

«PAS DE DEUX»

CUANDO DANZA Y GÉNERO COMPARTEN ESCENARIO



Henri Matisse. *La danza (II)*. The State Hermitage Museum
Copyright © 2011 The State Hermitage Museum. San Petersburgo. Rusia

ORIOL FORT I MARRUGAT

(ofortm@uoc.edu)

Directora: PATRÍCIA SOLEY-BELTRAN PhD MA

MEMORIA DEL TRABAJO FINAL DE GRADO
UNIVERSITAT OBERTA DE CATALUNYA (UOC)
GRADO EN HUMANIDADES
MUNDO CONTEMPORÁNEO. ESTUDIOS CULTURALES
TEMAS DE HISTORIA CULTURAL DESDE LA PERSPECTIVA DE GÉNERO
CURSO 2013-2014



A los 100 años del Institut del Teatre (i de la Dansa) de Barcelona.

A Laia Fort Tura, porque la propuesta del ámbito del trabajo fue fruto de las vivencias personales con ella, bailarina desde los ocho años de danza tradicional, clásica y contemporánea, y estudiante del Grado de Coreografía y Técnicas de Interpretación de la Danza en el Institut del Teatre de Barcelona. Y, sobre todo, por acompañarme en el trayecto.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	II
RESUMEN. PALABRAS CLAVE	III
<i>ABSTRACT. KEYWORDS</i>	IV
I. INTRODUCCIÓN	1
1. Presentación	1
2. Objetivos y justificación	3
3. Ámbito de la investigación	5
II. ESTADO DE LA CUESTIÓN Y MARCO TEÓRICO	7
1. Género	7
2. Antropología de la danza	8
3. Historiografía de la danza	11
4. Praxis de la danza	12
III. METODOLOGÍA	14
IV. CUANDO DANZA Y GÉNERO COMPARTEN ESCENARIO	16
1. Análisis de la historia de la danza desde la perspectiva de género	16
a) Desde los inicios hasta finales del siglo XIX. Orígenes de la prevalencia masculina en la danza	16
b) Modernidad y contemporaneidad. A la búsqueda de una sociedad/danza esperanzada	25
2. Aportaciones de los estudios de género a la historiografía y a la praxis de la danza	36
a) Perspectiva de género y estudios de la danza	36
b) Perspectiva de género y praxis de la danza	36
c) La danza como actividad femenina	38
d) Danza y creatividad femenina/creatividad feminista	39
e) Danza y poder masculino	40
f) La danza como visualización de la dicotomía femenino/masculino	42
g) Hombres bailarines i estigma de homosexualidad/feminidad	43
V. CONCLUSIONES Y FUTURAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN	44
BIBLIOGRAFÍA I WEBGRAFÍA	49

AGRADECIMIENTOS

A Marisa Guillaumes y a Axel Brando, porque me han dado el tiempo que les he quitado.

A Patricia Soley-Beltran, directora del Trabajo Final de Grado, porque un día me hizo descubrir el género; por el rigor académico y humanístico de sus imprescindibles orientaciones y correcciones que han encaminado un trabajo apasionante; y por animarme cuando flaqueaba. A Laura Fontcuberta Famadas, consultora del Seminario para la preparación del Trabajo Final de Grado, por su persistencia y por sus ánimos para que tratara este tema. A Margarita Tortajada Quiroz, profesora, escritora e investigadora del CENIDI Danza José Limón, de México, por haberme enviado el mecanoscrito de su libro *Danza y Género*, estímulo y fuente esencial para este trabajo. A Beatriz Martínez del Fresno, musicóloga, historiadora de la danza y catedrática de la Universidad de Oviedo, por las orientaciones bibliográficas y las aportaciones de documentación propia, fruto de un ejemplar e imprescindible trabajo de investigación histórica y de género. A Roberto Fratini Serafide, dramaturgo, escritor y profesor del Institut del Teatre, por todo lo que aprendí en sus profundas clases de Historia de la danza moderna y contemporánea, impartidas con una exquisita humanidad. A Ester Vendrell i Sales, historiadora de la danza, escritora y profesora del Institut del Teatre, por orientarme en la bibliografía y en el análisis de la historia y del repertorio de la danza. A Guillermina Coll y Anna Roblas, profesoras de danza del Institut del Teatre, por permitirme disfrutar de sus clases y por ayudarme a entender la danza. A Joaquim Noguero Ribes, crítico de danza y música y profesor de Periodismo Cultural, por aportarme la mirada del analista erudito y sensible. Al Institut del Teatre (IT) y al Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques (MAE) de Barcelona, por acogerme. A Jose Antonio González Martínez, publicitario, por ayudarme con el inglés y la ofimática. Y a Glòria Arimon i Ventura, filóloga, periodista y escritora, por haber leído este trabajo con ojos de mujer.

RESUMEN

El trabajo «*Pas de deux*» *Cuando danza y género comparten escenario*, trata del impacto y de la repercusión que han tenido la lucha por la igualdad mujeres-hombres y los estudios de género en la praxis y en la historiografía de la danza. Parte del estudio hecho desde la perspectiva de género de nuevas, clásicas y reconocidas referencias bibliográficas sobre género y danza, antropología de la danza y historia y praxis de la danza. También de los datos obtenidos en clases, entrevistas y vivencias relacionadas con la danza.

El documento expone cómo la danza es un ámbito de creación artística y cultural muy apropiado para los estudios de género. Analiza si el género y la lucha por la igualdad mujeres-hombres han tenido una influencia en la praxis y en la historiografía de la danza. Analiza la historia de la danza, las mujeres en la danza y las acciones personales o movimientos dancísticos modernizadores frecuentemente protagonizados por mujeres. Analiza cómo lo relata la historiografía. Y analiza algunas obras para mostrar cómo diversas coreógrafas, coreógrafos y compañías de danza han querido salir de los estereotipos de género haciendo revisiones y/o creaciones no androcéntricas.

El trabajo concluye que el género y la lucha por la igualdad mujeres-hombres han tenido una influencia muy positiva en la praxis de la danza, tanto desde un punto de vista técnico, estilístico y dramático como de protagonismo de la mujer. También concluye que este protagonismo no se ha traducido en el correspondiente poder de las mujeres en la danza, a pesar de ser mayoría. En la historiografía y en otros ámbitos académicos y del conocimiento ha surgido un gran interés por las enormes potencialidades de investigación de género y danza. A pesar de esto, los resultados en forma de estudios y publicaciones aún son insuficientes y poco divulgados.

PALABRAS CLAVE

Danza, género, cuerpo, historia, 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 recognized 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. INTRODUCCIÓN

1. Presentación

El trabajo «*PAS DE DEUX*» *Cuando danza y género comparten escenario* tiene como punto de partida el estudio de las mujeres en la historiografía de la danza y el análisis de las relaciones e influencias entre los movimientos feministas, los *women's* y *gender studies* y la danza.

Relaciones e influencias sobre la danza como expresión artística y, especialmente, sobre las corrientes innovadoras en la danza —muchas veces promovidas y protagonizadas por mujeres. También, sobre el análisis de la historia de la danza y de la antropología de la danza.

El **interés académico** del trabajo reside en el hecho de que estos análisis están hechos de manera transversal como corresponde a la perspectiva de género —que sería su columna vertebral— y, también, de manera multidisciplinaria con las aportaciones de disciplinas como la antropología, la historia, los estudios culturales y la sociología.

Otro eje de interés es el hecho de que en Catalunya y en el conjunto de España son poco frecuentes los estudios culturales basados en la perspectiva de género y, por ello, trabajar esta perspectiva debería colaborar en el aún lejano objetivo de la normalización de esta perspectiva en el análisis de la sociedad y en el contenido de los conocimientos académicos.

Como argumentan 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 y Nash, 1990: 11)

En concreto, los estudios históricos y analíticos sobre danza no son especialmente cuantiosos dentro del conjunto de las investigaciones artísticas o, más concretamente, de las investigaciones sobre las artes escénicas. Estas investigaciones se dan en los países más avanzados en estudios culturales, como Estados Unidos de América (EUA), Gran Bretaña, Alemania o Francia. Por este motivo estos países además de España y México —por razones lingüísticas— han sido el origen principal de la documentación utilizada en el presente trabajo.

De acuerdo con la musicóloga e historiadora de la danza Beatriz Martínez del Fresno, debemos citar que la historiografía feminista de la danza empieza a desarrollarse con fuerza en los EUA en los años noventa del siglo XX:

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)

Sin embargo, a pesar de la escasez de estos estudios en Catalunya y en España, algunas señales denotan interés y voluntad de ampliar y de difundir las investigaciones y los conocimientos de estos ámbitos. Algunos ejemplos son el seminario celebrado en Madrid entre los meses de octubre y diciembre 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 celebró en Málaga el pasado mes de abril; o la convocatoria del III Congreso Nacional «La investigación en danza» que se celebrará en Bilbao del 14 al 16 de noviembre de 2014. También, la publicación del libro, con edición de Beatriz Martínez del Fresno (2011), *Coreografiar la historia europea: cuerpo, política, identidad y género en la danza* fruto del proyecto de investigación *Coreografiar la historia europea: cuerpo, política, identidad y género en la danza de la edad moderna y contemporánea*, desarrollado durante los años 2009, 2010 y 2011 bajo la coordinación de la Universidad de Oviedo, centro en la vanguardia de los estudios y de la enseñanza que vinculan género y danza y género y música. En el ámbito catalán, la exposición y el libro-catálogo *Arts del Moviment. Dansa a Catalunya (1966-2012)* dirigidos por Joaquim Noguero i Bàrbara Raubert. Esta exposición se convirtió en el portal de entrada de la celebración de los cien años del Institut del Teatre de Barcelona.

Desde la **vertiente social**, lo que se podría destacar del presente trabajo sería la elaboración de otro pequeño paso en el proceso de desbrozar el camino que debería llevar a nuestra sociedad a una plena visualización de las mujeres y, con esta visualización/presencia, a un pleno ejercicio del ser sin discriminaciones, exclusiones, opresiones o protecciones paternalistas (machistas). Pero también —y por ello es un análisis de género— del hombre y de los hombres. Así, de las masculinidades y de las feminidades, de sus roles; y de la interrelación entre masculinidades y feminidades, entendiendo que sus definiciones «se basan en unos presupuestos binarios y dicotómicos que son imperativos culturales y no solamente biológicos» (Enguix, 2011: 19).¹

Por otra parte, con el presente trabajo podremos ver como la danza ha evolucionado en paralelo con la lucha por la igualdad y por la visualización de las masculinidades y de las feminidades. Y veremos también cómo, cuando la danza —de manera similar a cualquier otra idea o creación cultural o intelectual— ha querido salir del espacio ideológico de la cultura dominante, ha sufrido la crítica o la censura por parte de aquellos que querrían la danza en la tradición *esencialista*, en el inmovilismo o

¹ «es basen en uns pressupostos binaris i dicotòmics que són imperatius culturals i no solament biològics» (Enguix, 2011: 19).

en la dócil asimilación. La huida de la Alemania nazi de numerosas bailarinas, bailarines, coreógrafas t coreógrafos sería la expresión histórica más cruel.

Descubrir desde la perspectiva de género, la realidad de las mujeres y de los hombres en la historia de la danza, debería colaborar en abrir un *escenario/mundo* donde todas las personas pudieran *bailar/vivir* de acuerdo con su más íntima, sincera y libre identidad.

2. Objetivos y justificación

El subtítulo «Cuando danza y género comparten escenario», quiere sintetizar el primer **objetivo**: mostrar la profunda relación entre danza y género. Exponer que la danza es un ámbito de creación artística y cultural excelente para los estudios vinculados al género. Y mostrar con claridad que el primer objetivo de este trabajo ha sido investigar y dar a conocer que el género y la lucha por la igualdad mujeres-hombres han tenido una influencia en la praxis y en la historiografía de la danza.

Por ello, las siguientes preguntas se convirtieron en los objetivos iniciales de las líneas de investigación: ¿La perspectiva de género, la lucha por la igualdad mujeres-hombres, la lucha de los colectivos LGBT han tenido un impacto en la historiografía de la danza? ¿Existe una lectura/escritura de la historia de la danza con perspectiva de género? ¿Cuáles serían las características más notables de una visión de género de la historia de la danza, de aquella *Re-visión* de la que nos habla Adrienne Rich?² ¿Cuáles son los rasgos fundamentales, los puntos de debate de los estudios que vinculan género y danza? ¿La perspectiva de género, la lucha por la igualdad mujeres-hombres, la lucha de los colectivos LGBT han tenido alguna repercusión en la praxis de la danza? ¿En las coreografías de las nuevas danzas? ¿La han tenido en un papel diferente (el rol artístico, las variaciones coreográficas, el relato argumental) de los hombres y de las mujeres que bailan? ¿En el análisis artístico de la danza? ¿Podemos entender mejor la historia y la praxis de la danza usando la herramienta analítica que es el género? ¿Persiste tanto en el mundo académico como en el mundo de la divulgación (los *media*) una visión *tradicional*, androcéntrica de la historia y de la praxis de la danza? En síntesis ¿qué influencia han tenido y tienen la lucha por la igualdad mujeres-hombres y la perspectiva de género en la historiografía y en la praxis de la danza? ¿Cómo se ha mostrado y como se muestra esta influencia?

El Centre National de la Danse, en Lyon, en un curso para doctorandos dedicado a *Danse et genre* celebrado el 31 de mayo de 2012, en el *Appel à contribution*

² «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).

formula toda una declaración de intenciones de presente y de futuro que también ha sido una guía para concretar los objetivos de este trabajo:

¿Qué puede aportar el estudio de la danza a las investigaciones sobre género? ¿Cuál es el impacto sobre la coreografía, de las transformaciones sociales vinculadas al género? ¿La danza puede llegar hasta la construcción de un «cuerpo neutro» tal como intentó la *post modern dance* y eliminar así toda señal de pertenencia a un género? ¿Qué papel juega la danza en la redefinición de las normas generizadas que afectan la sociedad? ¿Cuál es el lugar del feminismo en el mundo de la danza?^{3 4}

A partir del trabajo hecho con las preguntas iniciales, surgieron como nuevos centros de interés y como nuevos objetivos de los cuales extraer conclusiones, analizar la relación entre las acciones personales o movimientos dancísticos modernizadores, transgresores o de vanguardia y su contexto socioeconómico. También la relación con la situación de la lucha por la igualdad mujeres-hombres. Estudiar la respuesta de las personas intérpretes, creadoras y de las compañías de danza contra los estereotipos machistas. Averiguar si la persona o las personas protagonistas de las acciones de *acciones de rebelión en la danza* muestran su vinculación con los movimientos por la igualdad. Ver cómo la historiografía ha relatado todos estos hechos. Conocer y mostrar las diversas concepciones que sobre el trabajo de las mujeres bailarinas, coreógrafas, directoras, etc. tienen las personas estudiosas de la relación género y danza. Examinar estudios que defienden el papel protagonista y creativo de la mujer a pesar de todos los impedimentos de carácter sexista. Analizar aquellos trabajos que ponen el énfasis en el papel secundario, pasivo o sumiso de la mujer en la danza, sobretudo en la clásica. Estudiar las relaciones de poder en el mundo de la danza; por ejemplo, la dificultad para las mujeres de acceder al poder en las instituciones de la danza (compañías y organismos públicos o privados). Con todos estos objetivos, conseguir la visualización de las mujeres en la danza.

