	dvd	PA 298	<i>Circle : rencontres des écoles de la FEDEC ¼</i>	
28	2011	dvd	CNAC 677	<i>Essai autonome CNAC 2011</i>	<i>Bascule coreenne</i>
29	2011	dvd	CNAC 678	<i>Essai CNAC 2011</i>	<i>Bascule coreenne</i>

Tabla 22

Relación de los vídeos de báscula coreana revisados en el CNAC. Parte 4

N.º	Fecha	Formato	Código CNAC	Título	Artistas
30	2011	dvd	CNAC683	<i>Cirque à l'oeuvre, 25 ans du Cnac ½</i>	
31	2011	dvd	CNAC 605	<i>CNAC BAM Band</i>	
32	2011	dvd	CNAC 680	<i>Essai autonome CNAC 2011</i>	
33	2011	dvd	CANAC PI014	<i>Présentations individuelles : 23ème promotion</i>	
34	2011	dvd	PA 517	<i>exit 10 (ESAC) 2011</i>	<i>Trío Dac</i>
35	2011	dvd	PA 369	<i>Circle : rencontres des écoles de la FEDEC ¼ (2011)</i>	
36	2013	online	CNAC SP024	<i>Pulsions [spectacle de fin d'études de la 24e promotion]</i>	<i>Simon y Arne</i>
37	2014	dvd	PA 556	<i>Circle : rencontres des écoles de la FEDEC ¾</i>	
38	2014	dvd	ANT TEC004	<i>Module technique bascule coréenne CNAC</i>	
39	2014	dvd	PA 615	<i>La matrice de Morphée</i>	

Tabla 23

Relación de los vídeos de báscula coreana revisados en el CNAC. Parte 5

N.º	Fecha	Formato	Código CNAC	Título	Artistas
40	2016	dvd	PA 626	<i>Forever, happily...</i>	<i>Colectif Malunes</i>
41	2016	dvd	PA 653	<i>Demain (ENC) 2016</i>	<i>Jérémy Lévesque Vicent Jutras</i>
42	2016	dvd	CD PA 005	<i>37ème Festival du Cirque de Demain</i>	<i>Ali y Jules</i>
43	2017	dvd	CNAC 723	<i>Les sublimes</i>	
44	2017	dvd	CNAC 729	<i>Cabaret promo 30 CNAC</i>	
45	2018	online	CNAC PI 021	<i>Echappées</i>	
46	2018	dvd	PA 772	<i>Barok XXI (ENC)</i>	
47	2019	online	CNAC PI 022	<i>Echappées</i>	
48	2020	online	PA 825	<i>Ghost Light : entre la chute et l'envol</i>	<i>Machine de Cirque</i>
49	sf	vhs	85	<i>Diverses artistes</i>	<i>Pyong Yang</i>

Tabla 24

Relación de los vídeos de báscula coreana revisados en el CNAC. Parte 6

N.º	Fecha	Formato	Código CNAC	Título	Artistas
50	sf	vhs	137	<i>Artistes diverses</i>	<i>Pyong yang</i>
51	sf	vhs	168	<i>Cirque de Veronei (Russian Circus)</i>	<i>Duo Bannikov</i>
52	sf	vhs	119	<i>Cirque de Coree</i>	<i>Bak Nam Djin</i>

Anexo 6. Material audiovisual revisado en el CNAC de *petite bascule*

Tabla 25

Relación de los vídeos de *petite bascule* revisados en el CNAC. Parte 1

N.º	Fecha	Formato	Código CNAC	Título	Artistas
1	1950 - 76	dvd	PA- 150	<i>La piste aux étoiles: DVD 4</i>	<i>Les Urban</i>
2	sf	vhs	137	<i>Artistes diverses</i>	<i>Les Endresz</i>
3	1977	vhs	MC 04b	<i>4ème Festival International du Cirque de Monte-Carlo</i>	<i>Les Kristof</i>
4	1980	vhs	136	<i>Grock + Clowns</i>	<i>Les Endresz</i>
5	1980	vhs	CD 04	<i>4ème Festival du Cirque de Demain – 1980</i>	<i>Christina Rossi</i>
6	1985	vhs	57	<i>Cirque Medrano 1985</i>	<i>Les Endresz</i>
7	1985	vhs	161	<i>Merano 1985</i>	<i>Les Endresz</i>
8	1986	vhs	CD09	<i>9ème Festival du Cirque de Demain – 1986</i>	<i>Les Sebastyen</i>
9	1987	vhs	148	<i>Footitt et Chocolat – Ray Dondy – Knie</i>	

Tabla 26

Relación de los vídeos de *petite bascule* revisados en el CNAC. Parte 2

N.º	Fecha	Formato	Código CNAC	Título	Artistas
10	1987	vhs	MC12a	<i>12ème Festival International du Cirque de Monte-Carlo</i>	<i>Les Endresz</i>
11	1989	vhs	CD12	<i>12ème Cirque du soleil au Cirque de Demain 1989</i>	<i>Trio Mazoti</i>
12	1989	vhs	159	<i>Première Loge n.º 3- Magazine vidéo de pormotion</i>	<i>Barroque</i>
13	1990	vhs	243	<i>Pista de Estrellas – Espagne – n.º 6 – 7-8-9-10</i>	<i>Les Endresz</i>
14	1990	vhs	242	<i>Especial Navidad Circo 3ème et 4ème partie</i>	<i>Les Endresz</i>
15	1991-92		290	<i>Greetings from Coney Island: Big Apple Circus: Lincikn Centre 1991-1992</i>	<i>Olivier y Melinda</i>
16	1992	vhs	CNAC 138	<i>CIRCA AUCH 1992</i>	
17	1999	dvd	PA 073	<i>Ningen</i>	<i>Abdeliazide Senhadji y Mohmoud Louertani</i>
18	6/5/01	dvd	CNAC 292	<i>Por que no?</i>	<i>Bravo d'Evel Cyrk</i>
19	2003	online	597	<i>Bechtout</i>	<i>Baro d'Evel Cyrk</i>

Anexo 7. Material audiovisual revisado en el CNAC de mezcla de disciplinas

Tabla 27

Relación de los vídeos de mezcla de disciplinas revisados en el CNAC. Parte 1

N.º	Fecha	Formato	Código CNAC	Título	Artistas
1	1951	vhs	175	<i>Ringling Barnum vol 1</i>	<i>Baptiste schreuber</i>
2	sf	vhs	91	<i>Cirques du Monde Budapest</i>	<i>Les sSallai</i>
3	sf	vhs	153	<i>Circus time n.º5</i>	<i>Les Biro</i>
4	sf	vhs	48	<i>Sacrée Sorée – Spécial Cirque</i>	<i>Les Esquedas</i>
5	sf	vhs	155	<i>Circus time n.º 9</i>	<i>Les Bertinis</i>
6	1951	vhs	175	<i>Quartiers d'hiver “ Barnum 1951” répétitions</i>	<i>Baptiste Schreiber</i>
7	1974	vhs	MC 01b	<i>1er Festival International du Cirque de Monte-Carlo</i>	<i>Les richter</i>
8	1979	vhs	103	<i>Le cirque du moscou sur glace 1979</i>	
9	1979	vhs	MC 6a	<i>6ème Festival International du Cirque de Monte-Carlo</i>	<i>Les Sallai</i>

Tabla 28

Relación de los vídeos de mezcla de disciplinas revisados en el CNAC. Parte 2

N.º	Fecha	Formato	Código CNAC	Título	Artistas
10	1982	vhs	28	<i>Arena Der Sensationen 01/01/82 – 2ème partie</i>	<i>Les Richter</i>
11	1982	vhs	160	<i>Billy Smart Christmas Circus 1982 – Pal couleur 60 min Anglais</i>	<i>Les Micheletty</i>
12	1989	vhs	216	<i>Sebastionen tiere artisten</i>	<i>Los Rialtos</i>
13	1990	vhs	271	<i>Ringling Bros and Barnum & Bailey Circus / 1990</i>	<i>Rubben troupe / Pironkovi troupe</i>
14	1992	vhs	MC 017	<i>16ème Festival International du Cirque de Monte-Carlo</i>	<i>Shenyang</i>
15	1995	vhs	MC18	<i>19ème Festival International du Cirque de Monte-Carlo</i>	<i>Troupe Savine</i>
16	1996	vhs	385	<i>Festival International de Budapest au Magycirkuss (fr310712/1996)</i>	<i>les Priz</i>
17	1997	dvd	PA 307	<i>33 (Trente-trois) tours de piste</i>	<i>Compagnie Anomalie</i>

Anexo 8. Compañías de báscula coreana citadas en el estudio

Tabla 29

Compañías de báscula coreana citadas en el estudio. Parte 1

Año	Compañía	Artistas	Escuela
1978	<i>troupe Pyongyang</i>		C. N. Corea (Pyongyang)
1990	<i>Nouvelle Experience</i>	Bogdan Zajak, Zdizlaw Pelka, Stacey Bilodeau, Bruce Bilodeau, David Level, Philipe Chartrand, Marie-André Richard, Frank Michel, André St Jean, Amélie Major y Faon Bélanger	<i>Cirque du Soleil</i>
1993	<i>Mystère</i>	Stephane Drouard , Daniel Cola, Rob Bollinger, Terry Bartlett, Terry Notary , Jeffrey Gallant , Trevor Nasler, Greg Wise, Justin Osbourne y Mike Rice	
1993	<i>5ª Promoción</i>	Sabine Meier, Hélène Dupont-Mugica, Alix Bouyssié y Ezech Le Floch	CNAC
2003	<i>Solstrom</i>	Paul Ellsworth, Jeremy Brock, Serhiy But, Vitaliy Folob, Marek Jan Haczkiwicz, Vladislav Lissenkov, Dan Nichauss, Artur Milon, Zdzislaw Pelka, Vladimir Soslin, Grygory Shevchenko, Rustan Vahidov	<i>Cirque du Soleil</i>
2003	<i>Bechout (Baro d'Evel)</i>	Camille Decourtye, Blaï Mateu Trias, Julien Cassier, Nicolas Lourdelle, Adria Cordoncillo Mitjavila, Mathieu Levavasseur et Patapouf Le Chien.	CNAC
2003	<i>O2</i>		CNAC

Tabla 30

Compañías de báscula coreana citadas en el estudio. Parte 2

Año	Compañía	Artistas	Escuela
2004	<i>Bascule Coréenne</i>	Stéphan Beauregard y Jérémy Robert	ENC
2005	<i>Corteo</i>	Petar Stoyanov, Stéphan Beauregard y Jérémy Robert	ENC / CdS
2006	Entrenamiento	Andres Farstad y Elias	SUA
2006	<i>For Real</i>		CdS???
2007	<i>Joe & Martín</i>	Martín Puyol y Luis Fernando Moura	Autodidactas
2007	<i>CIRCLE</i>	Jérôme Hugo, Laurent Menoud, Simon Probins, Amaia Valle et Gabriel Zeller	ZÔFY
2007	<i>Entrenamiento</i>	Absin Thoman	ENC
2008	<i>Zaia</i>		ENC / CdS
2009	20 Promoción	Sylvain Briani-Colin, Josuah Fink y Socrates Minier-Matsakis	CNAC
2009	<i>Fin de Curso</i>	Joren de Cooman y Jasper D'Hont	ESAC

Tabla 31

Compañías de báscula coreana citadas en el estudio. Parte 3

Año	Compañía	Artistas	Escuela
2010	<i>Balagans</i>	Guillermo Aranzana, Oskar Karisson, Nilas Kronlid y Manel Roses	SUA
2010	<i>Acrobarouf</i>	Kritonas Anasasopodulos, Raphael Herault y Antonio Terrones	ESAC
2011	<i>Duo Luyol</i>	Eduardo Lucas y Martín Puyol	ENC / autodidacta
2011	<i>Trio Dac</i>	Danny Vrijssen, Allan Sartori y Clément Imbault	ESAC
2011	<i>Baskulto</i>	Maxime Laurin y Ugo Dario	ENC
2011	<i>Fin de Curso</i>	Rémi Fardel, Jérôme Hugo y Amaia Valle	CNAC
2011	<i>Bam Band</i>	Amaia Valle, Jérôme Hugo, Rémi Fardel, Socrates Minier-Matsakis y Guillaume Briani COLIN	CNAC
2011	<i>CIRCLE</i>		ROSNY
2011	<i>Fin de Curso</i>		NICAS
2012	<i>Amaluna</i>	Kritonas Anasasopodulos, Raphael Herault y Antonio Terrones, Dario Julian, Moreno Granda, Joe McAdam y Maxime Sabourin	ESAC / CdS

Tabla 32

Compañías de báscula coreana citadas en el estudio. Parte 4

Año	Compañía	Artistas	Escuela
2012	<i>Clossing acts</i>		SUA
2012	<i>Sequence 8</i> (<i>Les 7 Doigts de la Main</i>)	Maxime Laurin y Ugo Dario	ENC
2013	<i>CIRCLE</i>		ZOFY
2013	Fin de curso	Simon Bruyninckx, Arne Sabbe	CNAC
2014	<i>Matrice de MORphée</i>	Zackary Arnaud, Boris Fodella, Pablo Valarcher	ENC
2014	<i>Sons Company</i>	Anton Graaf y Einar Klin-Odencrants	SUA
2014	<i>Ali y Jules</i>	Alistair Davies y Jules Trupin	CNAC
2014	<i>La Compagnie</i>	Zackary Arnaud, Baptiste Clerc, Charlie Mach, Boris Fodella y Nicolas Provot	ENC
2015	<i>Echapées</i>	Florian Bessin, Simon Cheype, Antoine Cousty, Hugo Moriceau, Lluna Pi	CNAC
2015	<i>Kaprovichs brothers</i>		Autodidactas

Tabla 33

Compañías de báscula coreana citadas en el estudio. Parte 5

Año	Compañía	Artistas	Escuela
2015	<i>Exit 14</i>	Cristian Forero y Diego Ruiz	ESAC
2016	<i>Demain</i>	Jérémy Lévesque y Vicent Jutras	ENC
2016	<i>Colectif Malunes</i>	Simon Bruyninckx, Arne Sabbe	CNAC
2016	<i>Fin de Curso</i>	Maldonado Giovanni Jérémy Lévesque y Vicent Jutras	ENC
2016	<i>Step Out</i>	Patrik Schuman	ENC /
2016	<i>Paramour</i>		CdS
2014	<i>Réversible</i> (<i>Les 7 Doigts de la Main</i>)	Jérémy Lévesque y Vicent Jutras	ENC
2017	<i>Aaron y Lukas (SUA)</i>	Aaron Hakala y Lukas Ivanow	SUA
2017	<i>Encore un Fois</i> (<i>Tripotes la Compagnie</i>)	Daniel Torralbo, Gianna Sutterlet y Julio Calero	ESAC
2017	<i>Arte Algo Teeterboard</i>	Rafael Olmos, Eduardo Navas, Hernan L. Ragusa y Mateo	Autodidactas

Tabla 34

Compañías de báscula coreana citadas en el estudio. Parte 6

Año	Compañía	Artistas	Escuela
2018	<i>Echapées</i>	Rémi Auzanneau, Hernan Elencwajg, Tanguy Pelayo y Baptiste	CNAC
2018	<i>Bazar</i>		CdS
2018	<i>Barok XXI</i>	Guillaume LAROUCHE	ENC
2028	<i>Red Pants</i>	Jarno Polhuijs, Felix Griffin y Philomène Perrenoud. Andreas De Ryck	SUA
2018	<i>Fin de Curso</i>	Guillaume Larouche	ENC
2018	<i>Teetering on shit</i>	Sam Letch & Ronan Jenkinson	NCCA
2019	<i>Scandinavian Boards</i>	Aaron Hakala, Lukas Ivanow, Anton Graaf, Elias Larson, Jarno Pulhuijs, Nilas Kronlid y Osar Karlsson	SUA
2019	<i>Echapées</i>	Demian Bucci, Anton Person, Sebastian Krefeld	CNAC
2019	<i>inOut Circo</i>	Eduardo Lucas y Dniel Perez	ENC / autodidacta
2019	<i>Trocos Lucos</i>	Juan de las Casas, Cira Cabasés e Ismael Pérez	Carampa

Tabla 35

Compañías de báscula coreana citadas en el estudio. Parte 7

Año	Compañía	Artistas	Escuela
2020	<i>Ghost Ligth (Machine du Cirque)</i>	Maxime Laurin y Ugo Dario	ENC
2020	<i>4 On Board</i>	Artur Roxendal, Karl wiberg, Luuk Brantjes y Walter Berndtsson	SUA
2020	<i>Exit 19</i>	Lucas Romero, Thibault Hoffreumon y Jesús Galán	ESAC
2020	<i>Duo Olmos</i>	Rafael Olmos y Francisco Olmos	Autodidactas
2021	<i>Luuk Brantjes</i>	Luuk Brantjes	SUA

Anexo 9. Transcripción de las entrevistas

Entrevista con André St Jean

ENTREVISTA CON ANDRÉ ST JEAN y NICO LAGARDE

FECHA: 26/11/21

MEDIO: Skype

E: Hello, my name is Eduardo Lucas, I am working on a doctoral thesis about Korean teeterboard in the UCM. I came from Madrid.

The first thing I would like to ask is what is your name?

ASJ: My name is André ST Jean, born and raised in Montreal. 45 - 50 years ago I started doing acrobatic by doing parkour, which was not known at that moment, and I did trampoline as a sport for six years from 1977 to 1982 competition at the national level, never international. At the same time, me, and my friend we were doing acrobatic duo doing unicycle, juggling, mini trampoline... mostly in street shows in Montreal because in the summer there's a lot of festival of everything. So, I pay my study doing street performance and then because I was trampolinist and acrobat, *Cirque du Soleil* ask us to be part of their show. First two years we said no because we had too much contract and then we said yes in 1986. Because I was flying and trampoline I start traditional teeterboard, with the power. We call it in French "basculé hongroise". I don't know how it's called it in English but, teeterboard.

E: What was the name of the *Cirque du Soleil* show?

ASJ: The show was *La Magie Continue* and then, I stay, because I like to do teeterboard, in *Le Cirque Réinventé* 1987 to 1988, two years. There we start doing a little bit of a Korean board with the traditional board. Which is too much like this³²² so we have to figure out something to make it more lower so we can jump like this³²³ so we start just playing and finally we had a little piece of Korean board in the teeterboard act. But the board was so soft, then, we cannot jump properly, so we just had a little piece. Then I went to North Korea, *Cirque du Soleil* send me to North Korea to hire A teacher by a traditional Korean board in North Korea. I didn't know but at that time, even now, Canada, USA, South Korea, England are still at war with North Korea. They did not sign any paper so just stop fighting but when I arrived there, I had two spies with me all the time, so, I managed to film, and I can send you piece of those film, Korean board that I filmed over there. We started in 1987 to play with that and we liked so *Cirque du Soleil* say: let's go, let's do Korean board act so I went there. I came back with video and photographs, no coach, and no board. They just kick me out of the country because I was Canadian and I came back with nothing, only some photography and video. So, I made a blueprint for a teeterboard, so we build one and we try one and we test it, and we finally find a good combination, so for the next 4 years I was doing teeterboard in *Nouvelle Expérience*.

E: Then you started to do Korean Teeterboard with the Penguin's act in *Nouvelle Expérience* by *Cirque du soleil*?

ASJ: Yes

E: And do you have some video of tis act?

ASJ: Yes

³²² Gesto con sus manos simulando mucha inclinación.

³²³ Gesto con sus manos simulando menos inclinación.

E: OK maybe later I can do a list of things I would like to ask you to email me.

ASJ: I won't send you the first day because it was not very good, but I send you some practice in the theatre and I can send, because I just make a review my old video and I can send you the piece in the number where we do Korean board. I can send you pictures I took in North Korea of a traditional board and I don't think, we probably start the show *Nouvelle Expérience*, and I can send you some video, but I think that it's easy to happen.

E: I watched it in CNAC, and I think that it's on internet but if you have it I would like to have it.

ASJ: I think I have it.

E: And then just start with the new Korean board in *Nouvelle Expérience*, that's true?

ASJ: Yes, but it was not the new Korean board, was the traditional board, like in Korea, without mat, with spotters, very long board, very heavy. We did four years of traditional Korean board.

E: How do you learn? Do you have some teacher?

ASJ: No

E: Somebody told me that Zigmund was your teacher in *Cirque du Soleil*.

ASJ: You will see him in the video (the old one) in the Penguin. In the practice when we were in the theatre is there when he is hooding the longe, he was our coach for that part. But for *Nouvelle Expérience* we were coaching ourselves. We had some help from gymnastic coach too, but we didn't know nothing about the push, to jump, the tempo... we just try and finally find it.

E: I speak with Daniel Cola, from *Mystère* (next show of *Cirque du Soleil*). Do you know him?

ASJ: Yes of course.

E: He told me that learn to jump with longe.

ASJ: Yes

E: Did you learn like him?

ASJ: No. We start slow, we start would like trampoline, just putting a mat when there's danger. Of course, we use the longe for columns and for some exits. But jumping with longe is very difficult.

E: Yes, I know. It's difficult for jumper and for the person how it's lonching.

ASJ: Then they (Daniel Cola and partners) were creating the show *Mystère*, *Nouvelle Expérience* was still playing so there was no nobody from our team went to coach them so they were separated when they create the show over, so there was not a lot of information passing. Of course, they watch us came and ask questions. But because we didn't have any coach, we were a group of self-coach people, they did the same, so they learn a bit like us too.

E: How old are you when you start to do Korean teeterboard?

ASJ: When I start with *Nouvelle Expérience*, real Korean board I was 32. And during the first year I broke my leg because I had an empty board. So, I stopped jumping and I started catching the column.

E: How many years did you make real Korean teeterboard?

ASJ: Less of one year. Then because as I was gymnastic coach trampoline coach, I start mostly coaching the guys because I had experience from 1987-1988 from coaching, from going in Korea, so I start with them mostly coaching and longing for me for myself learning to catch so I was learning and coaching at the same time.

E: Apart from breaking your leg, did you have any other injuries doing teeterboard?

ASJ: I broke one leg on teeterboard, and I broke one leg on trampoline, but it was before. But, also, when I stop jumping, I start spotting behind and there I had someone kick me in the head once, so I went to the hospital and have a contusion for three months out of work and everything. So yes, I had some other accident but jumping on the board only one and then I left the young people jump and I stopped.

E: Can do you explain how do you spot in those years? I think, I saw videos with three spotters by side.

ASJ: There are three guys on each side. One is jumping and the goal for him is put the feet on the board, always, even if you're far behind you put the feet on the board. And the spotter will slow down your fall and put you back on the board. If it's too far, that's what happened to me because at the beginning we only have one spotter, so I was jumping, and the other guys fell down with the spotters, so I was happy here and I saw there was nobody on the board and I came down. So, after that we understood that we need a dead border. So, the third guy is on the side and if the two guys out he stepped on so there is always someone at the board. But we learned it the difficult way. I have a video of when I was in North Korea and we didn't understand it but there were three people on the side, but they were so good that the third guy was just there doing nothing, so we didn't see his work, we heard that, we saw that the first spotters who put the guy back, but the other guy was there and doing nothing. So, we didn't know this guy was important if the two guys fell but we learn it after.

E: When you went to Korea, were you in Pyongyang?

ASJ: Yes, I did.

E: Have you been to the Pyongyang National Circus?

ASJ: Yes.

E: Did you meet the Korean teeterboard troop from the 80's?

ASJ: I was there in 89 so, it was the same troop but not the same people, but I have also some videos of this act, because now I cannot see it anywhere. I tried to find it on Internet, and it's gone.

E: I find it in CNAC. Do you know if they are the first troop in the circus how do a Korean teeterboard act?

ASJ: I'm not sure but I saw a video of Arabic woman doing teeterboard and I have a picture of native Canadian in the north doing teeterboard, mostly women painting with board like this.

E: In the study I try to differentiate the history general of the teeterboard (like a play or a traditional way) with respect to its use in the circus, specifically the Korean style. But in the circus, the first reference that I have is Pyongyang Troop. Do you know something else?

ASJ: No, I don't know.

E: When you were in north Korea, did you find more information about this traditional game?

ASJ: No, I said there were two people always with me 24 hours a day. When they drive me to the hotel, one of the guys sleep with me in the lobby so they can see us going up in and out. It was very restricted. I could not talk to anyone. I have an interpreter, one of the two guys speak French, so he was always there with me, and I cannot talk to the coach, I cannot talk to anyone. It was very politically difficult. They send me home before the end of the festival because I was Canadian, and they didn't know what I was there and when I said that I want to bring a coach in Montreal to teach us. He says: no, we cannot do that because you will kill him, and I say no. But it was very strange, and they sent me home the only thing I had was picture and video of the long teeterboard.

What do you do when you return to Montreal?

ASJ: After *Nouvelle Expérience* I was artist in *Alegria*. There was not teeterboard, was Russian bar and powertrack. Then when I finish with *Alegria* I start teaching at the Circus school

E: National Circus School of Montreal?

ASJ: Yes, in Montreal. So, when I was there, we still had the same teeterboard, the traditional board, that I jumped on before, so I started group with regular teeterboard, of course we play a bit with Korean board, but then we made a new board that was really too hard to do traditional board. So, I said let's try it as a Korean board, but it was the same size as the other one, it was 280 by 35, so very small. I have a video also from the very first day we used it. It was Stephan Beauregard and Francois LeBlanc were jumping on it just to try it at the very first day and we put mats under because it was the same problem, the board was too steep so we have to put mats to make it like this, we start playing with this and we I have the video of the very first day of Stephan Beauregard. Then he came at the school to be an Acrobat but when we start playing with the board he said: oh, I want to do that. So Stéphan Beauregard and Jérémy Robert start their specialty in Korean board. I don't know how to call it, the new Korean board.

E: Then, in this moment you start to use mats under de board. What date are we talking about?

2001. Because there were only two guys, with the mat, we didn't need spotters, because when there's an empty board is a mat under so that was the main reason why we start with only two. We were able to jump with two guys and we did practice empty board. Just to feel it, just to know how to do, just to know how to absorb so we work an act with two guys without spotters, without dead border. At that moment we have to reinvent Korean board because with two it's very different. Was the only way you can do two guys on the board without too much danger because I know there's Socrates and another guy that they start doing Korean board with traditional board without mats but it's kind of dangerous and I think they had a lot of injuries, and they are limited in the difficulty of tricks because of no protection. With Stéphan, that was incredible Acrobat, we could do Millers, he could do triple back and be safe with the mats.

E: Then, they start the circus school in 2001 and they finish in 2004. Do you have the final act of Stéphan and Jérémy?

ASJ: I don't have it here but at Montreal school I'm sure they have, if you ask them, they will send it to you. In 2003 they went to a festival in Belgium in Tournai. The festival was for students still at school. They went there with the act, and they won the best act, they want the best crowd, and they won the gold medal because it was very new, unusual and high performance. That's where the first time out of Montreal we could see the new teeterboard with two guys.

E: Jérémy and Stéphan were gymnasts, or did they learn to do acrobatics in school?

ASJ: Stephan was a Tumbler or high-performance Tumbler and Jérémy came from École Nationale de Cirque de Châtellerauld. He learned acrobatic in circus school, not sports and not acrobat.

E: When you start working with the ENC, do you also start working as a teacher at the CdS?

ASJ: At the same time. Because they are very close, at that time I was full time at school and when circus need me, I go *Cirque du Soleil* for a few hours a week. Then I switch, I start being at CdS full-time and at school two hours a day because I wanted to keep my student in teeterboard. I finished with *Cirque la Compagnie*. I stayed there for them. I stayed there before for Ugo y Maxim. I stay with Patrick Schuman and also Vicent and Jérémy. My last student was Guillome Larouse. He works with DeRick Andreas in Eloize. And two other guys were not specialists, one was unicycle and the other one was hand stander. They did the last performance with Guillome at school, they were pushing for him, but then they were quite good as a movement and. I don't know if you saw his video but the two guys jumping with him are not teeterboarders.

E: Jeremy and Stephan are the jumpers of Corteo in CdS

ASJ: Yes. That was the first time in the big show around the world that showed new board. At show, there were four guys jumping.

E: Four or three?

ASJ: They start three and they finish four. Now there are five, in the new version, we integrate them because at the beginning it was like a duel with two guys and the third one was there to check and then incorporate the fourth guy to spotting. The number evolved and of course with four people you can do more.

E: The other two jumpers who jumped with Jérémy and Stephan, how did they learn?

ASJ: They were trampolinist. At that moment I was still at the circus school full time so, I was not the guy who teach them, Stéphan was the captain of the team, so it was the one who's was transmitting information about teeterboard for the acts. Those two guys, one was Polish I think on the other one was Russian. And after that there was no people from all around. Circus's school start to get people on the market with teeterboard. There was Trio Dac how came from ESAC. Sweden starts to get slowly very good on teeterboard. But because I was in Montreal and working with *Cirque du Soleil* I did all the specific formation: for Joe Macadam David trimmer Aaron the two Russian brothers, I don't remember the name. But all the jumpers instead of CdS passed by Montreal and I was coaching them for all the show after.

E: The first act of the CdS of the new Korean teeterboard is *Corteo*, the second is *Amaluna*?

ASJ: Yes, and after *Amaluna*, which stay like for 10 years, slowly the world of course incorporate teeterboard, *Cirque Eloize*, *7 Doigts de la Main*... but CdS in *Mystère* were still have the traditional Korean board and at one moment about six years ago this switch to new board, so, they have to recast some of the member to change for easier board.

E: Who formed the *Amaluna* troupe?

ASJ: At the beginning there was *Acrobarouf*, there were three guys yes and there was a Mexican guy

E: Julian?

ASJ: Julian, yes. So, there was four guys, they had Joe McAdam and one of my trampoline students who became teeterboard guy, Maxim Sabourin, he was part of the first team of *Amaluna*.

E: At that time jumpers like Joe McAdam start using the internet to share their acrobatics on the teeterboard. It is a time when people start to see how it jumps and starts jumping all over the world. But we can say that after *Mystère* and *Nouvelle Expérience*, *Corteo* and *Amaluna* are two of the first shows with the new format of Korean teeterboard.

ASJ: One more thing. You do you know FEDEC?

E: Yes, I know

ASJ: In 2006 or 2007, I think 2007, there was the model for teeterboard.

E: Yes, in 2009 it's write the first manual that it's the number 9 called: *Teeterboard - Basic circus arts instruction manual*. Do you use that manual?

ASJ: No, I did not use it. When I was there in 2007, it was with Patrick Schuman and Maxim. They were still doing Korean board with traditional board and there were two guys, Sócrates and another guy, doing Korean board without the mat. They didn't saw *Corteo* because it was in North America, so, I propose to them to put a piece of wood under the board to put mats on the side and try to do Korean teeterboard with mats and didn't like it too much because it was not their idea. This is where Sócrates say: "*no no, we are doing the real board*". We did show them what we were doing in Montreal and some of them were really happy to have Maxim and to be able to jump only with two guys with Patrick. They were able to jump and show them what they can do, so, some of them were happy but other people were not that happy.

E: In 2017, another meeting of professional Korean teeterboard teachers takes place in Berlin by the FEDEC. I was part of the meeting, but I didn't see you there, why?

ASJ: In 2007 I was not working at the school anymore. Maybe I was there for only like 2 hours a day to finish with Guillome. Maybe it was finished at that time I don't remember, but probably. So, I was not at school at that time, so I was not concerned with what is happening at the FEDEC. As I said, people in Europe tried to keep them in Europe to keep the things in Europe so, I didn't know this was happening and did it not ask me to be there.

E: Generally, the jumpers who do the Korean teeterboard at the *Cirque du Soleil* have done trampoline gymnastics or tumbling before. Is it something important?

ASJ: Yes, it is. When I was at CdS, we call it PPP, it's preparation for professional performance. So, every year we have like 7-8 people coming from trampoline, from tumbling,

from double... they stay in Montreal for at the beginning was 16 weeks to learn to do teeterboard. Someone like Joe McAdam came from trampoline, someone like Sebastian Sangineskov, he came from double minitramp, there is a lot of Russian came from trampoline or double mini or gymnastic. The worst it's gymnast because they never fly, they punch and the flip fast and they don't use the same kind of energy in the body to perform. Trampolinist are good but it's hard for them to stay in the little square. Double minitramp people have to be more precise, when they go from one to the other one, they add like list square and when they do on the same place, to go out you have to be on the same place (hablando de lugares del minitramp), so, those are really good because they have good techniques for twisting, same as trampoline compared to the gymnast who doing cat twist or blind twist. So trampolinist and double mini are really good, usually tumblers are good to flip but not to twist because it's kind of a blind twisted, they just go and flip crazy, but the new one with the new floor, the airtrack add more time so they can do the same kind of twisting, the same kind of visualize the floor and everything. But depends, we had some trampolinist were really bad, we had some gymnast where not too bad so it's very different but mostly trampolinist, if they got the good techniques of twisting that's what you need.

E: And urban sports like parkour or free running?

ASJ: We had only one guy really good, from Belgium Quentin, who came from a lot of sports, but he did parkour and he was able to do like crooked twist and stranger backflips and twisting. And another guy, John Vilner, you know him?

E: No, I don't.

ASJ: John Vilner was in Vegas show with the new board and it comes from big air from sky so, they go like really high and they flipped sideways... he was amazing, he know initial trampoline too so he had the correct twisting techniques but he also had sideways, crooked all those crazy stuff that they do with skis. So probably the best it's mixed sports, good twisting techniques in the mixed sports.

E: If any gymnast aspiring to the CdS comes with an injury or previous surgery, do you admit him?

ASJ: If they are already injured?

yes, generally many gymnasts have previous injuries, and in higher circus schools they do not usually admit profiles of students who come with previous injuries, is it the same in the CdS?

It depends, we want to have their medical history, if there's too many injuries, we don't take them, if they committed and don't say they all they do physical test before and the test the flexibility of the ankles, the knees, we check everything and sometimes we say: you're not made for that. At a certain point we had 23 Acrobat jumping on teeterboard at CdS and the average time that they stay in the show it's five years so, every year we have 20% of people going out in that average, so if you have 20% is about 6, so every year we have to find 6 new guys so we mostly invite people and we coached them, they learn it in CdS, some come from circus school and most come from sports like Joe McAdam like David River...

E: How long does it take to teach a gymnast or acrobat to do the Korean teeterboard?

ASJ: At *Cirque du Soleil* we have the chance of having top Acrobat from national competition and international competition so all the techniques, the twisting, the jump it's there, they need to adapt it to the board, and they need to understand mechanical of the board, the calling (the short, the side), the push, the jump and everything. So, usually what we do is: we had like six people for 15 weeks. Usually, two of them are really good, so, we keep them

another six weeks, that's mean 21 weeks. And if they're good enough, they go on the show and they have about three months to integrate the show. So, it's 21 weeks plus 12, it's more than half a year an integration, ruining the process, learning how to manage the board or to be part of a team, going on tour, learning to be with the different board, different people, different push, different jump, different acrobatic element. So, it's mostly six months from high performance athlete to teeterboard artist. And during that time, they have dance class, act class, they learn how to be on stage, they learn how to choreography. At the end of the formation, 15 weeks, of course, we prepare demonstration, so the last 4-5 weeks we work with artistic coach, put on a number that is safe for them, sometimes they do one big trick with the mat or something like this, but they learn how to integrate artistic in the number, not just demonstration of acrobatic.

E: Speaking about the teaching methodology, what is the order regarding the learning elements that you carry out?

ASJ: First thing that I teach them is the first law of teeterboard: when you on the board the first one on the board going in front and offers the board to other one. That's the first thing, because the guy who's there will save your life all the time, so be nice with him. That's the first thing and all my student know that and it's very important for me. After that, of course, it's straight jumps. I try to make them feel the board just without jumping, just to feel the board and slowly try it. When you feel it, you can react to it, if you don't you just like potato when you just do nothing, so I make them feel the board like this and just slowly of course they feel it but now they have to react to it which is what make times. For me the first two weeks is mistakes and mistakes, too early, too far, too fast, too heavy, to light... so I keep the height very slow and sometimes, what I do is, I stand in the middle and help them, doing this (gesto de como ayuda con su cambio de peso de un lado al otro de la báscula) so sometimes it's fixed the little mistakes they do, so they can understand, if he's not pushing well but I help should've whipped, and if he's not pushing down, OK, I help, so take it's makes them understand and feel what is supposed to be. And that's a lot of work under coach.

E: In these two weeks, do you teach how they must use the arms? because there are different teaching methodologies in this regard, for example Yuri arms system. Do you use any similar system?

ASJ: What I say is: the guy who's going up needs to be light. If yours arms are like this³²⁴ you cannot be light, you need to help yourself, so I don't have least make them jump one year with arms up, except for the two first week that may be useful, it's a losing time, for me. It's a very natural thing to do, you need to be with the board, if you like this³²⁵ you're against the board. So, for me some people go like this³²⁶ some people like this³²⁷ That's like trampoline jumping, they all have their way of doing it and I don't want to go against this, the goal is to be efficient and comfortable, just doing straight arms, bend arm... I don't mind as long as he's liked, and probably later is it possible add artistic way of using the arms. But I don't have restriction about arms. It has to be natural.

E: After the first two weeks, how are you doing?

