

«PAS DE DEUX»

QUAN DANSA I GÈNERE COMPARTEIXEN ESCENARI



Henri Matisse. *La dansa (II)*. The State Hermitage Museum
Copyright © 2011 The State Hermitage Museum. Sant Petersburg, Rússia

ORIOL FORT I MARRUGAT

Directora: PATRÍCIA SOLEY-BELTRAN PhD MA

MEMÒRIA DEL TREBALL FINAL DE GRAU
UNIVERSITAT OBERTA DE CATALUNYA (UOC)
GRAU D'HUMANITATS
MÓN CONTEMPORANI. ESTUDIS CULTURALS
TEMES D'HISTÒRIA CULTURAL DES DE LA PERSPECTIVA DE GÈNERE
CURS 2013-2014

Als 100 anys de l'Institut del Teatre (i de la Dansa) de Barcelona.

A Laia Fort Tura, perquè la proposta de l'àmbit del treball va ser fruit de les vivències personals amb ella, ballarina des dels vuit anys de dansa tradicional, clàssica i contemporània, i estudiant del Grau de Coreografia i Tècniques d'Interpretació de la Dansa a l'Institut del Teatre de Barcelona. I, per damunt de tot, per acompanyar-me en el trajecte.

ÍNDEX

AGRAÏMENTS	II
RESUM. PARAULES CLAU	III
ABSTRACT. KEYWORDS	IV
I. INTRODUCCIÓ	1
1. Presentació	1
2. Objectius i justificació	3
3. Àmbit de la recerca	4
II. ESTAT DE LA QÜESTIÓ I MARC TEÒRIC	6
1. Gènere	6
2. Antropologia de la dansa	7
3. Historiografia de la dansa	10
4. Praxi de la dansa	11
III. METODOLOGIA	12
IV. QUAN DANSA I GÈNERE COMPARTEIXEN ESCENARI	14
1. Anàlisi de la història de la dansa des de la perspectiva de gènere	14
a) Dels inicis fins a finals del segle XIX. Orígens de la prevalença masculina en la dansa	14
b) Modernitat i contemporaneïtat. A la recerca d'una societat/dansa esperançada	22
2. Aportacions dels estudis de gènere a la historiografia i a la praxi de la dansa	33
a) Perspectiva de gènere i estudis de la dansa	33
b) Perspectiva de gènere i praxi de la dansa	33
c) La dansa com a activitat femenina	35
d) Dansa i creativitat femenina/creativitat feminista	35
e) Dansa i poder masculí	37
f) La dansa com a visualització de la dicotomia femení/masculí	38
g) Homes ballarins i estigma d'homosexualitat/feminitat	39
V. CONCLUSIONS I FUTURES LÍNIES DE RECERCA	41
BIBLIOGRAFIA I WEBGRAFIA	45

AGRAÏMENTS

A Marisa Guillaumes i a Axel Brando, perquè m'han donat el temps que els he pres.

A Patrícia Soley-Beltran, directora del Treball Final de Grau, perquè un dia em va fer descobrir el gènere; pel rigor acadèmic i humanístic de les seves imprescindibles orientacions i correccions que han encaminat un treball apassionant; i per animar-me quan flaquejava. A Laura Fontcuberta Famadas, consultora del Seminari per a la preparació del Treball Final de Grau, per la seva persistència i encoratjament perquè tractés aquest tema. A Margarita Tortajada Quiroz, professora, escriptora i investigadora del CENIDI Danza José Limón, de Mèxic, per haver-me lliurat el mecanoscrit del seu llibre *Danza y Género*, estímul i font essencial per a aquest treball. A Beatriz Martínez del Fresno, musicòloga, historiadora de la dansa i catedràtica de la Universitat d'Oviedo, per les orientacions bibliogràfiques i les aportacions de documentació pròpia, fruit d'un exemplar i imprescindible treball de recerca històrica i de gènere. A Roberto Fratini Serafide, dramaturg, escriptor i professor de l'Institut del Teatre, per tot el que vaig aprendre a les seves profundes classes d'Història de la dansa moderna i contemporània, impartides amb una exquisida humanitat. A Ester Vendrell i Sales, historiadora de la dansa, escriptora i professora de l'Institut del Teatre, per orientar-me en la bibliografia i en l'anàlisi de la història i del repertori de la dansa. A Guillermina Coll i Anna Roblas, professores de dansa de l'Institut del Teatre, per permetre'm gaudir les seves classes i ajudar-me a entendre la dansa. A Joaquim Noguero Ribes, crític de dansa i música i professor de Periodisme Cultural, per aportar-me la mirada de l'analista erudit i sensible. A l'Institut del Teatre (IT) i al Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques (MAE) de Barcelona, per acollir-me. A Jose Antonio González Martínez, publicitari, per ajudar-me amb l'anglès i l'ofimàtica. I a Glòria Arimon i Ventura, filòloga, periodista i escriptora, per haver llegit aquest treball amb ulls de dona.

RESUM

El treball «*Pas de deux*» *Quan dansa i gènere comparteixen escenari*, tracta de l'impacte i de la repercussió que han tingut la lluita per la igualtat dones-homes i els estudis de gènere en la praxi i en la historiografia de la dansa. Parteix de l'estudi fet des de la perspectiva de gènere de noves, clàssiques i reconegudes referències bibliogràfiques sobre gènere i dansa, antropologia de la dansa i història i praxi de la dansa. També de les dades obtingudes en classes, entrevistes i vivències a l'entorn de la dansa.

El document exposa com la dansa és un àmbit de creació artística i cultural molt apropiat per als estudis de gènere. Analitza si el gènere i la lluita per la igualtat dones-homes han tingut una influència en la praxi i en la historiografia de la dansa. Analitza la història de la dansa, les dones en la dansa i les accions personals o moviments dansístics modernitzadors, sovint protagonitzats per dones. Analitza com ho relata la historiografia. I analitza algunes obres per a mostrar com diverses coreògrafes, coreògrafs i companyies de dansa han volgut sortir dels estereotips de gènere fent revisions i/o creacions no androcèntriques.

El treball conclou que el gènere i la lluita per la igualtat dones-homes han tingut una influència molt positiva en la praxi de la dansa, tant des d'un punt de vista tècnic, estilístic i dramàtic com de protagonisme de la dona. També conclou que aquest protagonisme no s'ha traduït en el corresponent poder de les dones en la dansa, malgrat ser-ne majoria. En la historiografia i en altres àmbits acadèmics i de coneixement s'ha creat un gran interès per les enormes potencialitats d'investigació de gènere i dansa. Malgrat això, els resultats en forma d'estudis i publicacions encara són insuficients i poc divulgats.

PARAULES CLAU

Dansa, gènere, cos, història, poder.

ABSTRACT

The dissertation «*Pas de deux*» *When dance and gender share stage* treats of the impact and the repercussion that have had the fight for the equality women-men and the studies of gender in the practice and in the historiography of dance. It bases in the study of new, classical and recognised bibliographic references on gender and dance, anthropology of dance and history and practice of dance. In addition, it bases from the data obtained in interviews, classes and other experiences surrounding the world of dance.

The work exposes how dance is a field of artistic and cultural creation very appropriate for gender studies. It analyses whether gender and the fight for women/men equality have had any influence in the praxis and in the historiography of dance. It analyses dance history, women in dance and personal actions or avant-garde dance movements –usually carried out by women. It analyses how historiography narrates it. Moreover, it analyses some dance pieces to show how a diverse number of choreographers and dance companies have tried to shy away from gender stereotypes by making non-sexist pieces or revisions.

The paper concludes exposing that gender and the fight for women/men equality have had a very positive influence in the praxis of dance, both technically, aesthetically, dramaturgically and women's prominence. It also concludes that this prominence has not translated into the expected power to women in dance, even though being a clear majority. Nonetheless, in historiography and other academic fields has sparked a great interest on the enormous research potential on gender and dance. Even so, the results in the shape of studies and publications are still scarce and poorly divulged.

KEYWORDS

Dance, gender, body, history, power.

I. INTRODUCCIÓ

1. Presentació

El treball «*PAS DE DEUX*» *Quan dansa i gènere comparteixen escenari* té com a punt de partida l'estudi de les dones en la historiografia de la dansa, i l'anàlisi de les relacions i influències entre els moviments feministes, els *women's* i *gender studies* i la dansa.

Relacions i influències sobre la dansa com expressió artística i, especialment, sobre els corrents innovadors en la dansa —sovint promoguts i protagonitzats per dones. També, sobre l'anàlisi de la història de la dansa i l'antropologia de la dansa.

L'**interès acadèmic** del treball resideix en fer aquestes anàlisis de manera transversal com es correspon a la perspectiva de gènere —que en seria la columna vertebral— i, també, de manera multidisciplinària amb les aportacions de disciplines com l'antropologia, la història, els estudis culturals i la sociologia.

Un altre eix d'interès és el fet que a Catalunya i al conjunt d'Espanya són poc freqüents els estudis culturals basats en la perspectiva de gènere i, per això, treballar aquesta perspectiva hauria de col·laborar a l'encara llunyana fita de la normalització d'aquesta perspectiva en l'anàlisi de la societat i en el contingut dels coneixements acadèmics.

Com argumenten James S. Amelang i Mary Nash:

De hecho, la marginación sistemática de las mujeres en la mayor parte de los documentos oficiales plantea un reto singular a la imaginación de los/las historiadores interesados/das en la reconstrucción de los pensamientos, vidas y expectativas de las mujeres en todas las sociedades del pasado. (Amelang i Nash, 1990: 11)

En concret, els estudis històrics i analítics sobre dansa no són els més nombrosos en el conjunt de les investigacions artístiques o, més concretament, de les investigacions sobre les arts escèniques. Aquestes investigacions es donen als països més avançats en estudis culturals com els Estats Units d'Amèrica (EUA), la Gran Bretanya, Alemanya o França. Per això, aquests països i Espanya i Mèxic —per raons lingüístiques— han estat l'origen principal de la documentació emprada en el present treball.

D'acord amb la musicòloga i historiadora de la dansa Beatriz Martínez del Fresno, cal esmentar que la historiografia feminista de la dansa es comença a desenvolupar amb força als EUA als anys noranta:

Los trabajos de Christy Adair, Helen Thomas, Susan Leigh Foster, Mark Franko, Marta E. Savigliano, Jane C. Desmond, Ann Daly, Evan Alderson, Marianne Goldberg o Sally Banes, han

abierto un nuevo camino, analizando diversos aspectos de la danza histórica o actual desde una perspectiva de género y prestando atención a los mecanismos de poder. (Martínez del Fresno, 2001: 230)

Tanmateix, tot i la migradesa d'aquests estudis a Catalunya i a Espanya, alguns senyals denoten interès i voluntat d'ampliar i de difondre les recerques i coneixements d'aquest àmbits. En són exemples, el seminari celebrat a Madrid entre els mesos d'octubre i desembre de 2013, *Danza años 80: Primeros pasos de la danza contemporánea en España*; el III Congreso Internacional de Danza; *Investigación y Educación «Género e Inclusión Social»*, que se celebrà a Málaga el passat mes d'abril; o la convocatòria del III Congreso Nacional «*La investigación en danza*» que se celebrarà a Bilbao del 14 al 16 de novembre de 2014. També, la publicació del llibre, amb edició de Beatriz Martínez del Fresno (2011), *Coreografiar la historia europea: cuerpo, política, identidad y género en la danza* fruit del projecte d'investigació *Coreografiar la historia europea: cuerpo, política, identidad y género en la danza de la edad moderna y contemporánea*, desenvolupat en el decurs dels anys 2009, 2010 i 2011 sota la coordinació de la Universitat d'Oviedo, centre en l'actualitat capdavanter en els estudis i en l'ensenyament que vinculen gènere i dansa i gènere i música. A l'àmbit català, l'exposició i el llibre-catàleg *Arts del Moviment. Dansa a Catalunya (1966-2012)* dirigits per Joaquim Noguero i Bàrbara Raubert. Aquesta exposició va convertir-se en el portal d'entrada de la celebració dels cent anys de l'Institut del Teatre de Barcelona.

Des del **vessant social**, allò que hom podria destacar del present treball seria l'elaboració d'un petit pas més en el procés de desbrossament del camí que cal que porti la nostra societat a una plena visualització de les dones i, amb aquesta visualització/presència, a un ple exercici del ser sense discriminacions, exclusions, opressions o proteccions paternalistes (masclistes). Però també —i per això és una anàlisi de gènere— de l'home i dels homes. Així, de les masculinitats i de les feminitats, dels seus rols; i de la interrelació entre masculinitats i feminitats, entenent que les seves definicions «es basen en uns pressupostos binaris i dicotòmics que són imperatius culturals i no solament biològics» (Enguix, 2011: 19).

D'altra banda, amb el present treball podrem veure com la dansa ha evolucionat paral·lelament a la lluita per la igualtat i per la visualització de les masculinitats i de les feminitats. I també veurem que, quan la dansa —semblantment a tota idea o creació cultural o intel·lectual— ha volgut sortir de l'espai ideològic de la cultura dominant, ha sofert la crítica o la censura d'aquells que voldrien la dansa en la tradició *essencialista*, en l'immobilisme o en la dòcil assimilació —la fugida de l'Alemanya nazi de nombroses ballarines, ballarins, coreògrafes i coreògrafs en seria l'expressió històrica més cruel.

Descobrir, des de la perspectiva de gènere, la realitat de les dones i dels homes en la història de la dansa, hauria de col·laborar a obrir un *escenari*/món on tothom pogués *ballar*/viure d'acord amb la seva més íntima, sincera i lliure identitat.

2. Objectius i justificació

El subtítol «Quan dansa i gènere comparteixen escenari», vol sintetitzar el primer **objectiu**: mostrar la profunda relació entre dansa i gènere. Exposar que la dansa és un àmbit de creació artística i cultural excel·lent per als estudis vinculats al gènere. I fer notori que l'objectiu primer d'aquest treball ha estat recercar i mostrar que el gènere i la lluita per la igualtat dones-homes han tingut una influència en la praxi i en la historiografia de la dansa.

Per això, les següents preguntes van esdevenir els objectius inicials de les línies de recerca: La perspectiva de gènere, la lluita per la igualtat dones-homes, la lluita dels col·lectius LGBT han tingut un impacte en la historiografia de la dansa? Existeix una lectura/escriptura de la història de la dansa amb perspectiva de gènere? Quines serien les característiques més notables d'una visió de gènere de la història de la dansa, d'aquella *Re-visió* de la que parla Adrienne Rich?¹ Quins són els trets fonamentals, els punts de debat dels estudis que vinculen gènere i dansa? La perspectiva de gènere, la lluita per la igualtat dones/homes, la lluita dels col·lectius LGBT han tingut alguna repercussió en la praxi de la dansa? En les coreografies de les noves danses? En un paper diferent (el rol artístic, les variacions coreogràfiques, el relat argumental) dels homes i les dones que dansen? En l'anàlisi artística de la dansa? Podem entendre millor la història i la praxi de la dansa usant l'eina analítica que és el gènere? Persisteix tant en el món acadèmic com en el món de la divulgació (els *media*) una visió *tradicional*, androcèntrica de la història i de la praxi de la dansa? Sintèticament: Quina influència han tingut i tenen la lluita per la igualtat dones-homes i la perspectiva de gènere en la historiografia i la praxi de la dansa? Com s'ha mostrat i es mostra aquesta influència?

El Centre National de la Danse, a Lyon, en un curs per a doctorands dedicat a *Danse et genre* celebrat el 31 de maig de 2012, en l'*Appel à contribution* formula tota una declaració d'intencions de present i de futur que també ha estat una guia a l'hora de concretar els objectius d'aquest treball:

Què pot aportar l'estudi de la dansa a les recerques sobre gènere? Quin és l'impacte de les transformacions socials vinculades al gènere, sobre la coreografia? La dansa pot arribar fins a la construcció d'un «cos neutre» tal com va intentar la *post modern dance* i eliminar així tot senyal de pertinença a un gènere? Quin paper juga la dansa en la redefinició de les normes generitzades que afecten la societat? Quin és el lloc del feminisme en el món de la dansa?^{2 3}

A partir del treball fet amb les preguntes inicials, varen sorgir com a nous centres d'interès i com a nous objectius dels quals extreure'n conclusions, analitzar la

¹ «Re-vision –the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction– is for woman more than a chapter in cultural history: it is an act of survival. » (Rich, 1975).

² «Que peut apporter l'étude de la danse aux recherches sur le genre ? Quel est l'impact des transformations sociales liées au genre sur les pratiques chorégraphiques ? La danse peut-elle aller jusqu'à construire un 'corps neutre', comme l'a ambitionné la *post modern dance*, et effacer ainsi toute trace d'appartenance à un genre ? Quel rôle joue la danse dans la redéfinition des normes genrées qui travaillent la société ? Quelle est la place du féminisme dans le monde de la danse ?»

³ Les traduccions del francès són de l'autor d'aquest treball; les de l'anglès són fetes amb la col·laboració de Jose A. González Martínez.

relació entre les accions personals o moviments dansístics modernitzadors, *transgressors* o d'avantguarda i el seu context socioeconòmic; també la relació amb la situació de la lluita per la igualtat dones-homes. Estudiar la resposta de les persones intèrprets, creadores i de les companyies de dansa contra els estereotips masculistes. Esbrinar si la persona o les persones protagonistes de les *accions de revolta en la dansa* fan evident la seva vinculació amb els moviments per la igualtat. Veure com la historiografia ha relatat tots aquests fets. Conèixer i mostrar les diverses concepcions que sobre el treball de les dones ballarines, coreògrafes, directores, etc. tenen les persones estudioses de la relació gènere i dansa. Examinar estudis que defensen el paper protagonista i creatiu de la dona malgrat tots els impediments de caràcter sexista. Analitzar aquells treballs que emfasitzen el paper secundari, passiu o submís de la dona en la dansa, sobretot en la clàssica. Estudiar les relacions de poder dins el món de la dansa; com ho és la dificultat per a les dones d'assolir el poder en les institucions de la dansa (companyies i organismes públics o privats). Amb uns i altres objectius visualitzar les dones en la dansa.

