

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA

**Departamento de Comunicación Audiovisual, Documentación
e Historia del Arte**



**UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA**

**Coreógrafas, directoras y pedagogas: la contribución de la
mujer al desarrollo del ballet y los cambios de paradigmas en
la transición al s. XXI**

Programa de Doctorado en Música
Tesis presentada por Ana Abad Carlés
Dirigida por Dra. Inmaculada Álvarez
Buenos Aires, agosto 2012

ÍNDICE

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES	5
ÍNDICE DE GRÁFICAS Y TABLAS	9
AGRADECIMIENTOS	11
RESUMEN (CASTELLANO)	13
RESUMEN (INGLÉS)	15
RESUMEN (VALENCIANO)	17
PREFACIO	19
INTRODUCCIÓN	25
La mujer en la danza como objeto de investigación	25
Hipótesis de la investigación	26
Delimitación geográfica, temporal y de género coreográfico	28
Metodología	33
Estado de la cuestión	39
Estructura de la tesis	49
El contexto español	55
PRIMERA PARTE: LA MUJER EN LA HISTORIA DEL BALLE	59
CAPÍTULO 1. EL CONCEPTO DE PIONERA Y LA MUJER EN EL BALLE	61
S. XIX	61
1.1. Introducción	63
1.2. Marie Sallé (1707 - 1757) y el mito de la pionera	65
1.3. La bailarina como “receptora de pasos”	72
CAPÍTULO 2. LA NUEVA CONCEPCIÓN COREOGRÁFICA DEL S. XX	89

2.1. Introducción	91
2.2. Los Ballets Rusos de Diaghilev	94
2.3. Bronislava Nijinska (1891 - 1972)	102
CAPÍTULO 3. LA MUJER EN EL BALLETO EN EL S. XX	127
3.1. Introducción	129
3.2. El entorno británico	132
3.2.1 Ninette de Valois (1898 - 2001)	133
3.2.2 Marie Rambert (1888 - 1982)	142
3.2.3 Andrée Howard (1910 - 1968)	147
3.3. El entorno soviético	154
3.3.1 Agrippina Vagánova (1879 - 1951)	155
3.3.2 Nina Anisímovna (1909 - 1979)	161
3.4. El entorno estadounidense	165
3.4.1 Agnes de Mille (1905 - 1993)	166
3.4.2 Ruth Page (1899 - 1991)	173
3.5. El entorno latinoamericano	178
3.5.1 Mercedes Quintana (1910/12 - 1996)	180
3.5.2 Alicia Alonso (1920)	183
3.6. El entorno europeo continental	190
3.6.1 Birgit Cullberg (1908 - 1999)	191
3.6.2 Janine Charrat (1924)	196
CAPÍTULO 4. EL POSTMODERNISMO	217
4.1. Introducción	219
4.2. Twyla Tharp (1942)	223
4.3. El academicismo finisecular	243
SEGUNDA PARTE: ¿DÓNDE ESTÁN LAS MUJERES? NUEVAS TENDENCIAS Y MÍSTICAS SOBRE EL ETERNO FEMENINO	255
CAPÍTULO 5. EXCAVANDO TÚNELES	258
5.1. Introducción	260