ASJ: My first thing is: you never learn a trick on the board, you learn it on trampoline and then when you're ready you can learn it on the board. Before doing any tricks, even straight jump, you need to be able to take the push and do the trick. As long as you touch the board you

³²⁴ Realiza un gesto con los brazos hacia arriba.

³²⁵ Realiza un gesto con los brazos hacia arriba.

³²⁶ Realiza el gesto de subir los brazos por el frente estirados.

³²⁷ Realiza el gesto de subir brazos por delante doblados.

have to be active with the board and then, from there, you do the trick. But you have to take the board, if you if you're not able to jump well straight jump, you won't be able to do nothing, it's going to be too quickly, it's going to be too late, it's going to be too heavy, so first is get out of the board and use all the push the other guy give you and then you can start doing easy stuff, tuck jump, pike jump, which is difficult because some people through the legs and they arrive sit down, twisting... I've never used the longe, I use a mat. After that, depending how the push is good, how the jump is good which slowly we start with the backflips.

E: I have observed that there are teachers who use a large mattress to make progressions to reach on the back on top of the teeterboard, do you use this methodology?

ASJ: This technique you do it on trampoline. You have to get the full move on trampoline before to get it on the board, learning this pic on the board is using 2 guys for the big mat, one guy is jumping was going is pushing to do one jump. so, there's four people. You could be alone on that trampoline or work on those, which one by one guy with the bad. Usually, time on the board is restricted because there's a lot of space and usually in circus school or gym you have a trampoline always open, so use that out of the hour of teeterboard to learn your tricks and then when you're ready you go on the board, and you do it. Even if for a triple, like half in half out triple, you do it on the board and you do it on trampoline. When you could you go on your feet on the board.

E: So, if the progression on the trampoline is adequate, then you do it on the teeterboard with the mat.

ASJ: At the circus school in Montreal there was a coach for trampoline and me for teeterboard. I said de coach, he needs to learn double backflip so it works on the double backflip and for that coach if you can do three in a row you are good, if you do double back double back double back, step mean, your doble is good and he is coming and do it on the board.

E: The trampoline teacher is Silvent?

ASJ: Yes, he could be strict.

E: So, you use the methodology of half turns on the teeterboard like Silvent, right?

ASJ: Yes.

E: How many hours of teeterboard training do you recommend per week for a learning acrobat?

ASJ: At circus school, first year they do six hours a week of specialty so teeterboard they do six hours a week so, one hour a day and one day 2 hours, I don't know, but they have on top of these, three hours or four hours of trampoline, that mean, about 10 hours a week of acrobatic apply to teeterboard. The second year they have like 9 hours on the board and the third year about 11-12 so that means almost two hours a day every day on the board for three years, but they do a lot of other things. At CdS, when we have like the 15 weeks in Montreal, it's two session a day of an hour and a half, so is it 3 hours a day for six people.

E: How many days per week?

ASJ: Five days. But there's six people. At circus school usually it's like 2-3 or 4 (people) depends on but for 6 people it's three hours a day five days a week for 15 weeks, but they came with all the technical element, so it's adaptation to the board. And then there's an extra six week and then as an extra tree month to be able to be on stage. It is not too long and sometimes it take more than three months. The integrate slowly, do one trick and then two tricks and then slowly they did get better and better.

E: Yes, I saw this process with Eduardo Navas in *Corteo*. During the first weeks he gradually incorporated more technique.

ASJ: Yes, he was there in Avignon with me for one week, but it had some previous training work and then he came in Montreal for the formation.

E: What number of jumpers do you consider to be the most recommended to do a Korean teeterboard act?

ASJ: Between two and ten. Usually I don't recommend, I work with the people I have, with Max and Ugo we tried to do the best we can with two. With Cirque la Compagnie we tried to do the best with four. With other people we tried to do the best with six. Last show we did, we work on the Disney show that replace *La Nouba* (CdS) it's *Drawn to Life* and there's a teeterboard act and we have six people, of course we can do amazing things with six people, we can do switches we can do transfer, we can do multiplication or things and we can do... This is my wife (se incorpora a la conversación su esposa).

NL: I will come in here because I want to say something about this guy regarding working. I come from theatre and dance looking up into the teeterboard and what was really helpful with André ST Jean is that we were able to move teeter board a bit further, because of the mats, because also once one is spotting, I can use the other one and the guys started to learn that in last few years. When we did the PPP in Avignon or another in Belgium we had tree board, six board, there was a lot of people, and visually what you can do is so great, but the habit is to spot and when we coached together, what we learn from one another, was able to open the guys, open the body towards the outside not just always the unless the guys. So that brown lot of their expertise and I needed someone like him to be able to do that otherwise. It's scary for the guys as well, whether it's just stop spotting or changed the arms and have show arms and maybe look in the air, instead of looking at the board and stuff like that. I'll stop on that but Andre and me, we also brought that to the extent as CdS now, we brought be elastic on the board and this is gets really start to be really fun. In terms of creativity but you need someone that knows the board to be able to do those games safely.

ASJ: We work together a lot, we were together for Ugo and Max, for *Cirque la Compagnie*, for CdS. She was the artistic coach of some PPP that we did. And every time we try to do something new with the people we have. So, with Maxim and Ugo we tried to do something different, something theatrical because you cannot be tow and do 45 minutes of teeterboard, you die, so we have to do something more than teeterboard.

NL: With Guillaume and two guys that were not really do teeterboard, we did a number completely odd but that worked and then people appreciate because it was teeterboard, but it was thought with the quality of each, one was a handstand guy... That's I think helps to make the disciplining evolve.

ASJ: Of course, it's easy to do for one acrobat, most of the trick has been done, a lot of people I've seen them so, if you only go and do tricks, people will say, well, you do the same as before. So, now the next step to reinvent teeterboard is to do something different and of course as I said in Disney, having six people, having her³²⁸ as theatrical artistic coach to give some displacement choreographic specialty square and walking like this turning around and...

³²⁸ Refiriéndose a su esposa.

This changes the quality of the act. You can do a triple backflip but if it's just triple backflip, it's just it.

NL: You might, I want to talk about, in the number when just finished there was a lot of the guys want to perform, they want to show the best trick. We put all the best trick in the middle so that they had understand to do it, but we finish with the sequence at the end where we wanted to cap sell in the floor and doubles and jumps, but we didn't want straight jumps or less jump as we could in between, so that it becomes musical and not just about tricks. But the guys, their tendency was, ok, let's try because it's double, then they would take three jumps before they hit it and then count said it was not working on the floor with guy standing there. So that's a good example where you have to convince the athletes to change their mindset. Two guys that were great about that because we did Monty's Circus last summer was Oskar and Anton, became from Sweden, they had a great approach, we met in Belgium actually in the PPP. With them we could work like that quite a bit dull. We had to do for Monty's, but it was fun because you could see their mindset was different than maybe 5-4 years background with teeterboard. It changed fast now it's like Cyr whell³²⁹, it starts to change any votes that's really great

ASJ: She compared to Lukas and Aaron, they are only two doing extremely difficult trick but it's just trick, just two guys jumping... for me it is OK, I can see the difficulty of doing double double double double double double.

NL: Like we said Guillaume, if you can do this trick at the end, they don't need to see anymore.

ASJ: In the finishing number of Guillaume Larouche, is doing two tricks, is doing a full full and a triple, He said: I want to do half in and I want to do this and I want to do this... and I told him: if you can do full full people who know, know that you can do back in full, you can do double back, you can do all the tricks before, so you don't have to put them all there, finish with those two big tricks and people will understand. So, we were able to do something else than tricks, dynamic on the floor, element of a choreography...

E: In the last part of the investigation, I want to dedicate a space to the analysis of the artistic possibilities of the Korean scale, to talk about the new creation of 45' by Maxim and Ugo or the show Alone by Luuk Brantjes. I would like to see the new creation that you did it in Drawn to Life by CdS and Dysney

NL: We have footage of that if there allows to send it, we could send it.

E: That's will be nice. (...)

NL: André knowledge it changes the way to teach. The idea of what you can do artistically change the way you got a teach the guys.

ASJ: I try to find another video when we did *Nouvelle Expérience* in Japan, the show was called *Fascination* and we had two teeterboards two traditional Korean board and we could do synchro and desynchronized things. That was working in 1993.

³²⁹ Disciplina circense en la que se utiliza un aro metálico de la altura del artista en el cual se equilibra el artista mientras da vueltas sobre ella.

E: I would like to watch it.

ASJ: At the same times when we did the master class in Belgium, we had three board and we did some tricks, but it was very different board and very different level of people but just the picture of it.

E: In CNAC they did two teeterboards act too. I know that this has existed for many years, so I would like to have the evidence that you were already doing it on the CdS in 1993.

ASJ: I would try to find it. Back to the main point, how many jumpers is the ideal number for a Korean teeterboard act? I think 6 it's a very good combination because it's possible to do double double double double and we need a dead border, also there's two people that can be there and then there's two other people that can occupy the place.

E: What communication code do the jumpers use when you teach them the teeterboard?

ASJ: First, I use English because it's a universal language, so, we say "short", "next", "out"...

E: Can you explain to me why you use each word?

ASJ: When you do your instead of being here, you're here, the board is "short". When you can't be here and you know, then you say "short", so this guy will know that you will do a bad push, so if he's going for double, said no and he don't.

We say "out" when you're out (vas a caer fuera de la báscula).

We said "side" because on the board maybe push a bit like this (refiriéndose a caer con los pies en uno de los bordes de los lados de la báscula), so we call it "side".

We say "next" when you do the trick.

We say "no", you can always say "no" if you can't. I mean, you say next, but you don't see it and you say "no", so the guy know that you don't doing a trick. Or if you say "next" but the guy here, if he's not comfortable, he can say "no". Because he knows that he's stepping back or is not OK he said "no", so the guy doesn't go.

Which Acrobarouf, because they came from France, they say "prochaine". If they used to do, that they keep it. Some say "next", some say "prochaine", some say "OK". If everybody is doing saying the same thing, we keep it. If one guy is not doing the same, we say: ok, you adapt to the group. But it's always the same thing, if you're out, if you're in, if you're next, if you're short, those are the thing that you need to call. One thing we do, because I work a lot with new people take them from trampolinist or teeterboard, we always ask them to call one full³³⁰ sequence before, so if you do backflip here, you call next here; if you do switch here, at the bottom, you say "switch", you go up and you switch. So, it's a full sequence. In *Amaluna* they called the "switch" up, they come down and switch. For me, when you learn, it's too quick for the guy to switch, he needs to be prepared, he needs to see, he needs to know... and when you call "switch" down you just decide, so you understand. If you call "switch" up, sometimes you are late. At the beginning, for people who start, ask the guy how switch to respond "OK", so jump, say "switch", and the other one answers "OK". So, he knows the guy is ready to switch.

Same with "fly". The flies³³¹ is like a backflip, you called it up and say "fly" from inside. So, when it's got "fly", the other one says "OK", because he will have to switch. It's says fly because some people call "next", but if you call "next" up you can do a backflip, so

³³⁰ Hace referencia a un intervalo de movimiento comprendido desde que el saltador está en un punto en el espacio y vuelve a llegar al mismo punto. Ejemplo: Dice próximo en el punto más alto del salto, baja, aterriza en la báscula y cuando vuelve a subir al punto más alto, ejecuta el movimiento que avisó en ese mismo punto espacial.

³³¹ Refiriéndose a un cambio por encima de la báscula al otro lado.

you come back, or it could be a “fly”, you go out. So, the guy here (el que va a tomar el lugar del que realiza el transfer) is to know. So, for people who begin, usually I started with “next” to fly, but now I asked him to call “fly”, so everybody know that he's coming. Same with the guy on the other side, he needs to get out because the fly is coming.

E: And the system of clapping instead of saying "next"?

ASJ: It is the same system as in trampoline. When you do synchronized trampoline you cannot talk, because you can say go on not going so just clap. Yes, it worked as long as everybody know.

E: When you jump on the Korean teeterboard, falls are common?

ASJ: Yes.

E: In these habitual falls, is it normal for jumpers to be injured?

ASJ: It depends. Most of the people who are get injured, it's because they go side, and they twist the feet. Because it's very rarely they will lose doing a trick, like if you do double twist and they go wear, it happens sometimes but very rare, mostly it's because your side and you go on the side and you twist your feet. I teach them how to get out of this situation by turning sideways and putting both feet on the board and roll out, you called out, the other one not so he's doing a dead board and that's OK. The thing is when you don't know, when you do something like full full and you don't see where and the second one (rotation) is a bit on the side and your feet is just there and twist. That's the main injury, the main way to do injuries. Of course, it happened, but not that much because the process of learning is really long, the process of integrating an element on the board for me it's: you have to do it three times in a row on a trampoline, or you learn it because you've been doing trampoline for 12 years, so, I always there at the beginning to throw them the mat... I make sure that the one in front who's pushing like, let's say half in half out, a lot of people with crooked in a half half, so the guy who's pushing will call “side” if he sees the other one falling like this. That's another thing that I do. We go back at the beginning. When you jump, when you push, a lot of people watch their feet and watch the board, I ask them to watch the flyer. Because a lot of people come from circus school and they jump, they push, and they watched the board, and they wait for the guy to come and get the tempo. I ask them to change this to watch, so they can call “side”, they can call “short”, they can't see what's happening and not just waiting for the guys to come down. That's does not correct. This is a way to not get injured too much. I don't know if you saw the new board in *Corteo*.

E: Yes

ASJ: With side mats. That's side mats when the board is down making an extra layer of mat on the side so if he lands one foot on the board and one foot on the side is same height. So, you don't go like this and break your knees. This for people who start teeterboard is very important because they go a lot sideways and it's a very good protection *Cirque du Soleil* now ask every new shows to have those new mats. Now in Disney we have Joe Mckadam and David Rimmer and Aaron and all those guys have been jumping for 12 years. They don't need this because they know, they're good enough they know how to react. But all the board of the new shows come with this, they get used to it and now it's a safety thing. I know people say: oh but it you lose the image of the board, you lose the... yes, do you need the image of the board, it's the same kind of reaction when we put new mats on the floor, people were doing the traditional board said: oh that's big mat and it looks too easy and you take out the danger; yes, people who watch show don't look for danger, they look for show up there not out of the floor. So, I don't

mind I think those, they learn how to work with those and for now it's still sometimes saved ankles.

E: Another common ankle injury can be empty board hyperflexion?

ASJ: Yes, but I teach them how to do bad jump, so, when the board is like this, and you land empty board of course here it's going to be hard. First the board will bend a bit will absorb, and because you like this you will not over bend your ankle, so by putting your feet forward you used flexibility of the board and you prevent from your ankle to be squished and it makes you roll out. For me that's the best way to save ankles for dead board. The other thing is when you should you flipping and you not fast, setup in your land short, this could be hard on your ankle, but the worst is the surprising dead board, when a dead board who comes in and come out because he thinks the other one go and nobody go and the guy things OK it's going to be OK someone is there, but there is no one, that's the worst, for ankles it's very hard.

The last question about methodology is about the video, do you use recordings in the courses to teach the errors?

ASJ: Now it's so easy with phone, with Ipad... Yes, I use it, not all the time because it's take too much time to all the time go see and go see. Of course, *Cirque du Soleil* have all the new technology, we have a system of video that's permanent there to just open it and it's filming, and you can make a delay of one minute, so, would you jump jump jump jump jump and then switch the other guys comes, so, they go and they watch. But sometimes it's time consuming, because if I'm on the border with the math and I've worked with those guys I cannot go on the video and watch because the other guy will wait for me, so I don't use it all the time. Sometimes it's there and they are watching, sometimes I let the guy do easy tricks and I go in work especially on the guy with the video. But with *Cirque la Compagnie*, people were really experienced, you can ask them to change a thing and they do, they don't need to watch the video, we watched the number say OK you laid there, you you should not be like this... But yes and no, depends of the organization of the gym, how many people jumping... but I use it.

E: On psychological aspects, sometimes fear appears as a reaction or as an impediment for a jumper to advance. With beginners, these first reactions to new tricks are normal. How is your experience working with an advanced level?

ASJ: Yes, I had this problem with people. Like I teach trampoline which could be scary, I teach Russian bar, I teach teeterboard, I teach column... sometimes you can use the longe, sometimes you don't, but in teeterboard I never used the longe, never, I use the mat. About fear, I told them: fear is good, it will save your life, if you're afraid of something is because you're not confident in doing it right, so don't do it, so, fear is good. Now, what I do is, I ask them what are they afraid of ? you are afraid of falling, OK, so I have to find a way to make the falling not dangerous, you're afraid of not looking, OK, we're going to go back on trampoline and you're going to look, If they are afraid of whatever I find a way to take away the scary part and make it comfortable, make it safe, with the mat, with spotting, with whatever they need. So, for me fear is good, it's not like OK, if you afraid go and do it again... No, if you're not confident and then hurt himself then useless, so, I tried to take away the fear. It's very psychological because they have to trust you. When I say: OK, I'm going to hold you, I'm going to put the mat, I'm going to do this and this, they need to know that it's going to be OK because he will do it, because they saw me do it before. They saw the other guys doing the double back and no injuries and they can project themselves as the other guy who did it with safety and no problem. So that's the way I use fear as something that they need, because if you don't have fear, you don't last.

E: When you are teaching and using the safety mat, who decides to put the mat in?

ASJ: I decide. Sometimes they say put the mat, so I put the mat and then when if you do a couple of good, I say OK, mat is stand by, so I'm there, I left the mat and if he needs it, I put, and if he doesn't, I put it out. So that's a lot of very demanding for the people with the mat, this guy has to analyze the jump and he has half a second to put the mat, so you can see and analyze, if the jumper is doing two flips, it's good I don't quit, or the jumper is doing one and a half, so I put it. So, it's very difficult, not that everyone can do the mat. Otherwise, if they just put it, that's good, if its standby not everyone can do it, you need someone to be able to analyze, to be able to know the guy, because some people are surprising and it just open and you need to put the mat and that's a lot of experience to be able to sometimes put it, sometimes no.

Entrevista con Arnaud Thomas

ENTREVISTA CON ARNAUD THOMAS

FECHA: 28/06/21

MEDIO: grabadora

E : Comment tu t'appelles ?

A : Je m'appelle Arnaud Thomas. Mon nom de famille c'est Thomas.

E : Pouvez-vous me faire une petite biographie de votre vie ? Qu'est-ce que tu as fait ? d ou viens-tu ? quels cours donnez-vous ?

A : Je suis née dans une famille de sportifs, de gymnaste et j'ai fait beaucoup de sport, j'ai découvert le trampoline à 12 ans et je me suis vraiment passionné pour le trampoline. Donc j'ai fait du trampoline en compétition et à la fin de ma carrière sportive j'ai eu la proposition de travailler au centre national à Châlons-en-Champagne qui venait d'ouvrir et voilà j'y suis depuis donc là j'ai découvert le cirque et j'ai fait tout un parcours dans l'enseignement du cirque dans le cirque pendant 35 ans.

E : Pour le moment, je ne vais pas vous en demander plus sur vous-même, mais plus tard je le ferai. Comme nous avons déjà dit, il s'agit d'un entretien pour avoir plus d'informations sur la bascule coréenne. Alors, tu es professeur au ? du CNAC ?

A : Oui.

E : Maintenant, je vais vous poser des questions directement liées à la bascule coréenne.

A: Ok

E : La première question que je veux vous poser concerne le profil de l'étudiant : quel es le est profil de l'étudiant ?

A : Le profil d'étudiant pour la bascule coréenne c'est quelqu'un qui en premier est attiré par une conduite à risque, qui est en premier attiré par le risque que ça représente. Les qualités qui font un acrobate sont la vitesse la tonicité, la conscience du corps dans l'espace et la relation aux risques. C'est dans la grande famille de toutes les disciplines acrobatiques, la que bascule coréenne a eu un essor assez important ces dernières année-là. C'est au même titre que le skateboard. Ce sont vraiment les mêmes qualités pour faire du trampoline, pour faire toutes ces disciplines.

E : Dans ce profil généralement quand quelqu'un arrive à l'école, quel âge et quel sexe a-t-il ?

A : Ils arrivent au CNAC entre 20 et 22 ans ou entre 19 et 21 ans. Ils ont déjà fait pas mal de trampoline, pas mal de bascule. Ces dernières années ils arrivent quasiment formés, ils sont quasiment autonomes sur la gestion du risque, sur la qualité de la technique,

E : J'ai remarqué que dans les dernières promotions du CNAC les personnes qui réalisent la bascule coréenne sont des hommes.

A : Oui, je n'ai pas répondu à cette partie se la question. C'est 90% de garçons. Il y a un petit problème culturel et puis physique, c'est-à-dire, comme c'est une discipline quand même très dure physiquement, les filles sont souvent moins préparées mais parce qu'on les a moins préparés à ça en fait, pas parce qu'elles ne peuvent pas le faire mais parce qu'on leur a dit tout de suite qu'elles ne pourront jamais faire ça donc elles ne le font pas. Mais sinon

effectivement moi je m'aperçois qu'au trampoline n'y a pas besoin d'énormément de puissance en fait, une fille est bien assez solide pour pouvoir faire ces disciplines-là mais il faudrait justement dans tout ce qui se passe avant Chalon, que ce soit différent pour qu'il y ait plus de filles qui fassent de la bascule coréenne et du trampoline.

E : Est-il possible que le poids soit une conséquence ? Je veux dire, les filles sont généralement plus petites, si leur poids est d'environ 50 kg, c'est peut-être pour cela ?

A : Non, ce n'est que l'éducation, le physique et le psychologique.

E : Recommandez-vous aux personnes que veulent pratiquer bascule coréenne d'avoir fait de la gymnastique ?

A : Ce n'est absolument pas nécessaire, c'est à dire qu'il y a moyen de développer des qualités d'acrobaties sans passer par la gymnastique. Mais là aussi c'est culturel, dans la société d'aujourd'hui il faut être le mieux préparé à ces disciplines. Ce sont des gens qui font de la gymnastique, depuis tout jeune : entre 6 et 10 ans voilà. La pratique physique avant 10 ans elle compte beaucoup comme quelqu'un qui grimpe aux arbres : un petit garçon qui va grimper aux arbres ou une petite fille qui va grimper aux arbres quand elle est petite, sera autant préparé que celui ou celle qui aura été au club de gym, peut être mieux parce que même les pédagogies dans les disciplines à risque ça peut vite être contre-productif, si la gestion du risque n'est pas très bien faite, elle peut être soit trop préventive ou pas assez ça ne donne pas de bonnes préparations.

E : Que faire en cas de blessure d'un élève ?

A : Je fais ce que je peux. La blessure est très présente dans la vie d'un étudiant en arts du cirque, du début jusqu'à la fin et puis pendant toute sa vie professionnelle en fait. La blessure dans le cirque n'est jamais très loin et moi j'essaye juste de l'aider à travailler avec, se soigner et préserver le travail qu'il est possible de faire et essayer de faire le plus de prévention possible. Moi la prévention que je fais par rapport à la blessure c'est d'essayer d'avoir une gestion du risque extrêmement précise pour que les gens y soient un petit peu prêt avant qu'ils se blessent. Il sera juste un petit peu en dessous de l'endroit de la blessure, de la prise de risque, trop importante, de la répétition trop, de la fatigue, de l'état d'esprit, des conditions extérieures. Je n'ai aucune difficulté à proposer à quelqu'un de rentrer chez lui, de s'arrêter, de se reposer, de ne pas se faire mal, de prendre son temps, de ne pas aller dans la violence, dans l'excès, dans la quantité... Mon le fil conducteur c'est quand même un fil directeur de qualité bien plus que de quantité.

E : Quelle formation jugez-vous souhaitable d'avoir pour un candidat à la bascule coréenne ?

A : La première ce serait de faire le trampoline. Et puis en 2e d'avoir des sports à risques même si ça n'a pas beaucoup de liens mais cette relation au risque qui est très importante pour être juste, c'est vraiment l'endroit qui permet d'avancer vite, facilement, bien, d'avoir le bon rapport, ni trop peur ni pas assez, être au bon endroit de la prise de risque. Et une préparation physique, en fait, une culture de l'exercice physique, mais ça peut partir de loin. Le trampoline c'est facile finalement et la bascule aussi, ça développe naturellement des qualités physiques, c'est tellement difficile et long à apprendre que les qualités physiques elles suivent en même temps que l'apprentissage. Mais c'est sûr que plus on en fait dans ce sens-là, plus on commence jeune cette éducation-là, plus les résultats peuvent être moindres, il peut y avoir des grandes différences entre les gens.

E : Combien d'années pensez-vous qu'il faut à une personne pour devenir un artiste professionnel à la bascule coréenne ?

A : Il faut entre 3 et 5 ans. 3 pour les gens les mieux préparés et les plus rapides et 5 pour les gens qui ont besoin de plus travailler pour obtenir un niveau de performance. Après voilà la bascule coréenne c'est une troupe, il y a toujours au moins 2 personnes, il peut y avoir un numéro où il peut y avoir 2 personnes, un seul voltigeur et l'autre il pousse et ce n'est pas une échelle de valeurs forcément, c'est un duo ils le font ensemble, s'il n'y a pas quelqu'un pour le pousser il ne peut pas faire les figures de voltigeur. C'est comme un duo de main à main il y a un porteur et un voltigeur il n'y a pas, et il y a et ça pourrait être pareil sur une bascule à 2, après on peut être 8 autour d'une bascule ou 10, on peut avoir 10 voltigeurs extraordinaires comme un seul, voilà, c'est une activité artistique d'équipe, c'est une véritable notion d'équipe. Ça existe déjà autour d'un trampoline parce qu'on ne peut pas trop sauter tout seul sur un trampoline, ici il n'y a pas quelqu'un qui te regarde en bas, et tu passes chacun son tour. Moi je développe beaucoup ça autour, j'insiste énormément sur le côté collectif qu'il y a dans la pratique du trampoline, le soutien psychologique, l'attention qu'on donne à la bascule c'est là pour le coup.

Quand même on peut faire dans la précision, ça va être pour du très haut niveau technique il faut au moins 5 ans, pour très haut niveau technique. Pour un niveau professionnel à quelqu'un de doué en 3 ans, il y a même des gens je pense qui se sont retrouvés à faire de la bascule coréenne dans un spectacle qui avaient 6 mois de formation. J'ai formé une troupe qui n'avait pas hésité pour faire leur spectacle à récupérer des gens qui n'étaient pas formés et aller en 2-3 mois les faire sauter sur la planche puis après les faire jouer. Et j'ai vu pareil au trapèze volant, c'est pareil, techniquement c'est très difficile il faut 3 à 5 ans mais c'est vraiment un équilibre entre ceux qui savent et ceux qui savent moins ce sont vraiment des troupes. Il n'y a pas de truc impossible jamais.

E : Connaissez-vous le manuel FEDEC ?

A : Oui donc si c'est celui auquel je pense, oui j'ai participé à la rédaction. Je sais plus si je l'ai écrit et je sais plus ce qu'il y a dans les articles mais il y a au moins il y a je sais que j'ai écrit sur, j'ai participé à la rédaction, oui.

E : Le manuel s'appelle Teeterboard : Basics circus arts instructions manual : Chapter 9.

A : Dans quelle année ?

E : Je n'ai pas la date ici en ce moment mais entre 2007 et 2009

A : D'accord

E : Vous l'avez fait ici un Chalon

A : Oui c'est ça c'est ça

E : Mettez-vous le manuel en pratique avec les élèves ou la manière d'enseigner a-t-elle changé ?

A : Il faut que je le relise. Je suis à peu près sûr qu'en dix ans j'ai, ce sera différent. Moi j'ai eu la sensation d'évoluer toujours dans ma relation à l'enseignement de puis j'enseigne. Et j'enseigne depuis que j'ai 13 ans et encore aujourd'hui, voilà, les pratiques évoluent et moi j'évolue aussi, c'est-à-dire, il y a des choses qui changent donc oui je pense qu'il y a des choses qui ont changé. Si je relisais y a peut-être des choses avec lesquelles je ne serais pas d'accord.

E : Ce Manuel je pense, est l'unique référence d'apprentissage pour la bascule.

A : J'ai quand même dans le dernier manuel, dans le module de la FEDEC que j'ai eu à Berlin que j'avais coordonné, quoi. J'avais écrit un article de méthodologie sur le trampoline et la bascule. Il y avait de nouveaux articles dans cette dernière rencontre qui remontent à 3/4 ans. Voilà donc j'ai réécrit un peu de méthodologie

E : Et votre méthodologie est écrite dans le manuel

A : Oui. L'article j'avais écrit était sur le transfert du trampoline aux autres disciplines, comment on pouvait l'appréhender et il y avait de la méthodologie sur le trampoline, je me souviens.

E : Alors, sur la méthodologie spécifique de la bascule coréenne il y a différents éléments : une chandelle, un changement, un transfert, des saltos ... Pourriez-vous m'indiquer l'ordre d'apprentissage ?

A : On va dire qu'en premier il va falloir apprendre à sauter, à faire des chandelles. En 2eme apprendre à monter descendre de la bascule et des switches. En 3eme il faudra en même temps faire les sauts périlleux et les transferts.

E : Comment envisagez-vous l'utilisation du trampoline pour enseigner la bascule coréenne ? Essentiel, Ça peut aider, complémentaire ou inutile.

A : Essentiel ça voudrait dire qu'on ne pourrait pas s'en passer, ça non, c'est possible de s'en passer, donc ce n'est pas dans l'essence. Par contre, si on peut faire 2h de bascule et 2h de trampoline par jour c'est parfait. 1h30 de bascule et 1h de trampoline ça suffit. Mais c'est bien 3 fois par semaine, 4 fois, 5 fois pourquoi pas, mais 3 fois par semaine ça suffit. Les gens ils veulent faire plus parce qu'ils veulent faire que ça, mais pour le corps, pour l'apprentissage, pour la physiologie, la neurologie... ce n'est pas comme pour courir le 100 M le plus vite possible et donc il faut s'entraîner énormément, et comme ça, on est plus fort que l'autre. Là c'est très technique quoi et la technique marche mieux quand tu te reposes. Tu te blesses moi et tu apprends plus vite et c'est mieux, mais ce n'est pas dans les habitudes. Ce n'est pas non plus dans le goût de la jeunesse.

E : Comment utilisez-vous le trampoline pour progresser sur la balance ?

A : Comme la bascule va faire progresser le trampoline aussi, complètement, le trampoline pur, essentiel. Le trampoline complet, tout le trampoline, pas de parties du trampoline, savoir sauter, apprendre à savoir où est son corps dans l'espace quart de supérieur et demi-vrille sur 2eme figure. Et en gagnant 1 mètre par an d'amplitude, la première année à 1 mètre la 2e année à 2 mètres, le 3eme à 3 mètres. Un mètre par année. Et un tour par année aussi.

E : J'ai observé qu'il y a des gens qui utilisent des éléments pédagogiques (progressions), un exemple, demi-tour piqué, mais à la bascule, avec un grand tapis.

A : Au retour ?

E : Oui, mais avec un grand tapis.

A : Alors, moi je n'ai jamais fait de retour grand tapis sur le dos, mais parce que si je fais des arrivées sur le dos c'est plutôt en sortie, si je fais des éducatifs. Et la plupart du temps j'ai toujours commencé par des trampolinistes, avec moi les gens savent toujours suffisamment faire de trampoline pour ne pas avoir besoin de faire l'éducatif à la bascule, quand ils vont sur les pieds ils savent le faire, ils n'ont pas besoin de faire l'éducatif sur la bascule, le fond sur le trampoline, c'est plus pratique. Ça n'est pas très confortable d'arrivée sur le dos sur un plan

incliné et la bascule, les angles... il faut un énorme tapis, il faut être nombreux. En sortie ça, ça je fais quand même, mais pas en retour, jamais fait.

E : Avant vous m'avez dit combien d'heures vous recommandiez pur faire la bascule et du trampoline, si je me'n souviens bien, vous m'avez dit une 1h30 sur la bascule et une heure sur le trampoline, trois fois par semaine.

A : C'est l'idéal ça.

E : Il y a un minimum, mais y-a-t-il un maximum ?

A : 5 fois

E : Pareil ? 1h30 et 1 h

A : Oui, je dirais vraiment ce n'est pas bien de dépasser ça.

E : Il y a des gens qui s'entraînent 4 ou 5 heures par jour

A : Oui mais je trouve que justement, là, pour moi, on sort des bonnes raisons pour lesquelles on travaille. Si on commence à faire ça c'est qu'il n'y a pas des bonnes raisons, pour moi.

E : Dans les progressions en trampoline, par exemple pour faire un back in full out, vous pouvez d'abord faire un double saut périlleux en position puck, et puis il y a ces petites progressions.

A : Oui c'est clair, mais c'est vraiment incroyablement imbriqué c'est comme le jeu le Tetris. Toutes les figures se combinent y a qu'au trampoline, pour l'instant, où il n'y a que 2 axes de rotation et on combine le plus possible ces 2 axes de rotation. Donc tout se combine ensemble donc tout se construit du simple au complexe. Voilà, tu dois tomber sur le ventre après un demi-tour ventre le tomber dos, demi-tour dos, brie dos, un saut périlleux un saut périlleux ¼, 3/4 de supérieur, un saut périlleux avec une demi vrille, avec une vrille avec une vrille et demi, voilà. Moi j'avais dressé une liste de 100 figures pour donner une base de de travail de répétition mais on pourrait faire une liste de 200 figures.

E : Parlons d'un exemple. Pour faire un back in full out au retour, généralement moi, quand j'enseigne ça aux élèves, avant de faire le back in full out, je veux qu'ils fassent d'abord un double saut périlleux en position puck à la place, pour voir la planche. Travaillez-vous comme ça ou chaque figure indépendamment ?

A : La position puck est pour moi fondamentale là travail toutes les figures. Et effectivement celui qui fait back in full out sur les pieds il sait faire un 3/4 avant, il sait faire out groupe, il sait faire toutes les figures qui sont en dessous, il sait faire double arrière. Il a besoin de double arrière et de toutes les figures en dessous, barani out groupe, le un et ¾, voilà, il sait faire Rudolph, double vrille. Comme ça, ça se construit petit à petit il a fait l'éducatif salto arrière-dos en puck dans la progression, il a fait salto arrière-dos, demi-vrille vente, il a fait salto arrière demi-tour en rentrant la tête. Très très tôt, dès que quelqu'un sait faire salto arrière sur les pieds il fait salto arrière-dos tout de suite et puis il le fait en puck. Moi le premier saute supérieurs qui j'enseigne c'est le puck.

C'est simple tout se tient à ça là la force du trampoline, cette possibilité de découper les supérieurs en quarts de rotation et les vrilles en demi-vrille et que presque toutes les figures sont possibles. Donc c'est la force et là la 2eme force c'est que on se tourne tout le temps en l'air. On ne dépend pas de quelqu'un qui te pousse, tu passes 1 ou 2 secondes dans la toile et une seconde en l'air et tout ça pendant 30 secondes une minute et puis tu fais ça 15 fois de suite pendant 1h, donc il n'y a pas une discipline qui te met autant le corps dans l'espace et qui donne

la possibilité de couper les rotations au quart de vrilles. Il n'y a que sur la tête qu'on ne peut pas tomber au trampoline. Et encore il y en a qui le font quand même, volontairement. On peut la poser la tête sur la toile pour faire ça, on doit avoir un salto arrière avec la télé barani, mbarani, barani ou même juste pull-over demi-vrille avec la toile qui touche la tête, oui on peut tu vois, on peut vraiment tout faire.

E : Les chutes sont fréquentes ?

A : Oui. La chute sans blessure c'est la moitié du saut. Chaque saut, c'est une chute. Et plus ou moins réussie et qui fait effectivement après le plus ou moins réussi à le plus ou moins mal, ça fait plus ou moins mal. S'il y a une bonne gestion au risque la partie de la blessure est infime, ça n'arrive jamais. Si la gestion du risque est bien faite ça arrive quand même, c'est extrêmement rare, par contre si la gestion du risque qui n'est pas bien faite ça peut être presque systématique. Le problème n'est pas de savoir si ça va arriver c'est juste de savoir quand. Dire que c'est inévitable avec une mauvaise gestion du risque inévitable, ce soit de la part de l'acrobate ou de l'enseignant. Un acrobate qui a une très très mauvaise gestion du risque, l'enseignant va pouvoir lui éviter qu'il se blesse. S'il a une très très mauvaise gestion du risque à un moment où il est tout seul, il y aura un moment où il fera quelque chose qui fait qu'il se blessera, oui.

Je vais encore dire des choses là-dessus. On conçoit ces activités là comme la douleur, la chute, la blessure, et ça fait partie de l'activité, voilà, on apprend c'est le métier qui rentre. Non non non non ça ne doit pas, on doit éviter le plus possible et ce n'est pas une fatalité, ça ne fait pas partie de cette activité. Il faut éviter les blessures et c'est possible, donc voilà, il faut faire attention, il faut être méthodique, prudent, il faut savoir s'arrêter, il faut à construire les apprentissages. On peut faire 10 ans cette activité sans se blesser une seule fois.

E : L'équipement va-t-il changer par rapport à 12/13 ans auparavant ?

A : Oui, ce sont les tapis. Les bascules sont devenues de plus en plus performantes et assez rapidement, moi j'ai imposé qu'il y ait des tapis dessous et tout autour. Les premières troupes que j'ai formées c'était que des tapis de sortie, pas de tapis autour de la bascule et la bascule tapait sur le dur, sur du plancher, sur du béton

E : Et la planche ?