Com a **justificació** de l'elecció del tema del treball, es pot esmentar que el seguiment del moviment feminista i de la lluita per la igualtat de la dona des dels anys setanta, la sensibilització en relació a la construcció i diversitat de les masculinitats i feminitats, i l'aproximació posterior als estudis de gènere, em fa afirmar que és absolutament imprescindible aquella *re-visió*, aquell acte de supervivència citat més amunt. Acte de supervivència que la professora Ester Vendrell Sales concretava en la història de la dansa tot afirmant la necessitat de «buidar tot el que hi va haver, i contextualitzar-ho», fer una profunda recerca sobre l'acció de les dones en l'àmbit de la dansa, situar aquesta acció en l'espai i el temps i, de manera molt necessària, analitzar-ne el seu rol, el profund, veritable, objectiu significat de l'acció de les dones com a ballarines, coreògrafes, pedagogues, directores, gestores, estudioses i crítiques. (Vendrell, 2013: entrevista):

Aquestes justificacions són les que sustenten aquest treball. L'elecció concreta de la història i la praxi de la dansa és motivat pel fet que es tracta d'un àmbit cultural-artístic on les mancances d'estudis citades anteriorment s'hi fan ben paleses i on els rols masculins i els rols femenins ens hi són mostrats de manera ben contrastada i confrontada.

3. Àmbit de la recerca

Amb relació a l'**àmbit temporal** es treballa el conjunt de la història de la dansa. Tanmateix, el període més analitzat és el que va del segle XVIII al segle XX. Així en el treball s'exposen apunts d'història de la dansa que ens desvetllen el paper de les dones i dels homes en les danses de caire mític o religiós i en el ball d'arrel folklòrica fins el

Renaixement. S'examinen, molt breument, les *danses de cour* o *ballet de cour* del segle XVI, la *danse d'école* al segle XVII, el *ballet d'action* al segle XVIII, el ballet romàntic al segle XIX i, finalment, el segle XX amb el ballet post-romàntic i el ballet imperial rus per a veure'n el paper de la dona en cada una d'aquestes etapes. També es fa una petita referència als balls socials o de saló de finals del segle XIX i principis del XX en allò que hom pot vincular als rols de les dones i dels homes.

Atès el propòsit del treball, els moviments dansístics que es ressalten són aquells que a partir de la primera dècada del segle XX més incideixen sobre els rols tradicionals dels homes i de les dones en la dansa. I s'analitza com ho relata la historiografia.

En relació amb els **tipus o estils de dansa**, el nucli del treball se centra exclusivament en la dansa acadèmica, artística, teatral o escènica i, més concretament, en la dansa clàssica, moderna, contemporània i postmoderna. En queda exclosa la dansa o el ball vinculats a la revista, al cabaret, al music-hall o a la comèdia o teatre musical. Tampoc són tractades les danses del tipus *aphrodisiac dancing* estudiades per Judith Lynne Hanna al llibre de referència *Dance, Sex and Gender*⁴. A efectes de classificació d'estils s'han usat, d'acord amb Jacotot (2009), la classificació de les danses i els balls en: 1) dansa acadèmica, artística, teatral o escènica, 2) dansa ritual, tradicional o folklòrica, i 3) dansa social, de societat o de saló.

Des d'un **punt de vista geogràfic**, el treball se centra en els països amb més cultura dansística i/o amb més tradició d'estudis de gènere: Estats Units d'Amèrica, Alemanya, França, Rússia, Gran Bretanya, Espanya, Mèxic, etc. Ateses les limitacions del treball, no s'ha estudiat cap país d'Àsia i d'Àfrica, ambdós continents amb una enorme diversitat de cultures dansístiques arrelades en la història. Precisament aquest fet, així com el de vetllar per no caure en l'etnocentrisme, exigeix no generalitzar les conclusions que poden ser vàlides per als països analitzats.

⁴ Vegi's: Judith Lynne Hanna (1988). *Dance, Sex and Gender*. Pàg. 56.

II. ESTAT DE LA QÜESTIÓ I MARC TEÒRIC

L'exposició d'aquest capítol es divideix en quatre apartats que mostren els principals punts d'observació del tema que tracta aquest treball i que palesen la complexitat i la riquesa de l'estudi de la relació entre dansa i gènere.

1. Gènere

A la Presentació d'aquest treball, s'esmentava la situació d'insuficiència dels estudis sobre la dansa des de la perspectiva de gènere i, també, alguns senyals que ens podien fer veure uns punts d'optimisme. S'esmentaven congressos, estudis universitaris i publicacions que donaven fe de la presència activa d'investigadores i investigadors a l'Estat espanyol. Efectivament, el gènere es va consolidant com a eina analítica per a la historiografia i la praxi de la dansa⁵.

L'estudiós de teoria cultural i cultura popular John Storey cita *Speaking of Gender*, d'Elaine Showalter, per a posar en valor el caràcter analític del gènere «Uno de los cambios más notorios acaecido en el área de humanidades durante los años 80 ha resultado del ascenso del género a la categoría de análisis» (2012: 183). I J. W. Scott assenyala al treball *El género: útil para el análisis histórico*:

El interés en el género como categoría analítica ha surgido sólo a finales del siglo XX. Está ausente del importante conjunto de teorías sociales formuladas desde el siglo XVIII hasta comienzos del actual [el XX]. A decir verdad, algunas de esas teorías construyeron su lógica sobre analogías a la oposición de hombre y mujer, otras reconocieron una "cuestión de la mujer", y otras, por último, se plantearon la formación de la identidad sexual subjetiva, pero en ningún caso hizo su aparición el género como forma de hablar de los sistemas de relaciones sociales o sexuales. (Scott, a Amelang i Nash, 1990: 42)

Scott continua la seva reflexió preguntant què cal que els i les historiadors canviïn ateses les noves formes d'anàlisi històric que formula el feminisme tot partint del constructe *gènere*. Entre moltes altres reflexions argumenta:

Debemos preguntarnos con mayor frecuencia cómo sucedieron las cosas para descubrir por qué sucedieron; según la formulación de la antropóloga Michelle Rosaldo, debemos perseguir no la causalidad universal y general, sino la explicación significativa «Me parece entonces que el lugar de la mujer en la vida social humana no es producto, en el sentido directo, de las cosas que hace, sino del significado que adquieren sus actividades a través de la interacción social concreta». Para alcanzar el significado, necesitamos considerar tanto los sujetos individuales como la organización social, y descubrir la naturaleza de sus inter-relaciones, porque todo ello es crucial para comprender cómo actúa el género, cómo tiene lugar el cambio. (Scott, a Amelang i Nash, 1990: 44)

⁵ Complementant les persones estudioses relacionades a la pàgina 1, es podrien citar: Susan Manning, Ramsay Burt, Ann Cooper Albright, Angela McRobbie, Marianne Goldberg, Judith Lynne Hanna, Peter Stoneley, Lyn Garafola, Janet Adshead-Landsdale, etc.

Així, la perspectiva de gènere comporta molt més que l'anàlisi de la presència o la visualització de la dona en la història; comporta com se la veu, com se la tracta, com es valora el seu protagonisme, com s'objectiva la seva activitat en funció o en contraposició als rols culturals o socials que li són atribuïts.

Patricia Soley-Beltran (a Meri Torras, 2007: 254-256) assenyala que les principals característiques del terme gènere en el marc analític contemporani són: Intercaccional: La masculinitat i la feminitat es defineixen en interacció; Interseccional: El gènere com a categoria conceptual captura la desigualtat que es deriva de la diferència sexual; i Performatiu: el procés de construcció del gènere com el resultat de la reiteració de pràctiques que conformen els subjectes física i psicològicament d'acord amb normes definides col·lectivament.⁶

Per a aprofundir en el concepte de gènere s'ha utilitzat la documentació elaborada per la doctora Begonya Enguix per al seminari *Gèneres i contemporaneïtats*, de la Universitat Oberta de Catalunya (UOC), impartit per la doctora Soley-Beltran. També, bibliografia de Judith Butler (aprofundiment en el concepte de gènere i la teoria performativa), de María Jesús Izquierdo (sobre les dones com a objecte d'estudi de les ciències socials), de Marta Lamas (la construcció cultural de la diferència sexual), de Mary Nell Trautner i Lúdia Puigvert (sobre gènere i classe social), d'Alicia Puleo i Joan W. Scott (el gènere com a categoria útil per a l'anàlisi històrica).⁷

2. Antropologia de la dansa

De l'àmbit de l'antropologia s'ha pres el concepte del cos com a eina de treball i, ensems, com a objecte i subjecte de sexualitat en la dansa. Aquests conceptes han remès a *Dance, sex and gender*, de l'antropòloga nord-americana Judith Lynne Hanna; a *Dance, Gender and Culture* editat per la sociòloga nord-americana Hellen Thomas; i a diversa bibliografia de l'antropòloga mexicana Margarita Baz. Conceptes més genèrics d'antropologia s'han cercat a *Género y Antropología social* de Yolanda Aixelà.

En aprofundir en l'anàlisi de cos i dansa s'han abordat conceptes com la sexualització del cos en la dansa (Margarita Tortajada, Emanuelle M. De Souza), dansa i poder masculí (Ana Abad Carlés i M. Tortajada), la dansa com a activitat femenina o dansa i creativitat femenina (Gisela Ecker, Anna Maria Guasch, Hélène Marquié), la dansa com a visualització de la dicotomia femení/masculí (Aurelia Martín Casares, Lina L. C. Sánchez Puentes, M. Tortajada, Sophie Jacotot, Morella Petrozzi), etc.

⁶ Com a punt de debat, volem citar a Marina Nordera quan, en relació a la concepció performativa del gènere de Judith Butler, escriu «La teoría de Butler ha sido revisada críticamente des de el punto de vista de los *dance studies* de Susan Foster, quien propone concebir el género como una realidad "coreografiada" en lugar de "performada"» (a Martínez del Fresno, 2011; 119).

⁷ Per insuficient aprofundiment, no s'ha pogut donar presència analítica a conceptes *com subversió de la identitat de gènere* (teoria *queer*) o *matriu heterosexual obligatòria* (teoria de la performativitat de gènere) de Judith Butler, que haurien pogut dotar d'una perspectiva diferent algunes formulacions del document.

Especialment en el món occidental, hi ha hagut una important identificació entre la dansa i la dona, atenent al fet de vincular la dona al cos —separat de la ment, del pensament— i al silenci —incapaç de transmetre valors, fruits intel·lectuals. Sovint, aquesta identificació ha convertit la ballarina en objecte i subjecte sexual i, així, se li ha exigut un aspecte físic d'acord amb les conveniències estètiques i eròtiques masculines de cada època. Certament, amb Margarita Tortajada, professora, investigadora i escriptora mexicana experta en dansa i gènere, es pot afirmar que la sexualització del cos femení en la dansa fa trencar amb els objectius artístics que la dansa pretén:

En tanto el cuerpo femenino en la danza es sexualizado y sobre el escenario se presenta objetivamente un cuerpo de mujer cruzado por el poder falocéntrico y sus connotaciones, se convierte en un signo sexual de placer y poder masculinos. Si ese es el consumo de la danza, si desde esa perspectiva se le percibe y goza, se rompe con los fines artísticos que ese arte persigue. (Tortajada, a Álvarez, 2002: 1)

Aquest punt d'anàlisi de la dansa en relació amb el cos i al cos sexualitzat promou diverses qüestions en els debats acadèmics encara vigents: és indestriable una mirada sexuada (la *male gaze*⁸) sobre el cos femení en la dansa? La dansa promou aquesta mirada? Les coreografies, els vestuaris, els moviments, els gestos promouen aquesta mirada? I això ho crea el coreògraf? També les coreògrafes? La coreògrafa feminista Marianne Goldberg ens fa la pregunta clau «¿la hacen como se ven a ellas mismas o como les han enseñado a verse a través de la mirada del hombre?» (A Tortajada, 2011: 36)

No són alienes a aquest punt, i cal remarcar-ho, les conseqüències que sobre el cos de la dona comporten les exigències estètiques masclistes dominants. Didier Martin, ressenyant un article de Thomas, Keel i Heatherton (2011) «Disordered eating and injuries among adolescent ballet dancers», exposa:

La primesa que s'exigeix a la ballarina clàssica la mena a la pràctica de conductes nutricionals perjudicials, la qual cosa comporta que sobrevinguin lesions pròpies d'un cos fràgil, amb períodes de convalescència que sovint s'allarguen agreujant els trastorns deguts al comportament alimentari. (Martin, 2013: 105)⁹

Bona part d'aquests elements venen donats a partir d'allò que ha estat anomenat la visió fal·locèntrica de la dansa. Tortajada assenyala com, partint d'una visió mítica i fal·locèntrica s'estableix una divisió social del treball que atribueix la dansa a la dona. Aquesta identificació és «propia de una cultura occidental, que la considera una actividad afín a ellas por su cercanía con el cuerpo y el silencio, por ser una manifestación subjetiva, artística, improductiva y 'propia' para 'débiles'» (2011).

⁸ *Mirada masculina* en seria una traducció excessivament asèptica, neutral; *mirada de masclista* s'aproparia més al seu veritable sentit; però *mirada masclista* es correspondria millor a l'ús que en aquest treball es vol donar a *male gaze*.

⁹ «La minceur exigée de la part de la danseuse classique la conduit à la pratique de conduites nutritionnelles dommageables entraînant la survenue de blessures du corps fragilisé, avec des périodes de convalescence souvent allongées renforçant elles-mêmes les troubles du comportement alimentaire.» (Martin, 2013: 105).

La sociòloga francesa Sophie Jacotot (2009: 3) parlant de les danses de societat assenyala les connotacions sexuals que s'expressen públicament quan dues persones ballen, mostrant les dones uns moviments, una vitalitat del cos, unes interaccions amb l'altre ballador amb una proximitat més pròpia de la intimitat i, així, uns contactes corporals amb qualcú que no és un íntim. Aquest aspecte és quasi sempre present en qualsevol anàlisi de la dansa des de la perspectiva de gènere.

Quasi derivat del punt anterior —atesa la relació entre la *sexualització* del cos de la ballarina i la mirada masculina— és necessari considerar un altre punt condicionant i de referència: el poder masculí en la dansa. Hi ha idees contraposades en els estudis de la història de la dansa. Aquelles persones estudioses que destaquen el paper de la dona sotmesa en un entorn fal·locràtic, i aquelles altres que, tot i la caracterització de la societat masclista i de l'entorn masclista de la dansa, consideren necessari esmentar, estudiar i emfasitzar el paper creador de la dona en la dansa tant des d'un punt de vista de ballarina com de coreògrafa o de directora.

Ana Abad Carlés ens en parla en la seva tesi doctoral (2012a) *Coreógrafas, directoras y pedagogas: la contribución de la mujer al desarrollo del ballet y los cambios de paradigmas en la transición al s. XXI*; també en una conferència al Centro Cultural Español de Buenos Aires el juny de 2013 i, a bastament, Tortajada especialment al seu llibre de referència *Danza y Género*. Abad Carlés defensa les dones ballarines i coreògrafes (Anna Pavlova, Margot Fonteyn, Suzanne Farrell o Lynn Seymour) com agents creatius que ni han estat prou estudiades ni s'ha donat a conèixer tot el seu treball de creació artística, que en molts casos és minimitzat al relacionar-lo amb els treballs dansístics masculins. Les he qualificades com a *ballarines amb veu* —ballarines a qui s'escolta, ballarines a qui es té en compte.

D'altra banda, en el moviment dansístic —que és moviment corporal— es reproduïxen manifestacions de gènere, estereotips de masculinitat i feminitat. Els homes, malgrat molts matisos, cal que expressin la seva *masculinitat* —el ballet exigeix a l'home l'execució de passos, gestos, actituds que denotin aquesta masculinitat— i les dones la seva *feminitat* en els seus exponents més tòpics. La dansa clàssica consolida moviments home i moviments dona. L'essència d'aquests conceptes no la podem considerar llunyana de la dels estudis antropològics de Pierre Bourdieu a *El sentido práctico* (1991:122) quan analitza les conductes corporals *pròpies* d'homes i de dones dels habitants de la Cabília, a l'Algèria.

La ballarina, coreògrafa i escriptora peruana Morella Petrozzi (1996: 2) explica com aquesta dicotomia de gèneres és molt freqüent en la dansa i com l'anàlisi feminista esdevé perillosa i amenaçadora per a l'estètica tradicional.

Per cloure aquest apartat, convé esmentar un concepte que ens aporta Margarita Baz pel que fa a la funció social de la dansa. Baz es pregunta pel sentit, per la singularitat, per la funció social de la dansa en la nostra societat contemporània «marcada por el individualismo, la indiferencia, el desdibujamiento de horizontes de

futuro, la precariedad del tejido social y la lógica insolidaria del mundo neoliberal» (2009: 19). També el concepte d'etnocentrisme que aporta Beatriz Martínez del Fresno quan recorda que «[...] la antropología de la danza realizó un importante trabajo desde mediados de siglo, planteando el estudio de la danza como producción social, tratando de deshacer el etnocentrismo y partiendo de que todas las culturas son plurales y relativas» (2000: 17).

3. Historiografía de la danza

És, sobretot, a partir d'aquests conceptes manllevats del gènere i de l'antropologia que s'ha pretès analitzar des de la història i des de la praxi artística la visualització, el protagonisme més fidel a la realitat de les dones i dels homes en la dansa, amb el benentès que la història des d'una visió dels homes, des d'una visió androcèntrica és la història d'aquell que domina, d'aquell que vol imposar els seus valors, el seu sistema econòmic, social, polític i cultural. És la història vista des d'uns ulls que ignoren les dones com a protagonistes de la història. Així, no només és la història narrada des d'una visió parcial i esbiaixada sinó, especialment, una història de la qual ha estat sostreta la visió de les dones i la presència de les dones com a agents de la història.

Cal dir que una primera cerca de referències historiogràfiques, mostra una manca de manuals d'història de la dansa que posin l'èmfasi en la perspectiva de gènere. Certament, s'han trobat treballs —especialment nord-americans i anglesos— sobre aspectes concrets de la dansa: períodes, corrents, estils, obres, biografies, etc., però no una visió general de la història de la dansa.

Malgrat notables avenços en estudis culturals universitaris o acadèmics protagonitzats quasi exclusivament per dones, s'ha observat que predomina el criteri *tradicional* d'anàlisi, fet que es correspon a la situació general universitària, acadèmica, cultural, social i política que no dóna prioritat als estudis culturals sota la perspectiva de gènere. Tanmateix, com a forma de reconeixement, cal citar Beatriz Martínez del Fresno, de la Universidad de Oviedo; Cecilia Nocilli, de la Escuela Superior de Arte Dramático de Castilla y León; Guadalupe Mera, del Conservatorio Superior de Danza de Madrid; Isabel Ferrer Senabre, de la Universitat Autònoma de Barcelona, Isabel de Naverán, de Artea, i de la Universidad del País Vasco i de Alcalá de Henares; Pilar Ramos López, de la Universidad de la Rioja; Margarita Muñoz Zielinski, de la Universidad de Murcia; Carmen Giménez Morte, del Conservatori Superior de Dansa de València; Ester Vendrell Sales de l'Institut del Teatre de Barcelona, entre les diverses estudioses que d'una manera o altra han continuat la línia de recerques i de divulgació que va iniciar Estrella Casero a l'Aula de Danza de la Universidad de Alcalá de Henares. Els treballs d'aquestes persones haurien de ser un exemple a seguir per tots els centres superiors o universitaris on s'ensenya interpretació, coreografia, pedagogia

o història de la dansa que, d'altra banda, haurien d'incloure el gènere en el currículum dels ensenyaments superiors i dels graus.