A modo de justificación de la elección del tema del trabajo, se puede mencionar que el seguimiento del movimiento feminista y de la lucha por la igualdad de la mujer en los años sesenta, la sensibilización en relación a la construcción y a la diversidad de las masculinidades y las feminidades, y la aproximación posterior a los estudios de género, me permite afirmar que es absolutamente imprescindible aquella *re-visión*, aquel acto de supervivencia citado más arriba. Acto de supervivencia que la profesora Ester Vendrell Sales concretaba en la historia de la danza afirmando la necesidad de «hacer un vaciado de todo lo que hubo y contextualizarlo», hacer una profunda investigación sobre la acción de las mujeres en el ámbito de la danza, situar esta acción en el espacio y tiempo y, de manera imprescindible, analizar su rol, el profundo,

³ « 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 ? »

⁴ Las traducciones del catalán, del español y del francés son del autor de este trabajo; las del inglés están hechas con la colaboración de Jose A. González Martínez.

verdadero, objetivo significado de la acción de las mujeres como bailarinas, pedagogas, directoras, gestoras, estudiosas y críticas. (Vendrell, 2013: entrevista).

Estas justificaciones son las que sustentan este trabajo. La elección concreta de la historia y la praxis de la danza se basa en el hecho de que se trata de un ámbito cultural-artístico donde las carencias de estudios citadas anteriormente son evidentes y donde los roles masculinos y femeninos se muestran claramente contrastados y confrontados.

3. Ámbito de la investigación

En relación con el **ámbito temporal** se trabaja el conjunto de la historia de la danza. Sin embargo, el período más analizado es el que transcurre entre los siglos XVIII y XX. En el trabajo se exponen apuntes de historia de la danza que nos desvelan el papel de las mujeres y de los hombres en las danzas de carácter mítico o religioso y en el baile de raíz folclórica hasta el Renacimiento. Se examinan, muy brevemente, las *danses de cour* o *ballet de cour* en el siglo XVI, la *danse d'école* en el siglo XVII, el *ballet d'action* en el siglo XVIII, el ballet romántico en el siglo XIX y, finalmente, el siglo XX con el ballet post-romántico y el ballet imperial ruso, para observar el papel de la mujer en cada una de estas etapas. Igualmente, se hace una pequeña referencia a los bailes sociales o de salón de finales del siglo XIX y principios del XX en todo aquello que se podría vincular a los roles de las mujeres y de los hombres.

Dado el propósito del trabajo, los movimientos dancísticos que se resaltan son aquellos que, a partir de la primera década del siglo XX, más inciden sobre los roles tradicionales de los hombres y de las mujeres en la danza. Y se analiza cómo lo relata la historiografía.

En relación con los **tipos o estilos de danza**, el núcleo del trabajo se centra exclusivamente en la danza académica, artística, teatral o escénica y, más concretamente, en la danza clásica, moderna, contemporánea y postmoderna. Se excluye la danza o el baile vinculados a la revista, al cabaret, al music-hall o a la comedia o teatro musical. Tampoco se tratan las danzas del tipo *aphrodisiac dancing* estudiadas por Judith Lynne Hanna en el libro de referencia *Dance, Sex and Gender*⁵. A efectos de clasificación de estilos se han usado, de acuerdo con Jacotot (2009), la clasificación de las danzas y los bailes en: 1) danza académica, artística, teatral o escénica, 2) danza ritual, tradicional o folclórica, i 3) danza social, de sociedad o de salón.

Desde un **punto de vista geográfico**, el trabajo se centra en los países con más cultura dancística y/o con más tradición de estudios de género: Estados Unidos de América, Alemania, Francia, Rusia, Gran Bretaña, España, México, etc. Dadas las

⁵ Véase: Judith Lynne Hanna (1988). *Dance, Sex and Gender*. Pág. 56.

limitaciones del trabajo, no se ha estudiado ningún país de Asia y de África, ambos continentes con una enorme diversidad de culturas dancísticas enraizadas en la historia. Precisamente este hecho, así como el de procurar no caer en el etnocentrismo, exige no generalizar conclusiones, que pueden ser válidas para los países analizados.

II. ESTADO DE LA CUESTIÓN Y MARCO TEÓRICO

La exposición de este capítulo se divide en cuatro apartados que muestran los principales puntos de observación del tema que trata este trabajo y que hacen evidente la complejidad y la riqueza del estudio de la relación entre danza y género.

1. Género

En la Presentación de este trabajo mencionaba la situación de insuficiencia de los estudios sobre la danza desde la perspectiva de género y, también, algunas señales que nos permitían tener cierto optimismo. Se mencionaban congresos, estudios universitarios y publicaciones que daban fe de la presencia activa de investigadoras e investigadores en el Estado español. Efectivamente, el género se va consolidando como herramienta para la historiografía y para la praxis de la danza⁶.

El investigador de teoría cultural y cultura popular John Storey cita *Speaking of Gender*, d'Elaine Showalter, para poner en valor el carácter analítico del género «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). Y J. W. Scott señala en el trabajo *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, en Amelang y Nash, 1990: 42)

Scott continúa su reflexión preguntando qué deben cambiar las y los historiadores atendiendo a las nuevas formas de análisis histórico que formula el feminismo partiendo del constructo *género*. Entre otras reflexiones 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, en Amelang y Nash, 1990: 44)

⁶ Complementando la relación, en la página 2, de personas estudiosas, podríamos citar a: Susan Manning, Ramsay Burt, Ann Cooper Albright, Angela McRobbie, Marianne Goldberg, Judith Lynne Hanna, Peter Stoneley, Lyn Garafola, Janet Adshedd-Landsdale, etc.

Por ello, la perspectiva de género conlleva mucho más que el análisis de la presencia o la visualización de la mujer en la historia; conlleva cómo se la ve, cómo se la trata, cómo se valora su protagonismo, cómo se objetiva su actitud en función o en contraposición con los roles culturales o sociales que se les atribuye.

Patricia Soley-Beltran (en Meri Torras, 2007: 254-256) señala que las principales características del término género en el marco analítico contemporáneo son: Intercaccional: La masculinidad y la feminidad se definen en interacción; Interseccional: El género como categoría conceptual captura la desigualdad que se deriva de la diferencia sexual; y Performativo: el proceso de construcción del género como resultado de la reiteración de prácticas que conforman los sujetos física y psicológicamente de acuerdo con normas definidas colectivamente.⁷

Para profundizar en el concepto de género se ha utilizado la documentación elaborada por la doctora Begonya Enguix para el seminario *Gèneres i contemporaneïtats* [*Géneros y contemporaneidades*], de la Universitat Oberta de Catalunya (UOC), impartido por la doctora Soley-Beltran.

También se ha utilizado bibliografía de Judith Butler (profundización en el concepto de género y la teoría performativa); de María Jesús Izquierdo (sobre las mujeres como objeto de estudio de las ciencias sociales); de Marta Lamas (la construcción cultural de la diferencia sexual); de Mary Nell Trautner y Lúdia Puigvert (sobre género y clase social); de Alicia Puleo y Joan W. Scott (el género como categoría útil para el análisis histórico).⁸

2. Antropología de la danza

Del ámbito de la antropología se ha tomado el concepto del cuerpo como herramienta de trabajo y, al mismo tiempo, como objeto i sujeto de sexualidad en la danza. Estos conceptos nos han remitido a *Dance, sex and gender*, de la antropóloga norteamericana Judith Lynne Hanna; a *Dance, Gender and Culture* editado por la socióloga norteamericana Hellen Thomas; y a diversa bibliografía de la antropóloga mexicana Margarita Baz. Conceptos más genéricos de antropología se han buscado en *Género y Antropología social* de Yolanda Aixelà.

Al profundizar en el análisis de cuerpo y danza se han abordado conceptos como la sexualización del cuerpo en la danza (Margarita Tortajada, Emanuelle M. De Souza), danza y poder masculino (Ana Abad Carlés y M. Tortajada), la danza como actividad

⁷ A modo de tema para el debate, queremos citar a Marina Nordera cuando, en relación a la concepción performativa del género, de Judith Butler, escribe «La teoría de Butler ha sido revisada críticamente desde el punto de vista de los *dance studies* de Susan Foster, quien propone concebir el género como una realidad "coreografiada" en lugar de "performada"» (en Martínez del Fresno, 2011; 119).

⁸ Por insuficiente profundización, no se ha podido dar presencia analítica a conceptos como *subversión de la identidad de género* (teoría *queer*) o *matriz heterosexual obligatoria* (teoría de la performatividad de género) de Judith Butler, que habrían podido dotar de una perspectiva diferente a algunas formulaciones del documento.

femenina o danza y creatividad femenina (Gisela Ecker, Anna Maria Guasch, Hélène Marquié), la danza como visualización de la dicotomía femenino/masculino (Aurelia Martín Casares, Lina L. C. Sánchez Puentes, M. Tortajada, Sophie Jacotot, Morella Petrozzi), etc.

Especialmente en el mundo occidental, ha habido una importante identificación entre la danza y la mujer, atendiendo al hecho de vincular la mujer al cuerpo — separado de la mente, del pensamiento— y al silencio —incapaz de transmitir valores, frutos intelectuales. Frecuentemente, esta identificación ha convertido a la bailarina en objeto y sujeto sexual y, así, se le ha exigido un aspecto físico acorde con las conveniencias estéticas y eróticas masculinas de cada época. Ciertamente, con Margarita Tortajada, profesora, investigadora y escritora mexicana experta en danza y género, se puede afirmar que la sexualización del cuerpo femenino en la danza rompe con los objetivos artísticos que la danza pretende:

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, en Álvarez, 2002: 1)

Este punto de análisis de la danza en relación con el cuerpo y el cuerpo sexualizado, promueve varias cuestiones en los debates académicos todavía vigentes: ¿es inseparable una mirada sexuada (la *male gaze*⁹) sobre el cuerpo femenino en la danza? ¿La danza promueve esta mirada? ¿Las coreografías, los vestuarios, los movimientos, los gestos promueven esta mirada? ¿Y todo esto lo crea el coreógrafo? ¿También las coreógrafas? La coreógrafa feminista Marianne Goldberg nos hace la pregunta clave «¿la hacen como se ven a ellas mismas o como les han enseñado a verse a través de la mirada del hombre?» (En Tortajada, 2011: 36)

No son ajenas a este punto, y debemos remarcarlo, las consecuencias que sobre el cuerpo de la mujer comportan las exigencias estéticas machistas dominantes. Didier Martin, reseñando un artículo de Thomas, Keel y Heatherton (2011) «Disordered eating and injuries among adolescent ballet dancers», expone:

La delgadez que se exige a la bailarina clásica la lleva a la práctica de conductas nutricionales perjudiciales, lo cual comporta que sobrevengan lesiones propias de un cuerpo frágil, con periodos de convalecencia que a menudo se alargan agravando los trastornos debidos al comportamiento alimentario. (Martin, 2013: 105)¹⁰

⁹ *Mirada masculina* sería una traducción excesivamente aséptica, neutral; *mirada de macho* se acercaría más a su verdadero sentido; pero *mirada machista* se correspondería mejor al uso que en este trabajo se quiere dar a *male gaze*.

¹⁰ « 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).

Buena parte de estos elementos vienen dados a partir de aquello que ha sido denominado la visión falocéntrica de la danza. Tortajada señala cómo, partiendo de una visión mítica y falocéntrica se establece una división social del trabajo que atribuye la danza a la mujer. Esta identificación es «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).

La socióloga francesa Sophie Jacotot (2009: 3) hablando de las danzas de sociedad señala las connotaciones sexuales que se expresan públicamente cuando dos personas bailan, mostrando las mujeres unos movimientos, una vitalidad del cuerpo, unas interacciones con el otro bailarín con una proximidad más propia de la intimidad y, así, unos contactos corporales con alguien que no es un íntimo. Este aspecto está casi siempre presente en cualquier análisis de la danza desde la perspectiva de género.

Casi derivado del punto anterior —dada la relación entre la sexualización del cuerpo de la bailarina y la mirada masculina— es necesario considerar otro punto condicionante y de referencia: el poder masculino en la danza. Hay ideas contrapuestas en los estudios de la historia de la danza. Aquellas personas estudiosas que destacan el papel de la mujer sometida en un entorno falocrático, y aquellas otras que, a pesar de la caracterización de la sociedad machista y del entorno machista de la danza, consideran necesario mencionar, estudiar y enfatizar el papel creador de la mujer en la danza tanto desde un punto de vista de bailarina como de coreógrafa o de directora.

De ello nos habla Ana Abad Carlés en su tesis 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*; también en una conferencia en el Centro Cultural Español de Buenos Aires en junio de 2013 y, extensamente, Tortajada, especialmente en su libro de referencia *Danza y Género*. Abad Carlés defiende las mujeres bailarinas y coreógrafas (Anna Pavlova, Margot Fonteyn, Suzanne Farrell o Lynn Seymour) como agentes creativos que ni han sido suficientemente estudiadas ni se ha dado a conocer todo su trabajo de creación artística, que en muchos casos es minimizado al relacionarlo con los trabajos dancísticos masculinos. Las he calificado como *bailarinas con voz* —bailarinas a quienes se escucha, bailarinas a quienes se tiene en cuenta.

Por otro lado, en el movimiento dancístico —que es movimiento corporal— se reproducen manifestaciones de género, estereotipos de masculinidad y feminidad. Los hombres, a pesar de muchos matices, deben expresar su *masculinidad* —el ballet exige al hombre la ejecución de pasos, gestos, actitudes que denoten esta masculinidad— y las mujeres su *feminidad* en sus exponentes más tópicos. La danza clásica consolida movimientos hombre y movimientos mujer. La esencia de estos conceptos no la podemos considerar lejana de la de los estudios antropológicos de Pierre Bourdieu en *El sentido práctico* (1991:122) cuando analiza las conductas corporales *propias* de hombres y de mujeres entre los habitantes de la Cabilia, en Argelia.

La bailarina, coreógrafa y escritora peruana Morella Petrozzi (1996: 2) explica cómo esta dicotomía de géneros es muy frecuente en la danza y cómo el análisis feminista deviene peligroso y amenazante para la estética tradicional.

Para cerrar este apartado, conviene mencionar un concepto que nos aporta Margarita Baz en cuanto a la función social de la danza. Baz se pregunta por el sentido, por la singularidad, por la función social de la danza en nuestra sociedad contemporánea «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). También el concepto de etnocentrismo que aporta Beatriz Martínez del Fresno cuando recuerda 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 lo etnocentrismo y partiendo de que todas las culturas son plurales y relativas» (2000: 17).

3. Historiografía de la danza

Es, sobre todo, a partir de estos conceptos tomados prestados del género y de la antropología que se ha pretendido analizar desde la historia y desde la praxis artística la visualización, el protagonismo más fiel a la realidad de las mujeres y de los hombres en la danza, dando por sentado que la historia desde una visión de los hombres, desde una visión androcéntrica es la historia de quien domina, de quien quiere imponer sus valores, su sistema económico, social, político y cultural. Es la historia vista a través de unos ojos que ignoran a las mujeres como protagonistas de la historia. Así, no sólo es la historia narrada desde una visión parcial y sesgada sino, especialmente, una historia de la que ha sido sustraída la visión de las mujeres y la presencia de las mujeres como agentes de la historia.