A : Oui, elles sont mieux elles sont de plus en plus performantes, elles sont mieux en mieux au construites. Il y a un équilibre entre la souplesse la dureté et le poids, la largeur, la longueur, tout ça s'est raffiné avec le temps. Moi, je ne suis pas beaucoup là-dessus parce que je travaille avec des gens qui sont depuis longtemps maintenant au CNAC, ils arrivent avec leur bascule elle est nickel. J'ai constaté que les bascules sont de mieux en mieux, le bois, l'épaisseur, la colle, les revêtements, la qualité des tapis... Les gens qui font de la bascule comme ils sont top puis ils vont travailler, ils réfléchissent beaucoup à leur matériel, donc voilà, j'ai des gens qui sont très actifs pour la construction des bascules, c'est leur matériel.

E : Avant, nous avons commenté que pour faire de la bascule, vous aviez besoin d'au moins deux personnes. Pensez-vous qu'il existe un nombre recommandé d'acrobates pour faire de la bascule ?

A : Oui, on a dit 2 c'est le minimum, après, moi je dirais 5 pour pouvoir faire la hongroise, pour faire d'autres choses, pour pouvoir faire des portées, pour avoir plus de combinaisons autour de la bascule coréenne, pour avoir des gens qui peuvent être fatigués et puis pas travailler ça ne change pas la séance. Je dirais que 5 c'est bien.

E : Quand les acrobates sautent, ils utilisent des mots pour communiquer

A : Oui j'ai beaucoup travaillé là-dessus. Les mots il faut qu'ils soient très clairs, jamais en changer, le plus court possible, différents les uns des autres et systématiques.

E : Il y a déjà 3 ou 4 mots

A : Oui en anglais, qui s'est un peu répandu, comme ça les troupes se connaissent mais les mots, les troupes ont leurs habitudes quand même il y a des petites différences, mais oui. Les dernières troupes que j'ai formée c'était souvent beaucoup d'étrangers donc c'est l'anglais qui s'est imposé.

E : Quels sont les mots utilisés ?

A : Des mots qu'on utilise c'est « next » pour prévenir qu'on va faire une figure, « transfert » pour dire qu'on va faire une figure qui a traversé, « switch » pour dire qu'on va prendre la place et ça dépend aussi, ça peut changer le sens suivant le moment on s'est dit. C'est important d'être pareil la convention est très précise si on le dit au point mort en l'air ou dans la bascule.

E : Généralement quand je vais prévenir mon partenaire que je vais faire quelque chose au point mort je dis « next » et au prochain saut j'exécute la figure

A : Oui, je crois que c'est ça. Tu as regardé et nous chez nous on fait quoi ?

E : Oui tu le dis au point mort. L'unique chose qui change un petit peu oui c'est comment vous faites le changement vers le bas. Moi je travaille différemment. Dans notre cas, la personne qui demande le change c'est la personne qui va rentrer et demandez le changement ci-dessous, en vous notifiant avec un « next » ou avec une touche au dos. Tu le fais différemment.

A : Oui, dit celui qui saute au point mort.

Là je pensais en bas sur le switch oui il le dit en bas sur le switch. Il y a toujours un moment où on essaye de haut, au lieu de dire switch, celui qui est en bas il touche celui qui va sortir ça veut dire je monte au prochain, ça aussi c'est assez on le fait assez souvent ça.

E : J'ai également observé qu'ils utilisent les mots : « side », « front », « back ».

A : Oui, aussi. Ce sont de plus en plus systématisé aussi pour prévenir effectivement que la poussée pas tout à fait pareil et le risque de pas être sur la planche commence à venir avec le « side ». Le « side » c'est en prévenir des gens de faire plus attention à la réception et puis comme ils ne vont pas pousser peut-être aussi bien ils ne seront peut-être pas aussi bien et qui ne seront pas forcément sur la planche après avoir poussé.

E : Le mot « out » existe aussi ?

A : « Out », c'est quand tu fais une tu t'es sûr que tu annonces que tu ne reviendras pas sur la planche après ton saut que au mieux tu vas donner une poussée mais pour t'arrêter..

E : « Non » aussi ça utilise ?

A : Oui, pour les départs, pour annuler les départs. Si on n'est pas sur la planche c'est « out ». « Non », je ne fais pas la figure annoncée, je ne fais pas le transfert, je ne fais pas le switch, je ne fais pas ce qu'a annoncé.

Et effectivement bien sûr les « next » pour les figures c'est en haut, c'est ça.

E : On avait parlé avant des blessures, elles ne sont pas fréquentes dans la bascule, mais par exemple, Thales³³² s'est blessé mais, s'est-il blessé sur la bascule ou non ?

A : Oui, c'est à la bascule

E : Mais était-ce une chute ?

A : Il n'est pas bien tombé, il s'est fait mal et genoux le coup il s'est blessé très souvent et il m'a très longtemps récupéré.

E : Mais il a eu des petites blessures, pas de grosses blessures, non ?

A : Il y a des choses où on ne pense pas que ça sera une blessure et puis on s'arrête un mois.

E : Nous allons parler de Thales, avec sa blessure, comment est-ce que ça affecte aux courses ?

A : Ça fait que sa progression dépend de l'absence, l'irrégularité, le fait de se blesser. C'est triste, ça fait partie du jeu, ça fait partir un peu la troupe, voilà, mais ça n'empêche pas de continuer.

Et j'ai vu des gens qui se blessaient tout le temps à l'école et qui ne se blessaient plus après, dehors.

E : Il peut y avoir dans un binôme une personne sur deux blessées donc l'un d'eux peut encore participer. Que fait l'élève blessé il participe ? il ne participe pas ? Que recommandez-vous ?

A : Ce qui est recommandable c'est de se soigner d'essayer de ne pas subir les effets psychologiques de l'arrêt de l'activité ou si ça lui fait du bien d'être là c'est très bien, s'il a envie de participer il participe, s'il préfère rester chez lui il reste chez lui, s'il veut partir à la campagne, voilà, c'est moi je laisse ouvert à chacun le choix de la position quoi.

C'est clair que le meilleur profil c'est celui qui ça n'empêche pas de participer, d'être là, de continuer à faire des choses, voilà, Et celui qui a besoin de s'isoler, ça c'est moins bien mais ça marche quand même. En tout cas ce n'est pas bien d'obliger à venir s'il n'a pas envie, cela ne crée pas d'une bonne ambiance, ce n'est pas bon.

E : Sur l'utilisation de la vidéo comme méthode d'enseignement. Qu'est-ce que tu en penses ? Tu utilises les vidéos ?

A : C'est très pratique avec les téléphones récents. Je les utilise plus, avant ça me faisait perdre trop de temps, c'était trop compliqué, pas assez intéressant et ça va manger du temps, je ne voulais pas le faire pendant les séances. Je n'aime pas qu'on perde du temps à ça et pareil c'est quelque chose qui a changé avec les technologies et les habitudes, pendant tout le monde filme tout, et moi aussi. Et c'est vrai que maintenant c'est tellement rapide de filmer est de montrer en quelques secondes instantanément au ralenti, donc on voit des choses très précises, c'est très bien. Maintenant c'est tellement pratique, ça ne fait pas perdre de temps. Tout le monde à l'habitude donc c'est devenu très bien là. Avant les gens qui voulaient filmer j'ai je disais non quoi, on travaille pour oui on fera des séances un film rare on ne va pas tout filmer, s'arrêter, toucher la caméra, l'arrêter, là reprendre, la regarder... moi je trouvais que ça enlevait l'ambiance de travail. Maintenant non, ça va, c'est vrai. Je ne fais pas tout le temps non plus quand même.

³³² Estudiante de báscula coreana en el CNAC en el momento de la entrevista.

E : Parlons maintenant des aspects plus psychologiques. Comme il s'agit d'une discipline à risques, la peur apparaît parfois. Comment travaillez-vous si un étudiant a peur ?

A : La peur, la plupart du temps je suis compatissant avec la peur. Moi je faisais partie des gens qui avaient peur dans mon équipe de trampoline. J'essaie de rassurer les gens qui ont peur et j'essaie de calmer les gens qui n'ont pas assez peur, voilà. Ça marche dans les 2 sens, mais c'est un travail de réassurance, de donner puis aussi, de donner les moyens techniques pour qui marchent bien, pour que les gens réussissent et en réussissant ils maîtrisent ce qu'ils font et puis s'ils maîtrisent ce qu'ils font, ils ont moins peur. Je sais que les gens qui ont peur ça disparaît jamais complètement, moi, je même en maîtrisant parfaitement la technique au trampoline j'avais peur quand même.

E : A propos du processus artistique. Est-il difficile d'innover dans le processus de création artistique à la bascule coréenne ? Est-ce que tu penses que c'est possible que différents projets artistiques puissent apporter des changements à la bascule coréenne ?

A : C'est possible oui. Je vois toujours les activités évoluer. Moi, quand je suis arrivé au CNAC l'acrobatie au sol ça se faisait aussi comme le trampoline dans 2 axes seulement et maintenant c'est dans une sphère entière d'axes. Au trampoline, en voltige aérienne c'est un peu plus compliqué de rentrer dans la sphère des axes mais c'est possible aussi et ça viendra. Et les possibilités artistiques de discipline, voilà, elles sont par définition un peu infini. Il faut trouver des jeux, il faut des gens qui soient créatifs, c'est tout.

E : Alors ils sont par découvrir encore

A : Oui c'est sûr.

E : Maintenant j'aimerais parler de méthodologie.

Je vais te faire un questionnaire sur les antécédents historiques, est ce que tu connais l'historique de la bascule coréenne ?

A : Moi j'ai découvert la bascule coréenne en formant une troupe ici en 1992, je dirais. Des jeunes qui voulaient faire ça et je dis oui on peut essayer. Je venais d'arriver au CNAC, je ne connaissais quasiment que le trampoline. Ils ont construit une bascule en perche avec trois perches nouvelles qu'on avait récupéré chez un fabricant là. Une bascule de 5 mètres de long et qui on pouvait monter à 4-5 mètres quand même. C'était extrêmement souple, ça talonnait des 2 côtés, avec des gens un peu lourds on pouvait faire toucher les 2 côtés, mais c'était très souple était très agréable, c'était un peu plus large aussi qu'aujourd'hui. La troupe n'a travaillé qu'à l'école. Il y avait un jongleur il, y avait une trapéziste, il y avait un autre jongleur et une fille qui faisait de la corde et donc qui faisaient du trampoline avec moi et de la coréenne. On avait fait ce collectif à 4. Ils ont travaillé et joué en spectacle de sortie. On fait un numéro, on peut le voir mais ils n'ont pas travaillé professionnellement. La troupe s'est séparée. Ils ont fait tous leurs spécialités aussi à côté. On savait qu'ils n'avaient pas le niveau, était trop faible, donc on les avait incités fortement à avoir une autre discipline et ils ont plutôt travaillé avec cette discipline professionnellement mais on a fait ce jeu d'essayer cette discipline à l'école à un moment où personne envers encore en Europe, je pense. On a vraiment commencé là je pense. Parce qu'après il y a eu une grande interruption. La mode est arrivée peut-être 10 ans plus tard. J'ai eu cette expérience avec cette troupe. Moi j'ai sauté du coup j'étais jeune et j'ai fait de l'apprentissage avec eux, c'était chouette.

C'était quoi la question ?

E : Ce sont tes élèves et est ici en 1992 mais, avant ça, est ce que tu avais regardé quelqu'un numéro de bascule coréenne ?

A : À ce moment-là on s'est intéressé à la bascule coréenne on regardait les vidéos des coréens et il y avait une troupe de bascule coréenne qui était venue au festival mondial et on était allé les rencontrer. Ils nous avaient vous avez fait essayer leur planche quoi et le souvenir que j'ai c'est que leur planche elle avait absolument aucune élasticité. Elles étaient 100 pour cent rigides.

E : [Quelle date c'est ça ?](#)

A : 1992-1993. Nous avons fait la planche et il nous donne le tempo en tapant dans les mains pour nous dire quand il fallait pousser et donc c'était instantané. Nous il fallait charger un peu la planche, comme elle était très souple, tandis que là il faut il faut de l'autre côté il faut sauter direct. Avec une planche très rigide c'est très efficace ça transmet toute l'énergie, par contre le tempo est très précis et très tôt en fait, il faut sauter, pas attendre, sinon ça ne va pas. Le voltigeur il doit sauter quasiment avant que l'outil rentre dans la planche et celui qui rentre dans la planche doit attaquer la planche tout de suite à fond. Et on peut monter très haut avec ça.

E : [Plus sur le contexte historique](#)

A : Entre 2004 et 2006 oui voilà après y'a eu des troupes tous les ans. Après j'ai travaillé à Bruxelles et après en Suède.

Je sais qu'en tout cas quand ça a commencé avec cette première troupe dans les années 90 et puis après il y a eu le bam là. C'est 2005 je dirais et là, tous les ans, après à Ronnie et puis à Bruxelles et dans les concours d'entrée et tout le temps des gens pour faire la bascule et de plus en plus fort, très vite.

E : [Pourquoi tu penses que le niveau a monté ?](#)

A : Grâce à l'intérêt général pour l'acrobatie dans la société. De plus en plus de gens, avec internet, avec les pratiques, toute cette culture du corps acrobatique qui s'est développée dans la société depuis le début des yamakasi. Et maintenant j'ai l'impression que, voilà, avec le rap avec la slackline, avec cette valeur de l'acrobatie dans la société moderne avec l'accro, l'acrobatie au sol voilà. C'est une valeur qui monte socialement. Dans les trampo Park tout le monde fait du trampoline. Et les gens sont hyper forts, c'est incroyable. Ils arrivent au contact du techniquement. Ici il m'aime bien parce que je leur dise des trucs qu'ils n'avaient pas entendu, mais ils savent tout faire déjà, ils n'ont pas besoin de moi en fait. J'ai besoin d'être avec eux leur, dire ouais c'est bien. Une figure un peu paternelle mais ils n'ont même pas besoin. Ils sont autonomes c'est incroyable.

Les 2 dernières troupes que j'ai formé techniquement ils n'avaient pas besoin de moi. La troupe d'avant encore il y a il y en avait un qui n'avait pas besoin de moi et encore c'est parce que je les former déjà avant et les autres, il fallait que je leur dise tout sinon il n'arrive pas. Mais les 2 dernières troupes les Suédoises et les flamands là que j'ai, ils sont arrivés à l'école techniquement puissant. Au revoir, La dernière troupe avec les Suédois il y en a un qui a encore besoin d'apprendre des trucs sur les 4 et dans les flamands, Thales a besoin d'apprendre, mais les 2 leaders n'en ont pas besoin.

E : [Un petit commentaire sur les blessures.](#)

A : Si nous parlons des types de blessures, il n'y a pas que les blessures par accident, il y a aussi les blessures chroniques. S'ils ont des radiographies des chevilles et que les cartilages sont en miettes, c'est parce qu'ils sautent trop. Ils n'ont pas laissé suffisamment de temps pour que le cartilage s'adapte, et ils ont ressenti de la douleur, mais ils ont continué à sauter quand même. Si tu y vas progressivement, ça se maintient, ce n'est pas violent, ce n'est pas si violent que ça, ce sont les gens qui sont violents.

ENTREVISTA CON YURI SAKALOV

FECHA: 30/09/21

MEDIO: Skype

E : Common tu t'appelles ?

Y : Je m'appelle Yuri Sakalov.

E : Pouvez-vous me faire une petite biographie artistique et pédagogique de vous-même ?

Y : Artistique, on ne peut pas dire artistique parce que j'ai fait de la gym pendant 15 ans en Union soviétique et en Union soviétique c'est quand même assez compliqué plus compliqué que maintenant parce qu'il y a un seul pays. Voilà 15 ans que je voulais partir parce que je ne pouvais plus faire de sport. Toujours s'entraîner dans l'équipe nationale à haut niveau, c'était 3 fois par jour, ça prenait beaucoup la tête. Et puis je voulais voir un peu de monde donc comme j'ai des amis qui avaient travaillé dans le cirque, je suis parti dans le cirque. Ma première discipline c'était le trapèze volant et puis voilà c'est parti dans les collectifs, c'était la bascule, la barre russe, le grand volant... J'avais mes capacités techniques, j'étais très polyvalent. Donc, barre fixe, j'ai déjà dit la bascule, barre russe, porté, banquine...

Après avoir voyagé je me suis reconnu en Europe comme un artiste d'abord. Après 10 ans, je crois, j'ai décidé de rester en Belgique par des connaissances par des amis et ils m'ont demandé de partager mes expériences. Ça a commencé comme ça et petit à petit, des petites compagnies et puis les écoles m'ont proposé à l'époque de travailler. J'ai commencé avec mes amis à travailler à l'espace catastrophe, à Bruxelles, et puis voilà après j'ai eu une proposition en parallèle à Chalon (CNAC) et l'ESAC, donc j'ai accepté et voilà j'y travaille depuis plus de 20 ans.

Les aériens étaient ma première discipline, c'était aussi le cadre que je n'avais jamais enseigné presque je n'avais que voltigé mais j'ai jamais enseigné le cadre donc j'ai appris des connaissances, je me suis mis moi-même à porter pour mieux comprendre, parce qu'en tant qu'acrobate j'étais sûr de moi, mais il fallait savoir aussi ce que je demande au porteur, parce que quand tu es voltigeur il faut mieux comprendre la situation de porteur. Donc je me suis mis à porter, ça m'a un peu amusé et puis de l'autre côté de mieux comprendre ce que je pouvais demander et comment améliorer la technique. Au bout de 3-4-5 ans j'ai créé ma propre technique, mais j'ai créé une technique qui était bien reconnue d'abord en Europe puis dans le monde, les élèves l'on emmenée à tous les festivals. À l'époque c'était la tournée de piste de lancement, un festival international, puis Cirque du Demain et Festival de Monte-Carlo. Puis j'ai commencé à travailler après en parallèle le trapèze ballant, corde ballant, tissu ballant... J'ai travaillé sur ma pédagogie, j'ai écrit parce que mon but était de trouver une technique et le moyen de la créer à long terme pour avoir de moins de blessés et de prolonger la carrière de d'artiste, pour moi c'était le plus important. Ça m'a aussi aidé parce que je voulais protéger et prolonger ma carrière d'artiste. La technique est devenue plus respectueuse, plus douce, plus agréable à voir. Il y a plusieurs artistes qui voulaient rejoindre le même principe. Ça donnait beaucoup des bons résultats, après ma connaissance et puis après la naissance des artistes, mes élèves sont venus de travailler chez moi d'autres pays ou continents, juste pour ça.

E : La première question que je veux vous poser concerne le profil de l'étudiant. Quelles caractéristiques les candidats doivent-ils faire à la bascule coréenne à l'école ?

Y : Des exemples tu veux dire ?

E : Oui, s'il s'agit généralement de garçons ou de filles, leur âge, etc.

Y : Dans ma carrière je n'ai pas eu beaucoup d'occasions de travailler avec des gens de haut niveau. À l'école comme à Montréal, ou bien les gens qui entrent à Chalon (CNAC) ou Rosny (ENACR) ce sont des gens qui ont un bon niveau mais surtout, ils savent à l'avance qu'ils vont être pris pour une seule raison, parce qu'ils sont payés là-bas. Ils ont des études payées par le gouvernement et c'est une question financière très importante pour les élèves, c'est pouvoir avoir un diplôme et une formation. C'est un facteur vital très évident pour les élèves qui rentrent. La plupart des gens n'ont pas les moyens de payer donc ils vont tout de suite dans les écoles en France. Ce sont des bourses d'études, tandis que dans d'autres écoles il faut payer. Moi je n'ai pas eu beaucoup cette occasion, comme j'ai dit plus haut. Je travaille surtout avec des élèves.

Après une question de sexe, moi ça m'est égal, c'est vrai que ce sont surtout les garçons qui font la bascule. De temps en temps il y a des filles qui se présentent. Le dernier trio bascule c'était *Tripotes*. Dans la compagnie il y avait une fille qui était là et j'ai croisé aussi certaines filles qui étaient à Torino, à la Flic (escuela de circo). Elles participent à la bascule c'est leur choix et il n'y a pas de compétitions de sélection comme en gymnastique ou au sport. Ici ce sont plutôt leurs envies, leur choix et puis moi c'était plutôt l'idée et puis, pour rentrer à l'école, c'est moi seul qui décide donc il y a beaucoup de cours comme en jeu d'acteur, parce que c'est l'école d'art aussi, il y a de la danse, acrobaties, en général de la préparation physique, des tests qui sont très importants et il y a l'entretien aussi. L'entretien est important aussi parce que beaucoup de gens ne sont pas parfois sur le patron honnête ils disent des choses aussi on aimerait bien rentrer parce que ça me plaît bien... Il y a beaucoup de gens qui rentrent vraiment pour travailler avec moi et il y a des gens qui rentrent juste pour l'école, ils font semblant de travailler avec quelqu'un, ou avec moi, ou parce qu'ils n'ont pas le choix. C'est parce qu'ils n'ont pas été pris ailleurs. Il y a des magouilles des manipulations parfois. Pour des gens, ce sont leur préférence c'est la vérité parfois... ils flottent et puis ça sort et puis ça crée des difficultés en général dans les relations. Malheureusement.

E : Si des gens qui viennent de la gymnastique arrivent aux auditions, tu préfères ou pas ?

Y : C'est mieux d'avoir des gens qui viennent de la gymnastique ou de l'acrobatie à haut niveau, ça c'est clair, mais moi, mon expérience, parfois pas tous les gymnastes sont de bons artistes. Cette école est une école d'art, ce n'est pas le Cirque du soleil où les gens ont le langage des machines, comme moi je travaillais à l'époque. J'ai vu un gymnaste tu connais, Thibault, qui est sorti de l'équipe nationale de Belgique et il saute à la bascule et c'est impressionnant parce que le gars a vraiment voulu devenir un artiste, donc il a suivi tous les cours de formation artistique et il a bien réussi, mais il a gardé ce bagage de la gym et il a du mal à s'en défaire : c'est comme des machines comme des robots dans le cirque c'est quand même différent. Donc, d'après mon expérience, parfois, c'est plus facile de prendre quelqu'un avec un certain potentiel et de la volonté et de la former directement un acrobate, que prendre quelqu'un déjà formé et de réparer et de changer, parce qu'il y a beaucoup de gens qui arrivent avec des bases qui ne conviennent pas à la discipline présente ou pour un niveau de voltige supérieur ou à la progression parce qu'il y a des gens qui sont déjà plafonnés et qui prennent beaucoup de défauts. Ça c'est un problème en général international. Les gens viennent pour s'amuser, les profs, utilisent à avoir s'amuser, ils vont aller dans la difficulté sans savoir passer par les bases et pour pouvoir protéger et rassurer la progression dans le futur donc les gens ils

ne savent pas progresser parce qu'ils ont tellement de défauts et ils se perdent en l'air, tu sais bien c'est très dangereux, il se perd en l'air parfois, ils ont le blocage, ils ne savent pas quoi faire et pour revivre en arrière, refaire tout le travail de préparation et toutes les éducations à refaire ça prend du temps et ça prend la tête.

E : Si un candidat à l'école a déjà eu des blessures, préférez-vous l'accepter ou non ?

Y : Ce n'est pas moi qui décide, je vais regarder juste, si j'ai le moyen de voir dans la vidéo ou pendant l'entretien sur l'application personne personne n'est blessé, où je fais des références par rapport à d'autres cours théoriques où pratiques ce qu'il peut faire s'il est blessé, mais il y a d'autres facteurs. Parfois je prends des gens qui ont un niveau plus bas que quelqu'un qui est déjà avancé où on a eu des cas où les gens qui étaient déjà blessés qui se blessent ou pendant la sélection. Là c'est le médecin qui décide. C'est compliqué, personne ne veut être responsable donc les gens, ils ont peur que les saignements ne se produisent, donc cela commence à être plus une formation assez intense, donc il y a des gens qui prennent la responsabilité, comme des médecins qui doivent vraiment examiner les personnes pour dire

Oui il peut le faire ou pas, parce qu'avec la volonté des gens c'est quand même pas mal mais on peut facilement abuser de sa santé et de sa vie dans le futur pour donner cette opportunité de continuer à travailler. Et puis, quelqu'un peut devenir handicapé, ça peut aggraver. Ou au contraire c'est déjà arrivé que les médecins, dans mon expérience, même dans la gymnastique, disent : non, tu ne peux pas le faire, c'est dangereux, tu ne dois pas faire de sport, mais au contraire, le gars blessé a travaillé avec une certaine mise en garde et il a vraiment guéri en faisant du sport. C'est une chose délicate, moi je ne peux pas être responsable à la place d'un médecin pour prendre une décision sur une anomalie dans le corps et dire : voilà il peut continuer, parce que la bascule c'est très dangereux. C'est un objet avec une place limitée et précise. Tu peux te balader un petit peu quand même, mais sur la bascule, si tu te balades, la chute est rapide et tu peux arriver sur le côté, et la cheville et le genou peuvent être très vite blessés. Il y a beaucoup de blessures au niveau des articulations dont les gens doivent être conscients.

E: Quelle formation préalable recommandez-vous avant d'entrer à l'école pour devenir acrobate à bascule coréenne ?

Y : Je ne parle pas de mon cas, je veux dire, en général, les compagnies préfèrent avoir un bon acrobate et c'est clair et net. Mais ma technique, ma pédagogie se base sur les moyens de travailler et l'envie de travailler. Ils ont des potentiels physiques, je veux dire, s'ils sont forts physiquement, s'ils ont préparé un test acrobatique, il y a des bases plus ou moins suffisantes, la ligne de corps. On prend en compte les paramètres auparavant, d'où il vient, quelle formation a-t-il suivie, et c'est simplement que je peux les garder sur la morphologie qui va retravailler et faire des tests, même si quelqu'un n'a jamais fait, ma pédagogie, et même avec des gens qui sont déjà au niveau mais ne connaissent pas la bascule, donc ils connaissent le tumbling, les agrès, la base du trampoline par exemple ou d'autres choses mais pas la bascule, donc apprendre à travailler sur la bascule c'est aussi un travail spécifique à connaître. L'exercice que j'applique pendant un semestre consiste à travailler sur la bascule en tandem avec un partenaire, en gérant bien ce travail et en assurant surtout la sécurité. Je ne cours pas derrière la difficulté, au début j'ai travaillé sous l'apprentissage, les connaissances de la bascule et de partenariat avec des partenaires, surtout, qui donne une bonne référence aussi pour le futur dans leur vie parce qu'il faut un travail collectif, donc il faut être bien solide et responsable pour chacun. Je ne sais pas si c'est clair. J'ai toujours eu des gens, en gros, plus de la moitié gens qui ont un peu fait des initiations ou des stages mais ce ne sont pas des bons acrobates. Il y avait des gens qui sont venus déjà avec beaucoup de difficultés, il se perdait dans l'air et cela créait des problèmes au niveau des accidents. Ils ont des accidents à cause de ça, parce qu'ils n'ont pas

eu de formation dans le passé, ils n'ont pas assez de bases et d'exercices éducatifs de préparation, pour savoir gérer quand tu es en l'air.

E : Combien d'années de formation penses-tu qu'un acrobate doit avoir pour devenir professionnel ? Je sais que cela varie d'une personne à l'autre, mais en gros.

Y : Si je regarde en arrière, après 2 ou 3 mois, je me suis mis au travail sur la bascule et j'ai déjà réussi à faire, par exemple, un triple tendu au-dessus d'une colonne à trois, puis un double tendu arrivant en banquine, et 5 saltos à la sortie. Donc, par rapport à mon niveau, parce que je viens d'un haut niveau de gymnastique compétitive, et j'avais aussi une grande expérience dans d'autres disciplines, mais ici c'est...

E : Je vous pose spécifiquement des questions sur la bascule coréenne, pas sur la bascule hongroise.

Y : Pour chacun, c'est personnel, on ne peut pas dire qu'au bout de 2 ou 3 ans de formation à l'école, par exemple, vous sortirez en tant que professionnel... Ouais, on forme les artistes, mais ils deviennent professionnels plus tard, parce que dans ma formation, on dirait que notre école est supérieure, mais je ne peux pas garantir que cela se produise dans le monde et certains formateurs poussent les garçons à faire des choses, même des triples tendus ou des sauts périlleux sans base solide, ils se blessent deux ou trois fois et leur carrière est terminée. Je ne travaille pas comme ça, je m'assure toujours de prévenir les gens qu'ils se formeront davantage après avoir quitté l'école. Je dois les rassurer en leur fournissant de bonnes bases en matière de connaissance de la bascule, en les formant et en les protégeant. En ce qui concerne la protection, il est nécessaire de travailler à l'école, mais aussi après l'école, en sachant qu'ils peuvent progresser par la suite. Certains progressent à l'école, d'autres après l'école, mais je fournis les moyens et les bases initiales pour construire la progression plus tard, pas immédiatement à l'école. Cela dépend du niveau, certains rencontrent des difficultés au bout d'un an parce qu'ils viennent de la gymnastique ou du trampoline, mais je n'ai vu cela qu'une ou deux fois au cours de ma carrière, le reste, 99 %, sont des personnes au niveau débutant ou intermédiaire.

E : Il existe un manuel méthodologique d'enseignement de la bascule créé par la FEDEC. Tu le connais ? Et si vous le savez, le mettez-vous en pratique ?

Y : La problématique de la fédération, je ne veux pas dire du mal mais, chaque fois que l'on fait un module ou quelque chose, j'ai participé à beaucoup de modules, le cadre, la bascule, le trapèze ballant... ce n'est pas terminé. Donc, malheureusement, quand on parle après des modules, les gens qui parlent du matériel, manuel ou vidéo, qui n'existe plus ou qui n'existe pas, donc normalement tous les modules doivent se servir des écoles préparatoires ou des amateurs débutants pour pouvoir atteindre un tel niveau. Cela signifie que les personnes qui présentent un module de la FEDEC, mais chaque fois qu'on se rencontre on essaie de chercher du matériel, où on se parle, ce n'est pas fini, ce n'est pas déterminé, c'est écrit mais c'est difficile à appliquer dans le travail. On partage parce que le problème auquel on arrive à ce module, c'est que les gens ont déjà un certain niveau, même entre guillemets, même entre nous, les gens tu vois des gens qui s'amènent avec différentes formations, différentes pédagogies, c'est déjà trouvé une solution du travail en collaboration de trouver, chacun explique à sa façon, malheureusement c'est comme ça. Et puis je vais quand même voir ça différemment parce qu'il y avait différents parcours, entre guillemets, parce qu'il y en a un qui est trampoliniste, une qui est gymnaste, une acrobate, moi je me reproche depuis que j'ai commencé à travailler à la barre russe à l'époque où la bascule, c'est la technique de trampoline pure, donc sur notre pratique c'est quand même facile pour certaines écoles de prendre des trampolinistes de haut niveau, même de niveau moyen, c'est suffisant pour le niveau de bascule coréenne et c'est très facile et

puis ils disent 'ouais on a formé', mais en fait c'étaient ces gens qui étaient déjà formés dans le sport qui se sont mis dans la bascule et au bout d'un mois ils sautaient et à partir du moment où ils ont commencé à comprendre la bascule, cet agrée, donc qui commence à aborder toutes les difficultés.

E : Alors, on peut dire qu'il y a deux profils, le postulant à potentiel qui réapprend tout et le gymnaste qui transfère ses acrobaties aux agrès.

Y : Oui, c'est facile. Après, c'est leur choix, c'est décidé s'ils continuent ou pas parce que ça fait peur, parce qu'ils ont un peu peur. Il y en a qui continuent, il y en a qui s'arrêtent. Malheureusement, les modules (FEDEC) qui sont sortis n'ont pas été appliqués dans les écoles et puis on n'a pas eu beaucoup d'infos sur les manuels qui sont sortis ou le programme qui était applicable. La plupart des gens ont continué à travailler dans leur direction, dans leur coin, malheureusement. Même quand je fais des modules de cadre ou trapèze, les gens ont tous apprécié la technique de niveau des gens, mais ce n'est pas une démonstration que j'ai tout expliqué. Ça a été filmé, ça a été noté... Mais une fois le module terminé, les gens sont retournés sur internet, dans leurs écoles, ont continué à travailler à leur façon. Il y a des élèves qui nous appellent chaque fois pour savoir s'ils peuvent venir travailler avec Yuri, parce qu'on sait que cette technique est bien meilleure et donne de meilleurs résultats, et on n'a rien à perdre. Donc, les gens sont obligés de venir pour suivre des stages particuliers avec moi après l'école ou pendant. Faire des stages ou les écoles qui m'engagent. Ce ne sont pas toujours des bons, je ne suis pas toujours le bienvenu dans certaines écoles parce que les profs n'ont pas trop envie de nous voir, changer ou adapter leur technique ou leur pédagogie. Ça, c'est le problème aussi.

E : J'ai participé en tant que professeur de bascule auditive au module 2016 à Berlin. J'ai assisté à votre explication du travail des bras que vous utilisez dans votre technique. Pouvez-vous m'en dire un peu plus sur l'ordre des différents apprentissages sur la gamme ? Travaillez-vous toujours dans le même ordre ou cela dépend-il des élèves ?

Y : Mais c'était juste un prétexte, parce que là, tu parles maintenant comme un enseignant de la bascule ? Tu aimerais en savoir un peu plus par rapport à ce que tu as vu et entendu ? Par rapport à ce que tu m'as demandé au départ pour ta thèse, ça c'est autre chose, mais de toute façon, ça va te servir. À mon avis, en fait, tu as vu que je travaille, donc si tu prends par exemple les éducatifs sur le trampoline pour débutants, ce ne sont pas des cours pour apprendre aux acrobates ou à ceux qui n'ont jamais fait du trampoline. Les trampolinistes purs qui apprennent aux débutants travaillent sur le trampoline, et c'est ce que tu as vu. J'ai appliqué les bras tendus, les bras baissés, les bras mixtes... C'est très efficace car cela rejoint les positions du trampoline, toutes les sorties. Donc, j'essaie toujours de créer une collaboration avec des formateurs de trampoline, ce qui peut également améliorer le niveau des acrobates pour qu'ils puissent travailler ensuite sur la bascule. Ce n'est pas toujours le cas, donc je suis parfois obligé de travailler ces exercices directement sur la bascule et non sur le trampoline, car parfois, on n'a pas beaucoup de temps et les professeurs d'école essaient de brûler les étapes en passant d'un exercice à l'autre. Moi, je suis un peu plus exigeant, donc je ne laisse pas faire cela trop souvent, je continue à insister, à corriger, à placer tous les exercices à leur place. Et au bout d'un moment, il est vrai qu'on ne peut pas répéter toute sa vie, on ne peut pas toujours faire les mêmes exercices pour progresser, même s'il y a certaines personnes qui ont du mal avec cela. On est obligé de s'adapter et d'accepter de passer à l'étape suivante, sinon on restera toujours avec les mêmes exercices éducatifs, ce qui est impossible. C'est la même chose dans tous les sports, cela dépend du niveau, de la performance, il y a des gens qui passent à certains niveaux, à certains exercices plus avancés, éducatifs, même s'ils ont encore certains défauts. On est obligé de faire cela, sinon on ne progresse pas. Ces éléments sont très importants, car

après tout, ce que l'on fait sur le trampoline, je le transpose sur la bascule. La différence, c'est que sur le trampoline, tu restes sur place, alors qu'à la bascule, tu fais beaucoup d'éducatifs pour tomber, par exemple sur le ventre ou à trois quarts sur le dos, on fait la sortie, entre guillemets, à la bascule Hongroise. La bascule Hongroise est beaucoup plus haute, la coréenne un peu moins, mais c'est à peu près similaire. Je suis en train de placer tout cela. Je pense que lorsque nous nous sommes rencontrés à Berlin, et que le but était de montrer la nécessité du trampoline pour travailler sur la bascule. Dans mon cas, j'ai expliqué que le trampoline était très nécessaire, et je pense que tu as déjà vu que, même dans ce module, il y a des écoles qui présentaient, ils ont parlé seulement du niveau des gens mais n'ont pas réussi à expliquer les programmes, car ils ne travaillent jamais avec ce programme, ils prennent juste des trampolinistes déjà formés et les placent sur la bascule, et ils disent juste qu'ils ont formé. En fait, ils ont juste trouvé des gens dans le club de sport, voilà, ce sont des gens que tu vois qui arrivent sur la bascule et font des demi-tours, des rotations complètes, etc. Mais moi, personnellement, je travaille vraiment, même avec des personnes qui sont déjà avancées et qui connaissent déjà les difficultés. Elles sont obligées de passer par ce travail car il est spécifique. Parce que tout le monde ne fait pas du trampoline, sauf les trampolinistes, ils vont juste appliquer ce travail, mais ils sont passés par cette phase éducative, car c'est important. La bascule est inclinée, le sol est très plein et nivelé, la bascule est inclinée, et le corps doit s'adapter et mémoriser, et le cerveau, l'appareil vestibulaire, doit vraiment modifier ses placements et ses connexions dès le départ. Quand tu quittes la bascule, c'est complètement différent, c'est à un angle de 15 à 20 degrés, donc les angles peuvent être parfois difficiles pour les personnes qui sont déjà formées depuis un jeune âge.