Com a exemple d'aquest mateix treball en un altre país es pot citar el Centre National de la Danse de França que va celebrar el passat gener, en la seva seu a París, unes jornades d'estudi coordinades per Hélène Marquié i Marina Nordera, amb el títol de *Revisiter l'historiographie de la danse et éclairer l'histoire du genre: étude de quelques figures de danseuses*.

És adient usar les paraules de Yolanda Aixelà per a fer un paral·lelisme entre l'antropologia social i la història de la dansa:

Cómo podía influir el que, salvo excepciones, muchas de las investigaciones que se realizaron hasta los años sesenta fuesen desarrolladas por antropólogos hombres, muchos de los cuales filtraban una perspectiva androcéntrica¹⁰ que pudo haber determinado la presencia/ausencia en su discurso de la clave de género. (Aixelà, 2005: 21)

4. Praxi de la dansa

Les lectures per a elaborar l'Estat de la qüestió en l'àmbit de la praxi¹¹ defensen que la lluita de les dones per la igualtat ha influït en la praxi de la dansa —coreografia i interpretació. Sobretot, en la dansa moderna i contemporània, no pas tant en la dansa clàssica. Tanmateix, algunes alternatives promogudes per homes mereixen la consideració d'intents lloables, interessants i, fins i tot, denunciadors; ens referim, entre d'altres, a Les Ballets Trockadero de Monte Carlo o al coreògraf Matthew Bourne.

Les anomenades *pioneres* (Duncan, Fuller, Saint-Denis, Graham, Humphrey o De Mille) protagonitzen als Estats Units d'Amèrica a principis del segle XX unes *revolucions en la dansa*, que coincideixen amb expressions col·lectives de reivindicació de les dones. Cal dir que, en general, els treballs estudiats consideren aquestes coincidències —lluites reivindicatives i transformacions en la dansa— no pas un fet casual sinó una causa d'influència.

Igualment, hom coincideix en el fet que el protagonisme de les dones continua fins els anys 80 del segle XX, i que els seus millors moments van en paral·lel a l'apogeu de la lluita feminista dins l'anomenat món occidental. Els estudis fets sota la perspectiva de gènere analitzen aquest procés sobretot a partir dels 80 i en són testimoni i en són recerca del per què i del com, fent entendre millor aquella transformació de la dansa i el seu context.

¹⁰ V. Stolcke (citada per Aixelà, 2005: 24) defineix l'androcentrisme com «enfoque de un estudio, análisis o investigación desde la perspectiva masculina únicamente, y utilización posterior de los resultados como válidos para la generalidad de los individuos, hombres y mujeres».

¹¹ Vegi's *Dancing Women. Female Bodies on Stage*, de Sally Banes i *Coreógrafas, directoras y pedagogas: la contribución de la mujer al desarrollo del ballet y los cambios de paradigmas en la transición al s. XXI*, d'Ana Abad Carlés.

III. METODOLOGIA

L'enfocament metodològic usat ha estat doble. Per una banda el mètode crític-racional; la metodologia de la teoria crítica de la societat atès que s'ha volgut explicar i comprendre el fenomen social que és la dansa, i s'ha volgut fer usant el gènere com a eina analítica. Aquesta metodologia permet copsar l'interès emancipador de les ciències socials.

Així, hom ha usat una metodologia basada en la noció d'explicació comprensiva, atès que s'ha considerat que cal vincular explicació i comprensió, ja que l'explicació (conèixer les causes que produeixen un fenomen) afavoreix la comprensió (captar el sentit d'un fenomen), i la comprensió demana explicacions dels fenòmens.

També cal dir que ha estat usada una metodologia qualitativa fent servir com a instruments o tècniques l'anàlisi de fonts documentals i bibliogràfiques —segones fonts.

Des d'un vessant processal, es començà el treball amb la recerca de fonts bibliogràfiques a partir de referències de persones estudioses, manuals bàsics, institucions o entitats generalment considerades contrastades o vàlides. Aquest procés va ser fruit d'una recerca inicial dins les disciplines acadèmiques que havia cursat, vinculades als temes del treball: curs Gèneres i contemporaneïtats, de la Universitat Oberta de Catalunya; i curs Història de la Dansa moderna i contemporània, de l'Institut del Teatre de Barcelona.

El següent procés de recerca es va realitzar mitjançant la Biblioteca de la Universitat Oberta de Catalunya (UOC) i els portals de cerca i gestió de referències bibliogràfiques DIALNET, ProQuest, Mendeley, Biblioescènic i Aladí. També a través del Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques de l'Institut del Teatre (MAE), de Barcelona; la Biblioteca Popular de la Dona, Francesca Bonnemaison, de Barcelona; l'Institut Interuniversitari d'Estudis de Dones i Gènere, de Catalunya; i de l'Associació de Professionals de la Dansa de Catalunya, entre d'altres portals, biblioteques i entitats.

En síntesi, es pot dir que el procés inicial del treball ha estat la cerca i el buidatge del màxim nombre possible de referències bibliogràfiques de les persones exponents de les més reconegudes investigacions sobre els temes tractats. En relació amb les fonts bibliogràfiques, l'insuficient coneixement de la llengua anglesa ha condicionat, si més no, l'extensió i la profunditat en l'ús directe de referències probablement imprescindibles¹².

Per al desenvolupament del treball d'acord amb els objectius proposats, tant en l'àmbit de la historiografia de la dansa com en el de la praxi de la dansa, es parteix del gènere com a categoria analítica. També ha estat de gran utilitat l'ús de l'anàlisi

¹² Vegi's com a exemple, les persones estudioses citades a les pàgines 1 i 6.

antropològica, atès que els treballs sobre antropologia del cos i antropologia de la dansa són imprescindibles per a aprofundir en el fet que, en la dansa, conflueixen el cos com a eina de treball i el cos com a objecte i subjecte de sexualitat.

A partir del recorregut pels conceptes de gènere, per algunes anotacions sobre antropologia de la dansa i per la història de la dansa, han estat analitzats alguns treballs que de manera més especialitzada relacionen gènere i dansa, la qual cosa ha permès elaborar una síntesi crítica dels trets essencials de les aportacions del gènere a la historiografia i a la praxi de la dansa.

Finalment, cal esmentar que l'assistència a classes de dansa clàssica i de dansa contemporània —a més de les ja citades d'història— i les converses amb professores, professors i alumnes ha estat d'una gran utilitat per a la comprensió de la dansa i de les vivències de les persones que s'hi dediquen.

IV. QUAN DANSA I GÈNERE COMPARTEIXEN ESCENARI

1. Anàlisi de la història de la dansa des de la perspectiva de gènere

a) Dels inicis fins a finals del segle XIX. Orígens de la prevalença masculina en la dansa

Defineixo les primeres danses *històriques*¹³ com una transició entre les *danses de la naturalitat*¹⁴ i les *danses de la culturalitat*¹⁵. En les *danses de la naturalitat* m'és difícil considerar que algunes actituds de *ballarins* i de *ballarines* en pintures rupestres de fa 12.000 anys —en danses d'aparença ritual, religiosa, dedicades a la fecunditat, a promoure les collites, etc.— puguin ser assimilades a masclisme o a rols entesos estrictament sota el concepte de gènere. Certament, aquesta asseveració mereixeria un profund estudi: és, doncs, un posicionament *provisional*. D'acord amb Paul Bourcier¹⁶ quan parla de pintures rupestres amb figures *dansants*: «Se impone, pues, una gran prudencia en las conclusiones que saquemos de los documentos que conozcamos [...] También se impone una gran prudencia en lo que se refiere a su interpretación» (1981: 12). Cal dir que aquest posicionament *provisional* també ho és en relació amb els diversos rols de les dones i dels homes en danses mítiques, rituals, folklòriques o tradicionals de diverses zones del món que no sempre situen les dones en un rol femení de subordinació al mascle, a allò masculí.

Hom voldria insistir en les *danses de la naturalitat* —danses de la vida quotidiana, en diu Bourcier (1981: 40). Si bé en algunes d'aquestes danses dones i homes tenen uns rols establerts en funció del seu *sexe anatòmic*, crec que no poden ser qualificades igual que aquelles danses que, uns segles més tard per imposició de la religió cristiana i del desenvolupament econòmic, expressaran una *voluntat estructural* de discriminació, opressió i ús de les dones per part de la societat masclista dominant. Aquest fet ja no desapareixerà de la història de la dansa; ans el contrari s'anirà estenent i aprofundint fins l'arribada dels moviments d'emancipació de les dones i les seves repercussions en la dansa, ja a finals del segle XIX, principis del XX que trencaran la línia històrica però no la faran desaparèixer.

Les primeres *danses de la culturalitat*, les danses històriques, les danses documentades, sovint mostren expressions que ens poden fer començar a considerar que els papers dansístics d'homes i de dones corresponen a rols imposats culturalment

¹³ Ana Abad defineix la dansa històrica com «la danza anterior al ballet romántico, es decir, las reconstrucciones de las danzas medievales, renacentistas y barrocas» (2012: 437). Nosaltres n'hi hem inclòs d'altres que, d'acord amb la historiografia, correspondrien a períodes històrics (Egipte, Grècia, Roma, etc.).

¹⁴ Danses creades o interpretades d'acord amb l'expressió i el rol *natural* de les persones.

¹⁵ Danses creades o interpretades a partir dels condicionants *socioculturals*, de gènere, de les persones.

¹⁶ L'interès de Pierre Bourcier rau en el fet que, per una banda, relata amb rigor i detall acadèmics l'evolució històrica de la dansa i, per altra, sovint usa —manllevats o propis— comentaris estereotipats sobre ballarins i ballarines que serveixen per a percebre una manera *tradicional* d'analitzar la història.

en funció de criteris masculins, dominants de caire social, econòmic o sexual: en funció del *sexe social assignat*¹⁷. Així, en l'època històrica, especialment a Roma, podem percebre una utilització de les dones en la dansa com a estímul —objecte— eròtic. Bourcier (1981: 45) cita que «las danzas de banquete tenían con mayor frecuencia un carácter de indecencia que de danza» o «Eran ejecutadas sobre todo por cortesanas» i «la narración de Tácito sobre una danza lúbrica de la vendimia ejecutada por Mesalina y sus compañeros de orgía corresponden a este carácter». Els treballs d'aprofundiment de la dansa a Roma ens mostren unes regulacions de les danses, uns estatus de ballarines i ballarins i unes valoracions morals que poden ser usades per a conformar un frontispici de les *danses de la culturalitat*, ja danses històriques. I, en aquest frontispici, el gènere en la dansa romana¹⁸.

Convé deixar constància en aquest apunt dels primers segles de la nostra història que els testimonis sobre diverses varietats i estils de danses amb nombroses possibilitats interpretatives es donen en les iconografies que podem trobar en vasos, parets, escultures, monuments, etc. dels antics imperis de l'orient mitjà, amb danses de caire militar; de l'Egipte dels faraons, amb litúrgia funerària; de l'espai hebreu, com a paralitúrgiques, rituals itifàl·lics; de Creta, danses religioses, funeràries, dionisíaques; de Grècia, d'essència religiosa, festiva, educacional, pírrica, dionisiaca, amb la seva connotació fertilitat-fecunditat i, d'acord amb Bourcier: «muchos ritos dionisiacos son ritos agrarios y llevan consigo la ostentación del *phallos*» (1981: 30), ja que, efectivament, les danses dionisíaques eren, com d'altres, danses orgiàstiques.

És a partir d'aquests moments històrics quan les danses que eren tradició vinculada a la *naturalitat* esdevindran, de forma diàfana, accions vinculades a la *culturalitat*. Començarà la creació de la base que justificarà uns papers determinats de les dones en la dansa marcats pels rols imposats culturalment i ideològicament. Aquest fet culminarà amb el capitalisme, la revolució industrial i la societat de classes que afectarà directament al paper de les dones en la societat: oprimides i discriminades com a dones i com a treballadores.

Ja avançant els segles, hom creu important esmentar un aspecte històric de la dansa en el qual podem percebre el gènere: la prohibició eclesiàstica que la dona balli. Cal que ens situem a l'edat mitjana amb la presència aclaparadora del poder espiritual i terrenal de l'Església, del poder sobre el cos i sobre la ment. Les dones —com bona part de la dansa— esdevenen símbol del pecat, del mal, del perill per a l'home i per als valors cristians i, per això, a les dones els és negada la possibilitat de participar no només en les litúrgies sinó també en les danses que han assolit un caràcter paralitúrgic. Bourcier cita diversos anatemes que confirmen les prohibicions: «la homilía del papa León V, quien condenó en 847 “los cantos y las carolas de las mujeres en la iglesia” [...]»

¹⁷ D'acord amb la terminologia usada per Enguix (2011: 12): *sexe anatòmic* i *sexe social assignat*.

¹⁸ Vegi's: Alonso Fernández, Zoa (2011). *La danza en época romana: una aproximación filológica y lingüística*. Tesi doctoral. Universidad Complutense. Madrid.

las constituciones sinodales del obispo de París [...] prescriben a los clérigos que prohíban las *choreae*¹⁹ “sobre todo en tres lugares: las iglesias, los cementerios y las procesiones “» (1981: 46).

La prohibició de les danses a l'església i per tant les danses com a objecte de sacralització²⁰ o com a un ritus tribal/totèmic comporta que la dansa només pugui ocupar l'espai de l'espectacle o del divertiment, ens diu Bourcier (1981:51), la qual cosa fa que un tipus de dansa acabi evolucionant cap a l'espectacle a partir de tancar-se als palaus. Tanmateix, una altra dansa, la dansa folklòrica, la més popular, mai no deixa l'espai públic. Encara ara la podem gaudir com a expressió de tradicions arrelades.

Abad (2012: 26), relata: «El Renacimiento proporciona [...] una especie de respiro, pues durante esta época no solo la danza, sino en general todas las artes escénicas, van a experimentar un empuje y desarrollo». La noblesa personalitzada per Catalina de Mèdici farà desenvolupar a les seves millors estances els ritus dansístics laics. Aquest serà l'esglaió imprescindible perquè, dos-cents anys més tard l'espectacle es professionalitzi —Lluís XIV, el Rei Sol (1638-1715) n'és el màxim promotor. I també esglaió necessari perquè quan es permeti que les dones siguin ballarines, pugui donar-se la utilització *professional* de les dones com a artistes i com a objectes. Un ús que, al segle XIX, arribarà a ser directe, explícit, corpori, venal, si més no als teatres de l'aristocràcia i de la burgesia.

Just en tractar la dansa esdevinguda espectacle, hom voldria intentar acotar encara més un aspecte de la dansa que fa visualitzar el tractament de la dona com a objecte; ens referim a la *male gaze*. Hom argüeix que el pas de subjecte a subjecte i objecte es dona quan *la dona puja a l'escenari*, quan les dones que ballen deixen d'estar al mateix nivell que totes les altres persones amb les que comparteixen espai, per a situar-se en un espai separat i elevat, un escenari per a, precisament, la millor visualització²¹.

Bourcier ens parla de visualització en referir-se a una *danse de cour* per parelles provinent de la Provença anomenada *volte* en la qual «el caballero se enlaza con su compañera y gira sobre sí mismo haciéndola saltar. Considerada deshonesto, es apreciada por Brantôme²², pues el salto “deja ver a menudo algo agradable a la vista”» (Bourcier, 1981: 66). És la primera manifestació documentada que he trobat de la *male gaze* en la dansa. La coreografia d'aquestes danses pot incloure alguns aspectes que reflecteixen els rols dels homes i les dones en funció d'aquell *sexe social assignat* de què es parlava abans: qui porta la iniciativa, qui té un paper dominant, una reverència més submissa per part de la dona, etc., però la mirada masculista no dependrà d'aquests aspectes tècnics de la dansa: la mirada masculista estarà al marge de la coreografia i del

¹⁹ *Chorea*, carola, dansa circular. Dansa festiva molt estesa durant l'edat mitjana. «Según el comentarista de Horacio, la *chorea* es la danza de los coros, la danza de la ciudadanía que ha de bailarse con las manos unidas. Más que ninguna otra palabra, *chorea* es sinónimo de danza griega, colectiva, religiosa y, en último término, de danza perfecta» (Alonso, 2011: 103).

²⁰ Pràcticament només la *Dansa de la Mort* perviurà com a dansa vinculada a l'Església.

²¹ D'aquesta idea caldria excloure'n, per exemple, les danses vinculades al cor en les tragèdies gregues o les danses que s'executaven a l'entorn d'altars en celebracions religioses, que no considerariem escenaris per a espectacles.

²² Pierre de Bourdeille, anomenat Brantôme (1540-1614), escriptor francès conegut pels seus escrits *Illegers* on narra la seva vida com a cortesà i com a soldat. Autor, entre d'altres obres, de *Vies des dames galantes*.

vestuari. Coreografia i vestuari hauran d'anar més enllà de la mirada del mascle, hauran de ser fruit de la voluntat de crear una expressió artística que mostri qualitat tècnica i estètica i, si així es vol, hauran de ser part d'una narració. Tanmateix, la mirada no la podrà dominar la persona creadora de la coreografia; probablement la podrà controlar més la pròpia ballarina o ballarí.

Aquest és un debat recurrent que ultrapassa l'àmbit de la dansa i abasta altres manifestacions artístiques, esportives, folklòriques, etc. Hom pot crear un espectacle expressament per al lluïment o per a afavorir el lluïment del cos humà, amb un nivell més o menys qualificable d'ús objectual d'aquest cos —majoritàriament de les dones—, amb la qual cosa ens podem endinsar més en l'ètica que en l'estètica. També pot donar-se el cas de la creació artística que demani la nuesa corpòria sense cap voluntat d'ús del cos exclusivament com a objecte de mirada sexual.