Conviene comentar que una primera búsqueda de referencias historiográficas, muestra una carencia de manuales de historia de la danza que pongan el énfasis en la perspectiva de género. Ciertamente, se han encontrado trabajos —especialmente norteamericanos e ingleses— sobre aspectos concretos de la danza: periodos, corrientes, estilos, obras, biografías, etc., pero no una visión general de la historia de la danza.

A pesar de notables adelantos en estudios culturales universitarios o académicos protagonizados casi exclusivamente por mujeres, se ha observado que predomina el criterio *tradicional* de análisis, hecho que se corresponde con la situación general universitaria, académica, cultural, social y política que no da prioridad a los estudios culturales bajo la perspectiva de género. A pesar de ello y como forma de reconocimiento, debemos citar a 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, y de la Universidad del País Vasco y 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 Conservatorio Superior de Danza de Valencia; Ester Vendrell Sales del Institut del Teatre de Barcelona, entre las diversas estudiosas que de una manera u otra han continuado la línea de investigaciones y de divulgación que inició Estrella Casero en el aula de Danza de la Universidad de Alcalá de Henares. Los trabajos de estas personas deberían ser un ejemplo a seguir por todos los centros superiores o universitarios donde se enseña interpretación, coreografía, pedagogía o historia de la danza que, por otro lado, deberían incluir el género en el currículum de las enseñanzas superiores y de los grados.

Como ejemplo de esta misma línea de trabajo en otro país, se puede citar el Centre National de la Danse de Francia que celebró el pasado enero, en su sede en París, unas jornadas de estudio coordinadas por Hélène Marquié y Marina Nordera, con el título de *Revisiter l'historiographie de la danse et éclairer l'histoire du genre: étude de quelques figures de danseuses*.

Es adecuado usar las palabras de Yolanda Aixelà para hacer un paralelismo entre la antropología social y la historia de la danza:

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 androcéntrica¹¹ que pudo haber determinado la presencia/ausencia en su discurso de la clave de género. (Aixelà, 2005: 21)

4. Praxis de la danza

Las lecturas para elaborar el Estado de la cuestión en el ámbito de la praxis¹² defienden que la lucha de las mujeres por la igualdad ha influido en la praxis de la danza — coreografía e interpretación. Sobre todo, en la danza moderna y contemporánea, no tanto en la danza clásica. Sin embargo, algunas alternativas promovidas por hombres merecen la consideración de intentos loables, interesantes y, incluso, denunciadores. Nos referimos, entre otros, a Les Ballets Trockadero de Monte Carlo o al coreógrafo Matthew Bourne.

Las llamadas *pioneras* (Duncan, Fuller, Saint-Denis, Graham, Humphrey o De Mille) protagonizan en los Estados Unidos de América, a principios del siglo XX, unas *revoluciones en la danza*, que coinciden con expresiones colectivas de reivindicación de

¹¹ V. Stolcke (citado por Aixelà, 2005: 24) define el androcentrismo como «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».

¹² Véase *Dancing Women. Female Bodies donde Stage*, de Sally Banes y *Coreógrafas, directoras y pedagogas: la contribución de la mujer al desarrollo del ballet y los cambios de paradigmas en la transición al s. XXI*, de Ana Abad Carlés.

las mujeres. Debemos decir que, en general, los trabajos estudiados consideran estas coincidencias —luchas reivindicativas y transformaciones en la danza— no un hecho casual sino una causa de influencia.

Igualmente, se coincide en el hecho de que el protagonismo de las mujeres continúa hasta los años 80 del siglo XX, y que sus mejores momentos van en paralelo con el apogeo de la lucha feminista dentro del llamado mundo occidental. Los estudios hechos bajo la perspectiva de género analizan este proceso sobre todo a partir de los 80 y son testimonio y son investigación del porqué y del cómo, permitiendo entender mejor aquella transformación de la danza y su contexto.

III. METODOLOGÍA

El enfoque metodológico usado ha sido doble. Por un lado, el método crítico-racional; la metodología de la teoría crítica de la sociedad, dado que se ha querido explicar y comprender el fenómeno social que es la danza, y se ha querido hacer usando el género como herramienta analítica. Esta metodología permite captar el interés emancipador de las ciencias sociales.

Así, se ha usado una metodología basada en la noción de explicación comprensiva, dado que se ha considerado que hay que vincular explicación y comprensión, puesto que la explicación (conocer las causas que producen un fenómeno) favorece la comprensión (captar el sentido de un fenómeno) y la comprensión pide explicaciones de los fenómenos.

También hay que decir que se ha usado una metodología cualitativa empleando como instrumentos o técnicas el análisis de fuentes documentales y bibliográficas — segundas fuentes.

Desde una vertiente procesal, se empezó el trabajo con la investigación de fuentes bibliográficas a partir de referencias de personas estudiosas, manuales básicos, instituciones o entidades generalmente consideradas contrastadas o válidas. Este proceso fue fruto de una investigación inicial dentro de las disciplinas académicas que había cursado, vinculadas a los temas del trabajo: curso Géneros y contemporaneidades, de la Universitat Oberta de Catalunya y curso Historia de la Danza moderna y contemporánea, del Institut del Teatre de Barcelona.

El siguiente proceso de investigación se realizó a través de la Biblioteca de la Universitat Oberta de Catalunya (UOC) y los portales de búsqueda y gestión de referencias bibliográficas DIALNET, ProQuest, Mendeley, Biblioescènic y Aladí. También 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 otros portales, bibliotecas y entidades.

En síntesis, se puede decir que el proceso inicial del trabajo ha sido la búsqueda y el vaciado del máximo número posible de referencias bibliográficas de las personas exponentes de las más reconocidas investigaciones sobre los temas tratados. En relación con las fuentes bibliográficas, el insuficiente conocimiento de la lengua inglesa ha condicionado, cuando menos, la extensión y la profundidad en el uso directo de referencias probablemente imprescindibles¹³.

Para el desarrollo del trabajo, de acuerdo con los objetivos propuestos, tanto en el ámbito de la historiografía de la danza como en el de la praxis de la danza, se parte

¹³ Véase como ejemplo, las personas estudiosas citadas en las páginas 2 y 7.

del género como categoría analítica. También ha sido de gran utilidad el uso del análisis antropológico, dado que los trabajos sobre antropología del cuerpo y antropología de la danza son imprescindibles para profundizar en el hecho de que, en la danza, confluyen el cuerpo como herramienta de trabajo y el cuerpo como objeto y sujeto de sexualidad.

A partir del recorrido por los conceptos de género, por algunas anotaciones sobre antropología de la danza y por la historia de la danza, han sido analizados algunos trabajos que de manera más especializada relacionan género y danza, lo cual ha permitido elaborar una síntesis crítica de los rasgos esenciales de las aportaciones del género a la historiografía y a la praxis de la danza.

Finalmente, debo mencionar que la asistencia a clases de danza clásica y de danza contemporánea —además de las ya citadas de historia— y las conversaciones con profesoras, profesores y alumnos han sido de una gran utilidad para la comprensión de la danza y de las vivencias de las personas que a ello se dedican.

IV. CUANDO DANZA Y GÉNERO COMPARTEN ESCENARIO

1. Análisis de la historia de la danza desde la perspectiva de género

a) Desde los inicios hasta finales del siglo XIX. Orígenes de la prevalencia masculina en la danza

Defino las primeras danzas *históricas*¹⁴ como una transición entre las *danzas de la naturalidad*¹⁵ y las *danzas de la culturalidad*¹⁶. En *las danzas de la naturalidad* me es difícil considerar que algunas actitudes de bailarines y de bailarinas en pinturas rupestres de hace 12.000 años —en danzas de apariencia ritual, religiosa, dedicadas a la fecundidad, a promover las cosechas, etc.— puedan ser asimiladas a machismo o a roles entendidos estrictamente bajo el concepto de género. Ciertamente, esta aseveración merecería un profundo estudio: es, pues, un posicionamiento *provisional*. De acuerdo con Paul Bourcier¹⁷ cuando habla de pinturas rupestres con figuras *danzantes*: «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). Hay que decir que este posicionamiento *provisional* también lo es en relación con los diversos roles de las mujeres y de los hombres en danzas míticas, rituales, folclóricas o tradicionales de diversas zonas del mundo que no siempre sitúan a las mujeres en un rol femenino de subordinación al macho, a aquello masculino.

Insistiremos en *las danzas de la naturalidad* —danzas de la vida cotidiana, dice Bourcier (1981: 40). Si bien en algunas de estas danzas mujeres y hombres tienen unos roles establecidos en función de su *sexo anatómico*, creo que no pueden ser calificadas igual que aquellas danzas que, unos siglos más tarde por imposición de la religión cristiana y del desarrollo económico, expresarán una *voluntad estructural* de discriminación, opresión y uso de las mujeres por parte de la sociedad machista dominante. Este hecho ya no desaparecerá de la historia de la danza; más bien al contrario, se irá extendiendo y profundizando hasta la llegada de los movimientos de emancipación de las mujeres y sus repercusiones en la danza, ya a finales del siglo XIX principios del XX que romperán la línea histórica pero no la harán desaparecer.

Las primeras *danzas de la culturalidad*, las danzas históricas, las danzas documentadas, a menudo muestran expresiones que ya nos pueden hacer considerar

¹⁴ Ana Abad define la danza histórica como «la danza anterior al ballet romántico, es decir, las reconstrucciones de las danzas medievales, renacentistas y barrocas» (2012: 437). Nosotros hemos incluido otras que, de acuerdo con la historiografía, corresponderían a periodos históricos (Egipto, Grecia, Roma, etc.).

¹⁵ Danzas creadas o interpretadas de acuerdo con la expresión y el rol *natural* de las personas.

¹⁶ Danzas creadas o interpretadas a partir de los condicionantes *socioculturales*, de género, de las personas.

¹⁷ El interés de Pierre Bourcier radica en que, por un lado, relata con rigor y detalle académicos la evolución histórica de la danza y, por otro, en que a menudo usa —prestados o propios— comentarios estereotipados sobre bailarines y bailarinas que sirven para percibir una manera *tradicional* de analizar la historia.

que los papeles dancísticos de hombres y de mujeres corresponden a roles impuestos culturalmente en función de criterios masculinos, dominantes de cariz social, económico o sexual: en función del *sexo social asignado*¹⁸. Así, en la época histórica, especialmente en Roma, podemos percibir una utilización de las mujeres en la danza como estímulo —objeto— erótico. 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» y «la narración de Tácito sobre una danza lúbrica de la vendimia ejecutada por Mesalina y sus compañeros de orgía corresponden a este carácter». Los trabajos de profundización de la danza en Roma nos muestran unas regulaciones de las danzas, unos estatus de bailarinas y bailarines y unas valoraciones morales que pueden ser usadas para conformar un frontispicio de las *danzas de la culturalidad*, ya danzas históricas. Y, en este frontispicio, el género en la danza romana¹⁹.

Conviene dejar constancia en este apunte de los primeros siglos de nuestra historia que los testimonios sobre diferentes variedades y estilos de danzas con numerosas posibilidades interpretativas, se dan en las iconografías que podemos encontrar en vasos, paredes, esculturas, monumentos, etc. de los antiguos imperios de Medio oriente, con danzas de cariz militar; de Egipto de los faraones, con liturgia funeraria; del espacio hebreo, como paralitúrgicas, rituales itifálicos; de Creta, danzas religiosas, funerarias, dionisiacas; de Grecia, de esencia religiosa, festiva, educacional, pírrica, dionisiaca, con su connotación fertilidad-fecundidad y, de acuerdo con Bourcier: «muchos ritos dionisiacos son ritos agrarios y llevan consigo la ostentación del *phallos*» (1981: 30), puesto que, efectivamente, las danzas dionisiacas eran, como otras, danzas orgiásticas.

Es a partir de estos momentos históricos cuando las danzas que eran tradición vinculada a la *naturalidad* devendrán, de forma diáfana, acciones vinculadas a la *culturalidad*. Empezará la creación de la base que justificará unos papeles determinados de las mujeres en la danza, marcados por los roles impuestos culturalmente e ideológicamente. Este hecho culminará con el capitalismo, la revolución industrial y la sociedad de clases que afectará directamente al papel de las mujeres en la sociedad: oprimidas y discriminadas como mujeres y como trabajadoras.

Ya avanzando los siglos, es importante mencionar un aspecto histórico de la danza en el cual podemos percibir el género: la prohibición eclesiástica que la mujer baile. Debemos situarnos en la edad media con la presencia agobiante del poder espiritual y terrenal de la Iglesia, del poder sobre el cuerpo y sobre la mente. Las mujeres —como buena parte de la danza— devienen símbolo del pecado, del mal, del peligro para el hombre y para los valores cristianos y, por eso, a las mujeres les es

¹⁸ De acuerdo con la terminología usada por Enguix (2011: 12): *sexo anatómico* y *sexo social asignado*.

¹⁹ Véase: Alonso Fernández, Zoa (2011). *La danza en época romana: una aproximación filológica y lingüística*. Tesis doctoral. Universidad Complutense. Madrid.

negada la posibilidad de participar no sólo en las liturgias sino también en las danzas que han adquirido un carácter paralitúrgico. Bourcier cita varios anatemas que confirman las prohibiciones: «la homilía del papa León V, quien condenó en 847 “los cantos y las carolas de las mujeres en la iglesia” [...] las constituciones sinodales del obispo de París [...] prescriben a los clérigos que prohíban las *choreae*²⁰ “sobre todo en tres lugares: las iglesias, los cementerios y las procesiones “» (1981: 46).

La prohibición de las danzas en la iglesia y, por lo tanto, las danzas como objeto de sacralización²¹ o como rito tribal/totémico comporta que la danza sólo pueda ocupar el espacio del espectáculo o de la diversión, nos dice Bourcier (1981:51), lo cual hace que un tipo de danza acabe evolucionando hacia el espectáculo, a partir de encerrarse en los palacios. Aun así, otra danza, la danza folclórica, la más popular, nunca deja el espacio público. Todavía ahora la podemos disfrutar como expresión de tradiciones arraigadas.

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 nobleza personalizada por Catalina de Médici hará desarrollar en sus mejores aposentos los ritos dancísticos laicos. Este será el peldaño imprescindible para que, doscientos años más tarde el espectáculo se profesionalice —Lluís XIV, el Rey Sol (1638-1715) es su máximo promotor. Y también el peldaño necesario para que, cuando se permita que las mujeres sean bailarinas, pueda darse la utilización *profesional* de las mujeres como artistas y como objetos. Un uso que, en el siglo XIX, llegará a ser directo, explícito, corpóreo, venal, por lo menos en los teatros de la aristocracia y de la burguesía.

Ahora, al tratar la danza convertida en espectáculo, convendría intentar acotar todavía más un aspecto de la danza que hace visualizar el trato de la mujer como objeto; nos referimos a la *male gaze*. Se arguye que el paso de sujeto a sujeto y objeto se da cuando *la mujer sube al escenario*, cuando las mujeres que bailan dejan de estar al mismo nivel que todas las otras personas con las que comparten espacio, para situarse en un espacio separado y elevado, un escenario para, precisamente, la mejor visualización²².

Bourcier nos habla de visualización al referirse a una *danse de cour* por parejas proveniente de la Provenza llamada *volte*, en la cual «el caballero se enlaza con su compañera y gira sobre sí mismo haciéndola saltar. Considerada deshonesto, es apreciada por Brantôme²³, pues el salto “deja ver a menudo algo agradable a la vista”» (Bourcier, 1981: 66). Es la primera manifestación documentada que he encontrado de la

²⁰ *Chorea*, carola, danza circular. Danza festiva muy extendida durante la edad media. «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).