E : Dans certaines vidéos, j'ai vu que tu utilisais un grand matelas pour faire des exercices pédagogiques pour revenir à la bascule mais arriver sur le dos ou sur le ventre et tu es l'un des seuls profs que j'ai vus à le faire. J'aimerais savoir pourquoi vous utilisez ces exercices pédagogiques.

Y : En fait, c'était dans le cadre de mon travail une grande responsabilité d'amener un élève à certains éléments pour dire 'oui, tu es prêt à le faire', mais en faisant aussi ça sa propre volonté, parce que parfois ils ont envie de faire et moi, parfois, j'ai dit non, tu n'es pas prêt parce qu'il faut que tu fasses ça et ça, et quand je vois que tu es prêt, on y va. Après, c'est une question d'assurance, on bouge un gros tapis. Il faut toujours prendre en compte que le tapis doit être suffisamment résistant et petit à petit on ajoute des couches par-dessus. Même à la planche sur le rouge, on met un grand tapis où on ne tire jamais à un sauf si tu es debout. On tire un seul tapis et on ajoute un autre en dessous pour amortir le mouvement. Donc quand je prends cette décision, c'est très efficace car d'autres personnes ne le font pas. Peut-être qu'ils n'ont pas envie, peut-être qu'ils disent 'ouais ce n'est pas nécessaire' et il le font quand même, mais les gens se cassent, ils se blessent, ils traversent et puis ils arrivent et ils sont cassés. Ici, avec un grand tapis, ça rassure l'acrobate et il voit qu'il peut voltiger en toute sécurité, il y a un professeur avec un des élèves qui tient le tapis et dans cette confiance on rassure. C'est juste une question psychologique qui doit vraiment se préparer et se réaliser car c'est quand même stressant. Mais c'est bien qu'il y a un grand tapis, car un double tapis qui l'attend de l'autre côté ça enlève ce stress, c'est déjà à la moitié donc cela permet de penser aux points techniques et pas à assumer ce réflexe de survie, tomber mal ou se blesser. Parce que le tapis amortit bien et puis la bascule descend aussi, donc c'est quand même important surtout en tracassé³³³.

Par exemple, en tracasser, lorsque quelqu'un arrive de l'autre côté, la bascule est là, il sort, une personne qui court, elle descend la planche et arrive en voltigeant, et s'il arrive là avec

³³³ Con *tracassé* se refiere al ejercicio de atravesar la báscula de un lado al otro que puede encontrar en el glosario como *traversé*.

des tapis en plus, donc là et la bascule tombe aussi, donc ça amortit, c'est pas mal. Les élèves, surtout pour les 1/2 piques, 3/4 pour préparer le reverse tracasser par exemple, ou half in half out, ou back in full en reverse arrivée sur le dos, où traverser tracassé ou barani, font du 3/4 plat dos avec des tapis. Parce que si tu demandes à quelqu'un de faire un salto, il peut arriver mal et il va avoir peur après pour toute sa vie, c'est ce qui arrive aux gens. Je suis quand même surpris qu'il y a des gens qui disent "vas-y, vas-y, c'est bon, ça va ma poule, tu vas le faire", et puis il y en a qui arrivent mal et ils sont blessés, et ils sont blessés pour toute la vie, et puis ils ont du stress et de la panique, le stress fait qu'ils perdent la confiance et ils ont bloqués, ils savent plus quoi faire. Donc c'était une étape aussi du parade, j'ai fait beaucoup de parade aussi avec des petits tapis où on parade présence sur la rotation un peu moins et des gestes qui ont prononcés, c'est par rapport à l'ouverture, up, après puis tapis, parade, donc ça c'est quand même une participation, donc je m'applique comme pour moi, comme pour mon fils, je veux dire, pour mes enfants, c'est mes élèves et puis ma responsabilité parce qu'ils me font confiance et donc je dois quand même assumer ça. Donc je parle en c'est quelqu'un sachant qu'il a envie de faire, il faut voir des choses s'il est capable de faire, ce n'est pas parce qu'il a envie parce qu'il y a beaucoup de gens qui ont envie de faire et ça c'est très dangereux aussi dans la vie parce qu'il y a beaucoup de gens qui se lancent dans la difficulté et se blessent et quand il se termine mal ils ont du problème dans la future.

E : Concernant les aspects psychologiques, comment travaillez-vous lorsqu'un acrobate a peur d'effectuer un élément ou se bloque ?

Y : Quand je travaille, avant de le faire sur place, je travaille toujours à la sortie sauf pour le back groupé, carpé ont tendu, que l'on peut faire ça sur place avec un tapis qui glisse sur la planche. Pour le reste, prenons par exemple le double, il y a des gens qui travaillent sous trampoline et ils font demi-piqué, 3/4, donc des exercices de demi-piqués 3/4, ensuite le départ en avant, donc demi-piqué ses départs en arrière et puis on travaille le départ en avant, donc il y en a plus ou moins entre 7 et 8 exercices éducatifs pour pouvoir arriver au double vrille. Ce que je fais à la bascule, c'est aussi travailler en demi-tour sur la bascule et la sortie en avant avec la parade aussi avec 2 personnes, une qui gère le tapis, car parfois des gens sortent en dehors de la bascule mais parfois ils restent sur place et arrivent entre la bascule et le tapis, donc à ce moment-là, il faut quand même être vigilant. Je demande toujours aux élèves quand ils font la parade d'être vigilants et moi je reste toujours en parade moi-même. Et quand je vois qu'ils sont déjà prêts, je peux transmettre cette charge aux élèves à 2 personnes, sinon je reste toujours en parade parce que j'ai plus d'expérience et pas tous les acrobates savent lire les figures ou les dangers, donc voilà je perçois le danger même s'ils ne le perçoivent pas eux-mêmes. Donc il y a le départ en arrière plat dos, ensuite le demi-tour sorti en avant, 3/4, puis la sortie en avant avec une brie, et ensuite je fais des demi-piqués plat ventre, demi-piqués brie plat dos et après on fait des parts en avant rudolf (rudy), et après on fait demi-piqué rudlf, voilà ce double brie. Donc il y a 7 éducatifs, tu vois 7-8, c'est ça l'importance dans la pédagogie, dans l'enseignement. Moi j'appelle ça parfois ça juste comme j'aurais la différence dans l'enseignement et dans l'entraînement. Les gens s'amuse parfois, ils partagent des sentiments, mais dans l'enseignement, il faut être vigilant, il faut respecter les parcours des exercices, ne pas griller les étapes, parce que sinon les gens auront des difficultés dans la progression future. Après c'est très important parce que le tapis que je place parfois ne mesure que 2 mètres et demi, parfois jusqu'aux épaules pour pouvoir travailler le 3/4, quand on l'enlève, on va arriver debout. C'est une méthode qui existe depuis déjà plusieurs générations, c'est très pratique mais il faut être vigilant, c'est toujours la sécurité, et je n'arrête pas de le répéter parce que si tu relâches un petit peu ton attention, ton partenaire peut tomber et là c'est foutu, il va perdre confiance, toi aussi, tu vas stresser et ça va partir comme ça donc et dans le collectif ça coule.

En fait, il y a beaucoup de choses, des petits détails. Beaucoup de gens m'envoient des vidéos et ils m'écrivent des questions, pas seulement sur la bascule, mais aussi sur le trapèze, le cadre, le trapèze ballant, etc. Ils m'envoient des vidéos et je les garde, puis je leur envoie des commentaires, surtout pendant la pandémie de l'année dernière, où nous communiquions de cette manière. Même après être revenu d'un stage à Barcelone où j'ai enseigné à des gens pratiquant les aériens, ils continuent à m'envoyer des vidéos. Je leur donne des retours, des commentaires, donc si tu en as besoin, je peux également t'en fournir, pas de souci. Ce sont des petits détails qui sont très pratiques, des choses qu'on n'apprend pas forcément dans les écoles, des enseignements qui ne sont pas écrits quelque part, mais qui sont transmis de génération en génération. C'est très important car beaucoup de gens s'amuse sans comprendre l'importance de ces détails. Cela crée une bonne relation d'amitié entre les enseignants et les élèves. Lorsque les élèves quittent l'école ou la formation, ils ne savent pas toujours quoi faire ensuite, car ils ont bien aimé s'amuser mais ne savent pas comment progresser. Ils ont parfois sauté des étapes ou n'ont pas fait les exercices éducatifs nécessaires, ce qui demande de la patience et de la discipline. Il est important de discipliner sa passion pour progresser et de transmettre ces enseignements aux élèves, même s'ils ne sont pas toujours contents de les faire. Ils disent : « Yuri, ça m'emmerde de travailler ça... » et j'ai dit : « Écoute, ça, c'est une école supérieure ». Il faut choisir une bonne école. Si tu rentres dans une école supérieure, il faut faire ça. Mais par rapport au niveau qu'ils ont, je suis obligé de respecter mon travail, je suis obligé de fournir aux élèves ce dont ils ont besoin, de les protéger. Et moi, je suis quand même après couvert, je veux dire, je suis satisfait par rapport à mon travail. Je suis honnête face à moi-même pour mes exigences, je suis honnête et tranquille que je n'ai pas 'tué' cette personne, c'est-à-dire, de pousser à faire la difficulté, parce que je peux le faire. J'aime bien aussi travailler avec des gens. Je me rappelle, j'ai vu beaucoup de générations sortir du Chalôn (CNAC) ou de ROSNYE, ils sont devenus à travailler avec moi à la bascule. C'est super. Je n'ai jamais entendu parler autant de corrections et de petits repères, d'explications dans notre formation que celles que tu m'as données en une semaine, parce qu'ils n'ont jamais reçu ça. Ils n'ont pas tapé. Il dit qu'on va travailler que les difficultés, mais attends, il y a tout un parcours qui existe aussi d'un côté. Il faut partager. Évidemment, tout le monde travaille différemment, mais c'est pour ça que les gens se rencontrent comme à la FEDEC, les modules, pour pouvoir partager et créer un module, un programme ou un manuel ou une vidéo ou une explication pour pouvoir partager et offrir. C'est très important mais ça n'a jamais été fait. Même à mes propres présentations au ROSNYE au cadre et vidéo qui était filmé toute la journée, toutes les démonstrations pendant 3 ou 4 heures, j'ai tout expliqué, j'ai fait tous les dessins, mais la vidéo a disparu. Il n'y a pas de vidéos, il n'y a pas de manuel, il n'y a rien. Ça a juste été un peu parlé par rapport des gens de connaissance du passé, mais ce que j'ai fait ça sert du coup malheureusement.

E : Il serait intéressant de rassembler toutes ces informations sur la méthodologie pédagogique dans un futur manuel, pour compléter la formation dans les écoles préparatoires. Ainsi, ils ne prennent pas de mauvaises habitudes.

Y : Il a peur et du stress, mais tu as dit toi-même, je sais bien que tu travailles les chandelles avec les bras. Les gens où sont les bras en bas simplement apprennent à comprendre comment ça bouge la bascule. Les gens qui font, je me base sur l'expérience, ils viennent dans les cours, dans une école de formation, en stage à la bascule et ils font tout de suite avec les bras, qu'est-ce qu'ils font ? Ils tombent sur le dos, ils ont mal au dos et il y en a qui cassent les vertèbres comme ça et c'est fini. Mais sauf fait des chandelles sans le bras ou avec les bras ou des mixtes, c'est très important, c'est l'exercice de trampoline aussi, certains trampolinistes utilisent ça en trampoline et pour faire des figures de sortie, ils tapent avec les mains ici et en descendant, ils sortent les bras et toutes les sorties ce sont les bras au-dessus, ouais, en arrière on trampoline c'est comme ça. Moi personnellement, je fais pendant un an, presque jusqu'à la

2e année, toutes les sorties en avant et en arrière c'est toujours comme ça, et en arrière, toutes les sorties avec les bras au-dessus pendant 2 ans. Et quand ils savent déjà faire ça, après je j'utilise et je propose de faire avec les bras d'en bas. Au trampoline, les bras d'en bas ça n'existe pas, ça n'existe plus.

E : Il existe encore des écoles qui utilisent les avant-bras sur le trampoline. L'intention des entretiens est de pouvoir récupérer les informations de différentes manières.

Y : Les différentes formations et les différents niveaux des gens, c'est très important, parce que ton calque d'affaires. Quand tu dis Montréal, mais si tu sais que les gens qui iront là-bas ils font déjà half in half out, ce n'est pas une figure pour eux, ou back in ou miller, tu vois, coca c'est facile, il y a des gens qui font comme ça, très facile. Après c'est une question le profil de l'école faut que tu dois faire attention par rapport le profil, c'est artistique ? Si tu prépares quelqu'un pour le Cirque du Soleil tu ne vois pas besoin, après ils mettent du masque, maquillage, musique et ciao. Ils doivent faire 123 hop 123 hop 123 stops uhlala et c'est fini, l'ensemble c'est comme ça. Mais nous on forme les artistes qui travaillent sur la scène. Après aussi question, par rapport, que les gens ils parlent de recherche, quand tu dis : voilà à partir de certains niveaux toi de recherche. Comment tu peux faire de recherche si tu ne cherches pas les figures ? surtout sur le agrès de la bascule. Tu fais une petite recherche si tu n'utilises pas les figures c'est difficile de faire ou tu fais des recherches autour de la bascule sans faire la difficulté, c'est différent. Toujours tu retombes toujours dans l'élève que pour faire des recherches il faut vraiment la matière pour voir quelque chose ou tu fais les recherches parce qu'il y a beaucoup de metteurs en scène qui vient pour faire les créations ou la classe : Ah j'aimerais bien que vous faisiez comme ça ta ta ta ta d'un bout à l'autre... j'ai dit : mais écoutez-le-vous voyez trop Walt Disney, cinéma, ici c'était réel les gens, si tu demandes ça il va le faire il va rentrer à l'hôpital tout de suite ouais. Il faut être quand même à prendre en compte ses capacités, ses affaires maîtriser et même les gens qui maîtrisent des figures pour faire créer des recherches, ce n'est toujours pas facile parce qu'il faut voir vraiment une bonne maîtrise et une bonne expérience et le bagage.

E : L'avenir artistique et les difficultés artistiques liées au dispositif (la bascule) est une question de recherche sur laquelle je reviendrai plus loin dans la thèse. Merci pour l'information, plus tard si nous nous rencontrons, je serais heureux de vous poser plus de questions. Enfin, je voudrais vous demander si vous avez écrit votre méthodologie d'enseignement sur la bascule.

Y : Problème parce que si tu vas créer et appliquée à l'école aux élèves, parce qu'ils ont différents niveaux ils ne vont jamais réussir sans sortir et passer l'examen, donc je suis obligé d'adapter, malheureusement. Je suis obligé d'adapter en fonction de ce potentiel et à chacun, si j'écris un programme et j'essaie de dire mais il y en a qui n'arrivent pas là. Ils sont fâchés après il lui dit mais Yuri, c'est moi, je veux voir une mauvaise note parce que je n'arrive pas à faire cet exercice et du coup j'ai-je d'être flexible, très flexible par rapport. Ce n'est pas du sport, ce n'est pas l'école comme Montréal où il donne à chacun faire ça ça ça et il court de rire. Mais problème parce que si tu donnes tout ça il court derrière et il se blesse aussi parce qu'ils sont obligés d'aller atteindre cette niveau et là ça problématique parce que maintenant dans le monde, les gens disent ouais on aimerait bien faire la difficulté et sans rien à faire parce que il est personnes qui ont envie de travailler comme ça, c'est pas une question dur, c'est passionné, répéter, répéter, répéter que le corps mémorise des éléments et petit à petit ça reste dans la mémoire, dans les muscles et puis ce travail avec le cerveau, mais il y a pas beaucoup de gens qui sont passionnés.

E : D'accord. La dernière chose que je veux te questionner c'est que je suis en train de faire un quiz pour les artistes à la bascule. Je voudrais vous envoyer le lien au cas où vous pourriez le transmettre à vos anciens. Je vais aussi l'envoyer au groupe Facebook des planchistes du monde.

Y : Je pense que si tu vas faire ça comme ça sur Facebook ou un réseau social, tu vas toucher probablement toutes mes élèves qui sont sortis. Ils se connaissent mieux, les acrobates ils se parlent, ils ont des réseaux, ils s'entraînent ensemble et se partagent des informations. Alors, je pense que ce n'est pas trop nécessaire, mais tu peux le faire et je vais le garder, mais ces gens se connaissent entre eux mieux que moi.

E : Ok, merci.

Entrevista con Fred Gerard

ENTREVISTA CON FRED GERARD

FECHA: 02/07/21

MEDIO: grabadora

E : Il s'agit d'une interview pour recueillir des informations pour faire plus tard des recherches sur la planche coréenne. Je vous demande si vous voulez que votre vrai nom apparaisse dans la recherche ou préférez-vous que ce soit un pseudonyme ?

F : Fred Gérard ça va très bien. Je suis connu comme Fred Gérard partout.

E : Alors j'utilise ton vrai nom.

F : Donc utilise mon vrai nom.

E : Où travailles-tu?

F : Alors, actuellement je travaille pour le CRITAC qui est le centre de recherche de l'école nationale du Cirque de Montréal. Je travaille en tant que chercheur et concepteur en agrès acrobatique et en environnement de performance. Donc j'aide les gens à concevoir leurs agrès ou à inventer des agrès pour être le plus efficace, le plus efficient et le plus sécuritaire possible. Qui durent dans le temps. Et quand je dis qu'il faut que l'agrès dure, j'entends que l'artiste aussi dure dans le temps.

E : Alors vous ne travaillez qu'au CRITAC et à l'école de cirque ?

F : Je actuellement, pandémie de la COVID obligé oui, j'ai vraiment restreint juste le CRITAC. Mais j'ai quand même aussi d'autres compagnies où j'interviens de manière ponctuelle comme quand il existait le Cirque du soleil, les 7 doigts de la main, Éloïze, École de Cirque du Québec. Donc j'interviens de manière d'autres projets mais toujours pour la conception de matériel acrobatique. Et je suis actuellement au CNAC pour donner une formation. Je donne une formation de technicien de cirque. Il y a très peu de ce genre de formation dans le monde, pour former les futurs techniciens de cirque, pour former aussi des gens qui vont faire du matériel acrobatique dans le futur.

E : Je vais te demander, je sais que c'est difficile, une petite biographie.

F : D'accord, donc une brève biographie de 37 ans. J'ai commencé ma carrière au cirque Zingaro, où j'ai travaillé comme président pour monter le chapiteau. Ensuite, j'ai exploré un peu le domaine de la résolution lumière. Mon amour pour le cirque m'a conduit à m'inscrire au CNAC, où je suis resté pendant 4 ans. Je suis sorti avec la première promotion, mais j'ai malheureusement été blessé au dos en pratiquant le trapèze volant. Cela m'a amené à changer de rôle, passant de trapéziste à assistant metteur en scène pour Franco Dragone au Cirque du Soleil, puis à Archaos. Depuis, cela fait 37 ans, j'ai trois domaines d'intervention. Je suis impliqué dans la formation de techniciens de cirque, la conception de matériel acrobatique ou de numéros acrobatiques, et je suis également assistant artistique et technique sur des projets de conception de spectacles. Bien sûr, je travaille également au CRITAC de l'école nationale du Cirque. Voilà, en résumé, ma trajectoire professionnelle de 37 ans, en deux minutes.

E : Nous avons déjà parlé du Cirque du Soleil et de la première bascule coréenne. Pourriez-vous préciser plus d'informations à ce sujet ?

F : Oui, alors, je ne peux pas le dire par des premières bascules qu'il y avait mais c'était de la planche hongroise sur le premier spectacle Le Cirque Réinventé et La Magie Continue. Et la première planche coréenne qui est intervenue ça a été dans le spectacle *Nouvelle Expérience* en 1990, C'était de la planche coréenne traditionnelle, je crois que j'ai que Gilles Ste-Croix et Guy Laliberté avait été en Corée et avait pris des mesures. Les mesures typiques, qui sont plus du tous les mêmes de maintenant. Cas on parlait de planches je pense de 4 M de long sur 50 de larges et qui était très très dur, il n'y avait aucun flex. On a monté le numéro, j'étais donc là sur ce spectacle à assistance Franco Dragone responsable de l'accrochage acrobatique et j'ai été le responsable artistique en toi donc je peux vraiment en parler. Cette planche a été construit avec le directeur général qui s'appelait à l'époque il Santamo et on a fait sauter sur cette planche à des gens qui n'avaient jamais sauté de leur vie sur une planche. Tous venaient ou des écoles de cirque ou du sport mais avec un gros niveau de sport.

E : Tu m'as dit que Gilles Ste-Croix et Guy Laliberté sont allés en Corée pour voir la planche coréenne.

F : Non, pas que pour regarder la planche coréenne mais Guy Laliberté et Gilles Ste-Croix voyager beaucoup à travers le monde pour voir ce qui se passait quoi. Donc dès qu'ils arrivaient quelque part ils prenaient des photos ils filmaient disant on veut ça on veut ça. Donc des fois il pouvait avoir, comme quand ils sont venus CNAC et puis ils ont vu le numéro d'aérien la première année j'en faisais partie puis ils ont dit : waouh ça on veut dans le spectacle l'année prochaine. Mais à l'époque je ne pouvais pas vraiment avoir un numéro de Corée qui sortait comme ça, c'était très très long. Donc il revenait et disait : ouais on avait un super truc c'est de la planche il faut mettre un axe c'est une grande planche de 4 M par 50 cm et puis tout le monde fabriquait et puis après les gens s'entraînaient.

E : Comment avez-vous choisi les matériaux ? Quel bois avez-vous utilisé ?

F : Je me souviens plus du bois, depuis on s'est rencontrés là, il faut faire les 3 jours, j'ai fait ça ???, donc je vais appeler justement à Montréal pour savoir quel type de bois il y avait, mais on a pris le bois dont se servaient les manches pour faire du hockey pour qu'il y ait une certaine flexibilité. Ce n'est pas icoli, c'est...

E : Ici ils travaillent avec du frêne américain.

F : Oui, on a fini par utiliser du frêne américain, mais il y a eu des tests faits avec un autre bois. Je vais me renseigner, c'était du bois, je me souviens, très très dur. Juste dessus avec un petit tapis absorbant, c'est tout.

E : Alors, il avait un petit tapis dessus.

F : Oui, à l'époque, on appelait ça "trust light". Ici, dans cette école, ça s'appelle, ça roule, c'est du temps et des gros tapis qui se roulent et qui font près de 2 cm et demi. Ça s'appelle du lamur chez certains, ça s'appelle tumbling enroulable dans d'autres écoles. Ça a 40 noms différents.

E : J'ai déjà vu la vidéo du CdS *Nouvelle Expérience* et il n'y avait pas de matelas sous la balance là où elle tapait.

F : Parce qu'il n'y avait pas de tapis autour ni derrière. Il y avait seulement un tapis à la fin lorsque les gens sortaient en double, en triple ou en quadruple, il y avait un matelas, un tapis de sortie. Même tout au long, la sécurité était assurée par un porteur à l'arrière du voltigeur

et parfois, pour les grosses figures, il y avait parfois deux autres porteurs sur les côtés. Donc il y avait toujours au moins une ou deux personnes pour surveiller le voltigeur.

E : Avez-vous déjà vu un numéro à la bascule coréenne devant le Cirque du soleil ?

F : Oui il y a eu des numéros qui ont été regardés.

E : Vous vous souvenez des noms ?

Non. Non je n'ai pas les références là je ne sais pas qui pourrait l'avoir.

E : Était-ce une troupe coréenne ?

F : Ce n'était pas une troupe coréenne. Les vidéos avaient été filmées par Gilles Sainte-Croix. Elles étaient destinées à présenter la technique aux personnes qui allaient l'utiliser. Ce n'était pas une reproduction d'un numéro. C'était simplement pour montrer comment cela se passait, puis les gens faisaient le saut. Mais il y avait un niveau très élevé.

E : Pouvez-vous trouver l'une de ces vidéos que vous avez utilisées ?

F : Je pense que cela pourrait être difficile. Je pourrais peut-être retrouver des informations sur le bois utilisé, mais pour les vidéos que nous avons utilisées, je ne suis pas sûr. Gilles Ste-Croix serait celui qui les aurait conservées.

E : Pensez-vous pouvoir les trouver et si oui, me les envoyer ?

F : C'est difficile. Mais vous savez, nous étions vraiment en autodidacte. Mais le niveau était élevé. Il y avait des gymnastes de trampoline talentueux comme le chef soi-disant précaire, Dave Lebel, André Saint-Jean, dans la troupe initiale Bogdan, je n'ai pas les noms, des autres, et puis les frères jumeaux pour le, c'était Bilodeau.

E : Alors, avez-vous fait la bascule au *Nouvelle Expérience* et plus tard, avez-vous fait plus de spectacles avec la planche coréenne ? Vous souvenez-vous de plus de spectacles à la bascule coréenne ?

F : Oui, en fait, nous n'avons fait qu'un seul spectacle avec la planche coréenne, qui était *Nouvelle Expérience* et qui a tourné pendant 2 ans. Après ce spectacle, la même planche a été utilisée pour les entraînements en vue du spectacle *Mystère*. Je ne suis pas sûr si c'était la même planche exactement, mais elle a été utilisée pour *Mystère*. Ensuite, une autre planche coréenne a été utilisée dans un autre spectacle, je ne me souviens pas précisément de l'ordre, mais je pense que c'était sur *Corteo*. *Solstrom*, je ne le considère pas comme un spectacle à part entière, c'était plus une captation, et la planche utilisée était celle de *Mystère*. Mais l'autre après qui est intervenu c'est *Corteo* et, là c'est la version 2 c'est une version 2. 0, impliquant des jeunes acrobates. Je crois que c'était Benjamin qui était impliqué ?

E : L'acrobate que je connais s'appelle Stéphane Beauregard et l'autre je ne sais pas.

F : Oui, Stéphane Beauregard et l'autre dont je ne connais pas le nom sont sortis de l'école après et sont arrivés avec plus d'équipements, comme des tapis sur les côtés, des tapis derrière et avec une planche plus courte.

E : Et en dessous non ? La planche avait-il des matelas en dessous ?

F : Oui, il y avait des tapis partout et donc une planche beaucoup plus petite, de 3m60 au départ, puis un peu réduite à 45 cm, maintenant nous sommes revenus à 52 cm. Les nouvelles planches sont plus larges maintenant. Après *Corteo*, il y a eu beaucoup d'autres événements, comme le spectacle avec la troupe des Acrobarouf.

E : *Amaluna* ?

F : Oui, *Amaluna*, où j'ai été trésorier d'*Amaluna* Acrobarouf pendant 2 ans. Donc là, c'étaient les mêmes mesures et les mêmes tapis.

E : Et après *Amaluna*?

F : Après *Amaluna*, il y a eu beaucoup d'événementiels. Je ne suis pas sûr d'avoir travaillé sur d'autres spectacles. Maintenant, il y a un projet pour le prochain spectacle qui va sortir chez Disney. Ça s'appelle WDI, le Cirque du Soleil monte un spectacle pour Walt Disney en Floride, et il y aura un numéro de planche coréenne. Très bon.

E : Je vais vous montrer un spectacle du Cirque du Soleil, *Zaia*.

F : Ah oui, *Zaia*, oui, avec un axe articulé, oui. Mais on perd énormément d'énergie. C'était bon visuellement mais pour moi, je ne le considère pas comme un acte du Cirque du Soleil. Quand ça dure moins de 6 mois, pour moi ce n'est pas un vrai spectacle du Cirque du Soleil.

E : Pouvez-vous nous en dire un peu plus sur la bascule articulée ?

F : Oui, c'est un système mécanique, on appelle ça ou de bielles ou des excentriques. Je vais essayer de vous expliquer³³⁴. Imaginez plusieurs bascules comme ça, en gros. Il y en avait peut-être quatre. Quand vous sautiez sur celle-ci, cela articulait celle-là³³⁵. Mais quand vous étiez sur celle-là, cela articulait celle-ci. Donc vous ne sautiez pas directement de la lame, mais vous pouviez sauter de celle-ci à celle-là³³⁶, ou de celle-là à celle-ci³³⁷. C'était tout un système de billes qui repartait sur un axe et qui actionnait les bascules. Donc quand vous sautiez dessus, il y avait beaucoup de frottements et donc une perte d'énergie. C'était très beau visuellement, mais pas au niveau énergétique. Oui, j'avais oublié celui-là, mais il n'a pas duré.

E : C'est normal, en effectuant les recherches j'ai trouvé beaucoup de spectacles. De plus, le Cirque du Soleil fait beaucoup de spectacles, plus grand, plus petits, en tournée...

F : Il y en a d'autres que tu aies annoté ?

E : Je trouvé *Amaluna*, après *Paramour*, je trouvé aussi *Bazzar* avec une troupe de bascule. Mais il a beaucoup de spectacles du Cirque du Soleil qu'ils font la bascule.

F : Ce n'étaient pas des gros numéros. *Bazzar* Je pense que c'était pareil, c'était un duo comme sur *Corteo* mais *Amaluna* ils étaient 5.

E : Avez-vous participé à la construction d'*Amaluna*, *Corteo*... ?

F : Oui.

E : Avec quel bois as-tu construit la bascule ?

F : Toujours le même, j'ai oublié le nom, mais le même que tout le monde on fabrique. C'était du lamellé-collé.

E : Est-ce du frêne américain ?

F : C'est frêne américain c'est vrai et généralement. Après bien sûr on le comprend et puis après on biscotte. Et puis on fibre de verre.

³³⁴ Dibuja las basculas de *Zaia* vistas desde arriba.

³³⁵ Refiriéndose a la del lado y no a la de enfrente.

³³⁶ Refiriéndose a las partes enfrentadas.

³³⁷ Refiriéndose de nuevo a los lados contiguos.

E : Vous avez mis de la fibre de verre dans tout le bois ?

F : Non, là juste une partie³³⁸. C'est très dur à trouver cet angle là³³⁹ et puis tu dois le faire plusieurs fois pour les personnes qui sautent. Puis ici c'est d'autres qui viennent bah ça va être trop mou.

E : Donc, il faut changer de bascule en fonction du poids des acrobates.

F : Oui, ça monte le niveau. Maintenant je les commande toutes faites pour les écoles à Magnus. Tu connais Magnus?

E : No

F : S'il est suédois je crois. Il fabriqué du matériel et quand tu dois vraiment avoir une planche pour sauter tout de suite tu l'appelles. Je dis quelle mesure telle mesure du disque et voilà. La dernière fois c'était pour l'École nationale de cirque à Montréal et on ne pouvait pas faire d'apprendre à démonter la pensée et la remettre en apparent. Dans les écoles il n'y a pas d'argent pour acheter matériel donc je l'appelle j'ai dit c'est pour une école, les pois c'est entre 50 et 75 kilos donc tu fais un truc moyen et on a reçu un mois après avec le transport on l'a monté on à tester et ça va nickel.

E : Tu m'as déjà dit que la première fois qu'ils ont utilisé le tapis en dessous c'était avec *Corteo*.

F : Ce sont les gens sortaient de l'école. J'ai vu la sortie un an avant l'École nationale de cirque de Montréal et ça m'a fait peur, Ah oui. C'est la première fois que je voyais et il n'y avait pas de parade derrière c'est si voilà. Je mets mes devoirs pour leur dire qu'ils étaient fous.

E : Vous m'avez aussi dit que les acrobates qui ont sauté dans *Mystère* et ces spectacles étaient des gens du sport. Pourriez-vous trouver les noms ?

Oui au *Mystère* ça va être difficile de trouver.

E : Et pour *Nouvelle Expérience* ?

F : À *Nouvelle Expérience*, il y avait un grand nombre de grands noms, pardon *Mystère*, il y avait des grands, grands noms comme Stéphane Douard, Daniel Cola, de grands noms.

E : Merci, car plus tard, quand *Corteo* arrive, c'est plus facile de trouver les noms

F : Les deux je peux te retrouver. Mais si je ne les trouve pas tout de suite je t'envoie ça dans un mail.

E : Lorsque vous avez commencé à évoluer, y avait-il un risque ?

F : Non, je n'ai pas vu de risque particulier. Je pense que sur 2 ans de tournées, il ne s'est rien passé de dangereux sur la bascule. Quels incidents se sont produits ? Il n'y avait pas de danger. Nous avons effectué une analyse des risques et avec la présence de la personne derrière et des deux pareurs, nous pouvions gérer les risques identifiés. Cependant, il y a eu des accidents. Ce n'est pas parce que nous avons fait des analyses de risques que les accidents ont été évités. Cela arrive malheureusement. Le taux d'incidents identifiés dans l'analyse des risques était très faible. Mais je ne me souviens pas avoir vu d'incidents lors de *Nouvelle Expérience*. Il y a eu un incident un jour auquel nous n'avions pas pensé. Le pareur attendait le voltigeur, et il y a eu un moment où le voltigeur a ouvert trop tôt, bien trop tôt. C'était André

³³⁸ Mediante un dibujo se refiere a dos partes de la plancha de madera entre el centro y los extremos dejando libre el centro y los extremos.

³³⁹ Refiriéndose la parte rebajada de madera.

St Jean, il a été secoué et s'est retrouvé avec toute la salle à manger³⁴⁰ refaite. Donc, des choses comme ça. L'autre incident grave était avec Jesus del Gard, un jour il est tombé en dessous en rotation, il est sorti en quadruple saut périlleux et au lieu d'arriver debout, il est arrivé sur le dos en continuant à tourner, et ses genoux ont été gravement blessés, et son œil touché. Il y a eu très peu d'accidents, seulement deux incidents graves en deux ans.

E : Zygmunt Biegaj, qui est suisse, savez-vous s'il a été professeur de bascule au Cirque du Soleil ? Je ne connais pas bien leur rôle.

F : Oui, Zygmunt, le père, était professeur. Il s'occupait des enfants, oui.

E : Dans le Cirque du Soleil ?

F : Alors, apparemment à l'école, d'entraîner aussi sur du soleil. J'étais jeune à l'époque. Ouais tu ressors des noms toi. Oui il était professeur À Montréal.

E : J'ai compris qu'il avait été le professeur d'André St Jean.

F : Oui, certainement, oui, à l'école. Moi, je n'ai pas connu André Saint Jean en tant qu'élève, mais... Ah non, c'est moi, oui, c'est moi... C'est lui qui a aussi entraîné le numéro de la planche bascule pour *Mystère* lorsque nous étions à Montréal.

E : Alors il s'est couché dans *Mystère*

F : Je ne sais pas s'il est à *Mystère* mais à Montréal celui qui coachait.

E : Il est important de savoir où le Cirque du Soleil a trouvé l'idée de la bascule coréenne.

F : Guy Laliberté, mais surtout Gilles Ste-Croix, était très curieux, il explorait partout. Il visitait des chapiteaux, il voyait comment tout fonctionnait, il était très curieux. Ils ont dit : "On va le faire." Ensuite, il est allé au Cirque KNIE pour voir comment ils faisaient avec de grands chapiteaux. Nous n'étions pas très nombreux, mais c'est comme ça. Ils ont dit : "On va emmener des techniques que les gens ne connaissent pas." Une autre chose importante était l'impact. Le Cirque du Soleil a toujours eu la volonté d'avoir des numéros de troupe. Donc, tu prenais 10 personnes, tu les mettais ensemble, et tu avais un gros numéro. Le numéro de la planche coréenne a été créé pour *Nouvelle Expérience*, puis il est parti sur *Mystère* et ça a fonctionné. Ils ont combiné la planche coréenne, le tumbling et le trampoline papillon. Il s'appelait "trampoline papillon" non pas parce qu'il avait des ailes, mais parce qu'il arrivait du ciel, comme ça. On a dit : "On ne pourra jamais faire voler quelque chose de pareil", mais ça s'est fait. Sur *Alegria*, c'était la barre russe, sur *Quidam*, c'était la banquine, et à *Mystère*, c'était la bascule coréenne. Mais il fallait des gens très forts, des gens qui avaient le niveau pour le faire.

E : Après cela, y avait-il beaucoup d'élèves qui ont fait la bascule coréenne à la ENC ?

F : Je ne sais pas pourquoi est-ce que je jamais me rappelle, les premiers qui sont sortis sur *Corteo*.

E : Stéphane Beauregard et Jérémy Robert.

F : Pourquoi j'oublie tout le temps à Jérémy. Oui il travaille à l'école et puis il sort un dernier spectacle il sort un spectacle avec une bascule.

³⁴⁰ Se refiere a los dientes de la boca.

E : Plus tard je rencontre Maxime Laurin et Ugo Dario (ENC). Mais y a-t-il quelqu'un d'autre qui a évolué entre ces deux promotions ?

F : Non. Il n'y a pas eu un engouement pour ça, c'est une discipline difficile aussi. Par contre maintenant les gens n'arrêtent pas d'être en formation parce qu'il y a beaucoup de demande pour l'événementiel, pas que pour les gros spectacles. Je sais que André St Jean il n'arrête pas de former du monde à Montréal, il forme beaucoup de monde. Les 2 formateurs ou bascule qu'il y avait lui, et il y avait Franck Salsine, et il y a un 3e prof maintenant à Montréal qui fait. Mais c'est régulier, il y a un entraînement une mais ce n'est pas c'est pas la mode comme la rue Cyr.

E : Entre 2011 et 2020 il avait plein de gens.