5.2. La crítica feminista en el ballet	262
5.3. La democracia artística de los noventa: el arte es Pop	271
5.4. Las coreógrafas actuales	276
5.5. El mito de la “pionera”: Excavando túneles	284
CAPÍTULO 6. GLOBALIZACIÓN Y NUEVAS TENDENCIAS	288
6.1. Introducción	290
6.2. El legado de George Balanchine	292
6.3. El relevo masculino en las instituciones de danza	304
6.4. Nuevas estéticas y nuevas misoginias	324
6.4.1. Las nuevas corrientes coreográficas	325
6.4.2. Las nuevas estéticas en el ballet	336
CAPÍTULO 7. EL ETERNO FEMENINO: LOS NUEVOS DETERMINISMOS	352
7.1. Introducción	354
7.2. El determinismo biológico	358
7.3 El determinismo espacial	364
7.4 El determinismo emocional	371
7.5 La infantilización del ballet	377
CONCLUSIONES FINALES	394
Recomendaciones	414
APÉNDICE I : CONTRIBUCIÓN DE LAS COREÓGRAFAS AL REPERTORIO DE RAMBERT DANCE COMPANY	418
APÉNDICE II: ENTREVISTA CON SUSIE CROW EN EL ROYAL FESTIVAL HALL EL 10 SEPTIEMBRE 2003	424
APÉNDICE III: ENTREVISTA CON CATHY MARSTON EN LA ROYAL OPERA HOUSE EL 22 DE NOVIEMBRE DE 2003	434

APÉNDICE IV: DIRECCIÓN EN LAS PRINCIPALES COMPAÑÍAS DE BALLET	436
APÉNDICE V: GLOSARIO DE TÉRMINOS	438
REFERENCIAS	442
Bibliografía	442
Material audiovisual	459
Comunicación personal: emails, entrevistas y conferencias	462

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

<i>Figura 1: Svetlana Beriosova y bailarines del Royal Ballet en Les Biches (1924)</i>	59
<i>Figura 2: Marie Sallé (1707 - 1757)</i>	61
<i>Figura 3: Emma Livry en Le Papillon (1860)</i>	73
<i>Figura 4: Pierina Legnani en El lago de los cisnes (1895)</i>	76
<i>Figura 5: Maria Taglioni en La Sylphide (1832)</i>	78
<i>Figura 6: Tutú romántico para Les Sylphides (1909)</i>	79
<i>Figura 7: Tutú de plato para The Sleeping Princess (1921)</i>	79
<i>Figura 8: Mathilde Kschessinska (1872 - 1971)</i>	81
<i>Figura 9: Bronislava Nijinska en Petrouchka (1911)</i>	89
<i>Figura 10: Anna Pavlova en La muerte del cisne (1905)</i>	95
<i>Figura 11: Bronislava Nijinska en La siesta de un fauno (1912)</i>	102
<i>Figura 12: Felia Dubrowska en un ensayo de Les Noces (1923)</i>	114
<i>Figura 13: Les Noces, Escena 2. Ballet Mariinsky (2005)</i>	116
<i>Figura 14 : Georgina Parkinson con el Royal Ballet en Les Biches (1964)</i>	120
<i>Figura 15: A Wedding Bouquet (1937)</i>	121
<i>Figura 16: Agnes de Mille en Rodeo (1942)</i>	127
<i>Figura 17 : Darcey Bussell en Checkmate (2007)</i>	136
<i>Figura 18: Robert Helpmann en The Rake's Progress (1935)</i>	139
<i>Figura 19: Marie Rambert y Frederick Ashton en A Tragedy of Fashion (1926)</i>	143
<i>Figura 20: Andrée Howard y Kurt Karnakosky en Death and the Maiden (1937)</i>	148