²¹ Prácticamente sólo la *Danza de la Muerte* pervivirá como danza vinculada a la Iglesia.

²² De esta idea deberíamos excluir, por ejemplo, las danzas vinculadas al coro en las tragedias griegas o las danzas que se ejecutaban alrededor de altares en celebraciones religiosas, que no consideraríamos escenarios para espectáculos.

²³ Pierre de Bourdeille, llamado Brantôme (1540-1614), escritor francés conocido por sus escritos *ligeros* donde narra su vida como cortesano y como soldado. Autor, entre otras obras, de *Vies des dames galantes*.

male gaze en la danza. La coreografía de estas danzas puede incluir algunos aspectos que reflejan los roles de los hombres y las mujeres en función de aquel *sexo social asignado* de que se hablaba antes: quién lleva la iniciativa, quien tiene un papel dominante, una reverencia más sumisa por parte de la mujer, etc., pero la mirada machista no dependerá de estos aspectos técnicos de la danza: la mirada machista estará al margen de la coreografía y del vestuario. Coreografía y vestuario deberán ir más allá de la mirada del macho, tendrán que ser fruto de la voluntad de crear una expresión artística que muestre calidad técnica y estética y, si así se quiere, tendrán que ser parte de una narración. Pero la mirada no la podrá dominar la persona creadora de la coreografía; probablemente la podrá controlar más la propia bailarina o bailarín.

Este es un debate recurrente que sobrepasa el ámbito de la danza y alcanza otras manifestaciones artísticas, deportivas, folclóricas, etc. Se puede crear un espectáculo expresamente para el lucimiento o para favorecer el lucimiento del cuerpo humano, con un nivel más o menos calificable de uso objetual de este cuerpo — mayoritariamente de las mujeres —, con lo cual nos podemos adentrar más en la ética que en la estética. También puede darse el caso de la creación artística que pida la desnudez corpórea, sin ninguna voluntad de uso del cuerpo exclusivamente como objeto de mirada sexual.

Los *ballet de cour* (siglo XVI) acostumbraban a tener una *acción dramática*; por eso, habría que analizar su contenido dramático para obtener un dato muy importante para la búsqueda de género en los componentes de la danza. Dado que aquella *acción dramática* a menudo procedía de la literatura (*Orlando furioso*, *Jerusalén liberada*, *Rolando*, etc.) se puede pensar que su traducción dancística debía incluir los aspectos de género de la fuente original. Por otro lado, las danzas basadas en narraciones vinculadas a la *galantería pastoral* serían, probablemente, una fuente importante de información. Sin embargo, este aspecto sobrepasa en mucho las posibilidades de este trabajo. No obstante, citamos un ejemplo mencionado por Bourcier que reafirma la conveniencia del análisis. En relación con una danza promovida por Catalina de Médici para unos nobles españoles expone:

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**²⁴ danzando (Bourcier, 1981: 75).

Se puede decir que desde estos momentos hasta el nacimiento de la danza moderna en los Estados Unidos de América (EUA) el recorrido de la danza se puede sintetizar en los conceptos de profesionalización, perfeccionamiento técnico, complejidad dramática y escenográfica, con etapas marcadas por los prolegómenos del ballet clásico (Lluís XIV, Molière, Jean Baptiste Lully, Académie Royale de Musique

²⁴ Las palabras en negrita son del autor de este trabajo.

et de Danse, Jean Georges Noverre, etc.); el ballet romántico (*La Sylphide*, *Giselle*, *Coppélia*); y la danza neoclásica (Ballets Rusos de Serge Diaghilev, Balanchine, Lifar, etc.). En un proceso, como dice Bourcier hablando del sistema Beauchamps²⁵, que lleva 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).

Conviene citar, en este recorrido histórico, la fecha del 15 de abril de 1681 cuando por primera vez, unas bailarinas profesionales se presentan a escena encabezadas por *Mademoiselle* de La Fontaine «antecesora de las estrellas femeninas, les dio el ejemplo de una vida sumamente edificante» menciona Bourcier, y finaliza la referencia así: «Los registros de la policía y del Parlamento, conservados en los Archivos Nacionales de París, demuestran que ella fue una excepción» (1981: 119). Se puede interpretar que algunas o buena parte de las bailarinas profesionales, cuando menos entre finales del siglo XVII y principios del XVIII, se veían abocadas a llevar vidas poco *edificantes*. La visión machista de la bailarina ya sobrepasaba la estética para adentrarse abiertamente en la mujer objeto de uso sexual. Marina Nordera, con una mirada muy diferente, escribe 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» (en Martínez del Fresno, 2011: 131).

Otro aspecto remarcable de este itinerario por la historia vinculado al género se encuentra en las retribuciones de bailarines y de bailarinas. Como ejemplo, Bourcier nos detalla la escala salarial de 1713 de la compañía de danza de la Ópera de París. 2 bailarines de 1000 libras al año, 2 bailarinas de 900 libras al año; 4 bailarines de 800 libras, 4 bailarinas de 500 libras; y 4 bailarines de 600 libras y 4 bailarinas de 400 libras (1981: 128). Un hecho que aun hoy es frecuente.

Como expresión de un análisis estereotipado de aspectos de la vida de varias bailarinas de los siglos XVIII y XIX, se citan algunos comentarios de Noverre²⁶ que Bourcier nos ha dejado en su manual de historia de la danza (1981: 149-164). Conviene mencionar que junto a estos comentarios hay otros de carácter técnico que enaltecen las bailarinas que citamos a continuación. De Marie Allard (1742-1802) nos 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 contrató 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”²⁷ [...] El juicio de Voltaire sobre ella era que “fue

²⁵ Pierre Beauchamps. Maestro de danza del rey Luis XIV, el Rey Sol, y maestro de ballet de la *Académie*.

²⁶ Noverre (1727-1810). Coreógrafo y bailarín, es el gran reformador de la danza del siglo XVIII. Los comentarios que cita Bourcier corresponden a sus *Lettres sur la danse et sur les ballets*, de 1760.

²⁷ Ana Abad nos aporta una información técnica que complementa el comentario 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).

la primera que danzaba como un hombre”»; de Marie-Madeleine Guimard (1743-1816) «Su maldad era célebre. Tenía incluso a sueldo a poetas y panfletarios para que atacasen a sus rivales. [...] Cortesana hábil (sic), se había 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». Finalmente, sobre Marie Sallé (1702-1756) merece la pena extraer comentarios que van más allá de los estereotipos citados hasta ahora puesto que, conjuntamente con Marie Camargo, se trata de las dos grandes figuras de la danza del XVIII. Bourcier nos recuerda que Sallé fue la primera bailarina 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 se avanzó al ballet romántico al poner por encima de la técnica, la expresión y los sentimientos.

Nordera, en su trabajo *Ser bailarina en el siglo XVIII: el cuerpo femenino entre la sociedad y la escena*, de deconstrucción de los discursos dominantes sobre el oficio, el estatus social y las representaciones de la mujer que baila, anota una reflexión que es importante para relativizar aquello que el *a posteriori* historiográfico relata sobre las bailarinas:

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, en Martínez del Fresno, 2011: 117)

En el mismo trabajo y en parecida línea de reflexión, Nordera se pregunta si aquello que la historia nos narra sobre algunas bailarinas lo podemos convertir en la historia de todas las bailarinas, en la historia de su oficio durante el siglo XVIII. (en Martínez del Fresno, 2011: 134).²⁸

Bourcier, en relación a bailarines, también cita comentarios sobre sus peculiaridades físicas. Sobre Jean Bercher (1742-1806) por volverse gordo y musculoso; sobre Louis Dupré (1697-1774) y Charles Le Picq (1749-1806) muestra la admiración de Noverre por las hermosas proporciones de sus cuerpos; y sobre Gaétan Vestris (1729-1808) menciona que es «pantorriludo».

Siguiendo cronológicamente se puede citar que en 1830 la Casa Real privatizó la gestión de la Ópera de París, lo cual favoreció que su primer administrador, Veron, abriera el salón de la danza a los abonados, hecho que provocó una «práctica que resultaba bastante innoble»: que estos abonados pudieran contactar y escoger las bailarinas «en su mismo terreno» (Bourcier 1981: 166).

²⁸ Roberto Fratini Serafide publicó a *Estudis escènics: quaderns de l'Institut del Teatre* (2009, núm. 35), un muy interesante trabajo de «iconología» del ballet romántico con el título (traducido del original en catalán) de «Sueños de artista: el paradigma iconográfico de la bailarina romántica en las litografías del siglo XIX». La singularidad y profundidad del estudio de una gran cantidad de imágenes nos acerca al «modelo canónico» de bailarina del que nos habla Nordera.

En relación con el Romanticismo es importante mencionar al coreógrafo Carlo Blasis que lideró la evolución técnica y dramática del ballet, diferenciando de manera clara la danza masculina de la femenina como recuerda M. Tortajada, que señala:

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).

Sin embargo, lo más interesante para los objetivos de este trabajo es exponer algún punto de análisis de las obras que definen esta época: *La Sylphide*, *Giselle* y *Coppélia* el contenido de las cuales se inscribe dentro de las características fundamentales del Romanticismo.

Ana Abad escribe en relación con *La Sylphide* «la consolidación de la bailarina como un ser etéreo e irreal promovería una imagen que, incluso hoy en día, sigue empleándose para describir a las bailarinas de ballet clásico». La técnica, las puntas, el tutú romántico «una imagen intangible y etérea capaz de consumir los ideales estéticos y artísticos de su época» concreta Abad sobre la gran bailarina Maria Taglioni (2012: 87). Debemos señalar que la fuerza de los papeles femeninos, el desarrollo técnico de las bailarinas y los gustos de los espectadores de acuerdo con los ideales románticos, fueron arrinconando los bailarines hasta hacerlos prácticamente desaparecer del escenario. Conviene anotar que no se trata de un triunfo de las bailarinas sobre los bailarines, se trata del triunfo de unos valores y de una estética que sólo podía ser interpretada *usando* bailarinas. Las bailarinas son una herramienta al servicio de las convenciones estéticas y artísticas de la masculinidad dominante. Abad lo señala directamente «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).

Esto comportó dos hechos, uno de los cuales tendrá una trascendencia que llegará hasta la actualidad. El primero, que los *partenaires* de la bailarina principal fueron otras bailarinas o que, por ejemplo, el papel de Franz en *Coppélia* fuera interpretado el día del estreno por, con palabras de Abad, una bailarina travestida (2012: 109). Y el segundo, que los hombres incrementaron sus funciones de profesores y de coreógrafos. «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.» escribe Charles de Boigne, citado por Abad (2012: 169). Los hombres consolidaban su dominio de la dirección técnica y de transmisión de valores y de conceptos de la danza; consolidaban su autoridad. Un hecho que se repetirá en la historia de la danza. Se verá, de nuevo, a partir de los años 80 y 90 del siglo XX.

Si el ballet romántico se desarrolló principalmente en París y en Copenhague entre las décadas de los treinta y de los sesenta del siglo XIX, el ballet imperial ruso, de contenido romántico, lo hizo, con características propias, en San Petersburgo convertida en capital y centro de la creación coreográfica de Europa. Lo citamos porque, junto con el coreógrafo, Marius Petipa son la última leyenda de la danza más estrictamente clásica. Es en Rusia donde, a causa de innovadores *pas de deux*, los bailarines vuelven a tener un papel protagonista de la mano de unas evoluciones técnicas y coreográficas adaptadas a las características del potencial físico masculino. *La bella durmiente*, *El cascanueces* o *El lago de los cisnes* son las improntas inconfundibles del ballet imperial. Tortajada considera que los argumentos de estas danzas son propagadores de los valores aristocráticos y de los estereotipos de mujer creados por el romanticismo (2007: 61). En relación con el género se puede señalar que, de acuerdo con Abad (2012: 136), la compañía de danza del teatro Mariinski, de San Petersburgo, procuró conformar su cuerpo de danza con bastantes bailarinas italianas, puesto que eran un reclamo para público superior al de las rusas. También se puede mencionar que el ballet, al ser una manifestación artística que tenía el apoyo de la aristocracia, devino una «carrera respetable, y ésta le significó a las mujeres un trabajo seguro y cierta independencia» (Tortajada, 2007: 60).

Antes de entrar en la última gran época de la danza clásica se expone un breve supuesto que puede ayudar al análisis de la danza de los siglos XX y XXI. El ballet clásico que hemos visto hasta ahora, la danza romántica, es una elaborada expresión artística de los roles masculinos y femeninos que se dan en la sociedad de aquel momento. La danza del Romanticismo es una construcción cultural acogida desde el poder que expresa relaciones de poder. El hecho de recluir la danza primero en los palacios y después en los teatros de la aristocracia y de la burguesía es una expresión de clases y de poder. La otra expresión de poder es la distinción entre pasos, actitudes, movimientos masculinos y femeninos. Cuando el Rey Sol profesionaliza la danza, crea y consolida, en la danza, las bases de la división de poderes y de roles: los canoniza. Confirma, desde las más altas instancias del poder, como deben ser las jerarquías sociales: el escenario y los roles son los símbolos. También es por estas razones que, en este trabajo, se haya analizado la danza clásica y que se la haya priorizado por delante de otras formas dancísticas.

En medio de esta danza alejada de la realidad social, refractaria a las influencias de las nuevas danzas como el *music hall*, la danza negra americana, el jazz, etc., surgen el bailarín y coreógrafo Mikhaïl Fokine (180-1942) y el promotor Sergei Diaghilev que pondrán las bases para el neoclasicismo de *Les Ballets Russes* que, a partir de 1909 culminará la revolución del ballet clásico ya fuera de San Petersburgo, en París.

Se mencionan *Les Ballets Russes* por la gran transformación estética, técnica, conceptual y dramática que representó para el ballet clásico, pero también por el regreso protagonista de los bailarines. En este sentido, hay que citar el *pas de deux* de

Chopiniana de Fokine en el cual el bailarín abandona la simple función de *porteur*²⁹ de la bailarina para adquirir un protagonismo impensable hasta aquellos momentos. Sergei Diaghilev, Mikhaïl Fokine, Anna Pavlova, Tamara Karsavina, Alicia Markova, Vaslav Nijinski o Igor Stravinsky son nombres fundamentales del primer periodo de *Les Ballets*, especialmente los dos últimos. Nijinski por la fuerza creativa y expresiva, por la calidad técnica innovadora y por la personalidad heterodoxa y andrógina que plasma en su emblemático y escandaloso baile sensual —*indecente, obsceno*, según miradas más conservadoras (Bourcier, 1981: 185)— que explicita corpóreamente los sentimientos y las sensaciones de los personajes de las obras— por ejemplo, en *L'après-midi d'un faune* (La siesta de un fauno). Y Stravinsky, por la música que rompe con un clasicismo hasta entonces inherente al ballet. Hay que decir que las transformaciones estéticas, técnicas, conceptuales y dramáticas del ballet que representaba Diaghilev, junto al nuevo protagonismo de los bailarines en la danza, incrementó la presencia en los teatros de mujeres, homosexuales, artistas, intelectuales y élites sociales.

En relación con las coreografías e interpretaciones de Nijinski, Tortajada expone:

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).