Je vais te demander si tu peux m'envoyer d'information, les mesures tout ça.

F : Tout ce que je vais voir trouver tout l'envoyer. Je vais chercher mon ordinateur je vais aller chercher d'autres informations pour qu'il y ait tout de suite. Mais y a un autre truc qui fait parler. Maintenant il y a des planches qui se font en fibre de verre, il y a la nouvelle technologie. Je vais parler en tant que Fred Gérard au CRITAC où on fait la recherche et on travaille avec d'autres centres de recherche et Marion Cousin qui est ingénieur au CRITAC nous avons fait fabriquer une planche en fibre de verre. Et c'est excellent.

J'ai des images que je pourrais te montrer.

E : C'est le même prix ?

F : Ça coûte plus cher. Mais, le problème avec les planches c'est que tu n'as jamais les mêmes. Tu peux que dès que tu vas changer que tu peux. Je ne veux pas changer une planche du jour au lendemain, t'es obligé de t'adapter à la nouvelle. J'étais impliqué à raboter pour trouver avec la fibre de verre comme elle est faite maintenant. Dans le centre de recherche tu peux refaire exactement la même. Donc tu peux faire toutes les planches identiques. Donc quand tu vas changer tu fais la même. Tu peux supprimer Tu peux aller chercher des élasticités ou des retours ou des réactions différentes. C'est complètement fou. La première qu'on a fait elle était trop molle trop pour moi, alors toi tu ne peux rien faire, elle va casse là. Ce faudrait rajouter un peu combien pour 10 kilos de chaque côté, ils ont remis une gauche, on a essayé et super ça va. S'il y a un problème avec le bois c'est que tu réduis le côté, ce qu'on dit le ressort le côté « wip »³⁴¹, quand tu reviens ça vibre, mais problème c'est que, quand tu redescends et que le talon tout que le retour. C'est gênant, ça peut créer des micro-blessures. Là les planches en fibre de verre le « wip » s'arrête instantanée. Si t'en as une, tu peux rajouter juste un film de fibre de verre donc tu peux vraiment construire sur mesure et peut être adapté.

E : La fibre de verre est-elle utilisée pour éviter les vibrations ?

F : Ouais s'il y en a tu peux la supprimer mais là déjà naturellement il n'y en a pas. C'est très justement du bois parce que le bois est-il n'a pas la même épaisseur, Ouais donc c'est clair qu'en bout ça livre plus que là. En fait, la fibre de verre permet d'éliminer les vibrations. C'est une caractéristique avantageuse.

E : Le prix est-il similaire ou quelque chose de plus cher ?

F : Une planche en fibre de verre coûte environ 4000\$ pour un prototype. Toutefois, si vous commandez 10 planches ou plus, le prix peut descendre à environ 2000\$ chacune. Actuellement, le prix d'une planche standard avoisine les 1500\$, mais cela peut varier en

³⁴¹ Refiriéndose al movimiento que hace la madera para recuperar su forma natural después de haber sido doblada.

fonction des spécifications et des transformations demandées. Par exemple, une planche achetée chez Magnus en Suède peut coûter environ 2000\$ avec le transport inclus, mais sans aucune modification supplémentaire. Les planches utilisées par le Cirque du Soleil, comme celles qui seront utilisées dans le spectacle à Walt Disney en Floride, sont fabriquées en 10 à 15 exemplaires et peuvent être montées directement sur scène, avec une base indépendante qui se clipse³⁴². Cependant, ces planches peuvent nécessiter des ajustements pour s'adapter parfaitement. Les professionnels qui réalisent ces ajustements sont parmi les meilleurs au monde. Par exemple, l'un des experts ayant travaillé sur *Amaluna* était un sauteur de planche anglais, considéré comme l'un des meilleurs au monde.

E : Joe McAdam?

F : Oui, Joe, je l'ai connu sur maintenant tout jeune, c'était une adolescente. Et lui quand il saute sur une planche la planche d'être parfaite. Si jamais là dans la bouche un peu.

³⁴² Encajar o clicar con un sistema de encaje.

Entrevista con Daniel Cola

ENTREVISTA CON DANIEL COLA

FECHA: 30/09/21

MEDIO: Skype

E: Welcome my name is Eduardo Lucas and I came from Spain and I'm now in Madrid. I'm doing research about Korean teeterboard, so I speak with Fred Gerard, and he told me that you were one of the first jumper in the Cirque du Soleil. I goanna start with the interview. I write so many questions so I'm going to ask you different thing and we can enter conversation about this.

First thing that I want to know it's what your name is.

DC: So, my name is Daniel Cola. I was born in France in 1962 and I did a lot of sport when I was a young boy, but I ended up doing trampoline. I was a member of the French trampoline team from 78 to 84. We won the World Championships in 1982. From there, after that I decided to follow our professional career, so I started to do exhibition with trampoline. I went into diving board a little bit. Then, along the way, I ended up in the states doing shows in SeaWorld and Busch Gardens the fact is always on trampoline. I got add the chance to start working for a small circus company in Florida. When I started to feel a little bit wet circus world was. But I didn't do teeterboard at that time but what happened is that *Cirque du Soleil* getting in touch with me. They were looking for trampolinists to do a first show in Las Vegas and I knew about *Cirque du soleil* and in that show there were teeterboard, Korean Teeterboard, and I was very excited.

E: How was this show call?

DC: The name is Mystère. In Las Vegas. It was the first permanent show in Las Vegas. I I got hired by *Cirque du Soleil* to be big, because we created a trampoline number with two trampoline like this (papillon trampoline). So that's what why they hired me. But with this company when you part of the house troop, what they called the house troop, it's kind of the chorus of the troop, you are asked to do a lot of different things. And one of the things was teeterboard. In my interest, when I join Cirque du Soleil, because I've seen a show before called *Nouvelle Expérience* and we already teeterboard there and my interest was to do teeterboard. I was very excited. Trampoline was fun and I didn't know about this because he was brand new, so this was fun but I was very interested in experiencing in the teeterboard.

E: How many years have you been working in the Cirque du Soleil?

DC: So, I started with *Cirque du Soleil* in 1993. I worked all the way until 2012, so 19 years. At that moment I left to create my own shows. And I went back to *Cirque du Soleil* in 2018 and I was part of the new creation. The show was supposed to happen in March 2020 but we had to stop because of the pandemic.

E: Is the show in collaboration with Walt Disney?

DC: No, it's another show he was the turning show. It was a show that was supposed to happen in the old part Of Montreal. It was a show under the big top.

E: Did you do trampoline, teeterboard and what more disciplines?

DC: Ou my God, a lot. I started at trampoline of course, teeterboard, Chinese pole, Russian swing at one point I was the catcher for flying trapeze act, and I did of course a lot of character work and clowning. That's basically what I did when I was an artist. My career went

from being an artist to a coach, right coach, and artistic director. And I ended up being a designer. So, the job that I did at *Cirque du Soleil* was acrobatic performance designer. Meaning I work with the team of creation in order to choose the number or create the act that are going to be in the show.

E: How many years did you jump on the teeterboard?

DC: Three years. Because I did the old creation of *Mystere*, which is about a year. After that we did the show run for two years in Las Vegas. But one thing that is important to know is that when I started at *Cirque du Soleil*. I was already an older performer. I was 31 years old, and I did trampoline all my life so the body can react differently. And it was the beginning really of understanding you know the older philosophy and how to use your body how to warmup, how to stretch. It was back in the 90s the beginning of the 90s, so he was not as advanced as now. But all that you say, and we were all discovering we were not specialists. Of course, of teeterboard. We worked with gymnast, trampolinist, divers, so everybody has his own background technique, different technique, so we learn as we grew. And of course, we did a lot of mistakes. I mean it was very interesting to jump with the diver or with a gymnast or with the trampolinist. Because the push is very important of course they gathered pushing. We tried to form couples with whom you know we were able to jump but in the show, we had to change partner of course depending on injuries, depending on the image. Sometimes it was rotating image so there was a lot of possibility of injury and fatigue.

E: I would like to ask you how do you learn to do Korean teeterboard because I know that it was the second *Cirque du soleil* show that use it.

DC: So, when I arrived at *Cirque du soleil* because of the trampoline background that I had, the ability for trampoline is to stay in the middle of the bed. We used a certain technique to do that. We stay and we bring the arms up and we try to go into a kind of. So, we tried to apply that to the teeterboard and actually I must say that trampolinist what kind of the one for whom he was easier to learn teeterboard. Because to stay on a little square, it is about 24 inches by 24 inches roughly or maybe a bit less it was not easy at the beginning. So, we started just trying to fill the board jumping just straight and fairly soon when we started to feel comfortable, they put a longe on us. It was the first time for me that I use a longe. Because to learn trampoline in France, we didn't use the longe we use what we call the path technique which is that you deconstruct the tricks in a quarter rotation and half twist. So that's another subject but so it was the first time I use the longe and I must say he saved my life couple of times. Because its leaves the spotter in the back were very important at the beginning. Nowadays spotters that kind of disappear and their quick you know putting a step foot back and coming back on the board. We did that at the point with my partner because we used to train after hours. I would stay with my partners Sthephan and we do extra work to get better and better. We were really passionate about that apparatus but really the use of the launch was very helpful element in the progression. Because as soon as you get comfortable with staying on the board, getting the right direction, it's close to trampoline, it's close to diving. The fear element is a little bit new because of the trampoline you know you have to row make the bed is big. There it's really small, so if you go on the side you're going to crash. That was that was the main thing that we have to learn is to get comfortable into that little piece. How did I learn was for me to kind of translate the cross on the trampoline and imagining that that cross was the square. For me was like, OK, I need to stay on the cross so exaggerate the technique with the arms when pushing move forward instead of going backwards and he was fairly easy, I mean, it's not something he was very difficult for me to catch. Had a good partner really respect and we tried to not to put the other one in danger definitely was the main goal, also incoming from trampoline where you are alone on that apparatus when you are on teeterboard suddenly you need a longe and it's a

very important element in the in the practice of Korean teeterboard, I think. The knowledge and respect of your partner is an essential element in the success of a good practice and a good routine

E: In the Cirque du Soleil, was there a coach or did you train by yourself?

DC: Yes, his name was Cristophe, I don't remember his family name I could find it I will find it and I'll send it to you but his name was Cristophe. He was from Poland. We had two coaches from Poland. They used to be called for the first creation of Cirque du Soleil, wa Zygmunt, he's the father of two base (Bogdan Zajac et Zdizlaw Pelka). So we had two coach and one was basically holding the longe and the other one was more giving feedback on the technique and stuff like.

E: During the three years that you did teeterboard, did you have any injuries?

DC: Yes, just one injury. I thought he was a stupid misadventure would say, was during the training. We were training and one of the coach on teeterboard. When you are at the other end of the board, when you ready to go, you clap your path your arms along your body, and when I was on the board, I was talking to the coach that was behind me on the side and I do like the move without he was not meant to be, but the guys thought he was doing the stop and jump on the board and I didn't see them. So, I went up catapulted without knowing so I felt a huge pain in my back, all the way to my vertebra. I didn't follow, but I felt really bad and couple of days after add a huge problem a bulge in my back and any added disc in my back. For which had to be operated, had surgery. And it was kind of the end of my carrier on teeterboard because at that point I already made the choice to leave *Mystere* to go on *Alegria*, another show from *Cirque du Soleil* where would perform less acrobatics and more character work. So, I was part of *Alegria* after that doing fast track. It happened at that really close to the end of *Mystere* for me. But at least the only time I got injured injured on teeterboard. I was lucky.

But I've seen some miss UPS, you know? when the knees give up, I know, when you push or when you are being pushed. If I compare with today's technique of teeterboard we had spotters, and they were very good and very helpful because when something like this happened, they were very quick to grab you. I saw couple of falls on the back people getting lost up in the air, but for my memory every time somebody was able to catch that. And I think that's the good thing about having spotters and nowadays not having exporters. In my work right now with Cirque du Soleil, being a designer of performance, one of the main elements from his safety, really safety of the artist. It's important for me to point out that you know as much as I like the cleanness of the teeterboard today not having spotters around. You can really appreciate it that too basic, but at the time I was really happy to have spotters around me.

E: Did you see any injury from a partner?

DC: No, nothing major meaning. Maybe you twist uncle because somebody lend 1 foot on the board and foot outside of the board soup. Maybe one or two like this but nothing really major happened during out that. Like I said, we were very slow to learn, and we can ever choose the right move for each person and I don't recall any bad injury. We have more problem with the fact that we're doing exits (Hungarian teeterboard) on column work. There we had some issues sometimes, because we're doing some handstand landing on base, so maybe sometimes they miss and crushed face to face. Couple of things like this but really falling off the column quite difficult. But I don't remind major injury I don't think it's a dangerous element there is of course an element of danger but it's not. I think it's way controlling bowling. We never had any major issues with the team. We will still be jumping with mask costume and we will still in *Mystere*. The first team to play with the fact that we had a turn table upstairs, so the teeterboard was turning as we jump

E: Right, something Fred Gerard told me.

DC: That was the first. I don't think anybody did that in there. At the beginning where he nervous we had to experiment how fast can the turntable go to be safe. We find the right speed and he was quite impressive and quite entered.

E: And you did it on stage or only training?

DC: In the show and

E: Was it the teeterboard that was moving or the stage (floor)?

DC: The teeterboard was on the floor and the floor was turning

E: OK, because now there is one company from Quebec *Machine du Cirque* that did it but the floor don't turn, It's the foot of the teeterboard that it's mechanical.

DC: It's it's interesting but same result, basically it's the same result. It's a good company, very pretty.

E: Do you remember how long it is the first Korean teeterboard of Cirque du Soleil?

DC: Probably 12 to 14 feet (3,65 - 4,26 metros). Probably 4 meters because it's about the length of one person on one side. Sorry I'm not really familiar with length and stuff like this. Quite shorter nowadays. I didn't want very small because I was the designer of the acrobatics on The Beatles show in Las Vegas. It's smaller version of teeterboard where able to do Korean but it was very small. I think there was something like 11 feet which is probably not even three meters and very narrow as well, but he was more part of a parkour, where people running up the stairs jumping up the wall, somebody who'd catapulted, and we did a smaller version of that.

E: Currently the Korean teeterboards usually have around 3 meters and 20 centimeters.

DC: A little bit smaller.

E: One of the reasons is that 4 meters of board is more difficult to move.

DC: Doesn't put the cargo, in plane or whatever. But what I find interesting also nowadays, when we were talking about safety, is the fact that there is a lot of maths around. We didn't have any maths around at all. It was also very tricky like I said, it was scary at the beginning because it was just that little square and nothing else and nothing around it. Nowadays there is a lot of mats around it. I mean, I jumped not long ago in a workshop I had it with some friends. I'm sure it's taken jumper little bit so I drop any was fun, but I would feel more secure and confident now with all the maths around definitely.

E: It is very different if the board hits the maths or the floor. I have jumped both ways and it is very different.

DC: I know, for sure. One thing that I was doing when we started at Cirque du Soleil, and I was the only one, I was jumping bare feet,

E: Yes I show some video without shoes, that is crazy.

DC: No, I loved it because fun trampoline and the feeling for me of the board, especially in the push, we shoes have a tendency to forget about that and kind of tap the board where is defeat because you don't want the burning, you had to go and push. Because in the show weird costume and you cannot jump barefoot, so they let me try couple of shoes that they were made by *Cirque du Soleil* and I really didn't like it. So I bought the first pair of Asics, the wrestling

shoes. I was the first one to bring that at circus and I say: look if I'm gonna wear shoes, this is the shoes I want and everybody went with Asics. It's because it was the perfect shoes. Because *Cirque du Soleil* was making us small leather kind dance shoes and I didn't like it.

E: [The *Cirque du Soleil* use this one too \(otomix weightlifting boots\).](#)

DC: Yes, something similar. But you see, if you look under your shoes it's a full soul. We had we had at the beginning was 2 pieces, so you could so you could point your toes. Because for me it was important to be still able to point of feet.

E: [Do you know anything about the history of the popular Korean teeterboard and its beginnings in Korea?](#)

DC: Unfortunately, no I'm not, I'm not good with that, I'd never I never looked into it. I imagine if they call it Korean it's because comes from some Korean circus, I mean North Korea had a pretty good historic of circus elements and also mixing corean board with eyeball with Chinese pool or is stuff like this. But unfortunately, I don't have a lot of knowledge about the historical of the Korean plank when I can tell you though is that and I don't know if Fred Gerard told you about that. *Cirque du Soleil* developed for sure, that they did in Macau on "Zaia" show They come up a Korean plank in a cross.

E: [Yes, Fred Gerard told me. A visual effect but at the end didn't work.](#)

DC: It was working but it was not big. The system was so complicated. I get it heavy a bit, but I jumped on it a little bit when they were testing it and, I mean, yes you could do tricks and they did in the show. Show done last for other reason, but it was a nice idea. I'm sure you've seen, it was two years ago, at a festival where they had like three teeterboard in all, they come from Denmark, are think was Sweden (Scandinavian teeterboard). It was beautiful. We used to do that in *Mystere* with studio board doing training and it was nice, but we never put that on stage, we're only one teeterboard on stage but I like the idea of having. I worked on a concept I want point never ended up stage but it's the mission that we have in the in the playground of the kids everywhere in the world, that things like this. So the idea for me was to can of put several teeterboard together (1 2 and 3 on link) they all attached, so it was align you know that you couldn't add everything need because the element would make not a mountain but something like this that you can light or dress you know with fabrics, you could have waves, it also it was a scenic element as well so I was very interested by this idea. I don't give up yet the idea I mean you probably the first person I talked to, and I give it up but it's something I would love to try some with some group at one point.

E: [Nice idea, you just need a lot of space.](#)

DC: You need a lot of space. I give you another idea and use it when they have to know that everything to help you what we see it. I wanted to do a tower with as many as I can teeterboard around the tower so imagine if you have 10 pushers at the top jumping together and then Flyers together you know around that tower and you could stop and you could do this synchronously, asynchronously like a flower like or like a water fountain. That would be beautiful. So that's another idea nicely.

E: [I would like to do at end of research a section on artistic search. How the people think about different ways to use teeterboard on stage or new artistic proposals.](#)

DC: Of course, then it's it we still haven't done everything in all other things have to be done and that's what I do it for circus but I do it for myself I created three shows since I left in *Cirque du soleil*, they were different and they all have a theme. The set design, for me, is very important because it's not just the same design if you bought the acrobatics, so it's interesting

to kind of integrate the acrobatics within the set. This is my passion; this is what I do for life so I'd be more than happy to give you my ideas. I'm not somebody that is relies. I don't do it for me I do it to spread so it's important for me to meet somebody like you and maybe to be able to by somebody idea and if you can help you with me more than happy.

E: Do you have some video or photography of *Mystere* show epoch?

DC: Yes, I do. Yes, I'm gonna send you a link. I suppose it's still on YouTube because I have it in my favorite. It's a 1993 training. You can see on that video. I have a video; I could try to send it to you. We did a TV show in the United States. I don't know if you know that TV shorts, but it was Katty Elianne where we did teeterboard. I'm going to try to send it that to you.

E: What date it was?

DC: 1994.

E: Okay, I only knew about *Mystere* and *Nouvelle Expérience*. After those shows I have not seen the teeterboard being used until *Corteo*.

DC: There was another act created by *Cirque du Soleil* for another show. I think he was before *Nouvelle Expérience* but he was the same trupe. They all dress in Penguins.

E: Yes, *La magie continue* but they don't do Korean teeterboard no?

DC: Yes they do.

E: I never find a Penguin teeterboard video, do you know how I can get it?

DC: I tried to find it for you.

E: The used a Hungarian teeterboard, but I never watched a video of this act doing Korean jumps, it's true?

DC: They did, I can assure you that they did it because they were the same group that was doing *Nouvelle Expérience*. Was the same trupe, most of them were at the same artist. I will find that for you definitely and the one on the TV show because it's around the same period, beginning of the 90s. but your right, *Cirque du soleil* didn't use much teeterboard after that until *Corteo* and *Corteo* use the new kind of plank.

Corteo was the first show where I have seen mattresses used under the teeterboard. The jumpers studied at the ENC with André St Jean from around 2002 to 2004. He sent me videos of the two jumpers learning to jump with the teeterboard and the mattresses underneath. Apart from this, the two references I have are a Korean act from the 80s, the *Cirque du Soleil* later in the 90s, both jumped without mattresses underneath and then *Corteo* comes in 2005. After this, acrobats have evolved exponentially on the teeterboard and that they usually jump as a duo and without spotters on the sides.

DC: What change definitely that's the safety of the apparatus, the better quality of the equipment. Like on trampoline, when I used to compete on trampoline, the trampoline was so different, I look at the World Championships in Olympic games and oh my God, they go so high. So the equipment definitely is better and because *Cirque du Soleil* at the beginning we copy and insert copy of the show but with new designer, a new conceceptor, they cannot scratch the head and how can we make it lighter, we make it safer, put some mats around and this people picked up on that, in the technique, also good coaches, people that have done it and they can give you the right. We had coaches but they never did jump on it. Now you have over artists that they can coach, that can give you input and that I think is the key to. Also the demand

because that's the we don't see much of that now in a lot of shows but in the same time it's such an impressive element you know for cirque, la Russian bar, like all those acrobatics high level acrobatics elements and I think Russian bar, I'm now work with Russian bar group and I created some different kind of bar to be able to dance on your stomach. So, as long as the equipment keeps evolving the technique is going to evolve into performances. I'm very not surprised but impressed by you wish you wish to do a tease on that. That's such a broad subject definitely with a lot of variants into it and I wish you the best of luck of. It's definitely a great project.

E: I want to do that in Spain there is not too many people who reset about Circus. I think that it's interesting to do this type of studies of all circus disciplines for understand where and how it is developed because in different place of the world keep training in a bad way and it's really dangerous. I would like all the information compiled in the thesis, in a reduced way, to be able to reach all these places. Collecting the testimonies of people like you who have had the experience of how it has evolved is very interesting to share. I am a scale teacher and every day and with each group, I learn something new.

DC: Unfortunately, I don't know why but I don't have much about where an unplugged, but my iPad is telling me that I'm off power very soon.

E: I think that's for me it's OK. I don't know if I have some more question but if you want you can send to me the acts that can help me. And if I feel that I need more information about something I write to you.

DC: I know the area all the element that I told you and try to find a way to send you that as soon as possible.

E: Thanks.

DC: It was great meeting you. Thank you and good luck in your research and your work and who knows maybe one day was jump together. I would love that.

E: Thank you. Bye bye.

Entrevista con Sébastien Brun

ENTREVISTA CON SÉBASTIEN BRUN

FECHA: 23/06/21

MEDIO: grabadora

E : Comment tu t'appelles ?

S : Sébastien Brun

E : Je vais vous poser des questions sur la bascule coréenne, pas hongroise ou petite.

Quel est le profil de l'étudiant ? Age, sexe, expérience...

S : Je pense que c'est plus une question de comment il a développé ses bases. Après ça peut être aussi bien une fille qu'un garçon, je dirais, si vraiment la préparation physique est là. Après c'est plus rare, c'est vrai, pour les filles, mais moi j'aime bien les voir sauter autant que les garçons. Après, oui, pour moi c'est l'expérience de la voltige, puis on a des repères dans un espace moins dangereux que celui d'être envoyé à 7 mètres de hauteur.

E : Généralement à quel âge ont-ils généralement lorsqu'ils entrent à l'école ?

S : Générale c'est 18 ans quoi, après avant c'est possible aussi.

E : Recommandez-vous d'avoir pratiqué la gymnastique avant d'entrer à l'école ?

S : C'est mieux. On voit la différence avec un corps qui a été formé en gymnaste, quelqu'un qui a fait du foot et qui veut faire de la bascule il y a il y a de des bases qui ne sont pas là.

E : Est-ce faisable de prendre des gens qui viennent d'avoir exclusivement pratiqué la gymnastique ou est-ce que ce sont mieux des gens que viennent de écoles de cirque ?

S : C'est bien d'avoir une base en gymnastique, mais aussi d'avoir un peu exploré le côté artistique, car ce n'est pas le même état d'esprit. On n'est pas dans la compétition. Donc, je dirais que c'est bénéfique d'avoir les deux, une formation en gymnastique et un peu d'expérience dans une école préparatoire de cirque.

E : Si un candidat arrive qui a déjà une blessure, l'acceptez-vous dans le programme d'études ?

S : Ça dépend de la gravité de la blessure, je dirais. Une petite entorse de temps en temps, bon, ça peut être acceptable.

E : Que faire s'ils ont déjà subi une intervention chirurgicale ? Les personnes que ont des ligaments du genou déchirés ou cas similaires ?

S : Ça dépend s'ils ont complètement récupéré ou s'il y a encore des fragilités. C'est risqué, disons, au moindre accident, ça peut mal tourner. Donc, forcément, on fait attention à l'état physique lors de la sélection.

E : Selon vous, quelle formation préalable un candidat doit-il avoir pour l'école ?

S : Au moins un an ou deux de trampoline, pour avoir des repères dans l'espace et réduire les risques sur la grée.

E : Avez également fait la bascule ?

S : Sincèrement, j'ai aussi conseillé d'avoir des notions de voltige et sur la grée, parce qu'on peut savoir faire du trampoline et être nul à la bascule.

E : Combien d'années pensez-vous qu'il faut à une personne pour devenir un artiste de bascule ?

S : Je dirais qu'il faut au minimum 4 à 5 ans de pratique sur la grée pour devenir vraiment fiable et réussir à performer. Il faudrait s'entraîner deux fois par jour, tous les jours, pour que cela devienne aussi naturel que de marcher.

E : Y a-t-il un niveau minimum requis pour entrer à l'école en tant qu'acrobate de la bascule coréenne ? Est-ce que votre capacité à réaliser un salto arrière influe sur votre admission ?

S : Oui, si tu te limites au trampoline, celui qui fait que des chandelles, ça va être dur de dire OK on va travailler sur la bascule.

E : Maintenant, vous commencez à poser quelques questions supplémentaires sur la méthodologie d'enseignement. Connaissez-vous le manuel 9 appelé « la bascule » de la FEDEC ?

S : Oui

E : Le mettez-vous en pratique ?

S : Oui, forcément.

E : Sur la bascule coréenne, il existe de nombreux éléments à apprendre, tels que les chandelles, les saltos arrière et les traversées. Selon vous, est-il nécessaire de suivre un ordre spécifique pour enseigner ces éléments ?

S : Moi première aller dehors sur un tapis, après revenir on dessous et après changement.

E : D'abord chandelle, puis changement, puis traversée et retour salto arrière ?

S : Non en fait dans l'évolution on va sortir en chandelle sur un tapis on va tenter des figures sur un tapis, une fois pas tout bien fait sur le tapis on passe au retour planche. Pareil salto voilà et après là on commence à faire des traversées et des figures dans la traversée.

E : Comment considérez-vous la formation du trampoline par rapport à la bascule coréenne ? essentiel, Ça peut aider, Consommable, inutile.

S : Je dirais essentiel.

E : Et comment utilisez-vous le trampoline pour enseigner la bascule coréenne ? Qu'est-ce que tu fais ?

S : Beaucoup d'éducatif pour vraiment être sûr que tous les repères avant de d'arriver il y a un petit regard qui rassure.

E : Qu'est-ce qu'un éducatif ?

S : Alors, on ne va pas arriver en pieds sur le trampoline, mais plutôt sur le dos. Ensuite, on peut pratiquer toutes les figures, mais en retirant le dernier demi-tour on va dire de barani³⁴³.

³⁴³ Barani: Movimiento acrobático consistente en un mortal hacia delante con medio giro sobre el eje longitudinal (media pirueta).

E : Utilisez-vous des exercices préparatoires sur la bascule coréenne, en tombant sur le dos et en utilisant de grands tapis sur la bascule ? Ou bien allez-vous atterrir sur vos pieds ?

S : Non.

E : Par exemple, si vous exécutez un Miller sur la bascule, préférez-vous atterrir sur vos pieds ou utilisez-vous des exercices préparatoires pour atterrir sur le dos ?

S : Avec le niveau actuel de la bascule cette année, je préfère faire une vérification préalable sur le trampoline. En revanche, sur la bascule, nous y allons directement.

E : Combien d'heures d'entraînement sur la bascule coréenne et le trampoline recommandez-vous ?

S : Par semaine ?

E : Oui, on parle d'heures par semaine. Combien d'heures à la bascule ?

S : Moi je ferai vraiment 50 – 50. C'est à dire autant de séances de trampoline que de séances de bascule.

E : Combien d'heures d'entraînement recommandez-vous sur la bascule coréenne et sur le trampoline par semaine ?

S : Je dirais en parler 1h30 par jour donc la semaine sur 5 jours ça fait à peu près entre 6. Ouais 6h par semaine c'est bien.

E : Donc, une heure et demie de bascule le matin et une heure et demie de trampoline l'après-midi ? C'est-à-dire 3 heures par jour ?

S : Oui, c'est ça. Cela peut sembler beaucoup, mais je pense que c'est bien tant que ce n'est pas d'un seul tenant. Par exemple, si vous avez 1h30 de trampoline le matin suivi de 1h30 de bascule, c'est vraiment beaucoup. Il serait préférable de les séparer. Dans notre école, vous devez choisir entre les complémentaires voltige ou bascule. Il est rare que les deux se suivent immédiatement. Mais dans notre cour, nous avons la possibilité de commencer par une demi-heure de trampoline et une heure de bascule, par exemple. Bien sûr, nous ne pouvons pas étirer nos plannings indéfiniment. Mais c'est ainsi que cela se passe dans le cadre d'une école. Je pense que si j'avais ma propre école, nous pourrions être un peu plus flexibles et offrir plus d'heures d'entraînement, et les mélanger davantage.

E : Pour certains éléments comme le back in full out, vous utilisez des progressions telles que faire un double salto en position puck. Utilisez-vous ce type de progression lorsque vous travaillez sur de nouveaux éléments avant de les ramener à la bascule ?

S : Oui, pour les premiers doubles, nous commençons généralement par un double arrière pur avec une belle ouverture et tous les éléments nécessaires. Ensuite, nous pouvons progresser, mais je préfère quand même passer par le trampoline en premier. Si quelqu'un sait faire un double à la bascule mais que je ne l'ai pas vu le faire au trampoline, je ne lui demanderai pas de faire un back in-full tout de suite.

E : Les chutes sont-elles fréquentes ?

S : Moi, je n'ai pas encore eu de chute grave cette année. Même lorsqu'il y a des incidents mineurs, ils parviennent toujours à se rattraper. Même en cas de chute, ils atterrissent généralement sur le côté, donc ce n'est pas trop grave. Je n'ai jamais encore vu d'impact violent. Je pense que cela dépend de la concentration ; ils ne lâchent pas en l'air.

E : Pensez-vous que l'équipe de sécurité a beaucoup changé au cours des 12 dernières années ?

S : Oui, bien sûr. On peut déjà voir les protections sur les planches, ainsi que tout l'entourage. Avant, on allait directement sur une planche nue. Il y avait plus d'accidents à l'époque, maintenant c'est un peu plus sécurisé avec ces amortisseurs.

E : La planche nue, les matelas sous la planche. Quelque chose d'autre a-t-il changé ?

S : Aussi, la planche est plus souple lorsqu'il y a des tapis en dessous que lorsqu'elle est directement sur le plancher ou le béton, c'est sûr. Moi, j'ai remarqué qu'il y avait énormément de mesures de sécurité, ce qui n'est pas plus mal, car cela permet de réduire les risques de blessures, même en cas de petite erreur, et de garder le corps en bonne santé.

E : Quelle quantité d'étudiants recommandez-vous pour une promotion au bascule coréenne ?

S : Je dirais que c'est illimité, mais là où je trouve que ça commence à devenir intéressant, c'est à partir de 3 personnes. Parce qu'avec 3, tous les enchaînements de traversées sont possibles. Avec seulement deux personnes, même si elles forment un duo, cela reste quand même limité pour faire des traversées. Après, ça se fait. Je dirais un minimum de 3, mais ensuite cela peut monter jusqu'à 4, avec 2 de chaque côté, voire même 5.

E : Il existe des moyens de communiquer sur la bascule pour indiquer à votre partenaire quand vous allez faire quelque chose de différent. Connaissez-vous les mots utilisés et quand ils sont utilisés ?

S : Comme par exemple les prochains ?

E : Oui.

S : On se parle beaucoup. En l'air, on dit : quand tu arrives un peu devant, la poussée sera moins bonne donc on dit « front », derrière « back » et sur le côté « side » lorsque l'on ressent le besoin de pousser légèrement sur le côté. Pour les changements, on dit « prochain » lorsque l'on sort et rentre, et pour les traversées, on dit « traverser »... Oui, on communique.

E : Alors, les mots que vous utilisez généralement (en anglais ou en français) sont : côté, avant, arrière, prochaine et traversée pour aller de l'autre côté de la planche. Utilisez-vous également le mot « non » ou « out » ?

S : « Out », c'est vrai qu'on le dit souvent, oui je pense que oui.

E : C'est de savoir si c'est universel.

S : Ouais, je pense que oui.

E : Les blessures sont-elles fréquentes ?

S : Franchement non, mais je trouve qu'il y a plus de blessures, mais des blessures plutôt de contraction ou de courbatures tout simplement. Il y en aurait plus au trampoline, j'ai remarqué, que sur l'agrès. Ça demande plus d'efforts physiques au trampoline que sur l'agrès.

E : Mais si une blessure survient, comment cela affecte-t-il le groupe ?

S : Bien, ça limite effectivement tout ce qu'ils font à 3 s'il y en a un blessé sur la touche, bien on se retrouve en duo, alors on va avancer sur leur technique personnelle, mais toutes les traversées, les changements et tout ça, c'est sûr qu'on laisse un peu de temps.

E : Que fait l'élève blessé ? Assiste-t-il au cours, regarde-t-il le cours, ou ne va-t-il pas aux cours ?

S : Ça dépend de la personne qui est blessée. Soit elle a envie quand même de continuer à être là même si elle ne peut pas être présente physiquement, mais au moins il y a le suivi de l'évolution aussi. Moi, je trouve que c'est bien si la personne a vraiment envie d'assister, après si c'est pour venir et être là à moitié, je préfère qu'elle aille faire de la kiné et retrouver son corps avant de revenir. Et le top, c'est les deux, c'est suivre les cours et essayer de récupérer le plus vite possible.

E : Utilisez-vous la vidéo comme ressource pour analyser ?

S : Énormément.

E : Il y a des moments où la psychologie peut devenir un problème, que faites-vous de la peur ?

S : Il faut arriver à les rassurer et à leur faire de plus en plus confiance en eux. Parce que moi je pense que la peur c'est quand on n'a pas confiance en nous. Là on devient peureux, mais si c'est sûr que tu vas réussir... Mais le travail, c'est de leur dire vas-y, vas-y vraiment, d'oublier de ne pas penser à des catastrophes qui peuvent arriver. Faut vivre là, la chose la plus sûre, de savoir. Moi je pense que c'est vraiment ça.

E : Faites-vous un accompagnement artistique avec les élèves de bascule coréenne ?

S : Ouais on participe, pour que ça soit fluide tout autour.

E : Y a-t-il des possibilités artistiques à la bascule ? Quelque chose de différent ?

S : Je pense que oui, mais après c'est quand même délicat parce qu'il y a des timings à respecter, on ne peut pas arrêter quelqu'un en l'air et faire quelque chose à quelqu'un qui remonte dessus. Donc c'est quand même à temps, on va dire, mais c'est tout dans la fluidité des entrées, sorties, traversées. Oui, on peut composer artistiquement, je suis sûr. Après, à l'école, on le fait rarement, ça reste quand même des sciences très techniques et après l'artistique c'est plus eux qui vont trouver des idées pour faire du théâtre ou de la danse.

E : Nous avons terminé les questions posées, maintenant nous pouvons parler un peu de la méthodologie. Qu'est-ce que j'utilise, qu'est-ce que vous utilisez, quoi pas... Par exemple, vous m'avez dit que vous faites d'abord un salto arrière sur un tapis de sortie. Pour ma part, je ne le fais pas de cette façon. Je travaille directement sur la bascule avec un petit tapis mais sans l'inclination de sortie. J'aimerais savoir pourquoi vous utilisez cette méthode.

S : Juste pour trouver le timing parfait. On peut le faire évoluer assez vite parce qu'il n'y a qu'un saut et c'est le premier saut qui donne quelque part la tonalité de : je suis en même temps, je suis au bon moment... et on peut en discuter parce que rester tout le temps sur les chandelles, par exemple, il y en aura des bonnes et des mauvaises. Là, on détaille au moins une seule sortie, après on est sûr que la personne prend plus dans les jambes ou qu'elle ne gère pas son angle. D'accord, on revient dessus, après on vise comme un trampoline sur la croix.

E : Quand quelqu'un apprend à reculer un peu, trouvez-vous des problèmes pour le faire tourner sur la balance ou non ?

S : Personnellement, je n'ai jamais rencontré de problèmes à cet égard. Non, parce qu'on fait la différence, on choisit la direction, et après, si la direction va revenir, ce n'est pas un problème. Même si c'est moins facile à faire, par exemple, avec les bras pour le départ et tout ça, c'est minime. C'est plus facile, pour moi en tout cas, quelque part, de rester sur place. Mais après, ce qui est plus facile, c'est de trouver un saut ou plusieurs d'affilée.