Figura 21: Darcey Bussell y Christopher Saunders en <i>La Fête Étrange</i> (2005).....	151
Figura 22: Vagánova en clase c. 1940.....	159
Figura 23: El Ballet Bolshoi en la escena de la danza de las jóvenes con rosas	164
Figura 24: Escena 1 de <i>Rodeo</i> (1942)	168
Figura 25: Nora Kaye en <i>Fall River Legend</i> (1948).....	169
Figura 26: Escena de <i>Frankie and Johnny</i> (1938)	175
Figura 27: Alicia Alonso en <i>El lago de los cisnes</i> , (1955).....	185
Figura 28: Anna Valev y Jan-Erik Wikstrom en <i>Miss Julie</i> (2008). Fotografía propiedad de la Real Opera Sueca	192
Figura 29 : Janine Charrat y Roland Petit (c.1941).....	199
Figura 30 : Jean Babilée en <i>Jeu de cartes</i> (1945)	200
Figura 31: Escena de <i>Adam Miroir</i> (1948).....	202
Figura 32: Escena de <i>Les algues</i> (1953).....	206
Figura 33 : <i>In the Upper Room</i> (1986) de Twyla Tharp	217
Figura 34: <i>In the Upper Room</i> (1986)	226
Figura 35: Mikhail Baryshnikov en <i>Push Comes to Shove</i> (1976)	235
Figura 36: Leanne Benjamin en <i>The Judas Tree</i> (1992)	255
Figura 37: English National Ballet en <i>Facing Viv</i> (2002) de Cathy Marston.....	258
Figura 38: Deborah Bull y Adam Cooper en <i>Steptext</i> (1985).....	263
Figura 39: Margot Fonteyn y Rudolf Nureyev en ensayos de <i>Marguerite and Armand</i> (1963).....	267
Figura 40: Louise Nadeau y Olivier Wevers en <i>Agon</i> (1957).....	288
Figura 41: Tanaquil Le Clercq en <i>La Valse</i> (1951).....	296

Figura 42: <i>Adrian Fry y Gavin Larsen en la Introducción de Los cuatro temperamentos (1946)</i>	297
Figura 43: <i>Wendy Whelan y Jack Soto en el final del paso a dos de Agon (1957)</i>	326
Figura 44: <i>Katia Waldo y Rubén Martín en el paso a dos de In the Middle Somewhat Elevated (1987)</i>	328
Figura 45: <i>Atterbaleto en Cantata (2005)</i>	331
Figura 46: <i>Campaña publicitaria del San Francisco Ballet (2003) por Goodby Silverstein & Partners</i>	337
Figura 47: <i>Jennifer Ringer en El cascanueces (2010)</i>	342
Figura 48: <i>Australian Ballet en Checkmate (1937)</i>	352
Figura 49: <i>Barbie in The Nutcracker(2001)</i>	381
Figura 50: <i>English National Ballet representando Angelina's Star Performance (2007)</i>	386
Figura 51: <i>Natalie Portman en Cisne Negro (2010)</i>	391

ÍNDICE DE GRÁFICAS Y TABLAS

<i>Gráfica 1: Número de obras creadas a lo largo de la historia de la actual Rambert Dance Company.....</i>	<i>145</i>
<i>Gráfica 2: Proporción de obras creadas por mujeres en Rambert Dance Company..</i>	<i>145</i>
<i>Gráfica 3: La lógica operativa de las instituciones, según J. Acker.....</i>	<i>313</i>
<i>Gráfica 4: Gráfica sobre la situación de las principales compañías de danza en EEUU (2008).....</i>	<i>356</i>
<i>Tabla 1: Rural Retreats: Lista de directores de compañías de ballet invitados al retiro artístico en 2005: Ballet into the 21st Century.....</i>	<i>278</i>

Agradecimientos

Me gustaría agradecer a Enrique Honorio Destaville, la editora de *Balletin Dance* y la bibliotecaria del Teatro Colón en Buenos Aires, Argentina, la información proporcionada en torno a la figura de Bronislava Nijinska y sus años en ese país. De nuevo mi agradecimiento al Sr. Destaville por proporcionarme la mayor parte de los datos que aparecen sobre la coreógrafa argentina Mercedes Quintana.

También me gustaría agradecer a los bibliotecarios de la Biblioteca del Teatro Nacional de la Opera de París y, muy especialmente, a Olivier Marmin del Centre National de la Danse por su ayuda y entusiasmo en mi búsqueda de información en torno a la carrera de Janine Charrat's en mi visita en el año 2003, cuando empecé esta investigación para mi tesina.

Nuevamente, como parte de ese trabajo inicial, deseo dar gracias a las coreógrafas Susie Crow y Cathy Marston por compartir sus ideas y experiencias en entrevistas y por permitir que sus comentarios fueran utilizados en mi investigación. De igual modo, me gustaría agradecer a Chris Challis por compartir conmigo algunos de sus puntos de vista sobre Twyla Tharp en ese mismo año 2003.