Esta transformación revolucionaria tendrá su máxima expresión a partir de 1914 con las coreografías de Leonid Massine, Vaslav Nijinski, Bronislava Nijinska, George Balanchine, Serge Lifar, y con la propuesta de Diaghilev de confluencia de todas las artes en la danza a modo de la *Gesamtkunstwerk* (la obra de arte total) de Richard Wagner. Picasso, Satie, Matisse, Poulenc, Braque, Milhaud, Cocteau, Coco Chanel, Prokofiev son partícipes de una danza que pretendió abrir sus puertas a las revoluciones sociales y artísticas del siglo XX.

Debemos dedicar un párrafo a Bronislava Nijinska, bailarina y coreógrafa de obras extraordinarias por su contenido dancístico y dramático como *Les Noces* o *Les Biches*. Esta última, descrita por algunos historiadores «[...] como un ballet de gigolós, lesbianas, ninfómanas y homosexuales», estuvo a punto de perderse, como lo estuvo *Les Noces*, seguramente porque habían sido coreografiadas por una mujer y, como remarca Ana Abad, «La coreografía era —y en grande medida sigue siéndolo— un ámbito masculino» (2012: 213). Debemos situar a Nijinska como remarcable bisagra con las mujeres que abrirán las puertas de la revolución en la danza: las *pioneras* norteamericanas.

²⁹ En los pasos a dos (*pas de deux*) con bailarina y bailarín, éste, en algunas momentos, se limita a una función de apoyo, de portador (*porteur*) de la bailarina.

Son mujeres como Nijinska, como las hasta ahora mencionadas, las que protagonizan el debate entre diferentes corrientes de estudiosas sobre la prevalencia del concepto bailarina de danza clásica sometida y silenciada o aquel concepto que se corresponde a las mujeres que, siendo protagonistas visibles, he calificado de *bailarina con voz*. Como mencionaba la profesora Ester Vendrell (2013: entrevista), es función de la nueva historiografía, hacer aflorar todo el trabajo de las mujeres en la danza y, contextualizándolo, darle el necesario y objetivo relieve.

b) Modernidad y contemporaneidad. En busca de una sociedad/danza esperanzada

En la primera parte de este capítulo (*De los inicios hasta finales del siglo XIX*) nos interesaba encontrar y analizar los orígenes y la consolidación de la preeminencia de los valores masculinos en la danza, a partir del momento en que se *culturaliza*, en que se empapa de género. En la segunda parte (*Modernidad y contemporaneidad*) importa, sobre todo, analizar acciones, actitudes, movimientos, estilos que podemos considerar que pretenden sustraerse del estatus quo machista en la danza. Por eso el recorrido es más conceptual que cronológico y está seleccionado teniendo en cuenta la persistencia de algunos hechos que en la primera parte hemos visto nacer.

Los siglos XX y XXI se pueden calificar como siglos de rupturas, de inestabilidad, de dudas, de dolor y de esperanzas. Enormes cambios políticos, económicos, sociales, culturales, artísticos, de valores. Avances inimaginables en los ámbitos de los conocimientos científicos y tecnológicos que deberían sustentar una vida más humana. Pero, también, los actos más inhumanos de la historia de la humanidad: guerras permanentes, hambre, pobreza, discriminaciones étnicas, de género, de clase, enfermedades, opresiones, dictaduras, drogadicciones favorecidas, deshumanización, pérdida de valores y de referentes humanísticos.

La danza —arte en movimiento de la sociedad en movimiento— refleja todas estas circunstancias, sea rompiendo la hegemonía del ballet clásico como expresión de un mundo viejo, sea convirtiendo la danza moderna y contemporánea en expresión de dolor, desesperación, denuncia, muerte. Y de alegría, felicidad, esperanza, vida.

Dos de los elementos más trascendentes en la danza de estos siglos son, por un lado, la ruptura con formalismos y academicismos, con los estereotipos consolidados por la danzas romántica, post-romántica y neoclásica, y el establecimiento de nuevas técnicas dancísticas alejadas del extraordinario rigor formal del ballet. Por otro, la presencia de las mujeres como protagonistas primeras y principales de estas rupturas, lo cual conlleva el cuestionamiento del monopolio masculino en la coreografía y en el protagonismo interpretativo, pero no en el poder en la danza.

En el siglo XXI, como durante gran parte del XX, la danza clásica pervive mediante una incesante repetición de las obras emblemáticas (*La Sylphide*, *Giselle*, *Coppélia*, *La bella durmiente*, *El cascanueces*, *El lago de los cisnes*, etc.) para un público sobretodo mayor, artísticamente o estéticamente conservador, que quiere ver bailarinas clásicas con tutú, flotando sobre las puntas y bailarines clásicos con mallas capaces de hacer ejercicios casi deportivos o de circo con la elegancia de la danza.

Podemos argüir que la representación de las obras *clásicas* (románticas y postrománticas) no es sólo una representación *histórica* o *historicista* —dado que hablamos de obras con más de cien años— sino también expresión de una voluntad de persistencia de un modelo social conservador que afecta, sobre todo, a la estratificación social, a los roles de mujeres y de hombres y a unos valores sociales caducos. Helena Wulff, profesora de Antropología Social de la Universidad de Estocolmo, anota: «observamos que estos ballets [los románticos] todavía tienen la capacidad de llegar a las audiencias mediante temas arquetípicos de amor en relación con la estructura social y las normas, el deseo y la moralidad» (Wulff, 2008: 518)³⁰.

Algunos sectores académicos feministas han argumentado que la interpretación de la danza romántica, postromántica y del primer neoclasicismo, representa más un acto de cariz machista que una interpretación *historicista*. Considero que aquello que podríamos entender cómo *hacer el juego al machismo* no sería la representación de estas obras en los siglos XX y XXI, sino la concordancia del espectador con los valores que en su momento transmitieron algunas obras del ballet romántico o postromántico; o la concordancia con una estética que favoreciera la *male gaze*. Considero que estas obras deben ser miradas teniendo en cuenta su contexto original, valorando los aspectos estéticos, interpretativos y escenográficos, muchas veces artísticamente excepcionales.

Bourcier compara la transformación de la música y el teatro a partir de los años treinta con la poca evolución de la danza clásica:

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)

Sin embargo, al abrigo de la danza clásica aparecen varios coreógrafos —neoclásicos³¹ y postclásicos³²— que usando la técnica del ballet clásico proponen

³⁰ «We note that ballets still have the ability to touch audiences through the archetypical themes of love in relation to social structure and norms, desire and morality» (Wulff, 2008: 518).

³¹ «Neoclásico es, por lo tanto, cualquier fenómeno dancístico del siglo XX cuya esencia coreográfica reside en el contraste aparente entre una poética moderna y un lenguaje, el del ballet occidental, presentado en forma de “supervivencia” y de “permanencia”: el que sobrevive son una técnica, un vocabulario, una forma pedagógica y una idea de cuerpo aparentemente superados por el avance de la modernidad y de sus lenguajes en revolución permanente; pero también un sistema de valores

versiones adaptadas al pensamiento y a la estética actuales; obras que narran con voluntad crítica una versión no sexista y no clasista del contenido original de algunas obras clásicas, o bien proponen nuevas obras que inciden en las preocupaciones de nuestro mundo. Se pueden poner como ejemplos Mats Ek, con las nuevas versiones de *Giselle* o de *El lago de los cisnes*; a Mark Morris con su versión de *El cascanueces*; a Roland Petit con *Ma Pavlova*; o a Maurice Béjart con *Le Sacre du printemps*. Autores que muestran la vigencia de una técnica —la clásica— con la cual la modernidad y posmodernidad dancísticas a menudo han tenido una relación edípica.

Se mencionaba más arriba que uno de los aspectos más destacables de la danza de los siglos XX y XXI era la ruptura con formalismos y academicismos. Margarita Tortajada, opina:

Precisamente contra estas técnicas [las del ballet clásico] 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 profesor y estudioso chileno Carlos Pérez Soto enaltece las nuevas danzas desde el punto de vista de la confrontación entre vanguardismo y academicismo:

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 y crítica de danza Marta Porter, concluye:

También vale la pena recordar que, artísticamente, y a nivel internacional, son precisamente los años posteriores a las grandes guerras mundiales los que renuevan los conceptos artísticos en todos los ámbitos, y esto también sucede en la danza. Martha Graham y Mary Wigman rompen con la estética imperante igual que Maurice Béjart o Pina Bausch lo hacen en la década de los sesenta (DDAA, 2012: 93)³³

De estas citas se pueden extraer cuatro ítems que forman parte de las características de la danza de los siglos XX y XXI: concientización del cuerpo, apropiación del cuerpo como instrumento expresivo y de libertad, vanguardismo, y protagonismo de las mujeres como cemento que une estos ítems.

dancísticos que se definen como “clásicos” en el momento en que se reconoce la relativa “estabilidad” (y, en cierto modo, la relativa “intemporalitat”). Roberto Fratini (septiembre 2009). Conferencia «Neoclasicismo y neoclasicismos: el ballet clásico y su legado». Mercat de les Flors, Barcelona, septiembre 2009. (Título original en catalán)

³² «El llamado postclasicismo, protagonista indiscutible de los años ochenta y parte de los años noventa, no es simplemente la consecuencia de una apertura drástica del vocabulario clásico a técnicas o poéticas declaradamente modernas (esta hibridación pertenece, de hecho, a la prehistoria del neoclasicismo), sino el producto múltiple de una relectura radical y “humanista” (o radicalmente humanista) del vocabulario clásico». *Ibidem*.

³³ «También vale la pena recordar que, artísticamente, 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)

Conviene apuntar algunos datos que nos permitirán llegar a las conclusiones. Las primeras *pioneras*, Isadora Duncan, Loïe Fuller y Ruth Saint-Denis son tres mujeres norteamericanas que, a finales del siglo XIX, rompen de tres maneras diferentes con la danza clásica para abrir una rendija que ya no se cerrará en el camino de la libertad de la danza moderna. Con acierto, algunos manuales denominan esta danza como *danza libre* (Alemany, 2012: 51). Isadora Duncan (1877-1927) improvisa, se empapa de fuentes helenísticas para crear obras arraigadas en la historia, en la naturalidad, en el lirismo. Una túnica, los pies descalzos y ninguna escenografía es todo el que necesita para expresar la vida a través de la danza. Duncan, durante su estancia en Europa, donde morirá, visitará la URSS interesada por los progresos sociales de la revolución soviética e incluso creará una escuela. Isadora, hija de una activista del movimiento anti-corsé reclama con fuerza la liberación de la mujer, y su ejemplo —tal como ella quería— será juzgado como escandaloso por la clase burguesa.

Abad describe, así, 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, escribe:

Duncan creía que el ballet proyectaba una imagen socialmente perniciosa de las mujeres: virginales, *sylphides* incorpóreas, frágiles y sexualmente pasivas. Denunciaba el reclutamiento de bailarinas de barrios bajos como una explotación de los pobres por parte de los ricos, y una perversión de los valores artísticos en favor de los lascivos. Considerando el movimiento como un antídoto de las rigideces de vida moderna, Duncan, con fervor mesiánico, fundó escuelas para niños (Hanna, 1988: 133).³⁴

La bailarina, coreógrafa y profesora francesa Hélène Marquié afirma:

Sería más exacto decir que ella sacó el desnudo femenino del registro exclusivo del erotismo, en su versión androcéntrica y sexista. (Marquié, 2002: 11)³⁵

La eclosión de Loïe Fuller (1862-1928) empieza en los alrededores de 1890. La citamos para mostrar su vanguardismo. Descubre los efectos de la iluminación sobre sus vestidos, las sombras que provoca, el ambiente que se produce. Trabaja la combinación vestidos/iluminación para crear en escena «un espacio exterior a lo real. Su lección debía ser ampliamente aprovechada por los coreógrafos y escenógrafos contemporáneos» (Bourcier, 1981: 205). La obra *Serpentine dance* es un ejemplo.

³⁴ «Duncan believed ballet projected a socially pernicious image of women: virginal, disembodied *sylphide*, 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).

³⁵ « 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)

Ruth Saint-Denis (1879-1968), es la tercera rama de las pioneras. La rama primitiva, espiritual, exótica; la transposición de un ritual al espacio teatral. Abandona Europa donde triunfa la danza de la Duncan y regresa a los EE.UU. para crear la escuela de Denishawn, el 1913. «Ruth Saint-Denis es la verdadera liberadora de la danza» (Bourcier, 1981: 211).

Pero vendrán más. Martha Graham (1894-1991), que no quería bailar imitando divinidades hindúes o rituales aztecas, que no quería ser árbol, flor, nube u oleada «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). Cuando Graham defendía estos principios para la danza, los Estados Unidos de América estaban inmersos en las consecuencias del crac de 1929, en la gran depresión posterior a los felices años veinte. Graham se implica con su sociedad. El 1936 es invitada a participar en la inauguración de la Olimpiada de Berlín, pero se niega porque no quiere ningún tipo de colaboración con el nazismo.

Y Doris Humphrey (1895-1958) y Agnes de Mille (1905-1993) y Hanya Holm (1893-1992). Y tantas otras mujeres que son hitos imprescindibles en la historia de la danza y de la cultura de los siglos XX y XXI y que sólo podemos mencionar: Mary Wigman (1886-1973), Ruth Page (1899-1991), Ninette de Valois (1898-2001), Marie Rambert (1888-1892), Andrée Howard (1910-1968), Agrippina Vagánova (1879-1951), Nina Anisíмова (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. Y en España y Catalunya, Maria de Ávila (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 numerosas coreógrafas y bailarinas que hacen pervivir la danza contemporánea en medio de políticas culturales que la tienen olvidada.

Consideramos importante exponer algunos datos y análisis sobre los principios de la *modern dance* en los Estados Unidos. Entre los años 10 y 40, la mayoría de coreógrafas eran mujeres. Los *Big Four*, los cuatro grandes de la coreografía inicial de la *modern dance* eran tres mujeres (Graham, Humphrey y Holm), y un hombre (Weidman). Entre los años 20 y 50 el 80% de las compañías norteamericanas eran femeninas y los papeles de hombre los interpretaban mujeres. Citábamos más arriba la Gran Depresión del 1929; se trata de un periodo extraordinariamente crítico desde un punto de vista económico y social. Un altísimo nivel de paro (25% en 1932), fundamentalmente masculino. Un incremento de trabajos femeninos, de asistencia social, llevó a las mujeres a una gran actividad y a un gran protagonismo. Gestionan el poco dinero de la casa, ensayan nuevos modelos organizativos y de gestión,

especialmente en la economía familiar. Deviene una enorme ocasión de autoafirmación de las mujeres norteamericanas. De autoafirmación y de emancipación.

En el ámbito de la danza también se produce tanto la autoafirmación como las nuevas formas de organización y de gestión, y el compromiso social y político. El New Dance Group es una asociación de mujeres bailarinas y coreógrafas cercanas a la Workers Cultural Federation, de inspiración comunista, que nace afirmando que la danza es un arma de la lucha de clases. Colaboran entre ellas, comparten los gastos y los tiempos de los teatros alquilados, acortando coreografías para que todas puedan mostrar sus creaciones, y dan clases a precios muy reducidos. Fundan la Workers Dance League, pero no es el único compromiso social y político de mujeres bailarinas. Con motivo de la Guerra Civil española, Martha Graham coreografiará *Imperial Gesture*; Jane Dudley y Sophie Maslow, *Women of Spain*; y Anna Sokolow, *Slaughter of the Innocents*. También Helen Tamiris (1903-1966) que con sus obras proponía la reflexión y la acción contra los males de la sociedad moderna y la situación de los oprimidos (Alemany, 2012: 217-222).