Personnellement, je pense que c'est ainsi que j'ai appris la bascule, d'abord en faisant les sorties, puis sur place.

E : Il y a la possibilité d'enchaîner les sauts à la bascule coréenne. Avez-vous une méthodologie concrète pour cela ? Comment le travaillez-vous ?

S : On décide, on se met d'accord en disant "salto", on dit que tu vas faire chacun de tes saltos d'affilée, et puis après, c'est parti, on envoie des saltos. Après, il faut toujours dialoguer pour dire : est-ce que tu vas bien me pousser derrière ? Tout ça, c'est important malgré tout. Et ça se fait naturellement. Et puis, on a l'œil aussi, c'est lui qui pousse, il sait si c'est bien sorti, s'il est parti derrière, s'il avance un peu...

E : J'ai vu de vieilles vidéos où la personne qui saute a des gens autour de lui (sur les côtés et derrière) pour le sécuriser, mais maintenant, il n'y a généralement plus personne autour de lui. Comment travaillez-vous la sécurité à cet égard ? Y a-t-il quelqu'un qui assure la sécurité ? Comment ça fonctionne ?

S : C'est pour ça que c'est intéressant quand c'est plus qu'un duo, un trio ou un quatuor, il peut toujours y avoir un mec qui assure ça, et ils (les élèves) le font entre eux beaucoup en trio.

E : Je connais deux façons de travailler : l'une, lorsque quelque chose ne fonctionne pas bien, celui qui saute après avoir poussé s'en va et celui à côté de lui entre ; la seconde est que lorsque quelque chose ne va pas, celui qui est sur le côté prend la place de celui qui saute. Lequel pensez-vous est mieux ?

S : Ça dépend vraiment de la situation, par exemple si c'est une catastrophe comme un "out" derrière, là je vais privilégier que l'autre prenne le relais. Mais s'il y a moyen que l'un reste, on va l'accompagner pour qu'il se remette en position. Mais oui, si c'est vraiment un problème grave, il faut que ce soit l'autre qui intervienne, rapidement quand même.

E : Quelque chose d'important dont nous n'avons pas parlé dans l'interview ?

S : La concentration. Pour moi, c'est essentiel. On ne peut pas se permettre d'être distrait ou de penser à autre chose. Il faut être pleinement concentré car il y a toujours un risque potentiel. Il est important aussi d'éviter de se précipiter et de rester calme pour analyser rapidement la situation. Cela demande une grande vigilance. Par exemple, ****³⁴⁴, je trouve qu'il manque de vivacité dans ses réactions, ce qui peut être dangereux. En revanche, les deux autres élèves ont toujours montré une bonne énergie, ce qui est rassurant pour les spectateurs. On se dit alors qu'il n'y a aucun danger imminent.

³⁴⁴ Cita el nombre de un alumno que no voy a dejar escrito por motivos de privacidad.

Entrevista con Niels Marten

ENTREVISTA CON NIELS MERTENS

FECHA: 02/07/21

MEDIO: grabadora

E: What's is your name?

N: Mi name is Niels, Niels Martens.

E: How old are you?

N: I'm 21 years old

E: what is your minor circus discipline?

N: Korean board, Korean teeterboard.

E: And do you practice another discipline?

N: Yes, I also practice Hungarian teeterboard and hand to hand and banquine.

E: About your experience. How many years do you practice teeterboard or circus in general?

N: I started very young and age of nine and started in our hobby schooling in Antwerp. We did a lot of trampoline, acrobatics mostly and then after the first two years. so, I guess around the age of 12 which is 2012 I started to practice teeterboard. For the first three years I was practicing but it wasn't it was like more like a dream than actually a work attitude. And at the age of 14 I met Andreas De Ryck. He was also in my in my hobby circus school. With him we started to really practice teeterboard three times a week probably, trampoline and teeterboard with a follow up with teachers and I don't know if you want to know the names of the teacher.

E: Yes, I would like to know what the circus school is called.

N: El Circo del Fuego (Antwerp - Bélgica)

E: And the names of the teachers?

N: I had multiple teachers and was teach by Giovanni Maldonado which is a formed student of Montreal and I was also teach by Benjamin Eugene which is a trampoline jumper and Joris Janssens (Sjorro el Toro), it's actually someone who didn't really have a circus career but with he has a really good pedagogical of teaching, so he is a really good teacher as well.

E: So, how many years have you been practicing teeterboard?

N: I'll come out stand start counting from like 14 years. Actually, it's where I restarted so weird has been seven years.

E: Now you are in CNAC, how is your teacher now?

N: Yes CNAC, in Chalôn-en-Champagne and my teachers are Arnaud Thomas and Sébastien Brun. I have two teachers.

E: Have you had an injury jumping on the teeterboard?

N: In my life I actually only I am had two bigger injuries both of them were during teeterboard but not really because of teeterboard. Because teeterboard was my life, of course I'm going to injury myself while doing teeterboard because I always do teeterboard. But one injury adds a lot of stress. I mentally, I was on a lot of pressure at the exams in my school with

Belgium and I still wanted to train so I lost myself a with the movement, I fell in a weird way, actually felt on my stomach and I pain on my foot. So, it was kind of weird we don't know why probably slept the ground or I don't know. That injury was actually a bone of my foot which move the little bit and it was actually I had a lot of pain for a long moment then I saw a food specialist and he said that I need food insoles. Actually, that took it away so that was fine now I still have the things you may shoes. The second injury was during my preparatory year in the ENAC in Paris because of training all day long and I was not used to it. My body became very tired and during trampoline I sprained my ankle. This one I didn't really take care of it so I at the moment I still have some consequences.

E: So, you studied at a third school in Paris?

N: My parkour was a hobby schooling Belgium, normal school, then I went to ENAC which is a school in Paris Rosny-sous-Bois. It's it used to be rest change, but it used to be only one year of preparation school. I had Pascal who is my teacher and don't remember his name. Afterwards I did the additions in different schools DOCH and CNAC and we chose CNAC.

E: Now we are going to focus on the teaching methodology in teeterboard. How did you learn to jump?

N: A can learn like because I started young. Young body is different from an older body so we kind of went for it. We had teachers to explain how to jump, the basics and then we just build up. We did a lot of trampoline. I actually for a long time and never did the full movement on the trampoline I only did the progression and then ended the full movement with a big matt on the teeterboard. I had a lot of fortune because um actually my circus school in Belgium they work at the same status as bigger schools which means we had black hearts teeterboard mats we had a good teeterboard; the same material is used in circus schools and circus companies. I did jump after a while but I never started jumping on a bad or an old board. I was always a new and a normal board which really helped me progressing really fast. Also, with the partner we progressed equally so it was good to learn. What else is there to say I did a lot and I jump a lot.

E: When you started jumping, did they conscientiously explain how to push, how to use your arms, etc?

N: Because I was young everything went really fast. If you see if you said someone, put your arms up like if you jump normal movement is to put your arms up, if you say this to a child, he's not going to have any problem doing, when you say to another person he's going to think, it's going to be like ah maybe it's slower maybe it's faster. I didn't really question myself so I just went for it went really fast jumping but I could clearly say that I still continue learning, even the basics because there's a lot of things that when you're young, when you have a certain board, you take a habit of like pushing a certain way and when you change board or you feel that your body is changing then you actually really have to change these basic movements because if you don't then you're actually going to break your body or are you going to have a less efficient way of doing teeterboard. Because it's really important part of teeterboard and in the beginning a lot of people say like oh it's really heavy for the correct you really have to be in good condition which is true but it's also learning how to use the right muscles at the right moment to be efficient. If we put too much force in the board to do like a normal back flip, it's there's no reason to push really hard on the board. Of course, for a triple you should but then also you can make the choice to push only harder the jump of the jump and you don't really have to be doing ten straight jumps at 10 meters and then go for a triple. You can also stay lower field during the would like to jump together with the board, I would say, and not against the word that's really important point.

E: What security system do you carry out related to the spot of the rest of the jumpers?

N: There is a really developed security system in the teeterboard world. And it's really important during the phase where you need to learn and where you are young that there's a protection, there's people if actual people there to protect and learn how to adapt when something goes wrong. So, when we beginning, we were five and thinking we always had like two people jumping and two people spot, that were there to catch it if it went wrong. So we learned a lot of ways to do that, their goal system "next" "back" "side" "front". That's something that you learn during accidents actually because you cannot really learn it like clear to not really do like every night, you need to do the actual thing. Eventually when dealing face goes little bit slower like when it's less of like you know general in journey when it's more like metric and I think that a lot of security reasons can be adapted to in function of the artistic value of the teeterboard. Because circuses still is artistic, "c'est culture" and I think it's sad that a lot of people they lose this fact. They do teeterboard for the sport and of course if you're doing something for a sport, which means competition, security takes on whole other level because you're pushing the limits. If you are in your boundaries developing in artistic way, then these are things that actually can be written to our do we really need mats underneath the teeterboard? what if is aesthetically it's way more beautiful in a scene that there are no mats? and then it makes no noise and that it's just jumps and nothing else and then you can jump like with two people no matts, isn't there some problem. You can always adapt. It's just if you push the limits, you're going to need to put a lot of security.

E: Have you ever used the launch as safety during learning?

N: In my hobby school they never really used launchers, which this is very interesting because I actually found out about like people using launchers for Korean teeterboard afterwards and why are they doing this? it's so hard for the one who's launching. It doesn't like. You need to know how to fall back on the ground. It's a real problem. I know hand to hand it's very different, your own someone like he also has a say, the teeterboard is always gonna act the same way, if you don't matter how you fall on it it's going to bend and the other one is going to go up. So, this is very important thing. If you understand this, I have like, I fell one day on my back from a really big trick and I had nothing because my partner Thales, he waited until the board bended and he jumped like if I landed on my feet. Stopping someone in the air I think it's not a good way, it doesn't learn good reflexes, so I don't like lunches for Korean teeterboard. Hungarian is very different.

E: you say before that you use the trampoline to learn all the tricks and I want to ask you; how do you use the trampoline?

N: Yeah, that that's a funny question as well because there are a lot of trampoline like real trampoline jumpers will go to teeterboard and I had trampoline coaches but I never really wanted to do competition. I focused a lot on doing a lot of preparations or big tricks and never doing links, never going multiple tricks together and for a long time this really worked out for me. Now I could work at school, for the moment, on like really really difficult big tricks but it's like a choice. Do I want to be more confident on the trampoline for like an extra because I don't really need to do other tricks on the teeterboard, I have my tricks I need to make them cleaner, safer. But big tricks, you can always go further, but it's just more and more dangerous so now I actually trained trampoline to be able to do trampoline in a show. Before that I used trampoline really to learn tricks because it's very easy, in five minutes you can do 10 times the same trick and teeterboard in five minutes you can do 1 or 2.

E: What do you currently consider a big trick?

N: Triples with twists backwards. That's kind of a high level in high risk. A lot of twists in the first flip it's also quiet. I'm actually working on the real Miller which is 2 twists in the first flip and then one in the second. If this trick works, on the teeterboard it will be safer because actually the least twisted do during the end phase of the jump the more likely you're not gonna land badly. But technically it's very hard to do a lot of twist on the first rotation so this would be part of the hard tricks. Then, if we go to killer, killer it's possible to do full in half and Randy but to do double full double full-on teeterboard it should be risk, it's a really blind jumps so a big risk.

E: Your first back to the board, how do you learn? First one out the board or into de board?

N: I'm probably out, but the first time was when I was 12 and then I didn't really progress a lot. When I started progressing a lot, like at 14, we did a lot on the board, we never did out. Actually, I learned to do out later.

E: And what do you think is better?

N: I think it's way better to learn on the board because to go out of the board it's actually really specific. We could say you can easily do big tricks out of the board, there's no problem, but to really work with the Korean board, like don't go early or have enough angle, it's actually more specific than we're going back to the board. Going back to the board it's all about being align, if you jump up and straight and if you do the right movements undo body in the right order you're going to going to end on the board. You're never going to go out for no reason. In exit jumps is very different, you really need to choose an angle to go out and if you choose an angle which is not that precise you can really have bad consequences. It's kind of mathematical as well like if you go straight line up is still going down you cannot really go out of that. If you go really like a parabol, actually small changes in the beginning they're all going to have like a bigger consequence in the end part, you can really go a lot in the sides, a lot back...

E: you use several words to announce the other jumper different things, can you say what words do you use and why and when?

N: We say "next" for jumps and we said in the jump in the air right before we do the jumps. It's mostly to let your partner know that you're going to do a jump. If I say to my partner, I'm going to do jumps like I'm going to we're going to jump and go into your backflips I don't really need to say "next" I can just do a backflip, he will see that I'm going to do right. When it's important that he needs to know within "next". Then for switches, to change jumpers, when the other one is in the air and we say, it's exactly the same, we say "switch" in the air and when we come down, we switch. And for transfers we say "transfer" in the air we came down to the board and we go transfer the next jump.

E: Do you use some more words?

N: "Side", "back", yes... it's also the words that we use mostly important for the partner because if we say "back", "side", "front" or stuff like that we're actually letting him know like in which position we are in the air. He's also going to see it but it's like in an airplane, pilots they always say one says something the other one confirms, and this is like the same system. You're always going to look at your partner may be going to see that something is going on, but he confirms. If it doesn't confirm it means or it doesn't know or he doesn't care, it's not important. Because you're always in a rhythm all these small changes they change lightly the rhythm. If your partner is front, is going to go front, you're going to see it and you're going to jump a little bit more early to make it more easy for him to push. "Side" it's also for the one who is down the ground and because he knows maybe on, I'll need to help him to come back

on or I just let him go and I'll take his place. We also say "out", there's a difference between "back" and "out" it's really small. "Back" is when you think you still can recover and when you say "out" it means that you're going to push in best case scenario and go out. And the other one says "in" we before we never set in and now, we're that we in CNAC. Arnaud teach us to say "in" as well. We always went in on feeling we never talked about it but now we do and I under stuff. Where one of the rare collectors this that uses a bit, we say..., like a small because we're a team that works a lot of like doing the most the less shock possible in the jumps, we actually say how much were front or how much were side. Something that came with because it has been five years that we work together after a while we started using it and it works fine.

E: What do you know about historical of teeterboard?

N: Because of school we need to learn about it it's not really something that really interests me a lot, but I do know that it's one thing is really important to know about the teeterboard that the history of the teeterboard it's not only in circus. Here you can like make it difference between the history of teeterboard and circus and the history of teeterboard in the Korean in the traditional way. Also, there's something really weird with Korean is that there's really a strong connection with Hungarian but at the same moment it's also very far because they come from very different things and very different ideas in someone's head. like Koreans way is older because the tradition of like villages in Korean mountains, they actually used it like a playground and he used it like the way to enjoy themselves. And then actually the Korean board that came into the service world was like an adapted or changed Hungarian board which was from a service last show André S. Jean. he was one of the first practicing Korean teeterboard in circus, which is also difficult to know because it could be that someone else had some influence from the Korean. We don't really know but they would like the first one practicing it and showing it in in the circus community back in the day.

E: Do you have any company as an reference in the world of the teeterboard circus?

N: For most of the teeterboard companies they're all like an example there all they all have their strengths. But because I really want to do my own thing, I don't really have something like an example for me. I have a lot of different examples in the circus world but it's all for different reasons. If I think only about like the companies, we used teeterboard then a big example is "La Contraband" which for me they really represent like "la folie", the craziness about teeterboard, like how much fun you can have, how much fun you can show with a lot of risk, how can you use the risk to actually make funny situations. That's really big example for like that kind of circus shows. But you also have a lot of companies like "12 twists" they don't have any show, they finished CNAC two years ago, but they have a lot of research with the matts like they really used teeterboard matts. They kind of changed the linearity of teeterboard. It's a straight line it for a moment it was a really straight line, and everybody did tricks but this stayed in this like love physics that you need to stay on the board. For "12 Twists" move their matts they actually could like do diagonals and so they kind of broke this this feeling of like the teeterboard itself line which is interesting. One more is *Circ a vas* it's also from CNAC it's "La pet a quatre" it's the teeterboard team. That's maybe like the one which I which I feel is the best example for me because they use teeterboard because they love, because it's beautiful. They used jumps they used the teeterboard technique but I also really use it like a away to talk about real problems in the world. They use it like a metaphor and that's really interesting a lot, using teeterboard like a metaphor.

E: Anything else to say?

N: Nothing, thank you very much for the interview.

Entrevista con Tiemen Praats

ENTREVISTA CON TIEMEN PRAATS

FECHA: 28/06/21

MEDIO: grabadora

E: What's is your name?

T: My name is Tiemen Praats

E: On this part of interview, we are gonna do a little Biography of your life. So, what circus discipline do you practice?

T: Right now, I practiced teeterboard and at the side I also practice hand to hand, banquine, grant acrobatics.

E: what experience do you have?

T: I've been doing teeterboard for five years now and grant acrobatics I would say my whole life, when I was like 6-7 years old, I started with the small things because I started gymnastics when I was five years old. Banquin and hand to hand only started last year so it's pretty fresh but the idea is to really continue it and make it as a second discipline.

E: How old are you?

T: I'm 20 years old

E: where did you learn to do teeterboard?

T: In Antwerp, in a hobby circus school called El Circo del Fuego.

E: Who was your teacher?

T: My teacher was Juri Siansa, also known as shadow El Toro and he has been my teacher for the first three years also together with the Arnaud Waters who is another teacher from the circus school, and we had a lot of a friends of them coming around teaching us for one week. Some names are Giovanni Maldonado, Andreas De Ryck, you'll see Antonio and Benjamin Eugene. Yep, that's what everyone.

E: Where do you study now?

T: I study in CNAC, Chalôn-en-Champagne

E: Here, who is your teacher or teachers?

T: My teachers are Arnaud Thomas and Sébastien Brun

E: Do you have any injury doing teeterboard?

T: No, I have been injured in my life, but it was always doing things next to the teeterboard never on the teeterboard.³⁴⁵

E: Now I would like that you explain to me how you learned to jump on teeterboard.

T: When I learned teeterboard there was already, where I learned it in Belgium, there was a group of five people jumping teeterboard already. Bigger group of people that were training always together every Saturday and before I was doing another discipline, I did the

³⁴⁵ Aclarar que un mes aproximadamente después de la entrevista, el entrevistado sufrió un accidente saltando en la báscula donde se hizo una lesión grave, rompiéndose los dos calcáneos del pie.

German wheel but the German wheel got too small, so I need to change because there was no other German wheel and then I started teeterboard with that group. And I didn't really start at the low level because I just jumped with them, and I was not pretty good in the trampoline, so I got the feeling of jumping and I just started jumping with them, so they pushed me highly directly and their first 5-6 trainings I was really scared and always like not good in the air. I was obliged to learn it for myself does not like to have less and less stress and also the others didn't have that much empathy with me so. Even if I asked for them to push a bit lower, they didn't really do it but that may also made me learned really fast but. And also, I continued, I was excited as well going that high and it was fun. I started hardcourt directly with people that pushed me high.

E: So, we could say that after being a gymnast you started to do teeterboard?

T: Yes I started gymnastics when I was five years old and I always continue gymnastics and at the site I started circus. But my first five years in the circus, my first two years were like playing with the juggling balls and grant acrobatics, all the basic things. Then I did three years of basic trampoline, grant acrobatics, hand to hand, a lot of a physical preparation and stretching to be able to go to higher level inside the circus school where you could do performances. And then you choose a discipline but the first 5-6 years it was all more gymnastics related what I did and a lot of trampoline. That helped me a lot to have this error awareness when I'm on the teeterboard.

E: You told me that you were 5 doing teeterboard, what was the sex of your partners?

T: We were five guys. There were five guys, and I was a sixth guy. But eventually we were a group of 13 in total with I think all the guys jumped and there was one girl that jumped from time to time with us, but it wasn't really a discipline she just did it from time to time but yes, it's only guys.

E: When you learned in the school, what type of security did you use?

T: We always learned that there has to be one person behind the one that's jumping and so that there's one there's two guys jumping and behind every guy there's another guy being there is security to help the guy that jumping back to the board or switch if it's too dangerous. And always one person behind not two because two could have miscommunication and then we don't know who's gonna put inside.

E: Totally behind or a bit on the side?

T: When we're smaller we really put it behind. So that with every jump you really take the hips of the person before you to put them back on the board. But afterwards when your level is getting higher and gents getting higher you go a bit more like diagonally behind it and after that when we got really confidence with the clear board we really go at the side. I would even say myself right now, when I spot someone doing teeterboard, I put myself not even on the Mets really like a good step behind it to have a good vision of what the person is doing and not being too much underneath the person because it's really hard to see how good someone is jumping. You don't know what's going to happen if you're underneath the person all time.

E: Did someone explain exactly how you should use your legs, arms, etc. when jumping or was it more intuitive?

T: For the push and the jump, for myself personally, no one really told me or like I can't remember people explaining me. For me it was more like they just put me on the board, and I had to jump and I had to push and if I had to push, they would just say like push harder and then I would try to do something to see what changes it was better or not so that part I most of

the time learned myself. Even with the arms I learned myself but after one year where I got myself better and started doing flips, then the teacher got more specific on what kind of pushing I had to do what kind of jumping in I would pause my arms were because in the beginning my arms were really bad and I changed it afterwards. I changed afterwards so no one really explained me but when I teach someone else for me those two things are the most important parts is when you jump how you jump and when you push how you push and what do you do with your arms those are like three main techniques overheated three main techniques on how to have a good jump.

E: When you jump, you use a series of words to communicate with each other, what words do you use and why?

T: We always use the English words even when we were in Belgium because our teacher was convinced that it's better to have the word that everyone uses. And our words if we're going to do a flip that stays on your part of the board you say "next" and the next jump you do your flip.

E: where do you say Next?

T: Everything we say is always up. Even when we say "switch" and when you want to switch with the person and down you say it ups and then when you go down you directly switch so you have to be ready, you always have to be ready. If you want to jump to the other side to a transfer we say "transfer" and that's the calls for when you want to do a certain figure, there's also what we do from time to time is we just call what we do, it's just like a special jump we just call it which is like now I'm gonna like front flip and everyone knows exactly what you're gonna do. And we also have the calls to say how good we are in the jump if we're a bit side through left we call it even the person on the other side because it for you so that you know where you are, if your front, if you're too much in front, if you're backing for too much to the back and that are the three "side", "front", "back" that remove so important ones.

E: you used the word "no" or "out"?

T: Both, they have a different meaning. We when someone wants to do a jump, so he calls next or transfer or switch and the other person or the person that called it isn't doesn't feel safe anymore, doesn't want to do it, then where we called "no" and when we say the word "no" we like we continue jumping but we don't do what was called to do. If we say "stop" it is like stop the board as fast as possible because something is dangerous or something is not OK with what is happening. We also have something that we do only in our trio, it's a certain movement with like if we spread the legs for us, it's the signal to like we're going to stop jumping. Is not an important stuff but it's just like I finished my figures what I did so now we just we can stop jumping. But it's only something that we do in our trio that we started doing and then we set it one time then it's like got stuck so it's like your nonverbal. We also started with doing switches with the snapping our fingers and not calling it out.

E: When do you learn a backflip to come into the board, did you learn first go out and then go in or directly going in?

T: When I was there my first backflip I did, I learned it first out to have safety to land on the mat and then afterwards I put it in board but personally I think it's not a good way of teaching. It's something that I prefer every time I do a new trick right now, I do it back to board, I always try to stay on the spot and not going out because for me it changes a lot uh with speed, your turning speed, and also your placement of your shoulders and how the push, the jump is really different if you stand on the border go out. You get more rotation when you go out, so you get like a fake figure because you don't know what it is going to be different when you

stay on to board. In my opinion it's always better to do it back to board because that would be easier when you want to do it out and that our trio, we are really trained on staying on the board and not going out. Once we did a show where we did where it was, we were supposed to do flips landed on demand behind and we really had to train it we were not used to doing it. But I think it's it's better to stay on the board. So right now, if I teach people do a back flip it's always stay on the board.

E: How do you use the spot mat?

T: First of all, we have two different matts. There's the small matt, which is like, I would say, 1 meter wide and 1 1/2 meters long and that one we use if you control a certain figure but not that good. Like you know you're gonna land on your feet but if it's going to be side or back or front, you're not sure about that then you use a small matt. But we also have the big matt which is just like a bigger matt with covers the whole side of the board. It's also it's thicker so that you can really try trying new figure if you're not sure if you're gonna lender your feet or not and most of the time it's meant that you pull with two people so it's it's a bigger matt. The most of the stages to take away a math is personally. I choose it for myself. There's no one's gonna choose for me if it's going to be a big matt or small matt, it's me that's gonna choose, how much security do I want and when I take away the last matt. The only thing that the teacher could choose for me is when I say I want to do without it and the teacher says like they're gonna do with the matt. If the teacher tells me that then I will do it with the matt because I have confidence in my teacher to evaluate the situation and if he thinks it's not safe enough then I will follow him in this what he says. But a teacher will never say to me, and you can do it without it, but I will always question, like keep the question for myself if I want to do it without a matt or not. I only take away mats when I feel confident enough. Even from time to time if I did four times the figure and three times it was not a good one, but the 4th time was a good one, I would say the next one I do without them at because I feel that the next one is gonna be a good one and I have confidence in myself that it's gonna be like. You evaluate situation also for myself and if I'm too scared, I put a big matt, yeah, I put a big matt.

E: Do you know the history of teeterboard?

T: Not really. I have never really searched it on the Internet. I have not had lessons at school about it but they gave us some Internet pages to look at and I read some things but there is never really written like when was the first time someone did teeterboard, when was the first time someone changed something on a teeterboard. But the basic teeterboard history when people started to do, I would say more artistic teeterboard when people started to get away from the trying to do the dangerous high level technique and more got into the movement around the teeterboard and also trying to have more aesthetical images with two or three to the word jumping synchronized or unsynchronized. I have read about those things and another thing but she board is I would say that it's pretty young as a discipline changing because it's really old discipline but the changes it is really like I think it started to change the past 15 years and before that it was always a traditional teeterboard. Korean teeterboard is not that old, I think. I don't know for sure how old but Hungarian teeterboard has been around a lot longer and I would say the Korean teeterboard is pretty fresh and they're the, but the history is not that known to everyone.

E: I think that it's OK.

T: You don't ask me by my biography, first question.

E: Right, we let it pass. Let's go.

T: I started doing circus when I was seven years old. I started doing gymnastics when I was five years old in a hobby environment so always just after school training gymnastics. I did that until I was 18 years old. When I was 16 years old, I also did the competitions for a half year, but I didn't like it because it was too competitive. Everyone does it same movement as you and you just have to be better than the others and I didn't like it. So that was gymnastics and then circus I started when I was seven years old. Where I started, the first year was oh really playful year. I didn't really learn anything was more to play with friends that I had there. Then I changed from circus school to another and there I started more and more to like, they're really based on controlling your body even as a child knowing what your body can do and how you can explore it even more. I did that for three years and when I was ten years old, I went through the next group inside of the circus school where we trained a lot on the basics, grand acrobatics, trampoline and a hand to hand. Just days to get those basics as strong as possible. I did that for four or five years, I think five years even five years, and then I was when I was 15, I went through the even higher school we have. That is where you choose your discipline. The first year you try everything, you try all the disciplines that you want, everything that there is. And when I was 16, I chose teeterboard as discipline. So, the last two years I trained in Belgium in the Circus of Fuego with teeterboard with five other guys and I also continued training ground acrobatics and trampoline a lot. when I was 18 years old, I graduated from school and I didn't really know what to do so I had the choice between engineering or sport teacher or circus. I wasn't really that known with circus I didn't really know what it meant it looked cool, but I wasn't really in the world of circus and I started to talk with the old people from circus school that are in circles right now, professional circus people. And they convinced me to try to do auditions so with the trio of teeterboard Niels and Thales we did the auditions in the ENACR in Paris. On this one where we tried for its preparation school of 1 year and the idea was to do DOCH, the service school in Sweden. After that and so we did the additions in CNAC where we got in the school. That year I learned a lot about circus that it's way more than only teeterboard and I was also really scared that I was not good enough technically to be able to go do performance service performance. And there I learned that I wasn't that bad that I was I had a good level to do it so that gave me some confidence to continue with that the way that fast that I took. Then when I was 19 years old after that one years preparation we did the auditions for CNAC and DOCH. In that year when we get in CNAC we got to know way more of circus and eventually we chose CNAC as our school and not DOCH because for our trio we felt that it was the better way to go, that it was gonna give us more than DOCH would give us. Right now, I'm in my second year in CNAC in Châlons-en-Champagne, I spent two years in Paris and one year in Chalon. That's where I am right now and next year, I have one more year of CNAC and after that I have the "tourné" of CNAC. After that I don't know it yet, but I see a good future ahead so that's good. Maybe I can also say when I was younger I had really supportive parents they still sport a lot a lot of different things and when I was younger, I did mountain biking, swimming, skating, BMX, judo... I tried a lot of different hobbies and things because I love sporting.

E: [Do you have some teeterboard acrobat for reference? The best for you.](#)

T: I have a few. For me I think a technical someone that really inspires me is Joe McAdam who did *Amaluna* (Cirque du soleil) it's reading well known to the board jumper and I jump with him already so it's pretty. That's also a thing that I love about circuses like doesn't matter how good you are everyone is really friendly, and everyone is open to everyone and so that's the thing that I love. Show Joe McAdam for me is he's technically really good he just really good then I loved his new jumps the thing that he tries and that was technically really an example for me and for teeterboard.

Also, Andreas De Ryck, but also that's because it was, we trained together when we were younger and so I really saw him getting better and better and right now he is a I think one of the best jumpers in the world and he really is that example of, if you train a lot, if you train good, you can become really good. He also has a dedication to the work for what he does and that's why he became that good and that's also really good example for me to like if you train it, you can get there but you'll have to train hard for it.

A more artistic example for me is Rafael, but I forgot his last name. He did *Acrobarouf*. They did with her trio from ESAC (Belgic). Rafael is also a friend of me. He was my first teacher to give me dance lessons and he did teeterboard so that already was he didn't he gave dance and acrobatics and teeterboard, and we had lots of conversations about combining acrobatics with teeterboard and teeterboard is more than just jumping high. There's around that teeterboard and there's way more and they also invented the show *Amaluna* (Cirque du Soleil) teeterboard act with the platform at the side. They invented it and with that they really showed how acrobatics can be combined with teeterboard and that it yeah that's an interesting way to go. Right now, he's too old. He's not too old to jump but to really try new research and professional jump, he's too old for that. He wants to conserve his body to get to become even older and we trained a lot together and now I'm trying his ideas. He said that what he tried was only like the tip of the iceberg he has way more in his mind when he thought about business now too old to try it and we talked about it a lot and I'm sure that we're gonna train even more with it, to have this more around the teeterboard and also more ways of taking your wedding original danger of teeterboard and putting it more in a theatre, like theatrical a way of playing and using it. Using it for more than just jumping high. So Rafael that's a really big artistic example for me.

And for the rest, another one other company is “La contraband” who I really love the way how they also go away from teeterboard because it's a teeterboard company. They jump allowed there really good but also, it's not really that important what they do on the teeterboard that makes their shows good it's what they do around it in the story they build around it. And I think they're really strong and not giving all the attention to the teeterboard which most of the time teeterboard is on stage it gets all the attention and it's the only thing that keeps the act up. I feel like crap only really achieved through playing around the board and giving the story way more value than the best quote that teeterboard. So that also they made a good example for me and also gave me away to the future is what I wanna try as well.

Entrevista con Gérard Fasoli

ENTREVISTA CON GÉRARD FASOLI

FECHA: 24/06/21

MEDIO: grabadora

E : Quel est votre nom et prénom ?

G : Gérard Fasoli

Pouvez-vous nous parler de votre parcours professionnel et de votre poste actuel ?

G : J'ai débuté ma carrière en étant membre de l'équipe de France de trampoline. Par la suite, j'ai entrepris des études en tant qu'infirmier et kinésithérapeute, et j'ai travaillé dans ces deux domaines. À l'âge de 27 ans, j'ai décidé de me consacrer au cirque. J'ai rencontré un jeune à l'école Fratellini, Gilles Charles l'essence, avec qui j'ai monté un premier numéro de trampoline ensemble, vers 1984 ou 1986, je ne me souviens plus précisément de la date. Ensuite, j'ai travaillé pendant deux ans avec Alexis Gruss, où j'ai pratiqué le trampoline, porté à la barre russe, et réalisé des numéros de bascule avec les éléphants, entre autres. Par la suite, j'ai retrouvé Gilles et nous avons décidé de créer un numéro de trapèze volant ensemble. Nous avons également mis en place un numéro de trampoline avec un cadre à côté, et c'est lors de cette période que j'ai eu un accident très grave à Rosny-sous-Bois. Durant ma convalescence, j'ai commencé à coacher et à m'investir davantage dans les disciplines aériennes, auxquelles je n'avais pas consacré autant de temps auparavant. C'est ainsi que je me suis intéressé au trapèze ballant et à d'autres disciplines aériennes. C'était vers 1986. Pour des raisons personnelles, j'ai ensuite arrêté de travailler en tant qu'artiste de cirque et me suis beaucoup impliqué à Rosny-sous-Bois, où la première promotion a débuté en 1991 avec le Creu du *Caméléon*. C'est là que j'ai commencé à coacher la bascule avec Thierry Suti. Parallèlement à cela, alors que nous étions centrés sur la bascule hongroise, Arnaud a commencé à travailler sur la bascule coréenne avec la promotion d'Alix et Éléonore Bruel, je ne me souviens pas exactement de laquelle. C'était au tout début, il y avait encore quelques problèmes de matériel, mais Arnaud a été le premier à initier la bascule coréenne avec cette promotion, qui a été la première à être formée au CNAC.

E : À quelle date exactement ?

G : Je ne sais pas, demandez à Arnaud. C'était avec la promotion d'Alix et Éléonore Bruel. Ensuite, je vais vous parler de mon implication avec Bernard Turin. En fait, je suis arrivé ici pour sélectionner la première promotion en 1985 en tant que professeur d'acrobatie. Bernard Turin est arrivé à la fin de cette année-là, en 1989. Avant lui, le directeur précédent m'avait demandé d'accompagner une trapéziste pour le spectacle de fin de la promotion en 1989. Ensuite, au début de 1990, Bernard Turin est devenu directeur et c'est à ce moment-là que nous avons commencé à travailler sur le projet ROSNYE-CNAC. Je travaillais alors trois jours par semaine à Rosny et deux jours par semaine au CNAC. Cela a duré pendant plusieurs années. En 1995, j'ai pu reprendre ma carrière d'artiste, tout en continuant à travailler au CNAC. J'ai arrêté mon implication à Rosny-sous-Bois et j'ai poursuivi mon travail au CNAC. Par la suite, j'ai travaillé en CDI à certains moments et en tant que prestataire à d'autres moments, selon les besoins. J'ai continué à faire les deux jusqu'en 2008. En 2008, j'ai candidaté à Bruxelles et j'ai été directeur là-bas jusqu'en 2012. Je suis revenu ici fin 2012 pour devenir directeur du CNAC. C'est à partir de 2008 que j'ai arrêté de coacher. En tant qu'enseignant, je me suis principalement concentré sur l'acrobatie et les disciplines liées à la propulsion, comme le trampoline, la balançoire russe, la barre russe et la bascule. J'ai également enseigné les disciplines aériennes, notamment le trapèze ballant vertical et le tissu. Le premier numéro de tissu avec des élèves a

été réalisé à Rosny-sous-Bois en 1993, mais j'ai commencé à travailler sur cette discipline dès 1990, lorsque j'ai créé le premier numéro de tissu. Je n'ai pas beaucoup exploité cette discipline à l'époque, mais je l'ai développée avec les étudiants de Rosny-sous-Bois qui sont ensuite venus à Châlons (CNAC).

E : Alors, étiez-vous gymnaste auparavant ?

G : Pas gymnaste trampoliniste. Le gymnase ce n'est pas beaucoup mais un peu quand même, c'était avant le trampoline j'ai fait de la gymnastique.

E : Avez-vous eu un professeur de bascule ?

G : Non, je l'ai appris par moi-même. Je l'ai simplement transféré du trampoline. En tant que bio-mécanicien, en tant que kiné, je me suis beaucoup appuyé sur la biomécanique

E : Pouvez-vous me parler de la blessure à la cheville que vous avez subie ?

G : J'ai eu cette blessure au trampoline lorsque nous avons monté le numéro avec le cadre. C'était une blessure grave qui a duré deux ans, nécessitant des greffes osseuses, entre autres.

E : Avez-vous eu d'autres blessures ?

G : Non, j'ai eu quelques chutes du trapèze, une ou deux fois, mais je ne me suis pas blessé³⁴⁶.

E : Très bien. Quelle est votre compréhension de la façon dont la bascule coréenne a évolué au fil du temps ?

G : La bascule coréenne, je l'ai découverte dans la vidéo que je t'ai montrée, que j'ai demandée à Serge et Martine. C'est là que j'ai découvert la bascule coréenne. Je ne sais pas de quelle année ça date. Avez-vous trouvé l'information ?

E : Nous ne l'avons pas encore trouvé.

G : Je pense que moi, je l'avais vu là et puis, et je pense qu'Arnaud aussi, il avait dû le voir ça. Et puis, c'est comme ça qu'il est parti sur la bascule coréenne aussi au CNAC.