Els *ballet de cour* (segle XVI) acostumaven a tenir una *acció dramàtica*; per això, caldria analitzar-ne el contingut dramàtic per a proporcionar d'una dada molt important la cerca de gènere dels components de la dansa. Atès que aquella *acció dramàtica* sovint procedia de la literatura (*Orland furiós*, *Jerusalem alliberada*, *Roland*, etc.) hom pot pensar que la seva traducció dansística devia incloure els aspectes de gènere de la font original. D'altra banda, les danses basades en narracions vinculades a la *galanteria pastoral* serien, ben probablement, una font important d'informació. Tanmateix, aquest aspecte sobrepassa a bastament les possibilitats d'aquest treball. Això no obstant, es cita un exemple esmentat per Bourcier que reafirma la conveniència de l'anàlisi. En relació amb una dansa promoguda per Catalina de Mèdici per a uns nobles espanyols exposa:

Entró seguidamente «un gran conjunto de sátiros músicos» que precedían a una carroza que culminaba en un grupo de «rocas luminosas». Las rocas y árboles que las adornaban se abrieron y de su interior descendieron **ninfas que bailaban y caballeros que combatían**²³ danzando (Bourcier, 1981: 75).

Es pot dir que des d'aquests moments fins el naixement de la dansa moderna als Estats Units d'Amèrica (EUA) el recorregut de la dansa es pot sintetitzar en els conceptes de professionalització, perfeccionament tècnic, complexitat dramàtica i escenogràfica amb etapes marcades pels prolegòmens del ballet clàssic (Lluís XIV, Molière, Jean Baptiste Lully, Académie Royale de Musique et de Danse, Jean Georges Noverre, etc.), el ballet romàntic (*La Silphide*, *Giselle*, *Coppélia*) i la dansa neoclàssica (Ballets Russos de Serge de Diaghilev, Balanchine, Lifar, etc.). En un procés, com diu Bourcier parlant del sistema Beauchamps²⁴, que porta a «idealizar el cuerpo humano, para hacer que los gestos de la danza fueran una creación tan bella y tan artificial como el verso clásico» (1981: 102).

²³ Les negretes són de l'autor d'aquest treball.

²⁴ Pierre Beauchamps. Mestre de dansa del rei Lluís XIV, el Rei Sol, i mestre de ballet de l'*Académie*.

Convé citar, en aquest recorregut històric, la data del 15 d'abril de 1681 en què per primera vegada, unes ballarines professionals es presenten a escena encapçalades per *Mademoiselle* de La Fontaine «antecesora de las estrellas femeninas, les dio el ejemplo de una vida sumamente edificante» esmenta Bourcier, i finalitza la referència així: «Los registros de la policia y del Parlamento, conservados en los Archivos Nacionales de París, demuestran que ella fue una excepción» (1981: 119). Es pot interpretar que algunes o bona part de les ballarines professionals, si més no entre finals del segle XVII i principis del XVIII, es veien abocades a portar vides poc edificants. La visió masculista de la ballarina ja ultrapassava l'estètica per a endinsar-se obertament en la dona objecte d'ús sexual. Marina Nordera, amb una mirada ben diferent, escriu sobre La Fontaine «Ella misma creaba sus *entrées* en un contexto en que la creatividad en la composición era prerrogativa de los maestros de baile masculinos» (a Martínez del Fresno, 2011: 131).

Un altre aspecte remarcable d'aquest itinerari per la història vinculat al gènere es troba en les retribucions de ballarins i de ballarines. Com a exemple, Bourcier ens detalla l'escala salarial de 1713 de la companyia de dansa de l'Òpera de París. 2 ballarins de 1000 lliures a l'any, 2 ballarines de 900 lliures a l'any; 4 ballarins de 800 lliures, 4 ballarines de 500 lliures; i 4 ballarins de 600 lliures i 4 ballarines de 400 lliures (1981: 128). Un fet que encara avui es dona sovint.

Com a expressió d'una anàlisi estereotipada d'aspectes de la vida de diverses ballarines dels segles XVIII i XIX, es citen alguns comentaris de Noverre²⁵ que Bourcier ens ha deixat al seu manual d'història de la dansa (1981: 149-164). Cal dir que al costat d'aquests comentaris n'hi ha d'altres de caràcter tècnic que enalteixen les ballarines que citem a continuació. De Marie Allard (1742-1802) ens relata que «Se retiró por haber engordado excesivamente»; de Barbara Campanini (1721-1799) «Llevó una vida cortesana, siendo la amante de varios señores. Finalmente fue amante del rey de Prusia, Federico el Grande, quien la contrato para su teatro de Berlín»; de la gran Marie Camargo (1710-1770) «fue la amante oficial (sic) del conde de Clermont. [...] Se dice que con motivo de la elevación de sus danzas, inventó el "calzón de precaución", precursor de los actuales "leotardos"²⁶ [...] El juicio de Voltaire sobre ella era que "fue la primera que danzaba como un hombre"»; de Marie-Madeleine Guimard (1743-1816) «Su maldad era célebre. Tenia incluso a sueldo a poetas y panfletarios para que atacasen a sus rivales. [...] Cortesana hábil (sic), se habia hecho regalar una "locura" en Pantin por el duque de Soubise»; de Louise Lany (1723-1777) «[...] según el juicio general: la modestia y la regularidad de su vida causaron injustamente su olvido». Finalment, sobre Marie Sallé (1702-1756) val la pena extreure'n comentaris que van més enllà dels

²⁵ Noverre (1727-1810). Coreògraf i ballarí, és el gran reformador de la dansa del segle XVIII. Els comentaris que cita Bourcier corresponen a les seves *Lettres sur la danse et sur les ballets*, de 1760.

²⁶ Ana Abad ens aporta una informació tècnica que complementa el comentari de Noverre «Quizás, y aunque parezca anecdótico, ninguna [labor] fue tan importante como la modificación paulatina de los trajes con los que las bailarinas ejecutaban sus bailes. [...] el hecho que María Camargo decidiera acortar su falda aceleró el trabajo de lo que hoy llamamos *batterie* o pequeños saltos» (2012: 49).

estereotips citats fins ara ja que, conjuntament amb Marie Camargo, es tracta de les dues grans figures de la dansa del XVIII. Bourcier ens recorda que Sallé va ser la primera ballarina que «abandonó la peluca y el vestido con miriñaque y se vistió con una túnica de muselina al estilo griego. Esta novedad [...] causó sensación. [...] hacía predominar la expresión antes que la técnica, por lo que fue objeto de la hostilidad de la compañía de la Ópera. [...] Su danza voluptuosa estaba escrita con tanta finura como ligereza». Sallé es va avançar al ballet romàntic en posar per sobre de la tècnica, l'expressió i els sentiments.

Nordera, en el seu treball *Ser bailarina en el siglo XVIII: el cuerpo femenino entre la sociedad y la escena*, de deconstrucció dels discursos dominants sobre l'ofici, l'estatus social i les representacions de la dona que balla, anota una reflexió que és important per a relativitzar allò que *l'a posteriori* historiogràfic relata sobre les ballarines:

De este modo, el cuerpo danzante fue reducido a un conjunto de normas, a una abstracción o a un modelo canónico adaptado a factores estéticos derivados del juicio moral y de las razones ideológicas propias de su contexto (Nordera, a Martínez del Fresno, 2011: 117)

En el mateix treball i en semblant línia de reflexió, Nordera es pregunta si allò que la història ens narra sobre algunes ballarines ho podem convertir en la història de totes les ballarines, en la història del seu ofici durant el segle XVIII. (a Martínez del Fresno, 2011: 134).²⁷

Bourcier, en relació a ballarins, també cita comentaris sobre les seves peculiaritats físiques. Sobre Jean Bercher (1742-1806) per tornar-se gras i musculós; sobre Louis Dupré (1697-1774) i Charles Le Picq (1749-1806) mostra l'admiració de Noverre per les formoses proporcions dels seus cossos; i sobre Gaétan Vestris (1729-1808) esmenta que és «pantorriludo».

Per cronologia es pot citar que el 1830 la Casa Reial va privatitzar la gestió de l'Òpera de París, la qual cosa va afavorir que el seu primer administrador, Veron, obrís el saló de la dansa als abonats, fet que provocà una «práctica que resultava bastante innoble»: que aquests abonats poguessin contactar i escollir les ballarines «en su mismo terreno» (Bourcier 1981: 166).

En relació amb el Romanticisme és important esmentar el coreògraf Carlo Blasis que va liderar l'evolució tècnica i dramàtica del ballet, tot diferenciant de manera clara la dansa masculina de la femenina com recorda M. Tortajada, que assenyala:

En su tratado de 1828 [Blasis] señalaba que los varones debían ser vigorosos y alcanzar ejecuciones maestras, y las mujeres debían ser graciosas y mostrar una voluptuosidad «decente». Esto último hacía referencia al doble papel de las *ballerinas* como objeto erótico y estético, pues «deben ser lo suficientemente eróticas para brillar pero lo suficientemente distantes para no ofender» (Tortajada, 2007: 60).

²⁷ Roberto Fratini Serafide (2009) va publicar a *Estudis escènics: quaderns de l'Institut del Teatre* (núm. 35), un molt interessant treball d'«iconologia» del ballet romàntic amb el títol de «Somnis d'artista: el paradigma iconogràfic de la ballarina romàntica a les litografies del segle XIX». La singularitat i profunditat de l'estudi d'una gran quantitat d'imatges ens apropa al «model canònic» de ballarina de què ens parla Nordera.

Tanmateix, allò més interessant per als objectius d'aquest treball és exposar algun punt d'anàlisi de les obres que defineixen aquesta època: *La Sylphide*, *Giselle* i *Coppélia* el contingut de les quals s'inscriu dins les característiques fonamentals del Romanticisme.

Ana Abad escriu en relació amb *La Sylphide* «la consolidació de la ballarina como un ser etéreo e irreal promoveria una imagen que, incluso hoy en dia, sigue empleándose para describir a las bailarinas de ballet clásico». La tècnica, les puntes, el tutú romàntic «una imagen intangible y etérea capaz de consumir los ideales estéticos y artísticos de su época» concreta Abad sobre la gran ballarina Maria Taglioni (2012: 87). Cal assenyalar que la força dels papers femenins, el desenvolupament tècnic de les ballarines i els gustos dels espectadors d'acord amb els ideals romàntics van anar arraconant els ballarins fins fer-los pràcticament desaparèixer de l'escenari. Convé anotar que no es tracta d'un triomf de les ballarines sobre els ballarins, es tracta del triomf d'uns valors i d'una estètica que només podia ser interpretada *usant* ballarines. Les ballarines són una eina al servei de les convencions estètiques i artístiques de la masculinitat dominant. Abad ho assenyala ben directament «Este continuo declive de la danza masculina en pos de un ideal femenino que satisficiera los ideales del público parisino llegó a tales extremos que hizo que la presencia de los hombres en los escenarios resultara altamente desagradable» (2012: 103).

Això va comportar dos fets, un dels quals tindrà una transcendència que arribarà fins l'actualitat. El primer, que els *partenaires* de la ballarina principal van ser altres ballarines o que, per exemple, el paper de Franz a *Coppélia* fos interpretat el dia de l'estrena per, amb paraules d'Abad, una ballarina transvestida (2012: 109). I el segon, que els homes van incrementar les seves funcions de professors i de coreògrafs. «Los danzarines no son ya sino profesores, mimos, maestros de ballet, catapultas encargadas de lanzar al aire y volver a recoger a sus danzarinas en vuelo.» escriu Charles de Boigne, citat per Abad (2012: 169). Els homes consolidaven el seu domini de la direcció tècnica i de transmissió de valors i de conceptes de la dansa; consolidaven la seva autoritat. Un fet que es repetirà en la història de la dansa. Es veurà, de nou, a partir dels anys 80 i 90 del segle XX.

Si el ballet romàntic es va desenvolupar principalment a París i a Copenhaguen entre les dècades dels trenta i dels seixanta del segle XIX, el ballet imperial rus, de contingut romàntic, ho va fer, amb característiques pròpies, a Sant Petersburg convertida en capital i centre de la creació coreogràfica d'Europa. Se cita perquè, amb el coreògraf, Màrius Petipa són la darrera llegenda de la dansa més estrictament clàssica. És a Rússia on, per mor d'innovadors *pas de deux*, els ballarins tornen a tenir un paper protagonista de la mà d'unes evolucions tècniques i coreogràfiques adaptades a les característiques del potencial físic masculí. *La bella dorment*, *El trencanous* o *El llac dels cignes* són les empremtes inconfusibles del ballet imperial. Tortajada considera que els arguments d'aquestes danses són propagadors dels valors

aristocràtics i dels estereotips de dona creats pel romanticisme (2007: 61). En relació amb el gènere es pot assenyalar que, d'acord amb Abad (2012: 136), la companyia de dansa del teatre Mariinski, de Sant Petersburg, va procurar conformar el seu cos de dansa amb força ballarines italianes, ja que eren un reclam de públic superior al de les russes. També es pot esmentar que el ballet, en ser una manifestació artística que tenia el suport de l'aristocràcia, esdevingué una «carrera respectable, y ésta le significó a las mujeres un trabajo seguro y cierta independencia» (Tortajada, 2007: 60).

Abans d'entrar en la darrera gran època de la dansa clàssica s'exposa un breu supòsit que pot ajudar a l'anàlisi de la dansa dels segles XX i XXI. El ballet clàssic que hem vist fins ara, la dansa romàntica, és una elaborada expressió artística dels rols masculins i femenins que es donen en la societat d'aquell moment. La dansa del Romanticisme és una construcció cultural acollida des del poder que expressa relacions de poder. El fet de recloure la dansa primer als palaus i després als teatres de l'aristocràcia i de la burgesia és una expressió de classes i de poder. L'altra expressió de poder és la distinció entre passos, actituds, moviments masculins i femenins. Quan el Rei Sol professionalitza la dansa, crea i consolida, en la dansa, les bases de la divisió de poders i de rols: els canonitza. Confirma, des de les més altes instàncies del poder, com cal que siguin les jerarquies socials: l'escenari i els rols en són els símbols. També és per aquestes raons que, en aquest treball, s'ha analitzat la dansa clàssica i que s'ha prioritzat per davant altres formes dansístiques.

Enmig d'aquesta dansa allunyada de la realitat social, refractària a les influències de les noves danses com el *music hall*, la dansa negra americana, el jazz, etc., sorgeixen el ballarí i coreògraf Mikhaïl Fokine (180-1942) i el promotor Sergei Diaghilev que posaran les bases per al neoclassicisme de *Les Ballets Russes* que, a partir de 1909 culminarà la revolució del ballet clàssic ja fora de Sant Petersburg, a París.

Hom esmenta *Les Ballets Russes* per la gran transformació estètica, tècnica, conceptual i dramàtica que va representar per al ballet clàssic, però també pel retorn protagonista dels ballarins. En aquest sentit, cal citar el *pas de deux* de *Chopiniana* de Fokine en el qual el ballarí abandona la simple funció de *porteur*²⁸ de la ballarina per a adquirir un protagonisme impensable fins aquells moments. Sergei Diaghilev, Mikhaïl Fokine, Anna Pavlova, Tamara Karsavina, Alicia Markova, Vaslav Nijinski o Igor Stravinsky són noms fonamentals del primer període de *Les Ballets*, especialment els dos darrers. Nijinski per la força creativa i expressiva, per la qualitat tècnica innovadora i per la personalitat heterodoxa i andrògina que plasma en el seu emblemàtic i escandalós ball sensual —*indecent, obscè*, segons mirades més conservadores (Bourcier, 1981: 185)— que explicita corpòriament els sentiments i les sensacions dels personatges de les obres—per exemple a *L'après-midi d'un faune* (La migdiada d'un faune). I Stravinsky per la música que trenca amb un classicisme fins

²⁸ En els passos a dos (*pas de deux*) amb ballarina i ballarí aquest, en algunes parts, es limita a una funció de suport, de portador (*porteur*) de la ballarina.

aleshores inherent al ballet. Cal dir que les transformacions estètiques, tècniques conceptuals i dramàtiques del ballet que representava Diaghilev, més el nou protagonisme dels ballarins a la dansa, va incrementar la presència als teatres de dones, homosexuals, artistes, intel·lectuals i elits socials.

En relació amb les coreografies i interpretacions de Nijinski, Tortajada exposa:

Su expresividad permitió que los roles que representaba fueran transgresores, pues la mayoría de ellos hacían referencia a la sexualidad masculina que, según las normas heterosexuales masculinas, debe permanecer invisible. En sus obras introdujo innovaciones en la manera de representar el género de una manera más radical y crítica. Sus representaciones constituyeron un reto a la tradición del ballet, reflejaban experiencias contemporáneas cargadas de sexualidad, que planteaban masculinidades alternativas (Tortajada, 2007: 63).

Aquesta transformació revolucionària tindrà la seva màxima expressió a partir de 1914 amb les coreografies de Leonid Massine, Vaslav Nijinski, Bronislava Nijinska, George Balanchine, Serge Lifar, i amb la proposta de Diaghilev de confluència de totes les arts en la dansa a mode de la *Gesamtkunstwerk* (l'obra d'art total) de Richard Wagner. Picasso, Satie, Matisse, Poulenc, Braque, Milhaud, Cocteau, Coco Chanel, Prokofiev són participants d'una dansa que va pretendre obrir les seves portes a les revolucions socials i artístiques del segle XX.

Caldria dedicar un paràgraf a Bronislava Nijinska, ballarina i coreògrafa d'obres extraordinàries pel seu contingut dansístic i dramàtic com *Les Noces* o *Les Biches*. Aquesta darrera, descrita per alguns historiadors «[...] como un ballet de gigolós, lesbianas, ninfómanas y homosexuales», va estar a punt de perdre's, com ho va estar *Les Noces*, segurament perquè havien estat coreografiades per una dona i, com remarca Ana Abad, «La coreografia era —y en gran medida sigue siéndolo— un ámbito masculino» (2012: 213). Cal situar Nijinska com a remarcable frontissa amb les dones que obriran les portes de la revolució en la dansa: les *pioneres* nord-americanes.

Són dones com Nijinska, com les fins ara esmentades, les que protagonitzen el debat entre diferents corrents d'estudioses sobre la prevalença del concepte ballarina de dansa clàssica sotmesa i silenciada o aquell concepte que es correspon a les dones que, essent protagonistes visibles, he qualificat de *ballarina amb veu*. Com esmentava la professora Ester Vendrell (2013: entrevista), és funció de la nova historiografia, fer aflorar tot el treball de les dones en la dansa i, contextualitzant-lo, donar-li el necessari i objectiu relleu.

b) Modernitat i contemporaneïtat. A la recerca d'una societat/dansa esperançada

A la primera part d'aquest capítol (*Dels inicis fins a finals del segle XIX*) interessava trobar i analitzar els orígens i la consolidació de la preeminència dels valors masculins en la dansa, a partir del moment en què es *culturalitza*, en què s'amara de gènere. A la

segona part (*Modernitat i contemporaneïtat*) importa, sobretot, analitzar accions, actituds, moviments, estils que podem considerar que pretenen sostreure's de l'estatus quo masculista en la dansa. Per això el recorregut és més conceptual que cronològic i és seleccionat tenint en compte la persistència d'alguns fets que a la primera part hem vist néixer.