Especialmente, agradecer al Dr. Álvaro Zaldívar sus ánimos para que comenzara este trabajo y su apoyo incondicional a lo largo del mismo. Igualmente, debo dar las gracias al Dr. Héctor Julio Pérez López su apoyo en el desarrollo de esta tesis doctoral en el marco de la Universidad Politécnica de Valencia.

También quiero agradecer a la Dra. Stacey Pricket de la Universidad de Roehampton, Londres, su amabilidad por compartir conmigo fuentes bibliográficas muy importantes en el desarrollo metodológico seguido en esta investigación. Igualmente me gustaría expresar mi gratitud a la Dra. María Carozzi, del Instituto de Altos Estudios Sociales (IDAES) en Buenos Aires, por su saber profesional y su generosidad a la hora de apoyar este trabajo y por facilitar la primera articulación verbal de sus contenidos.

Mi más sincero reconocimiento a Juan Astobiza por facilitarme la gran parte del material audiovisual empleado como evidencia documental en esta investigación. También expresar mi agradecimiento al usuario de *youtube*, *numberonefilmfan*, por proporcionarme acceso a la visualización de la obra de Ruth Page, *Frankie and Johnny*.

Sin duda, la historiadora y académica Dra. Lynn Garafola merece una mención especial por contestar muchas de mis preguntas al inicio de esta investigación y facilitarme ideas importantes que me han servido en su desarrollo posterior. Un sincero agradecimiento a Alexandra Giertz, del Cullberg Ballet, por proporcionarme datos sobre la presencia del legado de Birgit Cullberg en la compañía fundada por esta artista.

Obviamente, me gustaría dar las gracias a todos mis amigos y a mi familia por el apoyo anímico requerido durante este tiempo y, sin duda, tengo que expresar mi más sincera admiración a todas las mujeres que con su trabajo han contribuido al desarrollo del ballet y de la danza y cuyas vidas y obras me han proporcionado el material necesario para elaborar esta investigación.

Y por supuesto, mi más sincera gratitud a la cuidadosa dirección, comentarios, paciencia y ánimos recibidos de mi directora de tesis, Dra. Inmaculada Álvarez, sin los cuales esta investigación no se habría podido llevar a cabo.

Resumen (castellano)

La presente tesis doctoral presenta un repaso del papel de la mujer en el ballet a lo largo de su historia y recoge los cambios que se han producido a lo largo del s. XX, con especial énfasis en las últimas décadas del pasado siglo y en los inicios del nuevo milenio.

En una primera parte, esta investigación se centra en la recuperación de diversas figuras femeninas que, en diferentes puntos geográficos y a lo largo de la historia del ballet, en especial durante el s. XX, participaron en el desarrollo de escuelas, compañías, movimientos coreográficos y que tuvieron una relevancia constatada como creadoras y en puestos de liderazgo del sector. Una vez realizada esta tarea, se procede a evaluar el legado artístico en su contexto histórico y sociocultural y, en la medida de lo posible, a establecer la posición del mismo en la actualidad.

En una segunda parte, y constatada la pérdida de peso y la desaparición de las mujeres de los puestos de poder y creación en las últimas décadas, la investigación se centra en la búsqueda de los factores que han podido producir este aparente retroceso en el papel de la mujer en el ballet y, ya en el momento presente, en la danza en general.

Los objetivos fundamentales de esta investigación quedan, por lo tanto, establecidos en la división formal de esta tesis. En primer lugar, el objetivo es constatar la contribución femenina al desarrollo del lenguaje coreográfico del ballet y poder así contrastar la evidencia histórica con algunos discursos académicos existentes y que establecen que la mujer en el ballet no tuvo un papel activo en la configuración de su

lenguaje y es, por ende, un recipiente pasivo de ideologías patriarcales. El segundo objetivo es el análisis de fenómenos tanto intrínsecos al mundo de la danza como externos al mismo, pero conformadores del contexto sociocultural en el que este arte habita, que han podido influir en el cambio de paradigmas.