E : Vous ne connaissez pas la date de la vidéo alors ? 1980-1985 ?

G : Ça doit être ça, ouais. Moi, je pense que c'est autour de 1984, 1985, là, c'est comme les Patelenko. Moi, j'avais pris cette vidéo là quand j'étais à Berlin parce qu'il y avait un garçon qui avait une belle vidéothèque et j'étais à Berlin avec Alexis Grue, j'ai passé presque un an à Berlin et j'avais fait ces copies-là, ouais. Il y avait tout un best of des bons numéros dedans. *(pequeña conversación sobre los números vistos en el dvd)*

E : Vous avez évoqué le contexte historique de la bascule dans le cirque, mais connaissez-vous des références plus anciennes à la bascule coréenne en dehors du cirque ?

G : E : Non. La hongroise je l'ai vu quand j'étais enfant, on voyait beaucoup de la hongroise. Moi, j'ai découvert la petite bascule avec Guesard, il était au CNAC. Moi, j'ai découvert la petite bascule dans les premières promotions du CNAC et il était déjà prof chez Fratellini. Quand moi j'ai monté mon numéro de trampoline, il était prof chez Fratellini de l'acrobatie. Il avait fait la petite bascule, c'est une tradition, il est hongrois je pense.

³⁴⁶ Explica que había un colchón en el suelo enfrente de la cama elástica donde en un momento del espectáculo el hacía un mortal a llegar al colchón que generalmente estaba situado adelante porque se iba adelante, pero esa vez cayó entre el colchón y la cama elástica sobre el suelo.

E : Nous avons parlé précédemment du numéro des pingouins du Cirque du Soleil, et par la suite, une nouvelle discipline circassienne est apparue, qui est maintenant très importante³⁴⁷.

E : Après cela, les choses ont commencé à devenir plus claires, des petites troupes ont commencé à se former, etc. Les gens ont commencé à le voir au Cirque du Soleil et de plus en plus de gens le pratiquent.

G : Le premier à avoir vraiment commencé, c'est le Suisse Zygmunt Biegaj, qui a monté le premier numéro au Cirque du Soleil. Et lui, il a formé de nombreux étudiants dans son école, à Sion en Suisse.

E : Ici, au CNAC, ces dix dernières années, beaucoup de gens ont pratiqué la bascule coréenne pendant que vous étiez directeur. Que pouvez-vous me dire sur l'enseignement de la bascule ? Les matériaux utilisés ont-ils beaucoup changé ou pas ?

G : Oui, nous avons beaucoup travaillé sur le matériel. L'équipe technique a réalisé un gros travail sur la hauteur, la qualité des planches avec ou sans résine, la longueur des planches, ainsi que sur les pieds pour éviter qu'ils ne bougent trop. Il y a eu des évolutions significatives en termes de technique. Jean-Charles pourrait mieux vous parler des détails techniques et des évolutions que nous avons apportées. Nous avons également beaucoup travaillé sur les tapis, en veillant à ce qu'ils puissent s'intégrer dans les pieds pour les protéger, et en utilisant du cuir pour les renforcer là où la bascule frappe. Le CNAC et le Cirque du Soleil ont vraiment investi dans ce travail, avec des moyens importants. À Stockholm également, il semble qu'ils aient effectué un travail similaire. Bien que le Cirque du Soleil n'ait pas d'atelier de recherche comme le nôtre, ils ont contribué à l'innovation à travers leur expertise. Nous avons également un fabricant qui produit d'excellentes planches, usinées des deux côtés, en frêne notamment.

(Pequeña conversación sobre que pensamos que ha donado o no el Cirque du Soleil a Estocolmo y de la dureza del ancho de la báscula)

On a un fabricant qui produit de très belles planches. Les planches sont réellement usinées des deux côtés. Nous travaillons avec un fabricant de planches en frêne de très bonne qualité, ce qui est très apprécié.

(pequeña conversación de como he construido yo mis básculas)

E : En plus, quand vous avez commencé à pratiquer la bascule coréenne ici, avez-vous utilisé des matelas en dessous ?

G : Au début, on tapait directement sur le sol, on n'avait pas encore les tapis ici.

E : A quel moment cela a-t-il changé ?

G : Je ne sais pas.

E : Avant ou après le manuel de la bascule au FEDEC ? Car dans le manuel, j'ai regardé les photos et il n'y avait pas de tapis en dessous.

G : On a réalisé le manuel de la FEDEC ici avec Arnaud en 2008. On n'avait pas encore les tapis à ce moment-là. Je ne sais pas.

E : Je pense qu'à partir de ce moment-là, le matelas en dessous a commencé à être utilisé.

G : C'est à ce moment-là qu'on a dû mettre, oui.

³⁴⁷ Él propone llamar por teléfono a una amiga que había trabajado en el número de los pingüinos de báscula del Cirque du Soleil y coge el teléfono, pero no recibe respuesta.

E : Avez-vous eu des accidents à la bascule coréenne ?

G : Oui, beaucoup.

E : Ils ont causé des blessures ?

G : Principalement des entorses, surtout aux chevilles. Je ne me souviens pas exactement de tous les détails, il faudrait faire un bilan des accidents.

E : Et des blessures aux genoux ou au dos ?

G : Non, à part un cas où Sébastien s'est légèrement blessé au cou. Il avait le nerf légèrement paralysé.

E : Il a été blessé à la bascule coréenne ?

G : Oui, en coréen, c'est-à-dire à la bascule coréenne. Mais oui, il y a eu beaucoup d'entorses, oui. Ils auraient été pris en charge par le service médical.

E : Serait-il possible d'obtenir ces informations ?

G : Oui, tu peux voir avec le service médical pour obtenir les noms. Mais ensuite, il y a le secret professionnel. Il ne faudrait pas mentionner les noms, je ne sais pas comment cela pourrait être fait car je ne sais pas si le médecin te fournira ces informations. Normalement, il n'est pas autorisé à le faire.

Entrevista con Jean Charles Le Gac y Michel Eric

ENTREVISTA CON JEAN CHARLES GAC Y MICHEL ERIC

FECHA: 16/07/21

MEDIO: grabadora

E : Comment vous appelez-vous ?

JC : Jean-Charles Le Gac.

ME : Michel Eric.

E : Vous travaillez ici au CNAC, mais quel est votre intitulé de poste ?

ME : Jean-Charles est l'ingénieur. Il s'occupe des calculs de résistance des matériaux et des plans, tandis que je suis chargé de la construction.

E : Je vais vous demander une courte biographie.

JC : Ça va être à peu près pareil. Moi, je suis arrivé en cursus d'apprentissage pendant mes études d'ingénieur et depuis le début de ma carrière, je suis au CNAC depuis 15 ans. J'ai commencé en 2005.

ME : Je suis arrivé en 88 à l'école, en 1988. J'ai vu la première promotion sortir et j'ai été formé par l'ancien chef d'atelier, Kimi Plenel. Il possède maintenant une société basée à Courtisols. Il fabrique du matériel pour le monde entier, pour toutes les écoles, et c'est lui qui m'a formé. Et aussi lui car il peut former Jean-Charles car Jean-Charles est arrivé en tant qu'ingénieur chez nous.

JC : Il fait la conception et la fabrication de matériel depuis longtemps. Il fait des notes de calcul et c'est lui qui m'a appris toutes les spécificités pour le cirque.

ME : Toutes les semaines, nous avons un projet étudiant et c'était grâce à cela qu'il transmettait son savoir. Ainsi, il expliquait un peu à Jean-Charles car, à vrai dire, à la sortie de l'école, on manque forcément d'expérience.

JC : Il n'y a rien de spécifique au cirque.

ME : À l'école, il avait déjà fabriqué un trapèze, une barre de suspension...

C : Et c'est quelque chose qui se transmet beaucoup à l'oral, il n'y a absolument rien d'écrit sur la spécificité du cirque. Maintenant, on commence de plus en plus à former des techniciens, mais en construction, il n'y a absolument rien. Donc, il est un peu historien.

ME : À l'origine, il était un grand artiste dans une troupe de funambules : le diable blanc. Ensuite, dans cette troupe, c'était lui, on va dire, le mécano. Il s'occupait du matériel et tout ça. Et c'est grâce à lui que l'atelier du CNAC existe. Au début, ce serait bien que l'école ait un atelier pour répondre à ses besoins, pour des choses spécifiques. Il n'y a pas beaucoup de fabricants

E : Oui, ça va. C'est pour cela aussi que j'ai fait ma thèse, pour arriver à comprendre comment les bascules sont fabriquées dans différents endroits du monde.

ME : Quand un groupe fabrique une bascule qui fonctionne bien, tout le monde va faire la même planche. Autrefois, les planches de bascule sur des ailes étaient un peu espacées, c'était comme ça³⁴⁸.

JC : Je pense qu'il nous en reste encore. Il devrait être dans le hangar.

ME : C'est ça³⁴⁹. Autrefois, il y avait un espace là et maintenant c'est collé. Je réunirai plusieurs fois comme ça, il y a plus de surface de collage maintenant. Avant, c'était ainsi, on faisait ça dans le temps. Il y avait de l'espace et il y avait 3 surfaces à l'origine. L'avantage, c'était que si vous cassiez une latte, vous n'aviez qu'à la remplacer. Par contre, avec la planche entière maintenant, si elle casse et que vous n'avez pas de rechange, et que vous devez faire le spectacle ce soir, que faites-vous ?

JC : Voilà, c'était ça.

ME : Et puis, une autre personne a travaillé avec les planches comme ça. Maintenant, les gens travaillent plus avec les planches collées. Ensuite, on met de la résine, de la fibre de verre.

E : Alors, je suis en train de faire une recherche sur la bascule coréenne seulement. Je n'ai pas vraiment d'intérêt à savoir comment la bascule hongroise est fabriquée. En revanche, j'aimerais savoir si vous vous rappelez quand vous avez fabriqué la première bascule coréenne.

ME : Au début, on a dû faire comme je vous expliquais. Au début, c'était une série de plusieurs là, et après, on a réalisé que les gens travaillaient peut-être mieux avec les planches collées, peut-être qu'on gagnait du poids. Et après, suivant les couches de plus qu'on en mettait, plus elle devenait rigide. La bascule coréenne, on l'a fabriquée comme je vous l'expliquais. 3 séries de 5, là. Ça faisait 40 millimètres et on en avait 3.

JC : Je vais mettre de l'huile de lin.

E : Est-ce que vous connaissez les mesures et toutes les informations concernant toutes les années et toutes les constructions que vous avez réalisées ?

JC : Mais souvent, il y en a qui ont bougé. On a eu beaucoup de variations dans les longueurs, mais on finit toujours à 3 mètres 20. Parfois, on en a acheté de plus grandes, jusqu'à 4 mètres de long. Mais on a toujours fini à 3 mètres 20. Parfois un peu plus petit pour des utilisations spécifiques. Finalement, ce sont toujours des mesures qui se ressemblent beaucoup. Il y a très peu de différence d'une à l'autre.

E : Alors généralement, vous faites la planche de 3 mètres 20, et quelle est la largeur ?

JC : On a fait entre 40 et 50 centimètres. On en a fait un par à 40.

ME : Mais c'est plus souvent 50 centimètres.

JC : Plus petit, c'est plus réactif mais plus dangereux pour les chevilles, il y a plus d'accidents. En moyenne, 45 centimètres. On a fait des planches de 45 centimètres au milieu

³⁴⁸ Dibujo en la pizarra.

³⁴⁹ Dibujo en la pizarra

qui terminent à 50 centimètres au niveau de la réception pour protéger les chevilles mais pour être plus léger. On a un peu tout essayé. Finalement, il n'y a pas une grande différence.

E : Il fut un temps où il a commencé à être utilisé les matelas en dessous. Au début, j'ai vu dans les vidéos qu'ils sautaient avec la planche qui touchait directement le sol. Savez-vous quand les matelas sont arrivés ?

JC : Je vais vérifier. C'était lors de la 24^e promotion, en 2012-2013, un peu avant. Les Malunes. Les étudiants sont venus avec ça. Et cela a amélioré la sécurité. C'est avec eux qu'on a fait les premières planches en un bloc. Toutes les planches étaient collées.

E : Eux sont venus où ? JC : De Belgique.

ME : Ils parlaient la langue belge.

JC : Ils parlaient néerlandais, oui, mais de la région néerlandophone de Belgique.

E : Bon, moi je vais rechercher l'information, merci.

JC : Et les tapis avaient été fabriqués en Belgique aussi.

E : Maintenant, est-ce que vous fabriquez les tapis ?

JC : Non, nous les commandons sur mesure. Nous fournissons le dessin.

E : Connaissez-vous la densité exacte des tapis ?

ME : Oui, les étudiants le savent.

JC : C'est 30 kg de densité, je pense.

E : Mais j'ai observé que les matelas ont une partie de densité de 30-35 kg puis une autre partie.

JC : Une plaque. 30 pour la plaque et 25 dessus. Et 20 cm de hauteur.

ME : Non, elle fait 15 cm.

JC : D'accord, 15.

E : Pouvez-vous trouver cette information pour me l'envoyer ?

JC : Oui. Je vous enverrai un e-mail avec les détails.

ME : Les tapis sont conçus en fonction de leur utilisation. Il y a des tapis pour la réception et d'autres pour les chutes corporelles. Ce n'est pas la même densité de mousse pour chaque type.

ME : Oui, en effet, spécialement pour la réception.

E : Ensuite, concernant le reste des tapis, j'aimerais obtenir plus d'informations. J'ai remarqué des différences entre les écoles dans la manière dont elles les utilisent. Pouvez-vous fournir plus de détails sur la spécificité de la bascule coréenne ?

JC : Il y a eu deux grandes évolutions. Nous sommes passés d'un empilement de petites planches à un bloc avec de la fibre. Nous avons également ajouté une plaque en bas pour créer une sorte de ventouse. Auparavant, nous devions ajouter au moins 150 kilos de poids pour éviter que la bascule ne saute. Nous avons remplacé cela par une simple plaque et cela

fonctionne très bien. De nos jours, nous avons agrandi la plaque et elle est articulée pour permettre à la planche de tomber dessus afin d'éviter un impact trop important.

E : La plaque est-elle en bois ?

JC : Oui, elle est en bois.

E : Il y a aussi deux plaques métalliques qui appuient sur la plaque, connaissez-vous les mesures ?

ME : Oui, c'est environ 150 millimètres, ouais, 15 centimètres pour le plat qui prend le chapeau.

JC : Ce n'est pas crucial. Et nous évitons de percer la planche avec des vis. Nous plaçons les vis sur les côtés.

ME : Nous fixons le plancher par en dessous, sans utiliser de vis pour éviter de percer la planche, ce qui la fragiliserait.

E : Quel type de bois utilisez-vous ?

JC : C'est du frêne.

E : Est-ce du frêne américain ou européen ?

JC : C'est du frêne européen. C'est ce que nous utilisons. Nous devons être très attentifs à ne pas avoir de nœuds ni de départs de branches, surtout au milieu et lors du rabotage. Nous effectuons des découpes en forme de dent de requin sur les côtés pour obtenir une meilleure adhérence.

E : Comment collez-vous les rubans ?

ME : Ils sont collés de cette façon³⁵⁰. Ainsi, il y a une plus grande surface de contact.

JC : Nous utilisons beaucoup de colle pour obtenir une meilleure adhérence³⁵¹ avec une plus grande surface. Nous avons essayé avec deux pièces de cette manière³⁵², ils appellent ça une languette, mais ça casse en 5 minutes. Nous utilisons une méthode de collage où nous appliquons presque toujours une fine couche sur les côtés, car c'est là³⁵³ que la solidité est nécessaire et cela donne une meilleure esthétique.

E : Connaissez-vous les mesures du centre et des côtés ?

JC : Les mesures standard sont de 38 millimètres, car c'est une mesure courante pour le bois en France et nos machines sont réglées à cette taille. Nous ne demandons pas 40 millimètres car cela coûte moins cher et ne change pas grand-chose. Pour l'épaisseur, ici nous utilisons entre 15 et 18 millimètres, cela ne fait pas une grande différence. Cette partie est pour la rigidité de la planche, pour éviter qu'elle ne se plie, mais nous essayons de garder un poids léger pour qu'elle puisse bouger facilement.

Ensuite, nous observons souvent une évolution. Dans une école, nous voyons les gens progresser. Plus ils évoluent, plus nous rigidifions la planche. Nous ajoutons des couches et abaissons l'axe. Plus l'axe est bas, plus la précision est grande. Cela rend le travail plus difficile. Au fur et à mesure que les gens progressent, nous avons tendance à rendre la planche de plus

³⁵⁰ Hace un gesto con los dedos.

³⁵¹ Dibuja en una pizarra un ejemplo en el que muestra la unión en forma de sierra.

³⁵² DibujA en la pizarra con la unión para encolar con uso de galletas de carpintero.

³⁵³ Señalando el centro de la plancha de madera.

en plus rigide et l'axe de plus en plus bas pour plus de précision. Cela permet plus de puissance et facilite le mouvement. C'est une évolution constante.

E : Cela dépend aussi du poids des sauteurs ?

JC : Cela ne change pas beaucoup. Nous avons même eu des collectifs avec des différences de poids presque doubles entre le plus léger et le plus lourd. C'était avec les *Malunes*, le plus lourd pesait 100 kilos et le plus léger 50 kilos, et ils sautaient sur la même bascule. Bien sûr, le plus lourd monte plus haut, mais c'est ainsi.

E : Où mettez-vous la fibre ?

JC : J'en mets deux couches au-dessus et une en dessous. Sur les côtés, il n'y a rien. Nous essayons simplement de protéger un peu les extrémités. Nous utilisons de la fibre de verre triaxiale. Je vous donnerai la référence exacte du matériau.

E : Je n'ai pas de question spécifique.

JC : Ensuite, en ce qui concerne la sécurité, nous avons réussi à doubler le système de longe, ce qui est bien pour le professeur. Maintenant, il y a une longe qui se déroule deux fois plus vite. Nous avons également testé une longe de mufle cette année et elle fonctionne bien. Je ne sais pas si cela fait partie de votre thèse ou non. Nous avons également essayé de fabriquer une bascule en acier avec des amortisseurs, mais cela n'a pas abouti. Le problème était que les étudiants ne voulaient pas du tout se lancer dans ce projet. L'ancien chef d'atelier, qui avait déjà plus de 70 ans, est monté dessus et sautait plus haut que les étudiants, alors qu'il n'avait jamais pratiqué la bascule de sa vie à 70 ans. Donc, il y a eu un manque de volonté, et nous ne savons pas si cela fonctionne ou non. L'objectif était d'essayer de rendre la bascule pliable et démontable pour un transport plus facile.

Anotaciones:

- Medida estandarizada: 3,20 m de larga, 3,8 cm de grosor en el centro y 1,5 cm de grosor en los lados.
- El ensamblaje consiste en un machihembrado en forma de sierra.
- Les fabrican la báscula en un taller de madera
- Utilizan fibra de vidrio por encima pero no por los lados: dos capas arriba y una abajo.
- Utilizan una madera de gran superficie anclada al pie para que no se mueva la báscula con la finalidad de no llevar contrapesos.
- Los colchones son de 15 cm de espesor, 12 cm de 30 kg y el resto de doble densidad. Su distribuidor fabricante es dima.

Anexo 10. Cartel y programa del espectáculo *Nouvelle Expérience*

Figura 1.

Cartel del espectáculo *Nouvelle Expérience* (1991)



Nota. Cartel proporcionado por Fred Gerard.

Figura 2.
Programa del espectáculo Nouvelle Expérience (1991). Parte 1

	Bogdan Zajac acrobate 11 février 1958 Pologne Planche coréenne acrobat February 11, 1958 Poland Korean plank		Zdzislaw Pelka acrobate 27 novembre 1966 Pologne Planche coréenne, barre russe et trampoline acrobat November 27, 1966 Poland Korean plank, Russian bar and trampoline
Vassiliy Demenchoukov équilibriste 27 septembre 1955 U.R.S.S. Équilibre sur chaises balance artist September 27, 1955 USSR Balancing on chairs		Viktoria Demenchoukova danseuse 27 octobre 1967 U.R.S.S. Équilibre sur chaises dancer October 27, 1967 USSR Balancing on chairs	
	Didier Antoine trapeziste et porteur 21 juin 1963 France trapeze artist June 21, 1963 France Les Fous volants		Cécile Ardail trapeziste et comédienne 31 octobre 1960 France Les Fous volants et Floune trapeze artist October 31, 1960 France Les Fous volants and "Floune"
Christophe Lelarge trapeziste et comédien 3 avril 1964 France Les Fous volants et Floune trapeze artist April 3, 1964 France Les Fous volants and "Floune"		Jean-François Rogemont trapeziste 3 mai 1969 France Les Fous volants trapeze artist May 3, 1969 France Les Fous volants	

CIRQUE DU SOLEIL 69

Figura 3.
Programa del espectáculo Nouvelle Expérience (1991). Parte 2

	Anne Lepage trapéziste 17 juillet 1962 Canada (Québec) Trapèze solo trapeze artist July 17, 1962 Canada (Quebec) Solo trapeze		Jinny Jacinto contorsionniste 8 mai 1976 Canada (Québec) Contorsion contortionist May 8, 1976 Canada (Quebec) Contortion act
Laurence Racine contorsionniste 24 octobre 1976 Canada (Québec) Contorsion contortionist October 24, 1978 Canada (Quebec) Contortion act		Xu Hui Man antipodiste 2 septembre 1963 Chine Antipodisme Juggler September 2, 1963 China Juggling	
	Nicky Dewhurst fil-de-fériste 22 février 1969 Angleterre Fil de fer tightrope artist February 22, 1969 England Tightrope		Stacey Bilodeau acrobate 26 novembre 1970 États-Unis Planche coréenne et trampoline acrobat November 26, 1970 United States Korean plank and trampoline
Bruce Bilodeau acrobate 26 novembre 1970 États-Unis Planche coréenne et trampoline acrobat November 26, 1970 United States Korean plank and trampoline		David Lebel acrobate 3 décembre 1960 Canada (Québec) Planche coréenne, barre russe trampoline et Floune acrobat December 3, 1960 Canada (Quebec) Korean plank, Russian bar, trampoline and "Floune"	

68 CIRQUE DU SOLEIL

Figura 4.
Programa del espectáculo Nouvelle Expérience (1991). Parte 3

	Philippe Chartrand acrobate 23 décembre 1963 Canada (Québec) Planche coréenne, barre russe et barre fixe acrobat December 23, 1963 Canada (Quebec) Korean Plank, Russian Bar and High Bar		Marie-André Richard acrobate 16 juin 1966 Canada (Québec) Planche coréenne et barre russe acrobat June 16, 1966 Canada (Quebec) Korean Plank and Russian Bar
Frank Michel acrobate 31 juillet 1955 Algérie Planche coréenne et cadre aérien acrobat July 31, 1955 Algeria Korean plank and aerial framework		André St-Jean acrobate 7 juillet 1958 Canada (Québec) Planche coréenne et barre russe acrobat July 7, 1958 Canada (Quebec) Korean plank, Russian bar and trampoline	
	Dimitriy Amaoutov acrobate et entraîneur 16 août 1948 U.R.S.S. Courroies aériennes acrobat August 16, 1948 USSR Aerial straps		Vladimir Kehkaial acrobate 21 février 1961 U.R.S.S. Courroies aériennes acrobat February 21, 1961 USSR Aerial straps
Nadine Binette contorsionniste 3 juin 1977 Canada (Québec) Contorsion contortionist June 3, 1977 Canada (Quebec) Contortion act		Isabelle Chassé contorsionniste et comédienne 17 juillet 1976 Canada (Québec) Contorsion et Floue contortionist July 17, 1976 Canada (Quebec) Contortion act and "Floue"	

CIRQUE DU SOLEIL 67

Figura 5.
Programa del espectáculo Nouvelle Expérience (1991). Parte 4

Vous les reconnaissez?
Ce sont les artistes qui vous font partager
la **Nouvelle Expérience** du Cirque du Soleil.
Histoire de satisfaire votre curiosité,
nous avons indiqué le pays d'origine et la date de naissance de chacun, de même que les numéros
auxquels ils participent ou le rôle qu'ils interprètent.

Do you recognize them?
These are the artists who are presenting
Cirque du Soleil's "**Nouvelle Expérience**"
In case you're curious, we've listed each artist's country of origin, birth date, and the names of the acts
they're in or the name of their character.

Amélie Major

acrobate
20 septembre 1973
Canada (Québec)
Barre russe, planche coréenne
et trapèze volant
acrobat
September 20, 1973
Canada (Quebec)
Russian bar, Korean plank
and trapeze artist



Ekaterina Amaoutova

acrobate
1er octobre 1983
U.R.S.S.
Clown et diable
acrobat
October 1st, 1983
USSR
Clown and Devil



France La Bonté

comédienne
31 décembre 1956
Canada (Québec)
Chef de piste et Reine des
Floues
actress
December 31, 1956
Canada (Quebec)
Ringmaster and Queen
of the "Floues"



Brian Dewhurst

comédien et fil-de-fériste
22 mai 1932
Angleterre
Grand chambellan
actor and tightrope artist
May 22, 1932
England
Great Chamberlain



Geoff Hoyle

15 avril 1946
Grande-Bretagne
Clown
April 15, 1946
United Kingdom
Clown



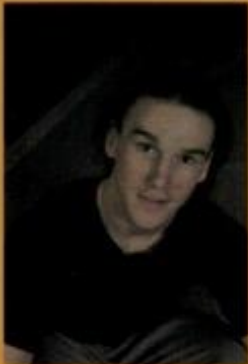
Faon Bélanger

acrobate et voltigeuse
29 novembre 1976
Canada (Québec)
Planche coréenne, barre russe
et cadre aérien
acrobat
November 29, 1976
Canada (Quebec)
Korean plank, Russian bar
and aerial framework



66 CIRQUE DU SOLEIL

Figura 6.
Programa del espectáculo Nouvelle Expérience (1991). Parte 5

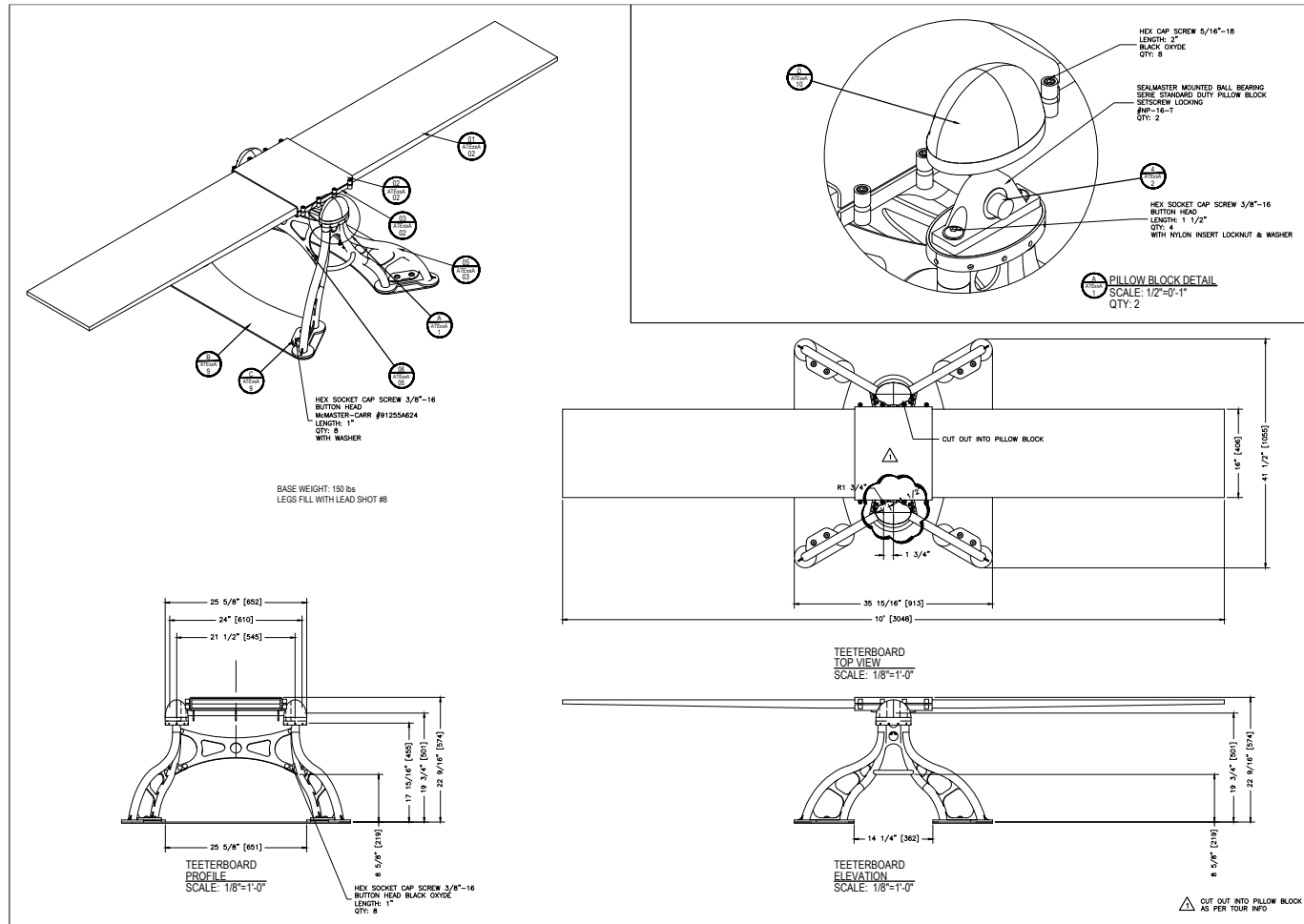
	Patrice Wojciechowski trapéziste et comédien 7 avril 1969 France Les Fous volants et Floune trapeze artist April 7, 1969 France Les Fous volants and "Floune"		Daniel Desaulniers chef d'orchestre et claviériste 5 juillet 1958 Canada (Québec) Musical director and synthesizers July 5, 1958 Canada (Quebec)
Alain Bergé batteur 28 mars 1967 États-Unis Drums March 28, 1967 United States		Brigitte Larochelle claviériste 13 avril 1963 Canada (Québec) Synthesizers April 13, 1963 Canada (Quebec)	
	François Myrand contrebassiste et guitariste 17 décembre 1954 Canada (Québec) Bass and bass guitar December 17, 1954 Canada (Quebec)		Frédéric Roberge saxophoniste 25 mai 1966 Canada (Québec) Saxophone May 25, 1966 Canada (Quebec)
Irena Amaoutova voltigeuse 23 juillet 1963 U.R.S.S. Barre russe et cadre aérien acrobat juil 23, 1963 U.S.S.R. Russian Bar and aerial framework		Gu Wei Hua assistante antipodiste 14 octobre 1952 Chine Antipodisme assistant to the juggler October 14, 1952 China Juggling	

70 CIRQUE DU SOLEIL

Anexo 11. Planos detallados relativos al equipamiento

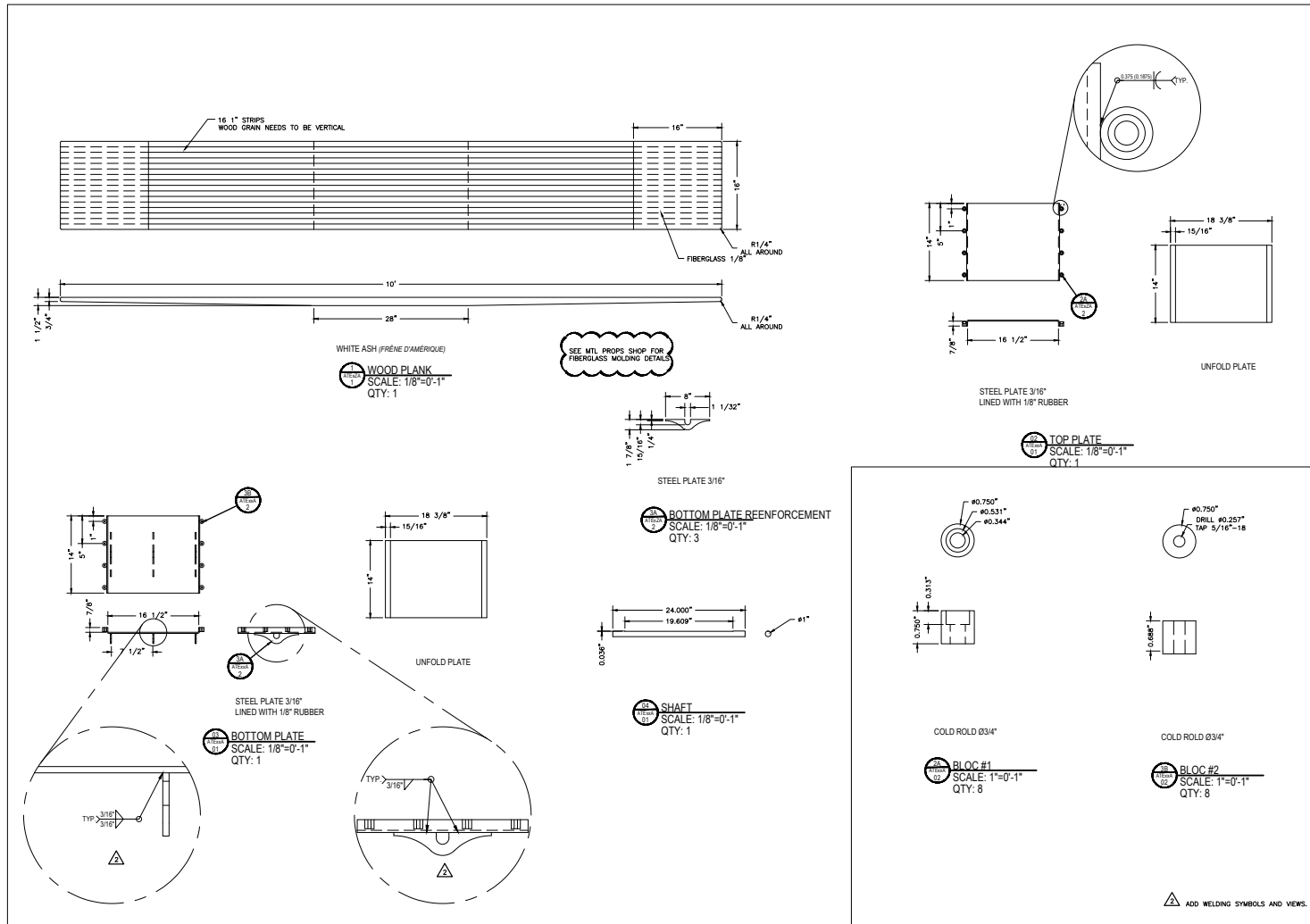
Figura 1.

Planos de la báscula del Cirque du Soleil. Parte 1



Nota. Material facilitado por Fred Gerard

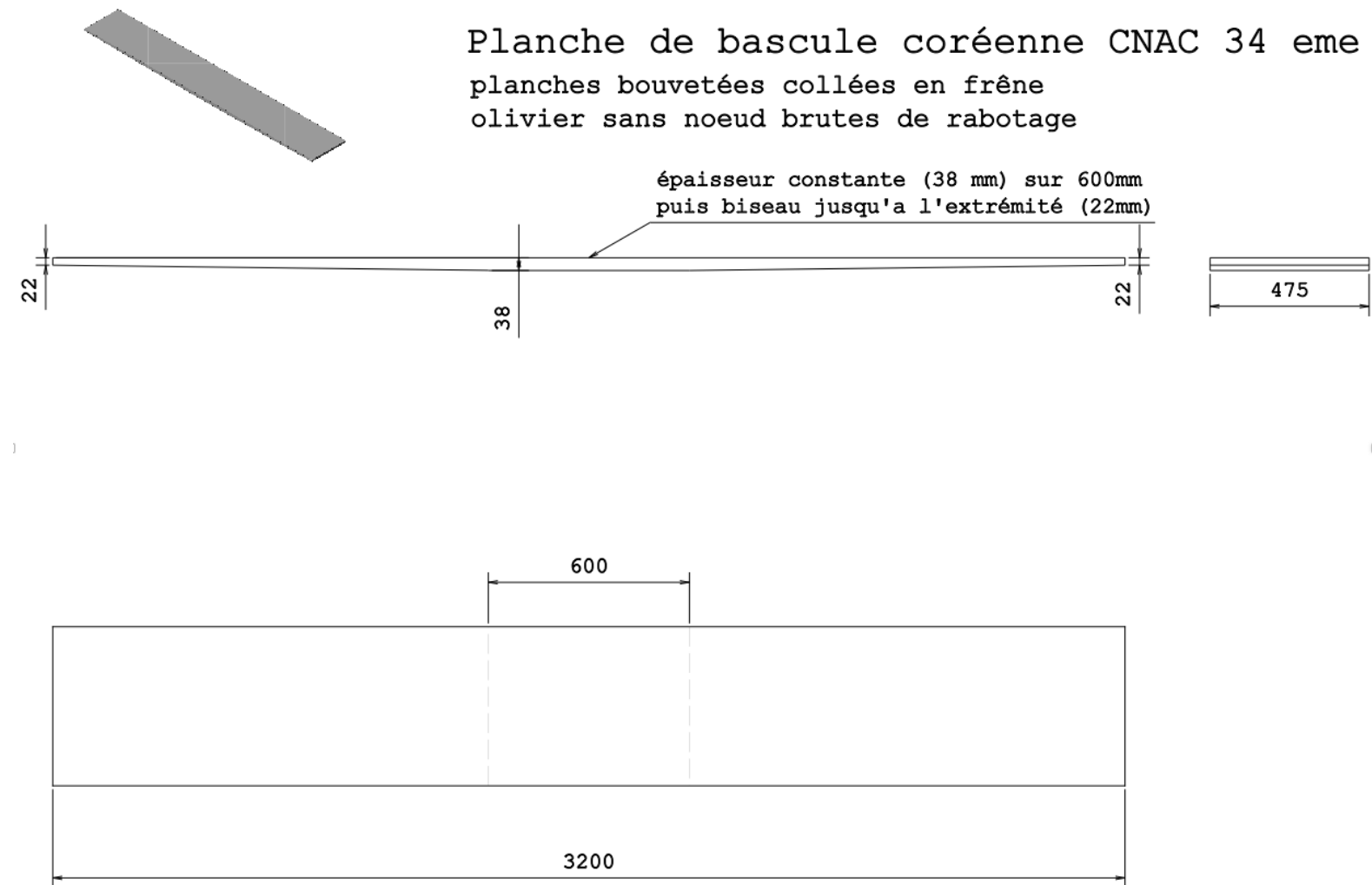
Figura 2.
Planos de la báscula del Cirque du Soleil del espectáculo Corteo (2005). Parte 2



Nota. Material facilitado por Fred Gerard

Figura 3.