Els segles XX i XXI es poden qualificar com a segles de ruptures, d'instabilitat, de dubtes, de dolor i d'esperances. Enormes canvis polítics, econòmics, socials, culturals, artístics, de valors. Avenços inimaginables en els àmbits dels coneixements científics i tecnològics que haurien de sustentar una vida més humana. Però, també, els actes més inhumans de la història de la humanitat: guerres permanents, fam, pobresa, discriminacions ètniques, de gènere, de classe, malalties, opressions, dictadures, drogoaddiccions afavorides, deshumanització, pèrdua de valors i de referents humanístics.

La dansa —art en moviment de la societat en moviment— reflecteix totes aquestes circumstàncies, sigui trencant l'hegemonia del ballet clàssic com expressió d'un món vell, sigui convertint la dansa moderna i contemporània en expressió de dolor, desesperació, denúncia, mort. I d'alegria, felicitat, esperança, vida.

Dos dels elements més transcendents en la dansa d'aquests segles són, per un costat, el trencament amb formalismes i academicismes, amb els estereotips consolidats per la danses romàntica, post-romàntica i neoclàssica, i l'establiment de noves tècniques dansístiques allunyades de l'extraordinari rigor formal del ballet. Per un altre, la presència de les dones com a protagonistes primeres i principals d'aquests trencaments, la qual cosa comporta el qüestionament del monopoli masculí en la coreografia i en el protagonisme interpretatiu, però no en el poder en la dansa.

Al segle XXI, com durant bona part del XX, la dansa clàssica perviu mitjançant una incessant repetició de les obres emblemàtiques (*La Sylphide, Giselle, Coppélia, La bella dorment, El trencanous, El llac dels cignes*, etc.) per a un públic majoritàriament gran, artísticament o estèticament conservador, que vol veure ballarines clàssiques amb tutú flotant sobre les puntes i ballarins clàssics amb malles capaços de fer exercicis quasi esportius o de circ amb l'elegància de la dansa.

Es pot argüir que la representació de les obres *clàssiques* (romàntiques i postromàntiques) no són només una representació *històrica* o *historicista* —atès que parlem d'obres amb més de cent anys— sinó també expressió d'una voluntat de persistència d'un model social conservador que afecta, sobretot, l'estratificació social, els rols de dones i d'homes i uns valors socials caducs. Helena Wulff, professora d'Antropologia Social de la Universitat d'Estocolm, anota: «observem que aquests ballets [els romàntics] encara tenen la capacitat de tocar les audiències mitjançant temes

arquetípics d'amor en relació amb l'estructura social i les normes, el desig i la moralitat» (Wulff, 2008: 518)²⁹.

Alguns sectors acadèmics feministes han argumentat que la interpretació de la dansa romàntica, postromàntica i del primer neoclassicisme, comporta més un acte de caire masclista que una interpretació *historicista*. Considero que allò que podríem entendre com *fer el joc al masclisme* no seria la representació d'aquestes obres als segles XX i XXI, sinó la concordança de l'espectador amb els valors que en el seu moment van transmetre algunes obres del ballet romàntic o postromàntic, o la concordança amb una estètica afavoridora de la *male gaze*. Considero que aquestes obres cal mirar-les tenint en compte el seu context original, tot valorant els aspectes estètics, interpretatius i escenogràfics, moltes vegades artísticament excepcionals.

Bourcier compara la transformació de la música i el teatre a partir dels anys trenta amb la poca evolució de la dansa clàssica:

La danza no cambia más allá de lo que lo haga la clase en la que recluta a sus espectadores: una estrecha fracción privilegiada por la fortuna y por la educación que encuentra, en un arte coreográfico cuyo cambio no desea, una imagen de un pasado añorado. Esa clase se apropia de la danza, mantenida en el estado de un divertimento elegante y refinado, abierto sólo a los «iniciados». El gran público queda excluido de un arte que no aporta nada a su sensibilidad. Para abordarlo, será preciso que acceda a un nivel superior de cultura, fenómeno social que no será perceptible más que al fin de la década de los años 1950, al mismo tiempo que irán desapareciendo los tabús de clase. Bejart [hará] salir a la danza del ghetto de los «balletómanos» y [logrará] imponer un arte que hablará con fuerza a un público más amplio» (Bourcier, 1981: 250)

No obstant això, a redós de la dansa clàssica apareixen diversos coreògrafs — neoclàssics³⁰ i postclàssics³¹— que tot usant la tècnica del ballet clàssic proposen versions adaptades al pensament i a l'estètica actuals, obres que narren amb voluntat crítica una versió no sexista i no classista del contingut original d'algunes obres clàssiques, o bé proposen noves obres que incideixen en les preocupacions del nostre món. Es poden posar com a exemples Mats Ek, amb les noves versions de *Giselle* o d'*El llac dels cignes*; a Mark Morris amb la seva versió d'*El trencanous*; a Roland Petit amb *Ma Pavlova*; o a Maurice Béjart amb *Le Sacre du printemps*. Autors que mostren la vigència d'una tècnica —la clàssica— amb la qual la modernitat i postmodernitat dansístiques sovint han tingut una relació edípica.

²⁹ «We note that ballets still have the ability to touch audiences through the archetypal themes of love in relation to social structure and norms, desire and morality» (Wulff, 2008: 518).

³⁰ «Neoclàssic és, per tant, qualsevol fenomen dansístic del segle XX l'essència coreogràfica del qual resideix en el contrast a parent entre una poètica moderna i un llenguatge, el del ballet occidental, presentat en forma de “supervivència” i de “permanència”: el que sobreviu són una tècnica, un vocabulari, una forma pedagògica i una idea de cos aparentment superats per l'avanç de la modernitat i dels seus llenguatges en revolució permanent; però també un sistema de valors dansístics que es defineixen com a “clàssics” en el moment en què se'n reconeix la relativa “estabilitat” (i, en certa manera, la relativa “intemporalitat”)». Roberto Fratini (setembre 2009). Conferència «Neoclassicisme i neoclassicismes: el ballet clàssic i el seu llegat». Mercat de les Flors, Barcelona, setembre 2009.

³¹ «L'anomenat postclassicisme, protagonista indiscutible dels anys vuitanta i part dels anys noranta, no és simplement la conseqüència d'una obertura dràstica del vocabulari clàssic a tècniques o poètiques declaradament modernes (aquesta hibridació pertany, de fet, a la prehistòria del neoclassicisme), sinó el producte múltiple d'una relectura radical i “humanista” (o radicalment humanista) del vocabulari clàssic». *Ibidem*.

S'esmentava més amunt que un dels aspectes més destacables de la dansa dels segles XX i XXI era el trencament amb formalismes i academicismes. Margarita Tortajada, opina:

Precisamente contra estas técnicas [les del ballet clàssic] se rebeló la danza nueva del siglo XX y planteó como alternativa la concientización del cuerpo, su apropiación como instrumento expresivo y de libertad, y lo consideró no como objeto de disciplina, sino como cuerpo vivido. (Tortajada, 2011: 28)

El professor i estudiós xilè Carlos Pérez Soto enalteix les noves danses des del punt de vista de la confrontació entre avantguardisme i academicisme:

En la medida en que se opusieron de manera programática al estilo académico, las precursoras y primeras coreógrafas del estilo moderno están llenas de gestos vanguardistas. (Pérez, 2008: 128)

La periodista i crítica de dansa Marta Porter, conclou:

També val la pena recordar que, artísticament, i a nivell internacional, són precisament els anys posteriors a les grans guerres mundials els que renoven els conceptes artístics en tots els àmbits, i això també passa en la dansa. Martha Graham i Mary Wigman trenquen amb l'estètica imperant igual que Maurice Béjart o Pina Bausch ho fan a la dècada dels seixanta (DDAA, 2012: 93)

D'aquestes cites se'n poden extreure quatre ítems que formen part de les característiques de la dansa dels segles XX i XXI: conscienciació del cos, apropiació del cos com a instrument expressiu i de llibertat, avantguardisme, i protagonisme de les dones com a ciment que uneix aquests ítems.

Convé apuntar algunes dades que ens permetran arribar a les conclusions. Les primeres *pioneres*, Isadora Duncan, Loïe Fuller i Ruth Saint-Denis són tres dones nord-americanes que a finals del segle XIX, trenquen de tres maneres diferents amb la dansa clàssica per a obrir una escletxa que ja no es tancarà en el camí de la llibertat de la dansa moderna. Amb encert, alguns manuals denominen aquesta dansa com a *dansa lliure* (Alemany, 2012: 51). Isadora Duncan (1877-1927) improvisa, s'amara de fonts hel·lenístiques per a crear obres arrelades en la història, en la naturalitat, en el lirisme. Una túnica, els peus descalços i cap escenografia és tot el que necessita per a expressar la vida a través de la dansa. Duncan, durant la seva estada a Europa, on morirà, visitarà l'URSS interessada pels progressos socials de la revolució soviètica i fins i tot hi crearà una escola. Isadora, filla d'una activista del moviment anti-cotilla reclama amb força l'alliberament de la dona, i el seu exemple —tal com ella volia— serà jutjat com escandalós per la classe burgesa.

Abad descriu, així, Duncan:

No debe olvidarse que [...] esta artista comprometida como pocas no sólo artísticamente, sino también social y políticamente [...] fue pionera de un arte totalmente desconocido y vilipendiado en los círculos de intelectuales de la época, y ella, como artista y como mujer, logró que fuera respetado e incluso admirado (Abad, 2012: 152-153).

Judith Lynne Hanna, escriu:

Duncan creia que el ballet projectava una imatge socialment perniciosa de les dones: virginals, *sylyphides* incorporades, fràgils i sexualment passives. Denunciava el reclutament de ballarines de barris baixos com una explotació dels pobres per part dels rics, i una perversió dels valors artístics en favor dels lascius. Considerant el moviment com un antídote de les rigideses de vida moderna, Duncan, amb fervor messiànic, va fundar escoles per nens (Hanna, 1988: 133).³²

La ballarina, coreògrafa i professora francesa Hélène Marquié afirma:

Seria més exacte dir que ella va fer sortir el nu femení del registre exclusiu de l'erotisme, en la seva versió androcèntrica i sexista. (Marquié, 2002 : 11)³³

L'eclosió de Loïe Fuller (1862-1928) comença als voltants de 1890. Hom la cita per mostrar el seu avantguardisme. Descobreix els efectes de la il·luminació sobre els seus vestits, les ombres que provoca, l'ambient que es produeix. Treballa la combinació vestits/il·luminació per a crear en escena «un espacio exterior a lo real. Su lección debía ser ampliamente aprovechada por los coreógrafos y escenógrafos contemporáneos» (Bourcier, 1981: 205). L'obra *Serpentine dance* n'és un exemple.

Ruth Saint-Denis (1879-1968), és la tercera branca de les pioneres. La branca primitiva, espiritual, exòtica; la transposició d'un ritual a l'espai teatral. Abandona Europa on triomfa la dansa de la Duncan i retorna als EUA per a crear l'escola de Denishawn, el 1913.«Ruth Saint-Denis es la verdadera liberadora de la danza» (Bourcier, 1981: 211).

Però en vindran més. Martha Graham (1894-1991), que no volia ballar imitant divinitats hindús o rituals asteques, que no volia ser arbre, flor, núvol o onada «Está muy claro: el hombre es, para ella, la finalidad de la acción coreográfica, el hombre enfrentado con los problemas de la sociedad presente, el hombre frente a los grandes problemas permanentes de la humanidad» (Bourcier, 1981: 222). Quan Graham defensava aquests principis per a la dansa els Estats Units d'Amèrica estaven immersos en les conseqüències del crac de 1929, en la gran depressió posterior als feliços anys vint. Graham s'implica en la seva societat. El 1936 és convidada a participar en la inauguració de l'Olimpíada de Berlín, però s'hi nega perquè no vol cap tipus de col·laboració amb el nazisme.

I Doris Humphrey (1895-1958) i Agnes de Mille (1905-1993) i Hanya Holm (1893-1992). I tantes altres dones que són fites imprescindibles en la història de la dansa i de la cultura dels segles XX i XXI i que només podem esmentar: Mary Wigman (1886-1973), Ruth Page (1899-1991), Ninette de Valois (1898-2001), Marie Rambert (1888-

³² «Duncan believed ballet projected a socially pernicious image of women: virginal, disembodied *syphide*, frail, sexually passive. She denounced the recruitment of dancers from the slums as exploitation of the rich by the poor and a perversion of artistic values in favor of the prurient. Considering movement to be an antidote to the rigidities of modern life, Duncan, with messianic zeal, founded schools for children» (Hanna, 1988: 133).

³³ «Il serait plus exacte de dire qu'elle a ait sortir la nudité féminine du registre exclusif de l'érotisme, dans sa version androcentrée et sexiste» (Marquié, 2002 : 11)

1892), Andrée Howard (1910-1968), Agrippina Vagànova (1879-1951), Nina Anisímovna (1909-1979), Mercedes Quintana (1910/12-1996), Katherine Dunham (1912-2006), Pearl Primus (1919-1994), Alicia Alonso (1920), Birgit Cullberg (1908-1999), Janine Charrat (1924), Yvonne Rainer (1934), Trisha Brown (1936), Pina Bausch (1940-2009), Lucinda Childs (1940), Twyla Tharp (1941), Laura Dean (1945), Maguy Marin (1951), etc. I a Espanya i Catalunya, Maria de Àvila (1920-2014), Consol Villaubí (1932), Anna Maleras (1940), Àngels Margarit (1960), Sol Picó (1967), Maria Rovira (1963), Marta Carrasco (1964), Maria Muñoz (1963), Núria Font (1958) entre nombroses coreògrafes i ballarines que fan perviure la dansa contemporània enmig de polítiques culturals que la tenen oblidada.

Hom considera important exposar algunes dades i anàlisis sobre els principis de la *modern dance* als Estats Units. Entre els anys 10 i els anys 40, la majoria de coreògrafes eren dones. Els *Big Four*, els quatre grans de la coreografia inicial de la *modern dance* eren tres dones (Graham, Humphrey i Holm), i un home (Weidman). Entre els anys 20 i els anys 50 el 80% de les companyies nord-americanes eren femenines i els papers d'home els interpretaven dones. Se citava més amunt la Gran Depressió del 1929; es tracta d'un període extraordinàriament crític des d'un punt de vista econòmic i social. Un altíssim nivell d'atur (25% el 1932), fonamentalment masculí. Un increment de treballs femenins, d'assistència social, va portar les dones a una gran activitat i a un gran protagonisme. Gestionen els pocs diners de la casa, assagen nous models organitzatius i de gestió especialment a l'economia familiar. Esdevé una enorme ocasió d'autoafirmació de les dones nord-americanes. D'autoafirmació i d'emancipació.

En l'àmbit de la dansa també es produeix tant l'autoafirmació com les noves formes d'organització i de gestió, i el compromís social i polític. El New Dance Group és una associació de dones ballarines i coreògrafes properes a la Workers Cultural Federation, d'inspiració comunista que neix afirmant que la dansa és una arma de la lluita de classes. Col·laboren entre elles, comparteixen les despeses i els temps dels teatres llogats escurçant coreografies per tal que totes puguin mostrar les seves creacions, i donen classes a preus molt reduïts. Funden la Workers Dance League, però no és l'únic compromís social i polític de dones ballarines. Amb motiu de la Guerra Civil espanyola, Martha Graham coreografiarà *Imperial Gesture*, Jane Dudley i Sophie Maslow, *Women of Spain* i Anna Sokolow, *Slaughter of the Innocents*. També Helen Tamiris (1903-1966) que amb les seves obres proposava la reflexió i l'acció contra els mals de la societat moderna i la situació dels oprimits (Alemany, 2012: 217-222).

És necessari esmentar un fet de l'àmbit masculí per a entendre millor el context del que estem parlant i el ventall de les seves repercussions. Ted Shawn (1891-1972), funda amb Ruth Saint-Denis l'escola de Denishawn citada abans. Als anys 30, crea obres per a ballarins i una companyia només per a ballarins: Ted Shawn and his men dancers. A l'obra *Opus 10*, basada en cinc *Estudis* de Chopin, dóna el paper de solista a un ballarí mentre les dones fan de cos de dansa «Era invertir la tendència admitida

hasta entonces: parecía chocante al principio que la danza fuera una actividad para hombres manifiestamente viriles: era destruir el tabú inconsciente que lleva consigo una discriminación sexual en la danza: era también liberar a la mujer» (Bourcier, 1981: 211).

Convé aprofundir en aquest cas i en la seva significació. En plena crisi econòmica dels anys 30, amb un gran nombre d'aturats, amb el paper masculí molt devaluat —homes *castrats* per la situació— Shawn crea obres destinades a l'enaltiment de la masculinitat que interpreten els ballarins de la companyia, majoritàriament homosexuals. Shawn crea un prototipus mascle de ballarí per a evitar que el ballarí sigui identificat com a homosexual; i és aquest mascle homosexual el que interpreta a l'escenari l'ideal físic de la masculinitat per a contribuir a la recuperació moral dels homes nord-americans.

Per ampliar l'anàlisi de gènere en aquesta parcel·la de la dansa, cal dir que a l'entorn de l'antagonisme masculinitat/feminitat del ballarí, especialment el clàssic, es crearà i multiplicarà una singular *ironia*: l'expressió de la masculinitat en la dansa serà exigida a un ballarí assenyalat per l'estigma de la feminitat, de l'homosexualitat. Les espectadores i els espectadors elogiaren la masculinitat d'aquell ballarí que abans, durant o després de la representació haurà estat acusat d'homosexual per aquestes mateixes persones.

Fora de l'àmbit nord-americà, un dels casos més paradigmàtics i considerat per força estudiosos el veritable naixement de la dansa moderna, és la dansa vinculada a l'expressionisme alemany. Abad afirma que conjuntament amb les *pioneres* americanes, l'expressionisme alemany és la llavor i la veritable font de la dansa moderna i contemporània del segle XX (2012: 224). Interessa remarcar-ho com a demostració que les innovacions en la dansa han estat vinculades a moviments sociopolítics de llibertat i a avantguardes artístiques i filosòfiques i, de nou, amb protagonisme d'una dona; en el cas de l'expressionisme alemany, a moviments com Die Brücke, Der Blaue Reiter. Mary Wigman, Rudolf von Laban i Kurt Joos en són els més destacats protagonistes. Ben llunyà de l'expressionisme, la Bauhaus, als anys vint i trenta, també va influir en la dansa; l'exemple més destacat, el *Triadisches Ballet* d'Oskar Schlemmer.