Para cada una de las partes de este estudio se ha empleado una metodología mixta que permitiera incluir estudios históricos, feministas, de género y culturales. Una vez creado un discurso que presentara y evaluara la evidencia obtenida en los diferentes capítulos, se han elaborado unas conclusiones que permitan delinear un contexto amplio e inclusivo que explique el escenario en el que habita la mujer en el ballet y en la danza hoy en día y que exponga las diferentes posibles causas que han llevado a esta situación.

Resumen (inglés)

The following doctoral thesis aims at examining the role of women in ballet throughout its history and at presenting the possible changes that may have happened in this role during the 20th century, focusing on the last decades of that century and the beginning of the new millennium.

In its first part, this research looks into reinstating in the historical discourse the different female figures that, in various geographical centres and especially during the 20th century, had an active role in the development of schools, companies and choreographic styles and that were acknowledged as creators and leaders in the sector during their time. Once this has been accomplished, the artistic legacies identified for each one of these women is evaluated within their own historical and artistic contexts and, when possible, assessed in today's context.

In its second part, and once it appears evident that there seems to have been a gradual disappearance of women from positions of power and creation, the research moves into finding the reasons behind this situation, as it appears to have affected women in ballet, and dance in general, during the last decades.

Thus, the main objectives for the research follow the formal division established in the two main parts that make up this thesis. The first aim is to assess female contributions in the development of ballet as an artistic language by examining the historical evidence against the claims articulated in some feminist academic discourses that seem to position women as mere recipients of patriarchal ideologies. The second

objective moves into the analysis of internal and external factors that affect dance and that may have had an effect in the sector, as they may be configuring the framework and context that dance inhabits, and therefore have helped in the development of new paradigms.

Mixed methodologies have been used for each one of these research questions, so that the inclusion of historical, feminist, gender and cultural studies could be possible. Once there appeared a discourse capable of presenting and evaluating the evidence arising from the different chapters, the thesis articulates some conclusions that seek to delineate a wider and more inclusive context that may help explain the background scenario that women in ballet and dance inhabit nowadays and that may elicit some of the possible causes that have led to the present situation.

Resumen (valenciano)

La present tesi doctoral presenta un repàs del paper de la dona en el ballet al llarg de la seua història i arreplega els canvis que s'han produït al llarg del s. XX, amb especial èmfasi en les últimes dècades del passat segle i en els inicis del nou mil·lenni.

En una primera part, esta investigació se centra en la recuperació de diverses figures femenines que, en diferents punts geogràfics i al llarg de la història del ballet, en especial durant el s. XX, van participar en el desenvolupament d'escoles, companyies, moviments coreogràfics i que van tindre una rellevància constatada com a creadors i en llocs de lideratge del sector. Una vegada realitzada esta tasca, es procedeix a avaluar el llegat artístic en el seu context històric i sociocultural i, en la mesura que siga possible, a establir la posició del mateix en l'actualitat.

En una segona part, i constatada la pèrdua de pes i la desaparició de les dones dels llocs de poder i creació en les últimes dècades, la investigació se centra en la busca dels factors que han pogut produir aquest aparent retrocés en el paper de la dona en el ballet i, ja en el moment present, en la dansa en general.

Els objectius fonamentals d'esta investigació queden, per tant, establits en la divisió formal d'esta tesi. En primer lloc, l'objectiu és constatar la contribució femenina al desenvolupament del llenguatge coreogràfic del ballet i poder així contrastar l'evidència històrica amb alguns discursos acadèmics existents i que establixen que la dona en el ballet no va tindre un paper actiu en la configuració del seu llenguatge i és, per tant, un recipient passiu d'ideologies patriarcals. El segon objectiu és l'anàlisi de

fenòmens tant intrínsecs al món de la dansa com externs al mateix, però conformadors del context sociocultural en el que aquest art habita, que han pogut influir en el canvi de paradigmes.