Plano de la báscula del CNAC (2022)



Nota. Facilitado por Jean Charles Le Gac.

Figura 4.

Plano de la mi báscula (2014). El pie

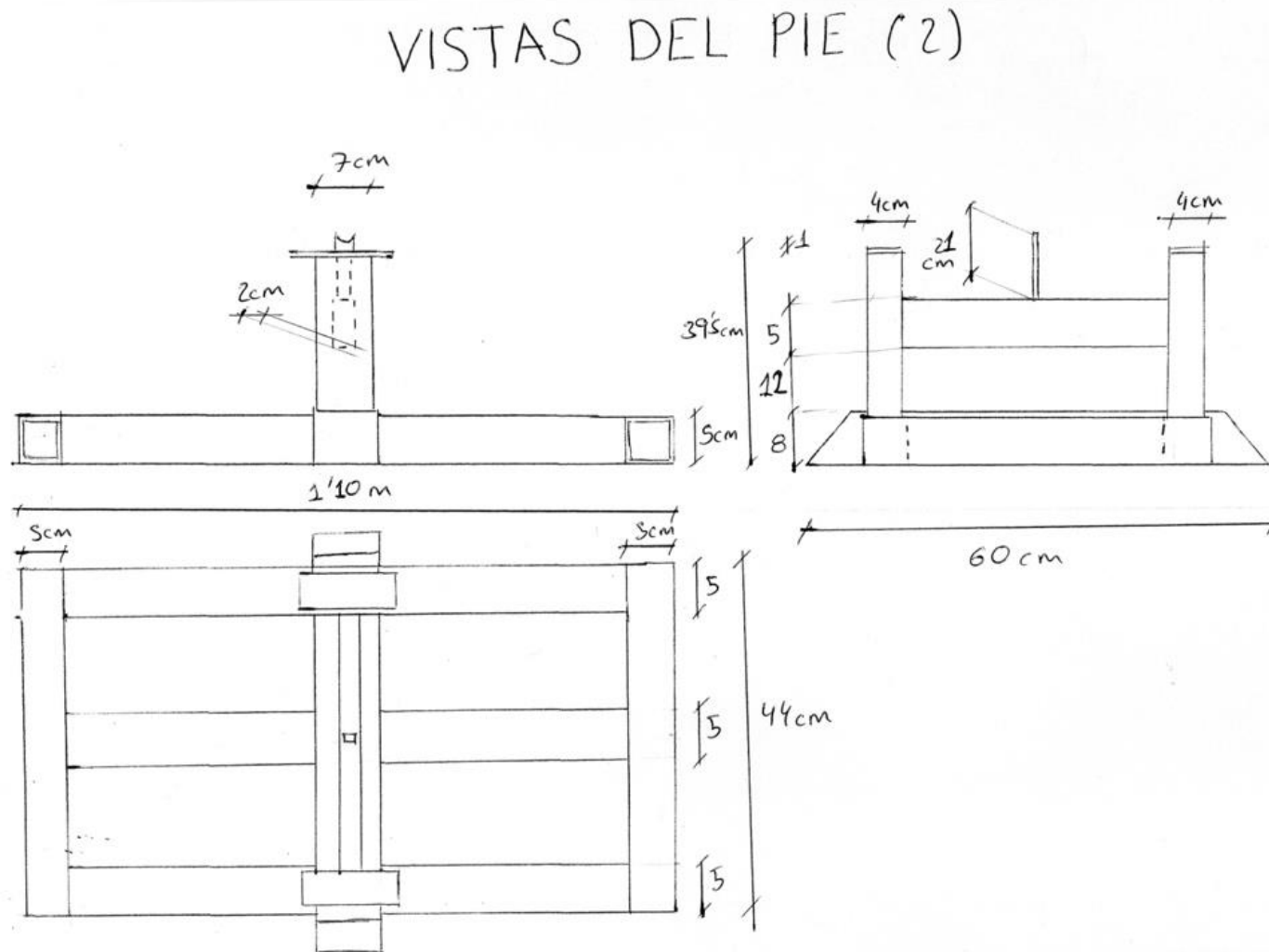


Figura 5.

Plano de mi báscula (2014). El eje

EJE DE LA BÁSCULA (2)

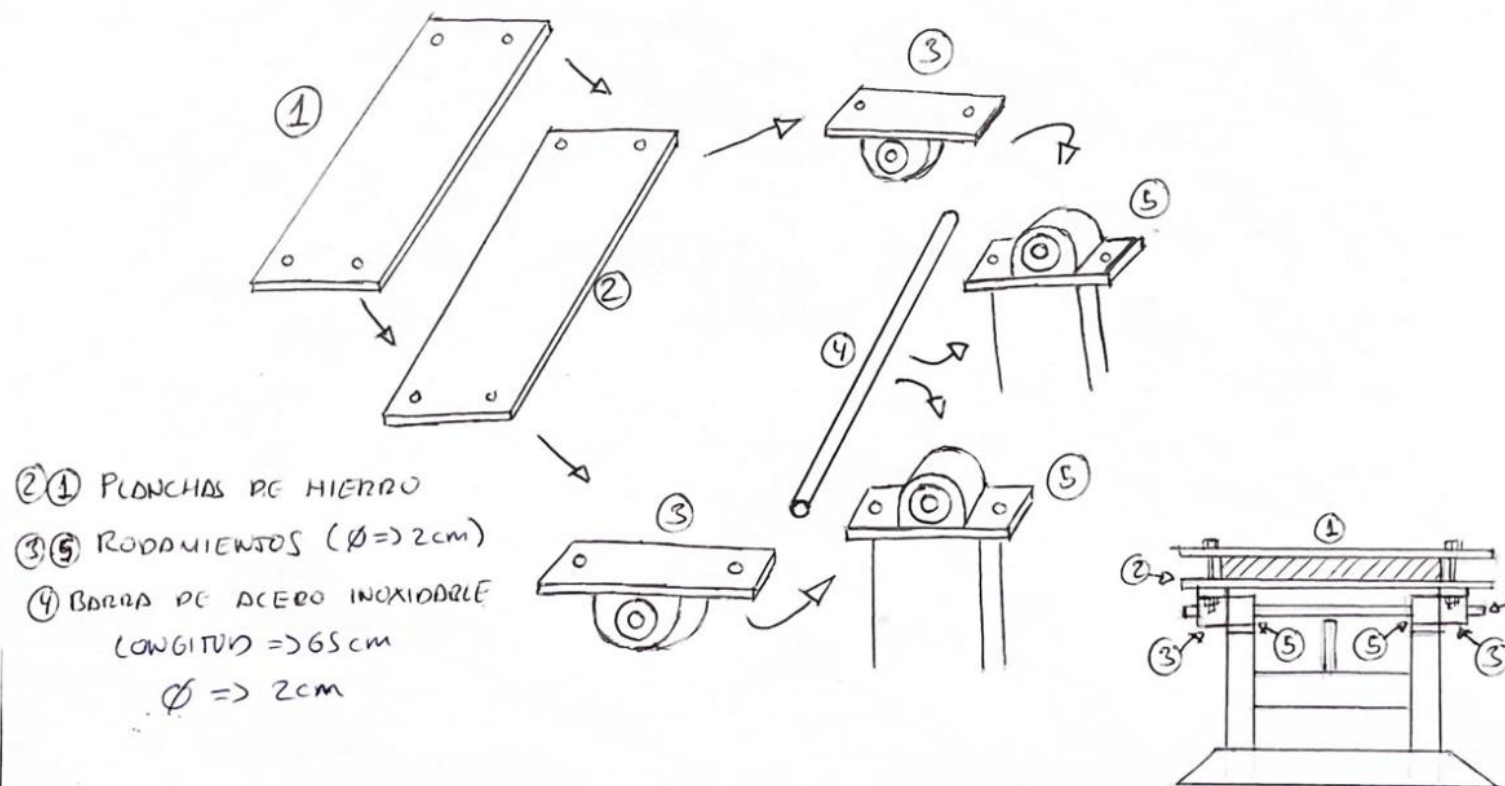
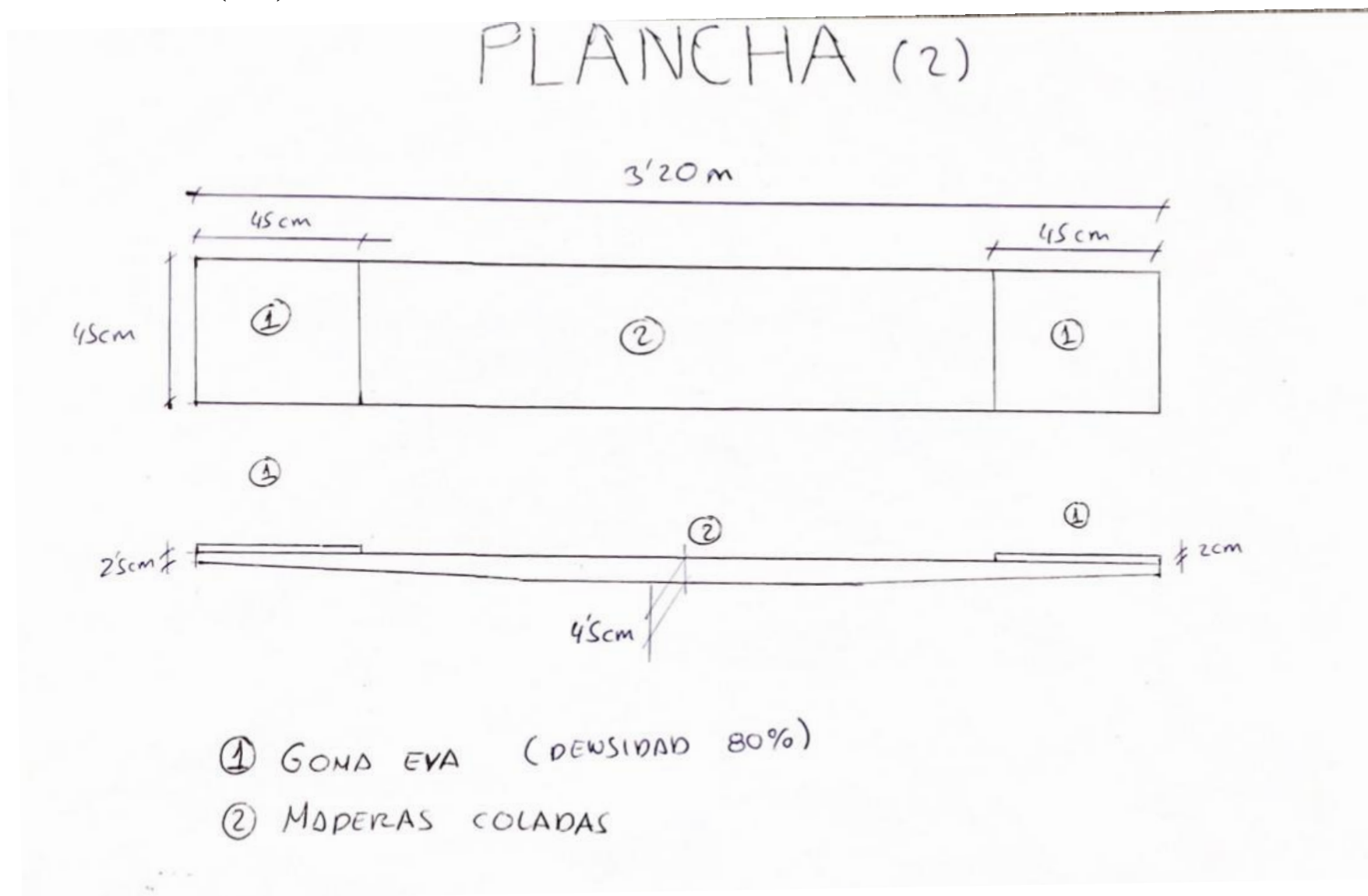


Figura 6.

Plano de mi báscula (2014). La tabla



Anexo 12. Cuestionario

Investigación académica sobre la BÁSCULA COREANA / Doctoral research on the KOREAN TEETERBOARD / Recherche doctorale à la BASCULE CORÉENNE

Investigación académica sobre la BÁSCULA COREANA / Doctoral research on the KOREAN TEETERBOARD / Recherche doctorale à la BASCULE CORÉENNE

El siguiente formulario tiene como objetivo recopilar información relativa a la práctica circense profesional de la **BÁSCULA COREANA**. Rellene el formulario exclusivamente si es **ARTISTA PROFESIONAL DE BÁSCULA COREANA** o se encuentra cursando **BÁSCULA COREANA** en los últimos cursos de una **FORMACIÓN CIRCENSE SUPERIOR** (Universidad - Escuela de circo superior). Los datos recopilados servirán para realizar estadísticas y obtener la información necesaria para desarrollar un estudio exhaustivo sobre la **BÁSCULA COREANA**, que posteriormente se reflejará en una tesis doctoral.

Para garantizar la propiedad intelectual y el reconocimiento de la información transmitida, puede elegir entre que se reconozca su nombre real o que se utilice un nombre ficticio (anonimato) en la difusión de resultados de la investigación.

Elija lo que más le convenga. Su elección será respetada.

The following form is intended to collect information related to the professional circus practice of the KOREAN TEETERBOARD. Fill in the form exclusively if you are a KOREAN TEETERBOARD PROFESSIONAL ARTIST or you are studying KOREAN TEETERBOARD in the last courses of a SUPERIOR CIRCUS SCHOOL (University - Superior circus school). The data collected will be used to perform statistics and obtain the necessary information to develop an exhaustive study on the KOREAN TEETERBOARD, which will later be reflected in a doctoral thesis.

To ensure intellectual property and recognition of shared information, you can choose to have your real name recognized or a fictitious name (anonymity) used in the dissemination of research results.

Choose what suits you best. Your choice will be respected.

Le formulaire suivant a pour objectif de collecter des informations relatives à la pratique professionnelle du cirque des BASCULE CORÉENNE. Remplissez le formulaire exclusivement si vous êtes ARTISTE PROFESSIONNEL DE BASCULE CORÉENNE ou si vous étudiez BASCULE CORÉENNE dans les derniers cours d'une FORMATION SUPERIEURE DU CIRQUE (Université - École Supérieure de Cirque). Les données collectées seront utilisées pour réaliser des statistiques et obtenir les informations nécessaires pour développer une étude exhaustive sur LA BASCULE CORÉENNE, qui sera plus tard reflétée dans une thèse de doctorat.

Pour garantir la propriété intellectuelle et la reconnaissance des informations partagées, vous pouvez choisir de faire reconnaître votre vrai nom ou un nom fictif (anonymat) utilisé dans la diffusion des résultats de la recherche.

Choisissez ce qui vous convient le mieux. Votre choix sera respecté.

2. * Obligatorio

- ☐ Prefiero que se use mi nombre real. / I prefer my real name to be used/ Je préfère que mon vrai nom soit utilisé.
- ☐ Prefiero que mi nombre real no aparezca. Reemplázelo por un seudónimo. / I prefer that my real name does not appear. Replace it with a pseudonym. / Je préfère que mon vrai nom n'apparaisse pas. Remplacez-le par un pseudonyme.

https://docs.google.com/forms/d/10bmkZauAsv_8jO5tcgc4uPa3tmh2qiDbiJZjbbkpYD4/edit

Información general / General information / Informations générales

3. e-mail *

4. Nombre y APELLIDOS / Name and SURNAME / PRÉNOM et nom. *

5. Nacionalidad / Nationality / Nationalité *

6. ¿En qué año naciste? / What year were you born? / En quelle année es-tu né? * (*Marca solo una casilla*).

after 2004 2004 2003 2002 2001 2000 1999 1998 1997 1996 1995 1994 1993 1992 1991 1990
1989 1988 1987 1986 1985 1984 1983 1982 1981 1980 1979 1978 1977 1976 1975 1974 1973
1972 1971 1970 1969 1968 1967 1966 1965 1964 1963 1962 1960 1959 1958 1957 Before
1957

7. Sexo / Gender / Sexe * (*Marca solo una casilla*).

Femenino / female / femelle

Masculino / Male / Male

Otro / Other / Autre

Características personales / Personal characteristics / Caractéristiques personnelles

8. Actualmente sigo activo como acróbata de báscula / I am currently active as a teeterboard acrobat / Je suis actuellement actif en tant qu'acrobate de bascule (*Marca solo una casilla*).

Sí

No

9. Peso / weight / Poids * (*Marca solo una casilla*).

< 50 kg; 50 - 55 kg; 56 - 60 kg; 61 - 65 kg; 66 - 70 kg; 71 - 75 kg; 76 - 80 kg; 81 - 85 kg; 86 - 90 kg; 90 - 95 kg; > 95 kg.

10. Altura / Height / La taille * (*Marca solo una casilla*).

< 1,55 m; 1,55 - 1,59 m; 1,60 - 1,64 m; 1,65 - 1,69 m; 1,70 - 1,74 m; 1,75 - 1,79 m; 1,80 - 1,84 m; 1,85 - 1,89 m; 1,90 - 1,94 m; 1,95 - 2,00 m; > 2,00 m.

11. ¿A qué edad comenzaste a saltar a la báscula? / At what age did you start jumping on the teeterboard? / A quel âge as-tu commencé à sauter sur la bascule? (*Marca solo una casilla*).

< 15 años / years / années

15 - 17 años / years / années

18 - 20 años / years / années

21 - 23 años / years / années

24 - 26 años / years / années

27 - 29 años / years / années

30 - 35 años / years / années

> 35 años / years / années.

https://docs.google.com/forms/d/10bmkZauAsv_BjO5tcgc4uPa3tmh2qiDbiJZjbbkpYD4/edit

12. ¿Cuántos años llevas saltando (has saltado) a la báscula? / How many years have you been jumping (has jump) on the teeterboard? / Depuis combien d'années sautez-vous (avez-vous sauté) sur la bascule coréenne? (*Marca solo una casilla*).

< 3 años / years / années

3 - 5 años / years / années

6 - 8 años / years / années

9 - 11 años / years / années

12 - 15 años / years / années

> 15 años / years / années

13. Número de compañías o espectáculos en los que has trabajado como * basculista. / Number of companies or shows in which you have worked how teeterboarder. / Combien de compagnies ou de spectacles dans lesquels vous avez travaillé comme basculiste. (*Marca solo una casilla*).

<5

5 - 10

10 - 15

> 15

14. Nombra las tres compañías y/o espectáculos en los que hayas trabajado que para ti sean los más relevantes. / Name the three companies or shows you have worked on that are the most relevant to you. / Nommez les trois compagnies et/ou spectacles dans lesquelles vous avez travaillé qui vous intéressent le plus.

Formación previa / Previous training / Formation précédente

15. ¿Dónde te has formado como acróbata de báscula? / Where have you been taught as a teeterboard acrobat? / Où avez-vous été formé comme acrobate à la bascule coréenne? (*Marca solo una casilla*).

Escuela de Circo / Circus school / Ecole de cirque

Compañía de Circo / Ciscus company / Compagnie du cirque

Soy autodidacta / I'm autodidactic / je suis autodidacte

Otro:

16. En caso de haberte formado en una escuela preparatoria, ¿cómo se llama la escuela y el profesor o los profesores de báscula? / If you have been trained in a high school, what is the name of the school and teacher or teachers of the teeterboard? / Si vous avez été formé dans une école préparatoire, quel est le nom de l'école et du ou des professeurs de la bascule ?

17. En caso de haberte formado en una escuela superior, ¿cómo se llama la escuela y el profesor o los profesores de báscula? / If you have been trained in a college degree school, what is the name of the school and teacher or teachers of the teeterboard? / Si vous avez été formé dans une école supérieure, quel est le nom de l'école et du ou des professeurs de la bascule ?

18. En caso de haberte formado en una compañía, ¿cómo se llama? ¿Cómo se llaman los profesores? / If you have been trained in a company, what is it called? What are the teachers called? / Si vous avez été formé en compagnie, comment cela s'appelle-t-il ? Comment s'appellent les professeurs ?

19. En caso de ser autodidacta, ¿dónde entrenabas? / If you were self-taught, where did you train? / Si vous étiez autodidacte, où vous êtes-vous formé ?

20. En caso de ser autodidacta, ¿cuál era tu canal de aprendizaje? / If you were self- taught, what was your learning channel? / Si vous étiez autodidacte, quel était votre canal d'apprentissage ? (*Selecciona todos los que correspondna*).

Videos en internet / Internet videos / Vidéos sur Internet

Tutoriales / tutorials / tutoriels

Explicaciones de conocidos / Explanations from friends / Explications de connaissances

Ensayo - error / Trial - error / Essai - erreur

Otro:

21. ¿Qué número de horas, como media de entrenamiento SEMANAL, has llevado a * cabo durante tu proceso de aprendizaje? / What number of hours, on average of WEEKLY training, have you carried out during your learning process? / Quel nombre d'heures, en moyenne, de formation HEBDOMADAIRE avez-vous effectué au cours de votre processus d'apprentissage ? (*Marca solo una casilla*).

1 - 3 horas / hours / heures

3 - 6 horas / hours / heures

6 - 9 horas / hours / heures

9 - 11 horas / hours / heures

11 - 14 horas / hours / heures

14 - 17 horas / hours / heures

17 - 20 horas / hours / heures

20 - 23 horas / hours / heures

> 23 horas / hours / heures

22. ¿Tienes experiencia previa relacionada con la acrobacia? / Do you have * previous experience related to acrobatics? / Avez-vous une expérience antérieure liée à l'acrobatie? (*Selecciona todos los que correspondan*).

No

Sí, escuela preparatoria. / Oui, école préparatoire. / Yes, high school.

Sí, gimnasia. / Yes gymnastics. / Oui la gymnastique.

Sí, deportes urbanos. / Yes, urban sports. / Oui, sports urbains.

Otro:

23. Si has practicado la gimnasia como deporte, ¿cuál era tu nivel de rendimiento? / If you have practiced gymnastics as a sport, what was your level of execution? / Si vous avez pratiqué la gymnastique en tant que sport, quel était votre niveau d'exécution? (*Marca solo una casilla*).

Amateur. / Amateur. / Amateur.

Escuela. / Club competitive non profesional School. / École de compétition non professionnelle.

Club o alto rendimiento. / Competitive Professional Club. / Club de compétition professionnelle.

24. Si has practicado la gimnasia como deporte, ¿cuál es la modalidad que has realizado? / If you have practiced gymnastics as a sport, what is the discipline that you have done? / Si vous avez pratiqué la gymnastique en tant que sport, quelle est la discipline que vous avez pratiquée? (*Selecciona todos los que correspondan*).

Gimnasia de Trampolín (Minitramp, tumbling). / Trampoline Gymnastics (minitramp, tumbling). / Gymnastique au trampoline (minitramp, tumbling).

Gimnasia Artística. / Artistic gymnastics. / Gymnastique artistique. Gimnasia Acrobática. / Acrobatic gymnastics. / Acrobatic gymnastics.

Otro:

25. Si has practicado la gimnasia como deporte, ¿cuántos años la has practicado? / If you have practiced gymnastics as a sport, how many years have you practiced it? / Si vous pratiquez la gymnastique en tant que sport, depuis combien d'années la pratiquez-vous? (*Marca solo una casilla*).

< 3 años / years / années

3 - 5 años / years / années

5 - 8 años / years / années

8 - 11 años / years / années 11 - 15 años / years / années > 15 años / years / années

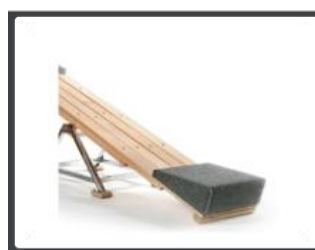
Material / Material / Matériel

26. ¿Qué tipo de báscula utilizas? / What type of teeterboard do you use? / Quel type * de bascule utilisez-vous? (*Marca solo un óvalo*).

1

2

3



1. Listones atornillados. / Screwed slats / Lattes vissées
2. Listones atornillados con cuña. / Wedge screwed slats. / Lattes vissées en angle.
3. Listones atornillados con cuña. / Wedge screwed slats. / Lattes vissées en angle.

https://docs.google.com/forms/d/10bmkZauAsv_8jO5tcgc4uPa3tmh2qiDbiJZjbbkpYD4/edit

27. ¿Qué tipo de madera utilizas? / What kind of wood do you use? / Quel type de * bois utilisez-vous ? (*Marca solo una casilla*).

Fresno americano. / American ash. / Frêne américain.

Fresno europeo. / European ash. / frêne européen.

No uso madera. / I don't use wood. / Je n'utilise pas de bois.

No los se. / I don't know. / Je ne sais pas.

Otro:

28. ¿Utilizas fibra de vidrio? / Do you use fiberglass? / Utilisez-vous de la fibre de * verre ? (*Marca solo una casilla*).

Sí, toda la madera cubierta. / Yeah all the wood covered. / Ouais tout le bois est couvert.

Sí, en los extremos de la madera. / Yeah at the ends of the wood. / Ouais au bout du bois.

Sí, solo en el centro de la madera. / Yes, only in the center of the wood. / Oui, seulement au centre du bois.

Sí, en los extremos y en el centro de la madera. / Yes, at the ends and in the center of the wood. / Oui, aux extrémités et au centre du bois.

No

Utilizo solamente resina. / I only use resin. / je n'utilise que de la résine.

Otro:

29. ¿Qué longitud tiene la tabla de tu báscula? / How long is the board on your * teeterboard? / Quelle est la longueur de la planche sur votre balance ? (*Marca solo una casilla*).

< 2 m (< 6,56 ft)	2 - 2,25 m (6,56 - 7,38 ft)
2,26 - 2,45 m (7,41 - 8,03 ft)	2,46 - 2,65 m (8,07 - 8,6 ft)
2,66 - 2,85 m (8,7 - 9,35 ft)	2,86 - 2,95 m (9,38 - 9,68 ft)
2,96 - 3,25 m (9,71 - 10,66 ft)	3,26 - 3,45 m (10,69 - 11,31 ft)
3,46 - 3,65 m (11,35 - 11,97 ft)	3,66 - 3,85 m (12 - 12,63 ft)
3,86 - 4 m (12,66 - 13,12 ft)	> 4 m (> 13,12 ft)

30. ¿Qué anchura tiene la tabla de tu báscula? / How wide is the board of your * teeterboard? / Quelle est la largeur de la planche de votre bascule? (*Marca solo una casilla*).

< 30 cm (< 11,81 in)	30 - 35 cm (11,81 - 13,78 in)
36 - 40 cm (14,17 - 15,74 in)	41 - 45 cm (16,14 - 17,71 in)
46 - 50 cm (18,11 - 19,68 in)	51 - 55 cm (20 - 21,65 in)
> 55 cm (> 21,65 in)	

31. ¿Qué grosor tiene la madera de la báscula en el centro? / How thick is the wood of the teeterboard in the center? / Quelle est l'épaisseur du bois de la bascule au centre ? (*Marca solo una casilla*).

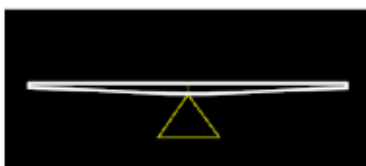
< 2 cm (< 0,78 in)	2 - 2,4 cm (0,78 - 0,94 in)
2,5 - 3 cm (0,98 - 1,18 in)	3,1 - 3,5 cm (1,22 - 1,37 in)
3,6 - 4 cm (1,41 - 1,57 in)	4,1 - 4,5 cm (1,61 - 1,77 in)
4,6 - 5 cm (1,81 - 1,96 in)	5,1 - 5,5 cm (2,07 - 2,16 in)
5,6 - 6 cm (2,2 - 2,36 in)	> 6 cm (> 2,36 in)

32. ¿Qué grosor tiene la madera de la báscula en los extremos? / How thick is the wood of the teeterboard at the ends? / Quelle est l'épaisseur du bois de la bascule aux extrémités? *(Marca solo un óvalo).*

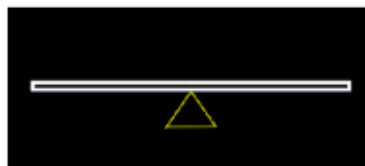
< 1 cm (< 0,39 in)	1 - 1,5 cm (0,39 - 0,59 in)
1,6 - 2 cm (0,62 - 0,78 in)	2,1 - 2,5 cm (0,82 - 0,98 in)
2,6 - 3 cm (1,02 - 1,18 in)	3,1 - 3,5 cm (1,22 - 1,37 in)
3,6 - 4 cm (1,41 - 1,57 in)	4,1 - 4,5 cm (1,61 - 1,77 in)
4,6 - 5 cm (1,81 - 1,96 in)	> 5 cm (> 1,96 in)

33. ¿A qué dibujo se parece más tu tabla de la báscula vista de perfil? / What picture * does your teeterboard table look like when viewed in profile? / À quelle image ressemble votre table de la bascule lorsqu'elle est vue de profil ? *(Marca solo un óvalo).*

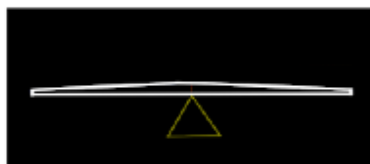
1



2



3



Opción 1

Opción 2

Opción 3

Otro:

34. ¿Utilizas algún material acolchado para cubrir la báscula? / Do you use any * padded material to cover the teeterboard? / Utilisez-vous un matériau rembourré pour couvrir la bascule ? *(Marca solo una casilla).*

Sí, cubre toda la báscula. / Yes, it covers the entire teeterboard. / Oui, il couvre toute la bascule.

Sí, cubre los lugares donde se recepciona. / Yes, it covers the places where yuu jump. / Oui, il couvre les lieux où l'acrobate saute.

No, saltamos sobre la madera. / No, we jump on the wood. / Non, on saute sur le bois.

Otro:

35. ¿Podrías facilitar el nombre del constructor de la plancha de madera y el lugar de fabricación? / Could you provide the name of the builder of the wooden plank and the place of manufacture? / Pourriez-vous fournir le nom du constructeur de la planche de bois et le lieu de fabrication ?

36. ¿Utilizas colchones debajo de los extremos laterales de la báscula? / Do you * use mats under the side ends of the teeterboard? / Utilisez-vous des tapis sous les extrémités latérales de la bascule ? (Marca solo una casilla).

Sí. / yes. / Oui.

No

Otro:

37. En caso de utilizar colchones debajo de los extremos de la báscula, ¿cuál es su altura? / In case of using mats under the ends of the teeterboard, what is their height? / En cas d'utilisation des tapis sous les extrémités de la bascule, quelle est leur hauteur ? (Marca solo un óvalo).

< 4 cm (> 1,57 in)

4 - 7 cm (1,57 - 2,75 in)

8 - 12 cm (3,14 - 4,72 in)

13 - 17 cm (5,11 - 6,69 in)

18 - 22 cm (7,08 - 8,66 in)

23 - 27 cm (8,66 - 10,62 in)

> 27 cm (> 10,62 in)

Lesiones y aspectos psicológicos / Injuries and psychological aspects / Blessures et aspects psychologiques

38. ¿Has sufrido algún periodo de miedo a la hora de realizar algún ejercicio sobre * la báscula? / Have you suffered a period of fear when doing some exercise on the teeterboard? / Avez-vous subi une période de peur en faisant de l'exercice sur la bascule ? (Marca solo una casilla).

Sí. / yes. / Oui.

No

39. ¿Has sufrido algún episodio de miedo entrenando báscula que te ha impedido * volver a realizar algún tipo de ejercicio a partir de entonces? / Have you suffered an episode of fear while training the teeterboard that has prevented you from doing any type of exercise again from then on? / Avez-vous subi un épisode de peur lors de l'entraînement de la bascule qui vous a empêché de refaire tout type d'exercice depuis lors ? (Marca solo una casilla).

Sí. / yes. / Oui.

No

40. ¿Te has lesionado alguna vez haciendo báscula? / Have you ever been injured * doing teeterboard? / Avez-vous déjà été blessé en faisant de l'échelle? (Marca solo una casilla).

Sí. / yes. / Oui.

No

41. ¿Cuántas veces te has lesionado haciendo báscula? / How many times have * you injured yourself doing the teeterboard? / Combien de fois avez-vous été blessé en faisant la bascule ? (*Marca solo una casilla*).

Ninguna vez. / Never. / Jamais.

1-3

4 - 10

+ 10

42. ¿Qué partes del cuerpo te has lesionado haciendo báscula? (puedes * seleccionar varias casillas) / What parts of the body have you injured doing the teeterboard? (you can select several boxes) / Quelles parties du corps avez-vous blessées en faisant la bascule ? (vous pouvez sélectionner plusieurs cases) (*Selecciona todos los que correspondan*).

Tobillos. / Ankles / Cheilles

Rodillas. / Knees. / Genoux.

Cadera. / Hips. / Les hanches.

Espalda. / Back. / Dos.

Cuello. / Neck. / Cou.

Hombros. / Shoulders. / Épaules.

Codos. / Elbows. / Coudes.

Muñecas. / Dolls. / Poignet.

Cabeza. / Head. / Tête.

Ninguna. / Nowhere. / Rien.

Otro:

43. ¿Cuál es la lesión más grave que has tenido haciendo báscula? / What is the most serious injury you've had while doing the teeterboard? / Quelle est la blessure la plus grave que vous ayez subie en faisant la bascule ?

44. ¿Cuántos meses has tenido que estar inactivo por una lesión provocada en la báscula? / How many months have you had to be inactive due to a teeterboard injury? / Combien de mois avez-vous dû être inactif en raison d'une blessure à l'échelle ? (*Marca solo una casilla*).
1; 2; 3; 4; 5; 6; 7; 8; 9; 10; 11; 12; 13; 14; 15; 16; 17; 18; + 18

45. ¿Has tenido que ir al hospital por alguna caída en la báscula? / Have you had to * go to the hospital for a fall on the teeterboard? / Vous avez dû vous rendre à l'hôpital pour une chute de bascule ? (*Marca solo una casilla*).

Sí. / yes. / Oui.

No

46. ¿Has sufrido alguna cirugía por alguna lesión en la báscula? / Have you had * any surgery for an injury on the teeterboard? / Avez-vous subi une intervention chirurgicale pour une blessure sur la bascule? / (*Marca solo una casilla*).

Sí. / yes. / Oui.

No

47. En caso de haber sufrido una cirugía o varias, ¿cuál o cuales han sido? / In case of having undergone surgery, what was it? / En cas d'avoir subi une intervention chirurgicale ou plus, qu'est-ce que c'était ?

Para terminar / To end / Pour finir

48. ¿Por qué elegiste hacer báscula coreana? / Why did you choose to do Korean teeterboard? / Pourquoi as-tu choisi de faire la bascule coréenne ?

49. ¿Cómo consideras de necesario investigar sobre estos aspectos de la báscula coreana? * / How necessary do you think it is to investigate these aspects of the Korean teeterboard? / Comment jugez-vous nécessaire d'étudier ces aspects de la bascule coréenne ?

	Muy necesario Very necessary Très nécessaire	Necesario Necessary Nécessaire	indiferente indifferent indifférent	Innecesario Unnecessary Inutile	Contraproducente Counterproductive Contreproductif
Antecedentes históricos / Historical background /Antécédents historiques.					
Metodología de enseñanza / Teaching methodology / Méthodologie d'enseignement.					
Mecánica y desarrollo de materiales / Mechanics and materials development / Développement de la mécanique et des matériaux.					
Biomecánica / Biomechanics / biomécanique.					
Afectación física / Physical involvement / Implication physique.					
Afectación psicológica / Psychological affectation / Affectation psychologique					
Posibilidades artísticas / Artistic possibilities / Possibilités artistiques.					

50. ¿Realizarías una entrevista virtual? / Would you conduct a virtual interview? /
Souhaitez-vous mener une entrevue virtuelle? (*Marca solo un óvalo*).

Sí / OUI / Yes

No