Mary Wigman (1886-1973) ha estat considerada la dona que obre un camí radicalment diferent en la dansa. Wigman elimina allò que Abad en diu la «servitud» de la dansa envers la música perquè propugna l'*obra absoluta*; lluny per tant de l'*obra total* que, amb Wagner, volia Isadora Duncan. Wigman vol una dansa que s'allunyi de les convencions de la dansa escènica (Abad, 2012: 236-237). Tanmateix, cal dir que mentre Wigman, en els primers temps del nazisme va flirtejar amb la dictadura hitleriana, un altre expressionista, Kurt Joos, en arribar el nazisme al poder va haver d'exiliar-se del seu país conjuntament amb molts altres artistes avantguardistes. Avantguarda i lliure creació no són compatibles amb el pensament uniformitzat dels totalitarismes. A Espanya, el franquisme, en va ser un exemple esgarriat.

Pina Bausch (1940-2009) serà continuadora d'aquesta dansa de l'avantguarda expressionista alemanya. Dansa filla de la guerra, dels desastres de la guerra voldrà expressar, per sobre de formes i d'estètiques, vivències i sensacions humanes vinculades a la mort i al dolor. No serà un cas únic. Una generació de creadores i de creadors supervivents de dues guerres, conscienciats dels enormes perills per a la humanitat volen sensibilitzar els seus contemporanis «de la realidad que les tocó vivir, a pesar de que ésta fuera fea y descarnada» (Abad, 2012: 241). Com podem veure, no es tracta d'un art vinculat només artísticament a les avantguardes, sinó d'un art d'avantguarda vinculat a les sofrències i als sentiments de la humanitat.

S'ha parlat de compromís amb la societat i de trencaments tècnics i estètics amb el classicisme. Una forma d'enfrontament amb els estereotips de dona i d'home consagrats amb la dansa romàntica és promoure una creació dansística allunyada d'allò que significa la dansa clàssica, considerada paradigma de la dansa *generitzada*. Certament no es tractava de crear una dansa *femenina*, es tractava de crear una dansa que trenqués amb la dansa creada sota criteris androcèntrics. Fins i tot, hom podria dir que tampoc no es tractava de crear una dansa feminista ans una dansa amb voluntat feminista: és a dir d'una dansa que trenqués amb els estàndards de l'androcentrisme.

Hanna, en el llibre *Dance, Sex and Gender*, afirma:

Buscant fugir del control masculí, les dones rebels del segle XX van trencar amb els vells patrons de les dones como criades o com fantasies carnals dels homes, creant noves formes de dansa («modern dance»), gestionant les seves pròpies companyies, i movent-se lliurement descalces. (En conseqüència, el rol unisex i l'intercanvi de rols sexuals van aparèixer en la dansa.) (Hanna, 1988: XIV-XV).³⁴

Dances que no contenen els rols estereotipats de dones i d'homes. Obres en les quals no estan dividits els papers dansístics entre aquells que són per a dones i aquells que són per a homes. Distribució aleatòria dels papers per a ballarines i ballarins; com fa Merce Cunningham. Peces en les quals tots els ballarins i les ballarines presenten una mateixa estètica, un mateix vestuari. Una línia de treball en aquesta direcció ha estat allò que, d'acord amb Hanna, s'ha anomenat *unisexuality*, *asexuality* o el *cos neutre*: dessexualitzar el cos fins a deixar-lo neutre. També en parla Marianne Goldberg. Probablement es tracta d'un procés, però no d'un final. L'objectiu desitjable no és eliminar els trets físics diferencials entre homes i dones, sinó deixar d'atribuir a dones i homes uns rols considerats com els propis d'homes i els propis de dones en una societat determinada. Dones i homes ballarines han de poder ballar amb plena llibertat, sense altre condicionant que la creativitat, l'art, la voluntat expressiva o dramaturgic, la poètica de la persona creadora.

³⁴ «Seeking escape from male control, rebellious women in the twentieth century have rendered asunder old patterns of women as handmaidens or illusionary embodiments of men as they create new forms of dance ("modern dance"), manage their own companies, and move barefoot with their own power. (Subsequently, unisex and sex role reversal have appeared in dance.)» (Hanna, 1988: XIV-XV).

En aquest sentit és convenient citar el coreògraf Alwin Nikolais quan, als anys vuitanta, manifesta sobre sexualitat i gènere en la dansa: «Sempre m'ha horroritzat la idea de mascle i de femella com a oposats, com si estiguessin donant voltes en mig de la calor. La societat moderna et força a ser objecte sexual en comptes de persona» (Hanna, 1988: 143)³⁵. La coreògrafa nord-americana Yvonne Rainer ho converteix en actitud a prendre en el manifest redactat el 1965 en el que defensa la negativa a seduir l'espectador mitjançant l'astúcia de la ballarina («no to seduction of spectator by the wiles of the performer» (Copeland, a Thomas, 1993: 143).

Un altre camí ha estat fer versions per a homes. És al cas de *Swan Lake* de Matthew Bourne. En aquesta obra no hi ha dessexualització —els homes mostren tota la bellesa dels seus cossos i dels seus moviments— hi ha una *sexualització crítica* basada en l'absència conscient de ballarines en els papers protagonistes. La proposta de Bourne, precisament sobre la base d'*El llac dels cignes*, l'obra paradigmàtica de la sexualitat, de la masculinitat i de la feminitat romàntiques, esdevé un pas brillant en la coreografia de la igualtat. *El trencanous* de Mark Morris amb ballarins amb puntes n'és un altre exemple.

Un altre cas és la companyia Les Ballets Trockadero. Ballarins d'una gran qualitat tècnica, vestits com perfectes ballarines clàssiques —tutús i puntes incloses— interpreten un repertori d'obres creades per a la companyia. Es pot analitzar com a mostra de transvestisme, de dansa *queer*, de crítica als convencionalismes de la dansa clàssica, de crítica de gènere, de paròdia. En qualsevol cas, la seva pròpia existència com a anticonvencionalisme produeix reflexió i debat útils i demostra la diversitat de propostes de la dansa, que qüestionen les expressions generitzades.

Arran d'aquestes creacions dansístiques, Hélène Marquié obre un debat molt important quan opina:

Per treure'ns de sobre les marques de gènere, no n'hi ha prou amb canviar les aparences, aparentar o transvestir-se, com ho suggereixen força *performances* i discursos. El gènere no és una qüestió de discursos —per molt performatius que siguin— ni de transvestismes, i no es deixa «pertorbar» gens fàcilment. El tenim incorporat, en l'exacte sentit del terme, des de la infància, i ha estructurat la nostra musculatura, les nostres fàscies, els nostres reflexos. Cal un veritable treball d'aculturació, llarg i difícil, per a modificar dins el cos —inclòs el psiquisme— allò que una educació implícita, tant en l'àmbit familiar com social, ha gravat en els solcs del nostre cervell des de la infància. (Marquié, 2009: 3)³⁶

Efectivament, contra els estereotips de gènere en la dansa, contra una dansa transmissora de valors caducs —en aquest treball s'exemplifica en la dansa clàssica—

³⁵ «I've always abhorred the idea of male and female as opposed, as if we were all walking around in heat. Modern society forces you to be a sexual object rather than a person» (Hanna, 1988: 143)

³⁶ «Pour sortir des marquages de genre, il ne suffit pas de changer les apparences, de faire semblant ou de se travestir, comme le laissent penser trop de performances et de discours. Le genre n'est pas une affaire de discours —aussi performatifs soit-ils—, ou de travestissements, et ne se laisse pas «troubler» si facilement. Il est incorporé, au sens propre du terme, dès le plus jeune âge, et a structuré notre musculature, nos fascias, nos réflexes. C'est un véritable travail d'acculturation, long et difficile, pour modifier dans le corps —psychisme compris— ce qu'une éducation implicite, tant familiale que sociale, a engrammé depuis le plus jeune âge.» (Marquié, 2009: 3)

es poden crear obres que trenquin formalment amb la tècnica del ballet, es poden intercanviar els papers de dones i d'homes, es poden fer companyies i obres només per a dones o només per a homes, es poden vestir i moure igual totes les persones que ballen, els nusos poden expressar la igualtat. Però res no serà un camí vers la llibertat/igualtat si tot això és només un canvi d'aparences i no una profunda transformació personal i social que abasti l'estètica i l'ètica. Modificar dins el cos, inclòs el psiquisme, allò que una educació, tant familiar com social, ha gravat des de la infància.

Com hem vist, contraposades a l'estètica i a la dramaturgia de la dansa clàssica, sorgeixen altres formes de dansa. Algunes amb voluntat d'aprofundir en el llenguatge dansístic com a expressió social a més d'expressió artística. Interessa observar aquesta dansa que transgredeix amb més o menys consciència social la norma social, que transgredeix amb més o menys consciència artística, la norma artística. Una dansa que és avantguarda, llenguatge social transgressor, consciència.

En la dansa moderna, contemporània i postmoderna hi ha, molt freqüentment, un trencament amb les coreografies i els vestuaris clàssics. Un ús ben diferent del cos amb uns passos o variacions que no comporten diferenciació entre els papers masculins i femenins, que arriben a la no existència de papers masculins o femenins sinó a papers de persones ballarines. Quan la dansa exerceix aquest paper, desborda la tècnica, desborda el cos, desborda el relat, desborda la mirada per a fer amb la tècnica, el cos, el relat i la mirada, llenguatge per a les sensacions i els sentiments. Una dansa amb intèrprets dones/homes/persones. Potser una estètica compromesa amb la igualtat i la llibertat. O potser, senzillament, una estètica compromesa amb l'art.

Sembla adequat finalitzar aquest apartat amb un dels aspectes que més fa evident si el paper de les dones en l'àmbit de la dansa ha tingut o no ha tingut una evolució positiva a partir del gènere i a partir de les lluites per la igualtat: el poder de la dona en la dansa.

Hom coincideix amb alguns estudis en considerar que malgrat que la dansa, com quasi qualsevol àmbit humà, està dominat pels homes i pels interessos proposats pels homes, les dones han estat i són capaces de trencar aquella hegemonia en decidir, amb fermesa i risc, aparèixer i fer-se visibles, per a ser escoltades i tingudes en compte. En aquests casos, les dones han superat el domini masculí sobre elles mateixes i sobre les seves activitats, les seves vides, per a conduir —en un entorn androcèntric— els passos de la seva voluntat. D'Isadora Duncan a Margot Fonteyn, de Bronislava Nijinska a Pina Bausch, de Tórtola Valencia a Anna Maleras. Excepcions que nodreixen l'esperança, en un món advers atès el predomini dels valors i afanys masculins imposats amb violències.

Ana Abad Carlés, a la seva tesi doctoral *Coreógrafas, directoras y pedagogas: la contribución de la mujer al desarrollo del ballet y los cambios de paradigmas en la transición al s. XXI*, manifesta:

En la danza, y con más razones para ello, el papel de las mujeres como musas debe ser estudiado con mucho cuidado. Pocas personas se referirían a bailarinas como Anna Pavlova, Margot Fonteyn, Suzanne Farrell o Lynn Seymour –por nombrar sólo algunas- como simples receptoras de ideales masculinos. Ellas fueron agentes creativas cuyas personalidades dieron forma tangible al trabajo de aquellos coreógrafos con los que trabajaron. El alcance de sus contribuciones, lamentablemente, no ha sido estudiado en muchos casos o bien se minimiza con respecto al logro masculino y su principio de autoría sobre la obra. (Abad, 2012a: 266)

Dels anys cinquanta als anys vuitanta del segle XX, sobre els fonaments de les pioneres i en el marc de les societats del benestar europees i nord-americanes, d'unes societats amb espurnes de revolució i d'alliberament, les dones poden construir espais de protagonisme i de poder tant en la dansa contemporània com, fins i tot en la dansa clàssica. A partir dels 80, institucionalitzacions, regularitzacions, ordenacions i jerarquitzacions retornen el protagonisme i el poder als seus ostentadors *naturals*. Els homes dirigeixen les companyies de dansa, les coreografies dels homes són les més representades. A partir dels 80 pràcticament desapareixen les obres coreografiades per dones. L'exemple de Twyla Tharp amb una companyia «de hombres y mujeres plácidamente juntos», que creava obres que «a veces las bailaban hombres y otras mujeres», és paradigmàtic d'aquesta desaparició.³⁷

Vist des d'un punt de vista d'estudis culturals, Lipovetsky i Serroy aporten aquest raonament: «tres grandes olas que afectan a los dominios del arte, las costumbres y la economía han estructurado/desestructurado el mundo de la cultura». La primera onada, segons aquests autors, afecta l'«art actual» o «art contemporani» i és en realitat un *liberalisme artístic total*. (2012: 216). Aquest liberalisme afectarà les formes acadèmiques de l'art, però també afectarà les formes de gestió públiques de l'art que moltes vegades, especialment a Europa, perdrà el suport públic necessari per a poder prendre un camí amb garanties de continuïtat. Aquest fet, ateses les condicions dicotòmiques de la societat, el repartiment de papers i funcions en la societat masclista, atès el gènere, afectarà ben negativament les dones com a artistes i com a gestores. La manca de visualització de les dones, la manca de poder de les dones també serà fruit de l'estructuració/desestructuració del món de la cultura. El gènere no es manifesta tant en qui crea o en qui dansa sinó, sobretot, en qui té el poder en la dansa: els homes. Són algunes de les premisses que condicionen l'anàlisi de la dansa —persones intèrprets i creadores, obres i context— dels segles XX i XXI.

³⁷ Extret d'una conferència d'Ana Abad. Ciclo «Historia de géneros: La mujer en la danza». Centro Cultural de España en Buenos Aires. 12 d'abril de 2013.

2. Aportacions dels estudis de gènere a la historiografia i a la praxi de la dansa

a) Perspectiva de gènere i estudis de la dansa

La perspectiva de gènere és una eina analítica que ens permet aprofundir en la realitat, tenint present el fet que dones i homes tenen, culturalment, uns rols assignats en el seu ser social i històric: allò que ha estat anomenat *sexe social assignat*. La història, des de la perspectiva de gènere, ens permet analitzar el paper condicionat culturalment de dones i homes, la qual cosa ha implicat que el conjunt de la historiografia no esmenti el veritable paper protagonista de les dones, atesa la visió masculina, masculista i fal·locèntrica de la història i de la societat. Quelcom semblant podem dir en relació amb els homes que no han ocupat el lloc ni han exercit el rol establert per la *masculinitat hegemònica*.

Una revisió de la història de la dansa amb aquesta perspectiva de gènere ens menaria a canviar dràsticament allò escrit sobre les dones en la dansa per allò que veritablement van fer, estan fent, les dones en la dansa. De nou cal dir que alguns aspectes d'aquesta manca de visualització o d'objectivitat vers el paper de les dones en la dansa, afecta també col·lectius masculins: a uns homes per l'estigma de feminitat dels ballarins, a d'altres per la seva condició d'homosexuals. La objectivació i visualització de la presència de les dones en la dansa, del seu protagonisme com a ballarines o com a coreògrafes ens porta a descobrir, paral·lelament, el poder polític, social i cultural masculí. Això és la base essencial del gènere en la mesura que aquest poder masculí és el que atorga les característiques dels rols que homes i dones han d'exercir en el context de cada societat.

Semblantment als aspectes historiogràfics, també en la praxi de la dansa podem observar, no només l'oblit dels protagonismes de les dones i el menyspreu de les seves accions creatives, interpretatives o de gestió sinó, de manera fàcilment constatable, l'enaltiment d'allò creatiu, interpretatiu o de gestió fet per homes que han seguit d'una manera o altra —amb notòries excepcions— el rol establert culturalment en cada moment històric i en cada societat.

b) Perspectiva de gènere i praxi de la dansa

Per a iniciar aquesta secció que ens remet a aspectes de l'antropologia del cos i a antropologia de la dansa, cal vincular cos i dansa. Margarita Baz (2009: 13), investigadora en psicologia social i institucions, exposa: «Así, aunque para abordar la danza tenemos que comprender el cuerpo, igualmente se sostiene que no se puede entender el cuerpo sin la danza». Efectivament, hi ha una important coincidència entre les persones estudioses de la dansa a considerar-la indestriable del cos. Des del cos,

quasi inevitablement, es produeix un llenguatge que porta un ritme i que pot prescindir de les paraules però que implica sempre un discurs, un llenguatge, un missatge, una expressió humana sortida del cos i formant dansa. Baz ho sintetitza amb les paraules citades. Tortajada també ho analitza:

La danza implica un discurso kinético que se sustenta en el cuerpo; la escénica, además, requiere de la mirada del otro para cobrar sentido. Dentro de la cultura occidental esas características la identifican como una actividad “femenina”, porque a las mujeres y a la danza escénica se les relaciona con el cuerpo, el silencio, las emociones y la irracionalidad, “ajenos” a la lógica de las masculinidades hegemónicas. (Tortajada, 2008: 239)

Un altre aspecte molt interessant és aquell que vincula la dansa amb tres temps verbals «mirar, mirar-se i ser mirat» com també diu Baz (2009: 14) i, en mirar i ser mirat l'ésser dansant esdevé objecte de mirada i, així, objecte de desig, fet que no pot controlar qui dansa que, tot i ser subjecte, esdevé objecte. Manllevant l'expressió del cinema, apareix la *male gaze*. Baz dóna un argument primigeni que ens pot portar a la mirada sexuada del cos dansant «Al mirar la danza, comprometido mi cuerpo pasional, me miro, y al mirarme sé que soy mirado. Y ese proceso constituye y recrea al cuerpo-sujeto en la experiencia de la danza.» (2009: 15).

Des d'un punt de vista de la creació artística, pot haver-hi una voluntat d'*exhibició*, pot haver-hi una voluntat de *provocació* o, senzillament, pot haver-hi un ús del cos per a expressar allò que la persona creadora hi inclou com a dramaturgia. Allò que interessa, sobretot en aquest treball, és com aquells estereotips de la dansa que reservaven uns rols determinats a dones i homes vinculats en part als desitjos de l'espectador i per altra part a la transmissió de valors, es transformen en ruptura d'aquells estereotips i en *no preocupació* pels interessos *voyeurs* de les persones espectadores, siguin del sexe o de l'orientació sexual que siguin. Com van comentar tant Duncan com el coreògraf portuguès Rui Horta, potser l'únic que hom es pot proposar és que els *voyeurs* estiguin una mica més pel ball que pel cos.

Cal veure tot això a partir de l'acceptació com a certa d'una visió fal·locèntrica del món de la dansa, de la dansa? És inamovible? Només pot ser aquesta certesa d'un món fal·locèntric, com diuen algunes acadèmiques feministes?