Debemos mencionar un hecho en el ámbito masculino para entender mejor el contexto del qué estamos hablando y el abanico de sus repercusiones. Ted Shawn (1891-1972), funda con Ruth Saint-Denis la escuela de Denishawn citada antes. En los años 30, crea obras para bailarines y una compañía sólo para bailarines: Ted Shawn and his men dancers. En la obra *Opus 10*, basada en cinco *Estudios* de Chopin, da el papel de solista a un bailarín mientras las mujeres hacen de cuerpo de danza «Era invertir la tendencia 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).

Conviene profundizar en este caso y en su significación. En plena crisis económica de los años 30, con un gran número de parados, con el papel masculino muy devaluado —hombres *castrados* por la situación— Shawn crea obras destinadas al enaltecimiento de la masculinidad que interpretan los bailarines de la compañía, mayoritariamente homosexuales. Shawn crea un prototipo macho de bailarín para evitar que el bailarín sea identificado como homosexual; y es este macho homosexual el que interpreta en el escenario el ideal físico de la masculinidad para contribuir a la recuperación moral de los hombres norteamericanos.

Para ampliar el análisis de género en esta parcela de la danza, hay que decir que alrededor del antagonismo masculinidad/feminidad del bailarín, especialmente el clásico, se creará y multiplicará una singular *ironía*: la expresión de la masculinidad en la danza le será exigida a un bailarín señalado por el estigma de la feminidad, de la homosexualidad. Las espectadoras y los espectadores elogiarán la masculinidad de aquel bailarín que antes, durante o después de la representación habrá sido acusado de homosexual por estas mismas personas.

Fuera del ámbito norteamericano, uno de los casos más paradigmáticos y considerado por muchos estudiosos el verdadero nacimiento de la danza moderna, es la danza vinculada al expresionismo alemán. Abad afirma que, conjuntamente con las *pioneras* americanas, el expresionismo alemán es la semilla y la verdadera fuente de la danza moderna y contemporánea del siglo XX (2012: 224). Interesa remarcarlo como demostración de que las innovaciones en la danza han estado vinculadas a movimientos sociopolíticos de libertad y a vanguardias artísticas y filosóficas y, de nuevo, con protagonismo de una mujer. En el caso del expresionismo alemán, a movimientos como Die Brücke, Der Blaue Reiter. Mary Wigman, Rudolf von Laban y Kurt Joos son los más destacados protagonistas. Aunque muy lejos del expresionismo, la Bauhaus, en los años veinte y treinta, también influyó en la danza; el ejemplo más destacado, el *Triadisches Ballet* de Oskar Schlemmer.

Mary Wigman (1886-1973) ha sido considerada la mujer que abre un camino radicalmente diferente en la danza. Wigman elimina aquello que Abad llama la «servidumbre» de la danza hacia la música, porque propugna la *obra absoluta*. Lejos por lo tanto de la *obra total* que, con Wagner, quería Isadora Duncan. Wigman quiere una danza que se aleje de las convenciones de la danza escénica (Abad, 2012: 236-237). Sin embargo, debemos recordar que mientras Wigman, en los primeros tiempos del nazismo flirteó con la dictadura hitleriana, otro expresionista, Kurt Joos, al llegar el nazismo al poder tuvo que exiliarse de su país conjuntamente con otros muchos artistas vanguardistas. Vanguardia y libre creación no son compatibles con el pensamiento uniformizado de los totalitarismos. En España, el franquismo, fue un ejemplo escalofriante.

Pina Bausch (1940-2009) será continuadora de esta danza de la vanguardia expresionista alemana. Danza hija de la guerra, de los desastres de la guerra querrá expresar, por encima de formas y de estéticas, vivencias y sensaciones humanas vinculadas a la muerte y al dolor. No será un caso único. Una generación de creadoras y de creadores supervivientes de dos guerras, concienciados de los enormes peligros para la humanidad quieren sensibilizar a sus contemporáneos «de la realidad que les tocó vivir, a pesar de que ésta fuera fea y descarnada» (Abad, 2012: 241). Cómo podemos ver, no se trata de un arte vinculado sólo artísticamente a las vanguardias, sino de un arte de vanguardia vinculado a los sufrimientos y a los sentimientos de la humanidad.

Hemos hablado de compromiso con la sociedad y de rupturas técnicas y estéticas con el clasicismo. Una forma de enfrentamiento con los estereotipos de mujer y de hombre consagrados con la danza romántica es promover una creación dancística alejada de aquello que significa la danza clásica, considerada paradigma de la danza *generizada*. Ciertamente, no se trataba de crear una danza *femenina*, se trataba de crear una danza que rompiera con la danza creada bajo criterios androcéntricos. Incluso se podría decir que tampoco se trataba de crear una danza feminista sino más bien una

danza con voluntad feminista: es decir una danza que rompiera con los estándares del androcentrismo.

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

Buscando huir del control masculino, las mujeres rebeldes del siglo XX rompieron con los viejos patrones de las mujeres como criadas o como fantasías carnales de los hombres, creando nuevas formas de danza («moderno dance»), gestionando sus propias compañías, y moviéndose libremente descalzas. (En consecuencia, el rol unisex y el intercambio de roles sexuales aparecieron en la danza.) (Hanna, 1988: XIV-XV).³⁶

Danzas que no contienen los roles estereotipados de mujeres y de hombres. Obras en las cuales no están divididos los papeles dancísticos entre aquellos que son para mujeres y aquellos que son para hombres. Distribución aleatoria de los papeles para bailarinas y bailarines; como hace Merce Cunningham. Piezas en las cuales todos los bailarines y las bailarinas presentan una misma estética, un mismo vestuario. Una línea de trabajo en esta dirección ha sido aquello que, de acuerdo con Hanna, se ha denominado *unisexuality*, *asexuality* o el *cuerpo neutro*: desexualizar el cuerpo hasta dejarlo neutro. También lo considera Marianne Goldberg. Probablemente se trata de un proceso, pero no de un final. El objetivo deseable no es eliminar los rasgos físicos diferenciales entre hombres y mujeres, sino dejar de atribuir a mujeres y hombres unos roles considerados como los propios de hombres y los propios de mujeres en una sociedad determinada. Mujeres y hombres bailarines deben poder bailar con plena libertad, sin otro condicionante que la creatividad, el arte, la voluntad expresiva o dramática, la poética de la persona creadora.

En este sentido conviene citar al coreógrafo Alwin Nikolais cuando, en los años ochenta, manifiesta sobre sexualidad y género en la danza: «Siempre me ha horrorizado la idea de macho y de hembra como opuestos, como si estuvieran dando vueltas en medio del calor. La sociedad moderna te fuerza a ser objeto sexual en vez de persona» (Hanna, 1988: 143)³⁷. La coreógrafa norte-americana Yvonne Rainer lo convierte en actitud a tomar en el manifiesto redactado en 1965 en el que defiende la negativa a seducir al espectador mediante la astucia de la bailarina («no to seduction of spectator by the wiles of the performer» (Copeland, a Thomas, 1993: 143).

Otro camino ha sido hacer versiones para hombres. Es el caso de *Swan Lake* de Matthew Bourne. En esta obra no hay desexualización —los hombres muestran toda la belleza de sus cuerpos y de sus movimientos— hay una *sexualización crítica* basada en la ausencia consciente de bailarinas en los papeles protagonistas. La propuesta de Bourne, precisamente sobre la base de *El lago de los cisnes*, la obra paradigmática de la sexualidad, de la masculinidad y de la feminidad románticas, deviene un paso brillante

³⁶ «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).

³⁷ «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)

en la coreografía de la igualdad. *El cascanueces* de Mark Morris con bailarines con puntas es otro ejemplo.

Otro caso es la compañía Les Ballets Trockadero. Bailarines de una gran calidad técnica, vestidos como perfectas bailarinas clásicas —tutús y puntas incluidas— interpretan un repertorio de obras creadas para la compañía. Se puede analizar como muestra de travestismo, de danza *queer*, de crítica a los convencionalismos de la danza clásica, de crítica de género, de parodia. En cualquier caso, su propia existencia como anticonvencionalismo produce reflexión y debate útiles y demuestra la diversidad de propuestas de la danza, que cuestionan las expresiones generizadas.

A raíz de estas creaciones dancísticas, Hélène Marquié abre un debate muy importante cuando opina:

Para sacarnos de encima las marcas de género, no basta con cambiar las apariencias, aparentar o travestirse, como lo sugieren algunas *performances* y discursos. El género no es una cuestión de discursos —por muy performativos que sean— ni de travestismos, y no se deja «perturbar» fácilmente. Lo tenemos incorporado, en el exacto sentido del término, desde la infancia, y ha estructurado nuestra musculatura, nuestras fascias, nuestros reflejos. Hace falta un verdadero trabajo de aculturación, largo y difícil, para modificar dentro del cuerpo —incluido el psiquismo— aquello que una educación implícita, tanto en el ámbito familiar como social, ha grabado en los surcos de nuestro cerebro desde la infancia. (Marquié, 2009: 3)³⁸

Efectivamente, contra los estereotipos de género en la danza, contra una danza transmisora de valores caducos —en este trabajo se ejemplifica en la danza clásica— se pueden crear obras que rompan formalmente con la técnica del ballet, se pueden intercambiar los papeles de mujeres y de hombres, se pueden hacer compañías y obras sólo para mujeres o sólo para hombres, se pueden vestir y mover igual todas las personas que bailan, los desnudos pueden expresar la igualdad. Pero nada será un camino hacia la libertad/igualdad si todo esto es sólo un cambio de apariencias y no una profunda transformación personal y social que englobe la estética y la ética. Modificar dentro del cuerpo, incluido el psiquismo, aquello que una educación, tanto familiar como social, ha grabado desde la infancia.

Cómo hemos visto, contrapuestas a la estética y a la dramaturgia de la danza clásica, surgen otras formas de danza. Algunas con voluntad de profundizar en el lenguaje dancístico como expresión social además de expresión artística. Interesa observar esta danza que trasgrede con más o menos conciencia social la norma social, que trasgrede con más o menos conciencia artística, la norma artística. Una danza que es vanguardia, lenguaje social transgresor, conciencia.

³⁸ « 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 « 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)

En la danza moderna, contemporánea y posmoderna hay, muy frecuentemente, una ruptura con las coreografías y los vestuarios clásicos. Un uso muy diferente del cuerpo, con unos pasos o variaciones que no comportan diferenciación entre los papeles masculinos y femeninos, que llegan a la no existencia de papeles masculinos o femeninos sino a papeles de personas bailarinas. Cuando la danza ejerce este papel, desborda la técnica, desborda el cuerpo, desborda el relato, desborda la mirada para hacer con la técnica, el cuerpo, el relato y la mirada, lenguaje para las sensaciones y los sentimientos. Una danza con intérpretes mujeres/hombres/personas. Quizás una estética comprometida con la igualdad y la libertad. O quizás, sencillamente, una estética comprometida con el arte.

Parece adecuado finalizar este apartado con uno de los aspectos que más pone en evidencia si el papel de las mujeres en el ámbito de la danza ha tenido o no ha tenido una evolución positiva a partir del género y a partir de las luchas por la igualdad: el poder de la mujer en la danza.

Coincidimos con algunos estudios al considerar que a pesar de que la danza, como casi cualquier ámbito humano, está dominado por los hombres y por los intereses propuestos por los hombres, las mujeres han sido y son capaces de romper aquella hegemonía al decidir, con firmeza y riesgo, aparecer y hacerse visibles, para ser escuchadas y tenidas en cuenta. En estos casos, las mujeres han superado el dominio masculino sobre ellas mismas y sobre sus actividades, sus vidas, para conducir —en un entorno androcéntrico— los pasos de su voluntad. De Isadora Duncan a Margot Fonteyn, de Bronislava Nijinska a Pina Bausch, de Tórtola Valencia a Anna Maleras. Excepciones que nutren la esperanza, en un mundo adverso dado el predominio de los valores y afanes masculinos impuestos con violencias.

Ana Abad Carlés, en su tesis 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*, manifiesta:

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)

De los años cincuenta a los ochenta del siglo XX, sobre los fundamentos de las pioneras y en el marco de las sociedades del bienestar europeas y norteamericanas, de unas sociedades con chispas de revolución y de liberación, las mujeres pueden construir espacios de protagonismo y de poder tanto en la danza contemporánea cómo, incluso, en la danza clásica. A partir de los 80, institucionalizaciones, regularizaciones, ordenaciones y jerarquizaciones devuelven el protagonismo y el poder a sus

ostentadores *naturales*. Los hombres dirigen las compañías de danza, las coreografías de los hombres son las más representadas. A partir de los 80 prácticamente desaparecen las obras coreografiadas por mujeres. El ejemplo de Twyla Tharp con una compañía «de hombres y mujeres plácidamente juntos», que creaba obras que «a veces las bailaban hombres y otras mujeres», es paradigmático de esta desaparición.³⁹

Visto desde un punto de vista de estudios culturales, Lipovetsky y Serroy aportan este razonamiento: «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 oleada, según estos autores, afecta el «arte actual» o «arte contemporáneo» y es en realidad un *liberalismo artístico total*. (2012: 216). Este liberalismo afectará las formas académicas del arte, pero también afectará las formas de gestión públicas del arte que muchas veces, especialmente en Europa, perderá el apoyo público necesario para poder tomar un camino con garantías de continuidad. Este hecho, dadas las condiciones dicotómicas de la sociedad, el reparto de papeles y funciones en la sociedad machista, dado el género, afectará negativamente a las mujeres como artistas y como gestoras. La carencia de visualización de las mujeres, la carencia de poder de las mujeres también será fruto de la estructuración/desestructuración del mundo de la cultura. El género no se manifiesta tanto en quien crea o en quien danza sino, sobre todo, en quien tiene el poder en la danza: los hombres. Son algunas de las premisas que condicionan el análisis de la danza —personas intérpretes y creadoras, obras y contexto— de los siglos XX y XXI.

³⁹ Extraído de una conferencia de Ana Abad. Ciclo «Historia de géneros: La mujer en la danza». Centro Cultural de España en Buenos Aires. 12 de abril de 2013.

2. Aportaciones de los estudios de género a la historiografía y a la praxis de la danza

a) Perspectiva de género y estudios de la danza

La perspectiva de género es una herramienta analítica que nos permite profundizar en la realidad, teniendo presente el hecho de que mujeres y hombres tienen, culturalmente, unos roles asignados en su ser social e histórico: aquello que ha sido llamado *sexo social asignado*. La historia desde la perspectiva de género, nos permite analizar el papel condicionado culturalmente de mujeres y hombres, que ha implicado que el conjunto de la historiografía no relate el verdadero papel protagonista de las mujeres, dada la visión masculina, machista y falocéntrica de la historia y de la sociedad. Algo pareciendo podemos decir en relación con aquellos hombres que no han ocupado el lugar ni han ejercido el rol establecido por *la masculinidad hegemónica*.