Exhibint allò que normalment no es veu —especialment en el cas de les dones—, és a dir, les possibles kinèsies i la vitalitat del cos, la dansa inverteix la forma habitual de presentació del cos, però també els costums d'interacció dels cossos entre ells, fent públiques les relacions de proximitat considerades com a íntimes o permetent contactes corporals amb una parella que no és precisament una persona íntima (Jacotot, 2009: 3)³⁸

³⁸ «En exhibant ce qui est normalement invisible – particulièrement chez la femme –, c'est-à-dire les possibles kinésiques et la vitalité du corps, la danse renverse la donne habituelle de la présentation du corps, mais aussi les usages d'interaction des corps entre eux, en rendant publics des rapports de proximité considérés comme intimes ou en permettant des contacts corporels avec un partenaire qui n'est justement pas un intime.» (Jacotot, 2009: 3).

Aquest text de la sociòloga francesa Sophie Jacotot, tot i que es refereix a les danses de societat, mostra com el cos d'aquells que ballen i especialment el cos femení és objecte d'un tractament ple de connotacions sexuals. Aquest aspecte serà quasi sempre present en qualsevol anàlisi de la dansa des de la perspectiva de gènere.

c) La dansa com a activitat femenina

Diversos autors esmenten la condició femenina de la dansa, la condició intrínscament femenina, antropològicament femenina de la dansa. Cal aprofundir-hi per d'establir si és exactament així i, en tot cas, si una possible vinculació dansa/dona comporta els efectes de *sexualització* i de *male gaze* que envolta les dones en la dansa.

Hem vist abans com Tortajada, assenyala com la cultura occidental atribueix la dansa a la dona «por su cercanía con el cuerpo y el silencio, por ser una manifestación subjetiva, artística, improductiva y “propia” para “débiles”». Dos elements per a relacionar i analitzar profundament. La dansa es sexualitza perquè és una activitat estretament vinculada a la dona, i perquè l'home sexualitzant la dona la converteix en dependent, atès que la seva funció en la societat es vincula al seu sexe anatòmic: reproducció i plaer masculí. La dansa és una activitat femenina per la divisió social del treball. És a dir, perquè les funcions que puguin comportar poder i decisió no poden estar en mans d'aquell grup d'humans les funcions del qual són només aquelles associades a la reproducció, al plaer masculí i a altres funcions derivades. L'atribució de la dansa a les dones promoguda per la divisió social del treball, decidida pel pes dominant masculí, ho és perquè la dona —d'acord amb l'androcentrisme— és dèbil, improductiva, silenci i cos. L'home en funció de poder i decisió atorga a les dones aquestes característiques que en cap cas els són innates. Des d'aquestes proposicions hi ha ben poc trajecte fins a donar carta de naturalitat i normalitat al fet d'emprar la ballarina per a ser mirada i usada.

Propugnem que, des dels naixements dels segles, la dansa és una activitat femenina i masculina: humana. És l'ús masculista de les dones que ballen allò que perverteix el paper de les dones en la dansa i allò que trenca amb les finalitats artístiques que persegueix la dansa, com ha estat dit abans. Cal recordar que en aquest treball hem exclòs alguns tipus de dansa que estan o han estat creats especialment o exclusivament per al plaer de la mirada i que mereixen una altra anàlisi.

d) Dansa i creativitat femenina/creativitat feminista

Es fácil decir que jamás se podrá saber qué es verdaderamente masculino o verdaderamente femenino. Hay muchas cosas que sí podemos saber (Rich, a Ecker, 1986: 10)

En aquesta secció es diferencia allò que *tradicionalment* ha constituït una activitat femenina (atribuïda a les dones) d'allò que és expressió de la creativitat femenina (amb característiques pròpies de les dones). És a dir, si l'art creat per la dona té unes característiques inherents al fet de ser creat per una dona i, així, clarament diferenciat d'aquell art creat per un home. De nou es pot fer servir com a punt de partida la pregunta que la coreògrafa feminista Marianne Goldberg es fa sobre les dones en la creació de la dansa. ¿Les dones creen la dansa d'acord amb com es veuen elles mateixes o com els han ensenyat a veure's a través de la mirada de l'home? Efectivament, si les dones creen en qualsevol art d'acord amb allò que els han ensenyat que cal que sigui el rol de les dones, podem arribar a diferenciar una expressió artística creada per dones. Precisament perquè a la societat androcèntrica li convé que la diferenciació entre els homes i les dones també es mostri en l'art, com en qualsevol expressió de les persones. S'esposen dues referències:

No parecen existir un conjunto de elementos estéticos y artísticos que permitan discernir y agrupar las obras masculinas y las femeninas. (Abad, 2012a: 409).

Cierto que las mujeres preferían pintar flores y naturalezas muertas (cuando estaban excluidas de las clases de desnudo), utilizar materiales domésticos «inservibles» en las composiciones de objetos (cuando estaban confinadas a ese ambiente); que preferían escribir novelas de salón en vez de novelas de aventuras y utilizar «lana en vez de mármol»; pero todo ello no puede utilizarse para fundamentar una argumentación esencialista (Ecker, 1986: 11).

Si les dones creen *lliurement* d'acord amb com es veuen elles mateixes, difícilment hom podrà veure un estil, una tècnica, un contingut específicament de dona en el conjunt de l'art creat per les dones. Res, en el decurs de la història de l'art, ens demostra el contrari. És a dir, quan la dona s'allibera del gènere pot expressar-se com a dona i com a persona sense diferències.

Això ho hem de diferenciar del que podria ser la utilització de l'art com a eina de combat, de denúncia. Fins i tot en aquest cas, l'art amb voluntat feminista, amb voluntat de reivindicació de la llibertat i de la igualtat, podria no ser femení, sinó art de persones, homes i dones, a favor de la llibertat i de la igualtat en una societat androcèntrica. Una altra cosa és que aquest art feminista pugui ser creat quasi només per dones, atès que el paper dels homes en la lluita feminista és dissortadament poc activista.

Sin embargo, en tanto las mujeres sean las creadoras y ejecutantes de su danza tienen la posibilidad de plantear su problemática genérica y mostrarse como mujeres concretas: las imágenes de los cuerpos femeninos, sexualizados, son su vehículo (Tortajada, 2011: 37).

Ho expressa Tortajada com a mostra d'una convicció present en l'àmbit de la dansa i probablement en d'altres àmbits de la creació artística. Es basa en les possibilitats que tenen les dones d'usar el seu cos lliure en la dansa per a lluitar contra el cos oprimint de les dones en la dansa. Podríem parlar de dansa o de creativitat

feminista (en quant a forma de lluita) però no pas de dansa o creativitat femenina (en quan a expressió artística amb trets específicament femenins, de dona). Tanmateix convé assenyalar que el debat sobre l'estètica femenina (la *weibliche Ästhetik*) no ha conclòs ni de lluny.

e) Dansa i poder masculí

Atesa la relació entre la *sexualització* del cos de la ballarina i l'ús *masculí* de la dona ballarina, cal considerar com un altre punt condicionant i de referència el poder masculí en la dansa. J. W. Scott sintetitza aquest aspecte que en el decurs de l'anàlisi de la historiografia de la dansa hem tingut en compte per a entendre rols, coreografies, vestuaris, papers institucionals, etc.:

El género es una forma primaria de relaciones significantes de poder. Podría mejor decirse que el género es el campo primario dentro del cual o por medio del cual se articula el poder (Scott, a Amelang i Nash, 1990: 47)

Si dansa és cos, si el cos ha estat sexualitzat, el cos en la dansa està sexualitzat, es sexualitza la dansa. Si la sexualització del cos és gènere, és fruit del domini masculí, la sexualització de la dansa és fruit del domini masculí per a dominar la dansa. És a dir, per a posar-la al seu servei, al servei dels seus interessos masculistes. És aquí quan Tortajada té raó en afirmar —ho hem vist abans— que quan la dansa es veu i és gaudida amb aquesta perspectiva, trenca amb els fins artístics que persegueix. (Margarita Tortajada, a Álvarez, 2002: 1)

Tanmateix, com hem vist, hi ha idees contraposades entre les persones estudioses de la història de la dansa. Unes fan sobresortir el poder dominat de les dones i unes altres consideren que tot i la caracterització de la societat masculista i de l'entorn masculista de la dansa, cal esmentar i emfasitzar el paper creador de les dones en la dansa tant des d'un punt de vista de ballarines com de coreògrafes o de directores.

Ana Abad Carlés ens en parla en la seva tesi doctoral (2012) *Coreógrafas, directoras y pedagogas: la contribución de la mujer al desarrollo del ballet y los cambios de paradigmas en la transición al s. XXI*. També en una conferència al Centro Cultural Español de Buenos Aires, el juny de 2013. Abad defensa i relaciona les dones ballarines i coreògrafes com a agents creatives que ni han estat prou estudiades ni s'ha donat a conèixer tot el seu treball de creació artística que, en molts casos, és minimitzat en relacionar-lo amb els treballs dansístics masculins. També Tortajada en parla especialment al seu llibre de referència *Danza y Género*.

D'altra banda i d'acord amb l'anàlisi antropològica de Yolanda Aixelà, es pot dir que no a tot arreu i sempre hi ha hagut un domini masculí paral·lel o com a causa

d'un sotmetiment femení, ni que la dona no hagi sabut mostrar, exercir o fer prevaler les seves dinàmiques malgrat aquest poder masculí:

La hipótesis que se plantea es que la construcción de género no ha sido universal sino que además ha presentado grandes diferencias entre sociedades. [...] las mujeres han ostentado poder y han establecido diferentes estrategias para utilizarlo en diversos contextos sociales. (Aixelà, 2005: 15)

[...] matizando que, en aquellas sociedades en que las mujeres hubiesen estado aparentemente supeditadas a lo masculino, en las prácticas pudieren haber establecido sus propias estrategias de poder. (Aixelà, 2005: 23)

No cal dubtar que això pot ser així i que és positiu i convenient donar a conèixer que el gènere i les seves conseqüències ni és universal ni ha estat present en el decurs de tots els segles de la humanitat. Si això és així, els motius d'encoratjament, d'esperança, són més i millors.

Però aquest punt d'optimisme no ens pot distreure de la realitat. Cal emfasitzar quelcom que s'ha apuntat abans. En la dansa moderna i contemporània, incloent-hi la dansa teatre i la dansa postmoderna, les dones han tingut un gran protagonisme. Cal matisar-ho, especialment, com ja s'ha dit, a partir dels anys 80 del segle passat. Si analitzem les coreografies de dones estrenades o en cartell, si analitzem el nombre de dones que dirigeixen companyies de dansa o institucions amb poder sobre la dansa, veurem que hi ha un contrast enorme entre aquests nombres i el nombre total de ballarines o de coreògrafes. Certament, les dones ballarines es van visualitzant més, però la gran majoria de llocs de poder en la dansa són en mans d'homes. De nou, un reflex de la societat: les dones estan ocupant molts més espais en el món laboral, en el món acadèmic, en el món de la recerca, en el món de la política, però les dones no estan ocupant la part del poder —de la possibilitat de decisió— que els correspondria com a cinquanta per cent de la humanitat. Al segle XXI el gènere s'expressa, especialment, com a ostentació del poder, per sobre de l'assoliment de la visualització. També en la dansa.

f) La dansa com a visualització de la dicotomia femení/masculí

En el moviment dansístic —moviment corporal— es reproduïen manifestacions de gènere i així, estereotips de masculinitat i feminitat. Els homes, malgrat molts matisos, cal que expressin la seva masculinitat i les dones, la seva feminitat. Uns i altres en els exponents més tòpics. La dansa clàssica consolida moviments-home i moviments-dona:

Como si el lenguaje corporal de la dominación y de la sumisión sexuales hubiera proporcionado al lenguaje corporal y verbal de la dominación y de la sumisión sociales, sus principios fundamentales. (Bourdieu, 1991: 122. Cit. Tortajada, 2011: 33-34)

La ballarina, coreògrafa i escriptora peruana Morella Petrozzi enuncia:

La dicotomía de géneros es todavía algo muy poderoso y frecuente en la danza y el teatro convencional en el mundo occidental. Por esto el análisis feminista —en lo que se refiere a la danza y el teatro— es peligroso y amenazador para la estética tradicional y para quienes no quieren o no creen necesaria la búsqueda de otras formas. (Petrozzi, 1996: 2).

Molt probablement, l'anàlisi feminista és perillós i amenaçador per a quelcom més que per a l'estètica tradicional que esmenta Petrozzi. És perillós per al conjunt de bases d'una societat bastida sobre la dicotomia dones/homes, masculí/femení. Per això cal ampliar la procedència dels principis fonamentals que la masculinitat dominant aplica per a la dominació i la submissió. Al meu entendre, sobre la base de les dominacions i les submissions sexuals i socials, cal anotar la dominació i la submissió fruit de l'existència de classes dominants i classes sotmeses; bàsicament a partir de la industrialització i el capitalisme, sense oblidar-ne els precedents històrics.

Com s'ha avançat en anàlisis anteriors, la dicotomia femení/masculí és una forma d'expressió de les dicotomies polítiques, econòmiques i socials d'explotat i explotador. La dansa ho expressa artísticament, com ja s'ha pretès exposar en analitzar la història. Les dones suporten, així, una cadena de dominacions i submissions sexuals, socials, de classe i també d'ètnia. Dominacions i submissions que s'han vist reflectides en la dansa, però que des de la dansa es poden subvertir³⁹:

La danza es, cultural y subjetivamente, nuestro resguardo de memoria, incitación a contactar con lo esencial: el fluir de la vida y todos sus procesos, conexión imprescindible para incidir en la transformación hacia formas superiores de convivencia colectiva. (Baz, 2009: 27)

g) Homes ballarins i estigma d'homosexualitat/feminitat

El ballarí en la dansa clàssica⁴⁰ i en altres expressions dansístiques que no han estat tractades en aquest treball actua de forma dominant sobre la dona, tot expressant amb els seus moviments la veritable expressió del poder, de la masculinitat intrínseca del poder. Tortajada, a *Masculinidades alternativas*, citant a Bourdieu, ho remarca:

Ellos seducen con el poder y se expresan con la palabra, mientras que ellas lo hacen con el cuerpo y se convierten en «*instrumentos simbólicos* que, al circular y hacer circular las señales fiduciarias de importancia social, producen o reproducen al capital simbólico» (detentado por los hombres) y con ello, al capital social. (Bourdieu, 2008: 239)

Per això, cal que el ballarí es mostri amb tots els atributs de la masculinitat generitzada. Poderós, fort, valent, fins i tot violent de tal manera que pugui evitar la mirada del desig i convertir-se en objecte, com és el cas de les dones. Aquesta proposta de model de ballarí plena de masculinitat dominant, d'heterosexualitat establerta,

³⁹ Sobre la capacitat *subversiva* de la dansa és molt interessant el seguiment de la programació de La Casa Encendida, de Madrid.

⁴⁰ Un llibre de referència essencial és Ramsay Burt (2007). *The Male Dancer*. Londres i Nova York: Routledge

s'allunya de quelcom que, naturalment, es dóna i s'ha donat en la dansa: el ballarí homosexual. Persona que serà estigmatitzat per ser homosexual, i per ser-ho malgrat representar en la dansa la masculinitat *establerta*, hegemònica.

L'anàlisi de la homosexualitat en la dansa —aspecte d'un gran interès per als estudis de gènere i de dansa, d'antropologia del cos i de la dansa— no ha pogut tenir una important dedicació en aquest treball. Tanmateix, en les conclusions es proposen diverses línies de recerca.

Las convenciones generalmente dictan que a ningún espectador debería mostrársele el cuerpo masculino como objeto de una mirada placentera. Esto es porque el espectador es presumiblemente masculino y su mirada masculina predominantemente heterosexual. A un hombre que ve de manera erótica el cuerpo de otro hombre se le considera homosexual (Burt, 1995: 72).⁴¹

Tanmateix, hom ha volgut deixar constància de la *ironia* que es produeix quan la masculinitat dominant, l'heterosexualitat canònica obliga a expressions de profunda *masculinitat* a homes amarats de *feminitat*. De nou ens trobem amb la dansa clàssica com a *portadora* dels valors de la classe dominant; en aquest cas incidint contra homes que no compleixen amb els estàndards que aquella masculinitat imposa. En la denúncia d'aquells valors —fins i tot usant la dansa clàssica— l'homosexualitat, el *queer*⁴² hi tenen reservat un paper destacat.

⁴¹ Traducció de Margarita Tortajada a *Masculinidades alternativas: construcción en la danza de Nijinsky y Limón* (2008)

⁴² Vegí's: Peter Stoneley (2007). *A Queer History of the Ballet*. Londres i Nova York. Routledge.

En ser la dona condemnada al seu cos,
exclosa del poder, de la cultura, de la força,
el seu cos esdevé la base del seu discurs polític.
La dansa, expressió corpòria,
és el llenguatge de les excloses del llenguatge.
Roberto Fratini⁴³

V. CONCLUSIONS I FUTURES LÍNIES DE RECERCA

Malgrat la breu i limitada recerca feta, la complexitat del tema estudiat comporta nombroses conclusions i preguntes que podrien esdevenir eixos de futures recerques

La dansa és un àmbit de creació artística i cultural molt adequat per als estudis vinculats al gènere. Atès que el cos és l'eina de la dansa, en ser sexualitzat el cos en la dansa i en ser generitzada la dansa, les relacions que s'obren entre dansa i gènere són nombroses i promouen un enorme camí de recerques des dels àmbits del gènere, de l'antropologia, de la sociologia, dels estudis culturals, etc. En són expressió d'inquietuds i de possibilitats la gran quantitat de referències bibliogràfiques de dansa i gènere, d'antropologia del cos o d'antropologia de la dansa, de *dance studies* als Estats Units d'Amèrica, al Regne Unit, a França i a altres països d'Europa i d'Amèrica Llatina, així com un important moviment acadèmic que comença a haver-hi a l'Estat espanyol, dirigit fonamentalment per dones.

Des dels primers temps històrics, algunes manifestacions dansístiques reflecteixen els rols de les dones i dels homes atorgats socialment en funció del seu sexe anatòmic. Aquest atorgament —fruit de la dominació masculina— no es dona de forma universalment igual, sinó adaptat a cada temps i cultura. La dansa clàssica és una acurada expressió artística usada per a la transmissió de valors i de rols generitzats dels homes i de les dones. En algunes danses, les relacions homes/dones són manifestacions didàctiques de les relacions de poder. En aquest sentit, les dones són la representació dels grups humans i de les classes sotmeses. Els rols, moviments, vestuari, cos de les dones en la dansa clàssica en són una clara expressió atesa la seva dependència dels ballarins i la seva supeditació a l'espectador mascle. D'aquestes conclusions se'n podrien derivar, si més no, tres noves línies de recerca: el gènere en la dansa primitiva; la transmissió d'ideologia i la representació del poder en la dansa (una anàlisi de gènere), i l'expressió de l'amor i dels sentiments en la dansa (una anàlisi de gènere).