Una revisión de la historia de la danza con esta perspectiva de género nos llevaría a cambiar drásticamente lo escrito sobre las mujeres en la danza por lo que verdaderamente hicieron, están haciendo, las mujeres en la danza. De nuevo debemos decir que algunos aspectos de esta carencia de visualización o de objetividad hacia el papel de las mujeres en la danza, afecta también a colectivos masculinos: a unos hombres por el estigma de feminidad de los bailarines, a otros por su condición de homosexuales. La objetivación y visualización de la presencia de las mujeres en la danza, de su protagonismo como bailarinas o como coreógrafas nos lleva a descubrir, paralelamente, el poder político, social y cultural masculino. Esto es la base esencial del género, en la medida que este poder masculino es el que otorga las características de los roles que hombres y mujeres tienen que ejercer en el contexto de cada sociedad.

De manera parecida a los aspectos historiográficos, también en la praxis de la danza podemos observar, no sólo el olvido de los protagonismos de las mujeres y el desprecio de sus acciones creativas, interpretativas o de gestión sino, de manera fácilmente constatable, el enaltecimiento de aquello creativo, interpretativo o de gestión hecho por hombres que han seguido de una manera u otra —con notorias excepciones— el rol establecido culturalmente en cada momento histórico y en cada sociedad.

b) Perspectiva de género y praxis de la danza

Para iniciar esta sección que nos remite a aspectos de la antropología del cuerpo y de la antropología de la danza, debemos vincular cuerpo y danza. Margarita Baz (2009: 13), investigadora en psicología social e instituciones, expone: «Así, aunque para abordar la danza tenemos que comprender el cuerpo, igualmente se sostiene que no se

puede entender el cuerpo sin la danza». Efectivamente, hay una importante coincidencia entre las personas estudiosas de la danza en considerarla inseparable del cuerpo. Desde el cuerpo, casi inevitablemente, se produce un lenguaje que lleva un ritmo y que puede prescindir de las palabras pero que implica siempre un discurso, un lenguaje, un mensaje, una expresión humana salida del cuerpo y formando danza. Baz lo sintetiza con las palabras citadas. Tortajada también lo analiza:

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)

Otro aspecto muy interesante es el que vincula la danza con tres tiempos verbales «mirar, mirarse y ser mirado» como también dice Baz (2009: 14). Al mirar y ser mirado el ser danzante se convierte en objeto de mirada y, así, objeto de deseo, hecho que no puede controlar quién danza puesto que, a pesar de ser sujeto, deviene objeto. Tomando prestada la expresión nacida en el mundo del cine, aparece la *male gaze*. Baz da un argumento primigenio que nos puede llevar a la mirada sexuada del cuerpo danzando «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).

Desde el punto de vista de la creación artística, puede haber una voluntad de *exhibición*, puede haber una voluntad de *provocación* o, sencillamente, puede haber un uso del cuerpo para expresar aquello que la persona creadora incluye como dramaturgia. Lo que interesa, sobre todo en este trabajo, es cómo aquellos estereotipos de la danza que reservaban unos roles determinados a mujeres y a hombres vinculados en parte a los deseos del espectador y, por otra parte, a la transmisión de valores, se transforman en ruptura de aquellos estereotipos y en *no preocupación* por los intereses *voyeurs* de las personas espectadoras, sean del sexo o de la orientación sexual que sean. Cómo comentaron tanto Duncan como el coreógrafo portugués Rui Huerta, quizás lo único que una persona creadora o intérprete se puede proponer es que los *voyeurs* estén algo más por el baile que por el cuerpo.

¿Hay que observar todo esto a partir de aceptar como cierta una visión falocéntrica del mundo de la danza, de la danza en sí? ¿Es inamovible? ¿Sólo puede ser esta certeza de un mundo falocéntrico, como dicen algunas académicas feministas?

Exhibiendo aquello que normalmente no se ve —especialmente en el caso de las mujeres—, es decir, las posibles quinesias y la vitalidad del cuerpo, la danza invierte la forma habitual de presentación del cuerpo, pero también las costumbres de interacción de los cuerpos entre ellos,

haciendo públicas las relaciones de proximidad consideradas como íntimas o permitiendo contactos corporales con una pareja que no es precisamente una persona íntima (Jacotot, 2009: 3)⁴⁰

Este texto de la socióloga francesa Sophie Jacotot, a pesar de que se refiere a las danzas de sociedad, muestra como el cuerpo de aquellos que bailan y especialmente el cuerpo femenino es objeto de un tratamiento lleno de connotaciones sexuales. Este aspecto estará casi siempre presente en cualquier análisis de la danza desde la perspectiva de género.

c) La danza como actividad femenina

Diversos autores mencionan la condición femenina de la danza, la condición intrínsecamente femenina, antropológicamente femenina de la danza. Deberíamos profundizar a fin de establecer si es exactamente así y, en cualquier caso, si una posible vinculación danza/mujer conlleva los efectos de *sexualización* i de *male gaze* que rodea a las mujeres en la danza.

Hemos visto antes que Tortajada, señala como la cultura occidental atribuye la danza a la mujer «por su cercanía con el cuerpo y el silencio, por ser una manifestación subjetiva, artística, improductiva y “propia” para “débiles”». Dos elementos para relacionar y analizar profundamente. La danza se sexualiza porque es una actividad estrechamente vinculada a la mujer, y porque el hombre sexualizando a la mujer la convierte en dependiente, dado que su función en la sociedad se vincula a su sexo anatómico: reproducción y placer masculino. La danza es una actividad femenina por la división social del trabajo. Es decir, porque las funciones que puedan conllevar poder y decisión no pueden estar en manos de aquel grupo de humanos cuyas funciones son sólo aquellas asociadas a la reproducción, al placer masculino y a otras funciones derivadas. La atribución de la danza a las mujeres, promovida por la división social del trabajo, decidida por el peso dominante masculino, lo es porque la mujer —de acuerdo con el androcentrismo— es débil, improductiva, silencio y cuerpo. El hombre en función de poder y decisión otorga a las mujeres estas características que en ningún caso le son innatas. Desde estas proposiciones hay muy poco recorrido hasta dar carta de naturalidad y normalidad al hecho de emplear la bailarina para ser mirada y usada.

Propugnamos que, desde los nacimientos de los siglos, la danza es una actividad femenina y masculina: humana. Es el uso machista de las mujeres que bailan aquello que pervierte el papel de las mujeres en la danza y aquello que rompe con las finalidades artísticas que persigue la danza, cómo ha sido dicho antes. Hay que

⁴⁰ « En exhibant ce qui est normalement invisible – particulièrement chez la femme –, c'este-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 un intime. » (Jacotot, 2009: 3).

recordar que en este trabajo hemos excluido algunos tipos de danza que son o han sido creados especialmente o exclusivamente para el placer de la mirada y que merecen otro análisis.

d) Danza y creatividad femenina/creatividad feminista

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

En esta sección se diferencia aquello que *tradicionalmente* ha constituido una actividad femenina (atribuida a las mujeres) de aquello que es expresión de la creatividad femenina (con características propias de las mujeres). Es decir, si el arte creado por la mujer tiene unas características inherentes al hecho de ser creado por una mujer y, así, claramente diferenciado de aquel arte creado por un hombre. De nuevo se puede usar como punto de partida la pregunta que la coreógrafa feminista Marianne Goldberg se hace sobre las mujeres en la creación de la danza. ¿Las mujeres crean la danza de acuerdo con cómo se ven ellas mismas o cómo les han enseñado a verse a través de la mirada del hombre? Efectivamente, si las mujeres crean, en cualquier arte, de acuerdo con aquello que les han enseñado para cumplir con el rol de mujeres, podemos llegar a diferenciar una expresión artística creada por mujeres. Precisamente porque a la sociedad androcéntrica le conviene que la diferenciación entre los hombres y las mujeres también se muestre en el arte, como en cualquier expresión de las personas. Exponemos dos referencias:

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 las mujeres crean *libremente* de acuerdo con cómo se ven ellas mismas, difícilmente se podrá ver un estilo, una técnica, un contenido específicamente de mujer en el conjunto del arte creado por las mujeres. Nada, en el curso de la historia del arte, nos demuestra el contrario. Es decir, cuando la mujer se libera del género puede expresarse como mujer y como persona sin diferencias.

Esto debemos diferenciarlo de lo que podría ser la utilización del arte como herramienta de combate, de denuncia. Incluso en este caso, el arte con voluntad feminista, con voluntad de reivindicación de la libertad y de la igualdad, podría no ser femenino, sino arte de personas, hombres y mujeres, a favor de la libertad y de la igualdad en una sociedad androcéntrica. Otra cosa es que este arte feminista pueda ser

creado casi sólo por mujeres, dado que el papel de los hombres en la lucha feminista es desgraciadamente poco 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).

Lo expresa Tortajada como muestra de una convicción presente en el ámbito de la danza y probablemente en otros ámbitos de la creación artística. Se basa en las posibilidades que tienen las mujeres de usar su cuerpo libre en la danza para luchar contra el cuerpo oprimido de las mujeres en la danza. Podríamos hablar de danza o de creatividad feminista (como forma de lucha) pero no de danza o creatividad femenina (como expresión artística con rasgos específicamente femeninos, de mujer). Aun así, conviene señalar que el debate sobre la estética femenina (la *weibliche Ästhetik*) no ha concluido ni de lejos.

e) Danza y poder masculino

Dada la relación entre la *sexualización* del cuerpo de la bailarina y el uso *masculino* de la mujer bailarina, debemos considerar otro punto condicionante y de referencia: el poder masculino en la danza. J. W. Scott sintetiza este aspecto que, en el transcurso del análisis de la historiografía de la danza, hemos tenido en cuenta para entender roles, coreografías, vestuarios, papeles institucionales, 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, en Amelang y Nash, 1990: 47)

Si danza es cuerpo, si el cuerpo ha sido sexualizado, el cuerpo en la danza está sexualizado, se sexualiza la danza. Si la sexualización del cuerpo es género, es fruto del dominio masculino, la sexualización de la danza es fruto del dominio masculino para dominar la danza. Es decir, para ponerla a su servicio, al servicio de sus intereses machistas. Es aquí cuando Tortajada tiene razón al afirmar —lo hemos visto antes— que cuando la danza se ve y es disfrutada con esta perspectiva, rompe con los fines artísticos que persigue. (Margarita Tortajada, en Álvarez, 2002: 1)

Sin embargo, cómo hemos visto, hay ideas contrapuestas entre las personas estudiosas de la historia de la danza. Unas destacan el poder dominado de las mujeres y otras consideran que a pesar de la caracterización de la sociedad machista y del entorno machista de la danza, es necesario mencionar y enfatizar el papel creador de las mujeres en la danza, tanto desde un punto de vista de bailarinas como de coreógrafas o de directoras.

De ello nos habla Ana Abad Carlés en su tesis 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*. También en una conferencia en el Centro Cultural Español de Buenos Aires, en junio de 2013. Abad defiende y relaciona las mujeres bailarinas y coreógrafas como agentes creativas que ni han sido suficientemente estudiadas ni se ha dado a conocer todo su trabajo de creación artística que, en muchos casos, es minimizado al relacionarlo con los trabajos dancísticos masculinos. También Tortajada lo defiende especialmente a su libro de referencia *Danza y Género*.

Por otro parte, y de acuerdo con el análisis antropológico de Yolanda Aixelà, se puede decir que no en todas partes y siempre ha habido un dominio masculino paralelo o como causa de un sometimiento femenino, ni que la mujer no haya sabido mostrar, ejercer o hacer prevalecer sus dinámicas a pesar de este poder masculino:

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 hay que dudar que esto puede ser así y que es positivo y conveniente dar a conocer que el género y sus consecuencias ni es universal ni ha sido presente en el transcurso de todos los siglos de la humanidad. Si esto es así, los motivos de ánimo, de esperanza, son más y mejores.

Pero este punto de optimismo no nos puede distraer de la realidad. Hace falta enfatizar algo que se ha apuntado antes. En la danza moderna y contemporánea, incluyendo la danza teatro y la danza posmoderna, las mujeres han tenido un gran protagonismo. Hay que matizarlo, especialmente, como ya se ha dicho, a partir de los años 80 del siglo pasado. Si analizamos las coreografías de mujeres estrenadas o en cartel, si analizamos el número de mujeres que dirigen compañías de danza o instituciones con poder sobre la danza, veremos que hay un contraste enorme entre estos números y el número total de bailarinas o de coreógrafas. Ciertamente, las mujeres bailarinas se van visualizando más, pero la gran mayoría de puestos de poder en la danza están en manos de hombres. De nuevo, un reflejo de la sociedad: las mujeres están ocupando muchos más espacios en el mundo laboral, en el mundo académico, en el mundo de la investigación, en el mundo de la política, pero las mujeres no están ocupando la parte del poder —de la posibilidad de decisión— que les correspondería como cincuenta por ciento de la humanidad. En el siglo XXI el género se expresa, especialmente, como ostentación del poder, por encima del logro de la visualización. También en la danza.

f) La danza como visualización de la dicotomía femenino/masculino

En el movimiento dancístico —movimiento corporal— se reproducen manifestaciones de género y así, estereotipos de masculinidad y de feminidad. Los hombres, con todos los matices, deben expresar su masculinidad y las mujeres, su feminidad. Unos y otros en los exponentes más tópicos. La danza clásica consolida movimientos-hombre y movimientos-mujer:

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 bailarina, coreógrafa y escritora 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).

Muy probablemente, el análisis feminista es peligroso y amenazante para algo más que para la estética tradicional que menciona Petrozzi. Es peligroso para el conjunto de bases de una sociedad construida sobre la dicotomía mujeres/hombres, masculino/femenino. Por eso debemos ampliar la procedencia de los principios fundamentales que la masculinidad dominante aplica para la dominación y la sumisión. En mi opinión, sobre la base de las dominaciones y las sumisiones sexuales y sociales, hay que anotar la dominación y la sumisión fruto de la existencia de clases dominantes y clases sometidas; básicamente a partir de la industrialización y el capitalismo, sin olvidar los precedentes históricos.

Cómo se ha avanzado en análisis anteriores, la dicotomía femenino/masculino es una forma de expresión de las dicotomías políticas, económicas y sociales de explotado y explotador. La danza lo expresa artísticamente, como ya se ha pretendido exponer al analizar la historia. Las mujeres soportan, así, una cadena de dominaciones y sumisiones sexuales, sociales, de clase y también de etnia. Dominaciones y sumisiones que se han visto reflejadas en la danza, pero que desde la danza se pueden subvertir⁴¹:

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)

⁴¹ Sobre la capacidad *subversiva* de la danza es muy interesante seguir la programación de La Casa Encendida, de Madrid.

g) Hombres bailarines y estigma de homosexualidad/feminidad

El bailarín en la danza clásica⁴² y en otras expresiones dancísticas que no han sido tratadas en este trabajo actúa de forma dominante sobre la mujer, expresando con sus movimientos la verdadera expresión del poder, de la masculinidad intrínseca del poder. Tortajada, en *Masculinidades alternativas*, citando a Bourdieu, lo 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» (detenido por los hombres) y con ello, al capital social. (Bourdieu, 2008: 239)

Por eso, el bailarín debe mostrarse con todos los atributos de la masculinidad generizada. Poderoso, fuerte, valiente, incluso violento de tal manera que pueda evitar la mirada del deseo y convertirse en objeto, como es el caso de las mujeres. Esta propuesta de modelo de bailarín llena de masculinidad dominante, de heterosexualidad establecida, se aleja de algo que, naturalmente, se da y se ha dado en la danza: el bailarín homosexual. Persona que será estigmatizada por ser homosexual, y por serlo a pesar de representar en la danza la masculinidad *establecida*, hegemónica.

El análisis de la homosexualidad en la danza —aspecto de un gran interés para los estudios de género y de danza, de antropología del cuerpo y de la danza— no ha podido tener una destacada dedicación en este trabajo. A pesar de ello, en las conclusiones se proponen varias líneas de investigación.

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).⁴³

Sin embargo, hemos querido dejar constancia de la *ironía* que se produce cuando la masculinidad dominante, la heterosexualidad canónica obliga a expresiones de profunda *masculinidad* a hombres calados de feminidad. De nuevo nos encontramos con la danza clásica como *portadora* de los valores de la clase dominante; en este caso incidiendo contra hombres que no cumplen con los estándares que aquella masculinidad impone. En la denuncia de aquellos valores —incluso usando la danza clásica— la homosexualidad, el *queer*⁴⁴ tienen reservado un papel destacado.

⁴² Un libro de referencia esencial es Ramsay Burt (2007). *The Male Dancer*. Londres y Nueva York: Routledge

⁴³ Traducción de Margarita Tortajada en *Masculinidades alternativas: construcción en la danza de Nijinsky y Limón* (2008)

⁴⁴ Véase: Peter Stoneley (2007). *A Queer History of the Ballet*. Londres y Nueva York. Routledge.

Al ser la mujer condenada a su cuerpo,
excluida del poder, de la cultura, de la fuerza,
su cuerpo deviene la base de su discurso político.

La danza, expresión corpórea,
es el lenguaje de las excluidas del lenguaje.

Roberto Fratini⁴⁵

V. CONCLUSIONES Y FUTURAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN

A pesar de la breve y limitada investigación hecha, la complejidad del tema estudiado conlleva numerosas conclusiones y preguntas que podrían convertirse en ejes de futuras investigaciones.

La danza es un ámbito de creación artística y cultural muy adecuado para los estudios vinculados al género. Dado que el cuerpo es la herramienta de la danza, al ser sexualizado el cuerpo en la danza y al ser generizada la danza, las relaciones que se abren entre danza y género son numerosas y promueven un enorme camino de investigaciones desde los ámbitos del género, de la antropología, de la sociología, de los estudios culturales, etc. Son expresión de inquietudes y de posibilidades la gran cantidad de referencias bibliográficas de danza y género, de antropología del cuerpo o de antropología de la danza, de *dance studies* en los Estados Unidos de América, en el Reino Unido, en Francia y en otros países de Europa y de América Latina, así como un importante movimiento académico que empieza a existir en el Estado español, dirigido fundamentalmente por mujeres.

Desde los primeros tiempos históricos, algunas manifestaciones dancísticas reflejan los roles de las mujeres y de los hombres otorgados socialmente en función de su sexo anatómico. Este otorgamiento —fruto de la dominación masculina— no se da de forma universalmente igual, sino adaptado a cada tiempo y cultura. La danza clásica es una impecable expresión artística usada para la transmisión de valores y de roles generizados de los hombres y de las mujeres. En algunas danzas, las relaciones hombres/mujeres son manifestaciones didácticas de las relaciones de poder. En este sentido, las mujeres son la representación de los grupos humanos y de las clases sometidas. Los roles, movimientos, vestuario, cuerpo de las mujeres en la danza clásica lo expresan claramente, como consecuencia de su dependencia de los bailarines y su supeditación al espectador macho. De estas conclusiones se podrían derivar, cuanto menos, tres nuevas líneas de investigación: el género en la danza primitiva; la transmisión de ideología y la representación del poder en la danza (un análisis de género), y la expresión del amor y de los sentimientos en la danza (un análisis de género).

Algunas danzas analizadas en este trabajo, especialmente la clásica, usan el cuerpo de las mujeres como objeto de mirada y de deseo de los hombres, de tal manera

⁴⁵ Apuntes del curso de Historia de la danza moderna y contemporánea. Profesor Roberto Fratini. Curso 2013-2014. Institut del Teatre. Barcelona.

que la estética y el aspecto físico que se exige a las mujeres en la danza depende de la estética y del aspecto físico dominante en el deseo masculino. Estos hechos comportan el uso sexual de las mujeres y la agresión a su salud debido a malsanas prácticas dietéticas y de trabajo físico que pueden producir enfermedades y lesiones.

Contra estos aspectos de género, de desigualdad y de carencia de libertad de las mujeres, ha habido varios movimientos dancísticos que intentan superar estas situaciones. Estos movimientos *transgresores* nacen y actúan con una vinculación temporal no casual con los movimientos anti-corsé, con los movimientos sufragistas, con los movimientos de liberación de la mujer, con la aparición de los *women* y *gender studies*, con los movimientos de liberación de las personas lesbianas, gais, bisexuales y transexuales (LGBT) y el movimiento *queer*, y en el marco de las transformaciones sociales, políticas y culturales del conjunto de la sociedad. Conviene señalar que no siempre las personas protagonistas de las *acciones de revuelta* en la danza explicitan su vinculación con los movimientos por la igualdad o con sus valores. A veces se trata de un acto individual y espontáneo y no tanto de un acto de militancia. Aun así, aducimos que el entorno sociopolítico es un contexto condicionante.

El análisis crítico de varias obras dancísticas (versiones de obras clásicas y obras nuevas) nos permite ver como diversas personas creadoras y compañías de danza han querido salir de los estereotipos de género haciendo revisiones *no machistas* de ballets tradicionales, cambios de protagonistas mujeres-hombres, bailarines en vez de bailarinas, bailarines travestidos, bailarines con puntas, *cuero neutro*, androginia, igualdad formal hombres y mujeres en escena, expresiones *queer* en la danza, etc. Una nueva línea de investigación sería el estudio sobre realidades y posibilidades de la crítica de la danza bajo la perspectiva de género.

En general, la historiografía no relata estos aspectos de la historia de la danza con perspectiva de género. Sin embargo, aparecen cada vez más trabajos de análisis alrededor de la danza y el género, se celebran congresos y encuentros académicos, y en España —más que en Catalunya— se perciben esperanzadores síntomas de mejora. El estado de la cuestión en la historiografía de la danza, sería una línea de investigación.

Queremos dejar constancia del hecho que en algunos ámbitos de la danza continúan existiendo manifestaciones de género, expresiones de estereotipos masculinos y femeninos, claros comportamientos machistas, relegación de la creación femenina, ocupación mayoritaria del poder institucional en la danza por parte de hombres, situaciones sociales extra-dancísticas que condicionan la carrera de las mujeres como bailarinas, coreógrafas o gestoras, etc. En la danza, se reproducen valores sociales, culturales dominantes de la sociedad donde está inmersa. Pero afirmamos que también en la danza se reproducen valores sociales, culturales fruto de los movimientos por la igualdad mujeres-hombres y fruto de los avances intelectuales y políticos que comportan los estudios de género.

En el siglo XXI, en el marco geográfico que se mueve este trabajo, creemos poder afirmar que en la danza vinculada a la contemporaneidad —danza contemporánea, danza posmoderna, danza teatro, *contact improvisation*, etc.— en general no se mantienen los estereotipos de mujeres y de hombres, cuanto menos con el realismo y la crudeza de formas dancísticas *históricas*. Tampoco la sexualización del cuerpo en la danza se convierte en una herramienta de ideologización conservadora, sino una expresión de las diferentes formas de sexualización general de la sociedad. También, expresión de los sentimientos y las sensaciones más profundas que la sexualización promueve. Y expresión de los futuros deseados o temidos. Por todo esto, no se puede considerar que la danza moderna y contemporánea, en general, sea un instrumento para la transmisión de los valores dominantes, sino más bien un instrumento de reflexión sobre los valores dominantes. Podrían ser líneas de investigación, el desnudo en la danza moderna y contemporánea (un análisis de género); la belleza en la danza del siglo XXI (un análisis de género); y las relaciones entre vanguardia en la danza y las otras vanguardias artísticas.

Si la danza ha podido ser una herramienta de poder masculino —por usurpación del cuerpo de la mujer— la danza, mediante el cuerpo/persona, puede convertirse en una herramienta de enormes posibilidades para revocar el poder machista y dar paso al poder de las libertades y las igualdades entre mujeres y hombres en la danza. Así, la danza puede ser un instrumento para la transformación de la sociedad y de las personas. Una línea de trabajo podría ser la danza como herramienta de lucha para la transformación de la sociedad hacia la libertad y la igualdad.

Dado que en el centro del trabajo ha habido una *confrontación* entre danza clásica y danza moderna, podríamos preguntarnos si la coexistencia, la aproximación o el alejamiento entre el ballet clásico y la danza moderna y contemporánea tiene una vertiente ideológica y sociológica. Si cada una de estas danzas lleva consigo la creación forzosa de dos tipos de público diferentes. Si favorecer un tipo u otro de danza puede tener un componente político, ideológico. Si la danza puede ser usada como herramienta de política cultural para favorecer un tipo u otro, desde las administraciones.

En el siglo XXI el género se expresa en el poder: las mujeres pueden crear libremente, las mujeres pueden bailar en la libertad, pero son los hombres los que ostentan el poder para *programar* quién baila, como se baila, qué se baila y donde se baila y, así, para favorecer una visualización y un protagonismo de los intérpretes y de los creadores masculinos. En este ámbito se podría proponer un estudio sobre el poder masculino en la danza del siglo XXI que abriría nuevas líneas de investigación que nos permitirían un análisis político, social, cultural y de género del mundo actual. Otra línea podría dirigirse hacia la libertad de creación de las coreógrafas en un entorno androcéntrico.

Ningún trabajo sobre género y danza puede olvidar la situación de los bailarines, muchas veces sometidos a percepciones estereotipadas, a menudo debido a estigmas de feminidad o calificaciones de homosexualidad hechas no desde el acercamiento sino desde el desprecio. La homosexualidad en la danza, especialmente la masculina, merece un estudio profundo desde varias vertientes académicas, incluidos sin duda los estudios de género, para contribuir a un mejor conocimiento de su situación de vulnerabilidad. Cautiva profundizar, desde una perspectiva de género, en el análisis de la danza con apropiación del cuerpo femenino y con homoerotismo — *appropriation of female body in ballet y homoeroticism*, en palabras de Judith Lynne Hanna. Y cautiva la posibilidad de analizar en toda su complejidad social, cultural y psicológica no sólo aquel estigma de feminidad/homosexualidad sino, también, las posibles *male gaze*, *female gaze* o *gay gaze*. Cómo ya ha sido escrito antes, la introducción de la teoría *queer* y de la teoría *performativa* puede abrir y/o revisar numerosas líneas de trabajo.

No es ajeno al poder de los hombres en la danza la dificultad de incluir la perspectiva de género en la historiografía y en la praxis de la danza en universidades, escuelas superiores de danza o de artes escénicas. Tampoco la poca difusión de los trabajos de género y danza, antropología de la danza, antropología del cuerpo, etc., en estos mismos centros académicos, base imprescindible para un conocimiento más profundo. En este ambiente de poca preocupación por este tipo de estudios y de investigaciones, es difícil pensar con optimismo en posibles trabajos —tan necesarios— sobre ámbitos como la perspectiva de género en la danza tradicional o folclórica en Catalunya y en España; la perspectiva de género en danza social, de sociedad o de salón en Catalunya y en España; la perspectiva de género en la danza catalana clásica, moderna y contemporánea.

Fruto de todo lo referido hasta ahora, también debería ser estudiado y analizado todo lo que significa, desde una perspectiva de género, la enseñanza de la danza. Cuando se enseña ballet, el repertorio de la danza, ¿se dan conocimientos a los alumnos de las cuestiones de género que comportan obras y estilos? ¿Se les pregunta cómo ven su rol los bailarines y las bailarinas jóvenes, los estudiantes de interpretación, de coreografía o de pedagogía de la danza? ¿Se les da a conocer que su rol en la danza está condicionado culturalmente (género)? ¿Se les prepara para que tengan capacidad de reacción ante el hecho de sentirse cuerpos objeto de la *male gaze*, especialmente las chicas? ¿Se les hace reflexionar sobre si este hecho es inseparable de su condición de bailarines y de bailarinas? ¿Se les estimula para que analicen si les genera algún tipo de rechazo o de sensación profundamente desagradable? ¿Se habla sobre si pasa lo mismo en la danza clásica y en la danza contemporánea? ¿Sobre si tienen algunos puntos en común mostrar el cuerpo en el ballet clásico y mostrar el cuerpo desnudo en el moderno o contemporáneo? ¿Sobre si creen que hace falta o que puede hacerse algo para evitar el cuerpo objeto en la danza? Mi experiencia en el

mundo de la enseñanza de la danza —una experiencia en varios centros de enseñanza de danza de Barcelona— responde negativamente. Estos planteamientos no se hacen a las chicas y a los chicos estudiantes de danza. No hay casi ninguna reflexión promovida desde los educadores que vaya encaminada a conocer profundamente el papel de las mujeres y de los hombres en la danza.

Mientras tanto, en la búsqueda de una praxis dancística inmersa en la realidad cambiante de cada día, de cada lugar, de cada persona; empapados de ilusión, de optimismo, de arte, de vida, ciento cincuenta jóvenes —expresamente setenta y cinco chicas y setenta y cinco chicos— disfrutarán el próximo julio, en Deltebre (Tarragona), de la danza sin más límites que la creatividad libre, el rigor artístico, la pluralidad humana y el placer de compartir, mujeres y hombres, personas.

BIBLIOGRAFÍA

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*. Tesis doctoral presentada en el Programa de Doctorat en Música. Universitat Politècnica de València. Buenos Aires, agosto 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*. Tesis doctoral presentada en el 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, pág. 13-30). México: 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*. México: Fundación Arcoiris.

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

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

ECKER, GISELA (ed.) (1986). *Estética 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 (septiembre 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 junio). « Permanences et mutations des différences sexuées dans les danses de société (XIX –milieu du XX siècle) ». Comunicación en las jornadas de estudios « 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”. En: I Jornadas de Danza e Investigación. Murcia, 17, 18 y 19 de diciembre (pág. 11-24). Barcelona: Los Libros de Danza

MARTÍNEZ DEL FRESNO, BEATRIZ (2001). “El ballet clásico como discurso de la diferencia”. En: 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, pág. 229-244). Málaga: 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”. En: Diversos autores. *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 categoría útil para el análisis histórico”. En: 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”. En: Meri Torras (ed.). *Cuerpo e identidad. Estudios de género y sexualidad 1*. Bellaterra (Cerdanyola del Vallès): Edicions UAB.

STOREY, JOHN ([2002], 2012). *Teoría 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, febrero). "El concepto moderno del ballet los Ballets Rusos y el retorno de la danza masculina". *Casa del Tiempo* (época III, núm. 97, pág. 60-65).

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

TORTAJADA QUIROZ, MARGARITA (2011). *Danza y Género*. México, D. F.: CONACULTA-INBA / CENIDI DANZA. (He usado un mecanoscrito enviado por la autora)

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

WEBGRAFÍA

ABAD CARLÉS, ANA

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

Videoconferencia a Buenos Aires "Donde están las mujeres"

ÁLVAREZ, CARMEN. (2002, 31 de mayo). "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 mayo 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 y 23 de mayo). « 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 más allá de los géneros: Hacia el descubrimiento de un lenguaje corporal de la mujer"

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