Algunes danses analitzades en aquest treball, especialment la clàssica, usen el cos de les dones com a objecte de mirada i de desig dels homes, de tal manera que l'estètica i l'aspecte físic que s'exigeix a les dones en la dansa depèn de l'estètica i de l'aspecte físic dominant en el desig masculí. Aquests fets comporten l'ús sexual de les

⁴³ Apunts del curs d'Història de la dansa moderna i contemporània. Curs 2013-2014. Institut del Teatre. Barcelona.

dones i l'agressió a la seva salut a causa de malsanes pràctiques dietètiques i de treball físic que poden produir malalties i lesions.

Contra aquests aspectes de gènere, de desigualtat i de manca de llibertat de les dones, hi ha hagut diversos moviments dansístics que intenten superar aquestes situacions. Aquests moviments *transgressors* neixen i actuen amb una vinculació temporal no casual amb els moviments anti-cotilla, amb els moviments sufragistes, amb els moviments d'alliberament de la dona, amb l'aparició dels *women* i *gender studies*, amb els moviments d'alliberament de les persones lesbianes, gais, bisexuals i transsexuals (LGBT) i el moviment *queer*, i en el marc de les transformacions socials, polítiques i culturals del conjunt de la societat. Cal assenyalar que no sempre les persones protagonistes de les *accions de revolta* en la dansa expliciten la seva vinculació amb els moviments per la igualtat o amb els seus valors. A voltes es tracta d'un acte individual i *espontani* i no tant d'un acte de *militància*. Tanmateix, adduïm que l'entorn sociopolític és un context condicionant.

L'anàlisi crítica de diverses obres dansístiques (versions d'obres clàssiques i obres noves) ens permet veure com diverses persones creadores i companyies de dansa han volgut sortir dels estereotips de gènere tot fent revisions *no masclistes* de ballets tradicionals, canvis de protagonistes dones-homes, ballarins en comptes de ballarines, ballarins transvestits, ballarins amb puntes, *cos neutre*, androgínia, igualtat formal homes i dones en escena, expressions *queer* en la dansa, etc. Una nova línia de recerca seria l'estudi sobre realitats i possibilitats de la crítica de la dansa sota la perspectiva de gènere.

En general, la historiografia no relata aquests aspectes de la història de la dansa amb perspectiva de gènere. Tanmateix, apareixen cada vegada més treballs d'anàlisi al voltant de la dansa i el gènere, se'n celebren congressos i trobades acadèmiques, i a Espanya —més que a Catalunya— es perceben esperançadors símptomes de millora. L'estat de la qüestió en la historiografia de la dansa, seria una línia de recerca.

Volem deixar constància del fet que en alguns àmbits de la dansa continuen existint manifestacions de gènere, expressions d'estereotips masculins i femenins, clars comportaments masclistes, arraconaments de la creació femenina, ocupació majoritària del poder institucional en la dansa per part d'homes, situacions socials extra-dansístiques que condicionen la carrera de les dones com a ballarines, coreògrafes o gestores, etc. A la dansa, es reproduïxen valors socials, culturals dominants de la societat on està immersa. Però afirmem que també en la dansa es reproduïxen valors socials, culturals fruit dels moviments per la igualtat dones-homes i fruit dels avenços intel·lectuals i polítics que comporten els estudis de gènere.

Al segle XXI, en el marc geogràfic que es mou aquest treball, creiem que podem afirmar que en la dansa vinculada a la contemporaneïtat —dansa contemporània, dansa postmoderna, dansa teatre, *contact improvisation*, etc.— en general no es mantenen els estereotips de dones i d'homes, si més no amb el realisme i la cruesa de

formes dansístiques *històriques*. Tampoc la sexualització del cos en la dansa esdevé una eina d'ideologització conservadora sinó una expressió de les diferents formes de sexualització general de la societat. També, expressió dels sentiments i les sensacions més profundes que la sexualització promou. I expressió dels futurs desitjats o temuts. Per tot això, hom no pot considerar que la dansa moderna i contemporània, en la seva generalitat, sigui un instrument per a la transmissió dels valors dominants, sinó més aviat un instrument de reflexió sobre els valors dominants. Podrien ser línies de recerca, el nu en la dansa moderna i contemporània (una anàlisi de gènere); la bellesa en la dansa del segle XXI (una anàlisi de gènere); i les relacions entre avantguarda en la dansa i les altres avantguardes artístiques.

Si la dansa ha pogut ser una eina de poder masculí —per usurpació del cos de la dona— la dansa mitjançant el cos/persona pot esdevenir una eina d'enormes possibilitats per a revocar el poder masculista i donar pas al poder de les llibertats i les igualtats entre dones i homes a la dansa. Així, la dansa pot ser un instrument per a la transformació de la societat i de les persones. Una línia de treball podria ser la dansa com a eina de lluita per a la transformació de la societat vers la llibertat i la igualtat.

Atès que en el centre del treball hi ha estat una *confrontació* entre dansa clàssica i dansa moderna, podríem preguntar-nos si la coexistència, l'aproximació o l'allunyament entre el ballet clàssic i la dansa moderna i contemporània té un vessant ideològic i sociològic. Si cada una d'aquestes danses comporta la creació forçosa de dos tipus de públic diferent. Si l'afavoriment d'un tipus o altre de dansa pot tenir un component polític, ideològic. Si la dansa pot ser usada com a eina de política cultural per afavorir-ne un tipus o altre, des de les administracions.

Al segle XXI el gènere s'expressa en el poder: les dones poden crear lliurement, les dones poden ballar en la llibertat, però són els homes els que ostenten el poder per a *programar* qui balla, com es balla, què es balla i on es balla i, així per a afavorir una visualització i un protagonisme dels intèrprets i dels creadors masculins. D'aquest àmbit hom podria proposar un estudi sobre el poder masculí en la dansa del segle XXI que obriria noves línies de recerca que ens permetrien una anàlisi política, social, cultural i de gènere del món actual. Una altra línia podria dirigir-se vers la llibertat de creació de les coreògrafes en un entorn androcèntric.

Cap treball sobre gènere i dansa pot oblidar la situació dels ballarins, moltes vegades sotmesos a percepcions estereotipades, sovint per mor d'estigmes de *feminitat* o qualificacions d'homosexualitat fetes no pas des de l'apropament sinó des del menyspreu. L'homosexualitat en la dansa, especialment la masculina, mereix un estudi profund des de diversos vessants acadèmics, inclosos sens dubte els estudis de gènere, per tal de contribuir a un millor coneixement de la seva situació de vulnerabilitat. Captiva aprofundir, des d'una perspectiva de gènere, en l'anàlisi de la dansa amb apropiació del cos femení i amb homoerotisme —*appropriation of female body in ballet* i *homoeroticism*, en paraules de Judith Lynne Hanna. I captiva la possibilitat d'analitzar

en tota la seva complexitat social, cultural i psicològica no només aquell estigma de feminitat/homosexualitat sinó, també, les possibles *male gaze*, *female gaze* o *gay gaze*. Com ja ha estat escrit abans, la introducció de la teoria *queer* i de la teoria *performativa* pot obrir i/o revisar nombroses línies de treball.

No és aliè al poder dels homes en la dansa la dificultat d'incloure la perspectiva de gènere en la historiografia i en la praxi de la dansa en universitats, escoles superiors de dansa o d'arts escèniques. Tampoc la ben poca difusió dels treballs de gènere i dansa, antropologia de la dansa, antropologia del cos, etc., en aquests mateixos centres acadèmics, base imprescindible per a un coneixement més extens. En aquest ambient de poca preocupació per aquests tipus d'estudis i d'investigacions, és difícil pensar amb optimisme en possibles treballs —tan necessaris— sobre àmbits com la perspectiva de gènere en la dansa tradicional o folklòrica a Catalunya i a Espanya; la perspectiva de gènere en dansa social, de societat o de saló a Catalunya i a Espanya; la perspectiva de gènere en la dansa catalana clàssica, moderna i contemporània a Catalunya i a Espanya.

Fruit d'allò referit fins ara, també caldria estudiar i analitzar tot el que significa, des d'una perspectiva de gènere, l'ensenyament de la dansa. Quan s'ensenyava ballet, el repertori de la dansa, es donen coneixements als alumnes de les qüestions de gènere que comporten obres i estils? Se'ls pregunta com veuen el seu rol els ballarins i les ballarines joves, els estudiants d'interpretació, de coreografia o de pedagogia de la dansa? Se'ls dóna a conèixer que el seu rol en la dansa està condicionat culturalment (gènere)? Se'ls dóna capacitat de reacció davant del fet de sentir-se cossos objecte de la *male gaze*, especialment les noies? Se'ls fa reflexionar sobre si aquest fet és indestruïble de la seva condició de ballarins i de ballarines? Se'ls mena a analitzar si els genera algun tipus de rebuig o de sensació profundament desagradable? Es parla sobre si passa el mateix en la dansa clàssica i en la dansa contemporània? Sobre si tenen alguns punts de relació la mostra del cos en el ballet clàssic i la mostra del nu en el modern o contemporani? Sobre si creuen que cal o que pot fer-se alguna cosa per a evitar el cos objecte en la dansa? La meua experiència en el món de l'ensenyament de la dansa — una experiència en diversos centres d'ensenyament de dansa de Barcelona — respon negativament. Aquests plantejaments no es fan a les noies i als nois estudiants de dansa. No hi ha gairebé cap reflexió promoguda des dels educadors que vagi encaminada a conèixer profundament el paper de les dones i dels homes en la dansa.

Mentrestant, a la recerca d'una praxi dansística immersa en la realitat canviant de cada dia, de cada lloc, de cada persona; amarades d'il·lusió, d'optimisme, d'art, de vida, cent cinquanta joves —expressament setanta-cinc noies i setanta-cinc nois— gaudiran el proper juliol, a Deltebre, de la dansa sense més límits que la creativitat lliure, el rigor artístic, la pluralitat humana i el plaer de compartir, dones i homes, persones.

BIBLIOGRAFIA

ABAD CARLÉS, ANA ([2004], 2012). *Historia del ballet y de la danza moderna*. Madrid: Alianza.

ABAD CARLÉS, ANA (2012a). *Coreógrafas, directoras y pedagogas: la contribución de la mujer al desarrollo del ballet y los cambios de paradigmas en la transición al s. XXI*. Tesi doctoral presentada al Programa de Doctorat en Música. Universitat Politècnica de València. Buenos Aires, agost 2012.

ALEMANY LÁZARO, MARIA JOSÉ (2012). *Historia de la danza II. La danza moderna hasta la Segunda Guerra Mundial*. València: PILES, Editorial de Música.

ALONSO FERNÁNDEZ, ZOA (2011). *La danza en época romana. Una aproximación filológica y lingüística*. Tesi doctoral presentada al Departamento de Filología latina de la Universidad Complutense de Madrid

AMELANG, JAMES S.; NASH, MARY (ed.) (1990). *Historia y Género: Las mujeres en la Europa Moderna y Contemporánea*. València: Edicions Alfons El Magnànim. Institució Valenciana d'Estudis i Investigació.

AYXELÀ, YOLANDA (2005). *Género y antropología social*. Sevilla: Doble J.

BAZ, MARGARITA (2009). "Cuerpo y otredad en la danza". *Tramas* (núm. 32, pàg. 13-30). Mèxic: UAM-X

BOURCIER, PAUL (1981). *Historia de la danza en Occidente*. Barcelona: Blume

BOURDIEU, PIERRE (1991). *El sentido práctico*. Madrid: Taurus Ediciones.

BURT, RAMSAY ([1995], 2007). *The Male Dancer. Body, Spectacle, Sexualities*. Londres & Nova York: Routledge.

CAREAGA, GLORIA (coord.) (2008). *1er. Encuentro Latinoamericano y del Caribe. La sexualidad frente a la sociedad*. Mèxic: Fundación Arcoiris.

COPELAND, ROGER (1993). "Dance, Feminism, and the Critique of the Visual". A: Helen Thomas (ed.). *Dance, Gender and Culture*. Basingstoke: Macmillan

DIVERSOS AUTORS (2012). *Arts del moviment. Dansa a Catalunya (1966_2012)*. Barcelona: liquiDocs / Arts Santa Mònica.

ECKER, GISELA (ed.) (1986). *Estetica feminista*. Barcelona: Icaria Editorial

ENGUIX, BEGONYA (2011). *Gèneres i contemporaneïtats*. Barcelona: UOC

FRATINI, ROBERTO (2009). «Somnis d'artista: el paradigma iconogràfic de la ballarina romàntica a les litografies del segle XIX». *Estudis escènics: quaderns de l'Institut del Teatre* (núm. 35)

FRATINI, ROBERTO (setembre 2009). «Neoclassicisme i neoclassicismes: el ballet clàssic i el seu llegat». Conferència. Barcelona: Mercat de les Flors.

HANNA, JUDITH LYNNE (1988). *Dance, Sex and Gender. Signs of Identity, Dominance, Defiance, and Desire*. Chicago / Londres: The University of Chicago Press.

JACOTOT, SOPHIE (2009, 6 de juny). « Permanences et mutations des différences sexuées dans les danses de société (XIX –milieu du XX siècle) ». Comunicació a les jornades d'estudis «Le corps et ses genres. Les dimensions corporelles des différences sexuées ». Sorbona, París.

LIPOVETSKY, GILLES ; SEROY, JEAN (2010). *La cultura-mundo. Respuesta a una sociedad desorientada*. Barcelona: Anagrama

MARQUIÉ, HÉLÈNE (2002). « Femmes et danses : émancipations, conquêtes et resistances. Les enjeux de corps créateurs ». FERULG. Femmes et danses.

MARTIN, DIDIER (2013). "Troubles du comportement alimentaire chez les danseuses classiques: des conduites inadaptées". Médecine des Arts. Approche médicale et scientifique des pratiques artistiques. (núm. 75-76)

MARTÍNEZ DEL FRESNO, BEATRIZ (2000). "Historiar la danza y/o coreografiar la historia. Objetivos y problemas metodológicos de la investigación". A: I Jornadas de Danza e Investigación. Murcia, 17, 18 y 19 de diciembre (pàg. 11-24). Barcelona: Los Libros de Danza

MARTÍNEZ DEL FRESNO, BEATRIZ (2001). "El ballet clásico como discurso de la diferencia". A: Sauret Guerrero, M. T. i Quiles Faz, A. (eds). *Luchas de género en la historia a través de la imagen*. Ponencias y comunicaciones (vol. I, pàg. 229-244). Màlaga: CEDMA, 2001

MARTÍNEZ DEL FRESNO, BEATRIZ (ed.) (2011). *Coreografiar la historia europea: cuerpo, política, identidad y género en la danza*. Oviedo: Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones.

PÉREZ SOTO, CARLOS (2008). *Proposiciones en torno a la Historia de la Danza*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.

PORTER, MARTA (2012). "El ballet clàssic a Catalunya". A: Diversos autors. *Arts del moviment. Dansa a Catalunya (1966_2012)*. Barcelona: liquiDocs / Arts Santa Mònica.

RICH, ADRIENNE (1975). *On Lies, Secrets, and Silence: Selected Prose, 1966-1978*. Nova York: W. W. Norton & Company

SCOTT, J. (1990). "El género, una categoria útil para el análisis histórico". A: J. Amelang; M. Nash (eds.). *Historia y género: las mujeres en la Europa moderna y contemporánea*. València: Alfons el Magnànim, Institució Valenciana d'Estudis i Investigació.

SOLEY-BELTRAN, PATRÍCIA (2007). "Una introducción a la sociología del cuerpo". A: Meri Torras (ed.). *Cuerpo e identidad. Estudios de género y sexualidad 1*. Bellaterra (Cerdanyola del Vallès): Edicions UAB.

STOREY, JOHN ([2002], 2012). *Teoria cultural y cultura popular*. Barcelona: Ed. Octaedro ("Intersecciones, núm. 3).

THOMAS, HELEN (ed.) (1993). *Dance, Gender and Culture*. Basingstoke: Macmillan.

TORRAS, MERI (ed.) (2007). *Cuerpo e identidad. Estudios de género y sexualidad 1*. Bellaterra (Cerdanyola del Vallès): Edicions UAB.

TORTAJADA QUIROZ, MARGARITA (2007, febrer). "El concepto moderno del ballet los Ballets Rusos y el retorno de la danza masculina". *Casa del Tiempo* (època III, núm. 97, pàg. 60-65).

TORTAJADA QUIROZ, MARGARITA (2008). "Masculinidades alternativas: construcción en la danza de Nijinsky y Limón". A: Gloria Careaga (coord.) *1er. Encuentro Latinoamericano y del Caribe. La sexualidad frente a la sociedad*. Mèxic: Fundación Arcoiris.

TORTAJADA QUIROZ, MARGARITA (2011). *Danza y Género*. México, D. F.: CONACULTA-INBA / CENIDI DANZA. (He usat un mecanoscrit tramès per l'autora)

WULFF, HELENA (2008). "Ethereal expression: Paradoxes of ballet as a global physical culture". *Ethnography* (núm. 9, pàg. 518-535)

WEBGRAFIA

ABAD CARLÉS, ANA

<<http://www.anaabadcarles.com>>

Videoconferència a Buenos Aires "Donde estan las mujeres"

ÁLVAREZ, CARMEN. (2002, 31 de maig). "Tienen hombres el poder en la danza." *Reforma*.

<<http://search.proquest.com/docview/310839228?accountid=15299>>

CENTRE NATIONAL DE LA DANSE. « Atelier Danse et genre ». 31 de maig de 2012
<<http://isis.cnd.fr/spip.php?article993>>

JACOTOT, SOPHIE (2008). « Genre et danses nouvelles en France dans l'entre-deux-guerres ». *Clio. Histoire, femmes et sociétés* (núm. 27)

<<http://clio.revues.org/7504>>

MARQUIÉ, HÉLÈNE (2009, 22 i 23 de maig). « Dialogue entre danse et féminisme : monologues entre moi et moi ». Intervention pour le colloque franco-italien, *Littératures, arts, et comparatisme de genre*. Université Paris 8, Vincennes à Saint-Denis.

<<http://www.compagniehelenemarquie.com/files/dialogueentredanseetfeminisme.pdf>>

PETROZZI, MORELLA (1996). "La Danza Moderna mas allá de los géneros: Hacia el descubrimiento de un lenguaje corporal de la mujer"

<http://artesescenicas.uclm.es/archivos_subidos/artistas/22/La%20Danza%20Moderna%20mas%20alla%20de%20los%20generos.pdf>