Per a cada una de les parts d'aquest estudi s'ha emprat una metodologia mixta que permetera incloure estudis històrics, feministes, de gènere i culturals. Una vegada creat un discurs que presentara i avaluara l'evidència obtinguda en els diferents capítols, s'han elaborat unes conclusions que permeten delinear un context ampli i inclusiu que explique l'escenari en què habita la dona en el ballet i en la dansa hui en dia i que expose les diferents possibles causes que han portat a esta situació.

Prefacio

Muchas son las razones por las que el tema de la mujer en la danza como creadora y como elemento activo en la configuración de un legado artístico ha tenido importancia en mi carrera de forma personal y profesional, aunque quizás el motor principal que ha generado la investigación sea la necesidad de entender cambios que, pese a ser percibidos en el entorno artístico de la danza, no parecían estar articulados de forma tangible en un discurso sobre la situación actual.

Desde los inicios de mis estudios de ballet a principios de la década de los ochenta en Zaragoza, España, pasando por varias estancias en Reino Unido y hasta nuestros días, la figura femenina en este ámbito ha tenido importantes transformaciones que han afectado su entorno artístico. El que dichas transformaciones estuvieran generadas por las propias mujeres, por el mundo de la danza o por influencias externas no parecía quedar clarificado en los estudios sobre el sector coreográfico.

En mis años de aprendizaje en Zaragoza había estudiado la técnica Graham como base de mi formación de danza moderna y la técnica Vagánova en mi formación de ballet. Paralelamente había visto el movimiento de la Nouvelle Danse Française, liderado por figuras como Maguy Marin, Carolyn Carlsson o Anne Teresa de Keersmaeker. En esos mismos años en Zaragoza el poder en la danza estaba en manos de mujeres: las profesoras eran todas mujeres y María de Ávila inauguraba su compañía en 1982 que, gracias al apoyo del entonces alcalde de la ciudad, Ramón Sainz de Varanda, se transformaría en el Ballet Clásico de Zaragoza. Al año siguiente, De Ávila

fue llamada para tomar la dirección del Ballet Clásico Nacional de España y el Ballet Nacional de España. La dirección de la compañía de Zaragoza pasaría a Cristina Miñana, quien a la vez tomaría la dirección de la Escuela Municipal de Danza (actual Conservatorio Profesional de Danza de Zaragoza) y realizaría varias coreografías para la compañía local.

Mi percepción de la danza, por lo tanto, era la de un mundo en el que la mujer tenía un papel determinante en la definición de lenguajes, escuelas y obras.

Hubo dos momentos durante mi aprendizaje coreográfico en Londres especialmente importantes porque abrirían un mundo de posibilidades artísticas y confirmarían la importancia de la creación femenina en mi percepción coreográfica. El primero vino al descubrir el ballet de Nijinska *Les Noces*. El segundo fue la visita en 1990 del American Ballet Theatre con la obra *In the Upper Room* de Twyla Tharp. Importante también fue la puesta en escena de *Rodeo* de Agnes de Mille, como cierre de la temporada en el London Coliseum.

En 1997 pasé un año en la Universidad de Birmingham, en un programa Sócrates – Erasmus, como parte de mis estudios en Historia del Arte iniciados en Zaragoza. Fue entonces cuando entré en contacto con las nuevas teorías postmodernas en torno a la danza y, en especial, al ballet. Tras haber estudiado Historia de la Danza en la Royal Academy of Dance en 1990-1991, los nuevos escritos académicos y la valoración de los mismos dentro del ámbito universitario me causaron gran impresión, tras una formación mucho más formalista hasta esos momentos.

En junio del 2000 regresé a Londres para completar un Máster en estudios de ballet. En el año final, descubrí el documental en torno a Janine Charrat y, habiendo

experimentado para entonces grandes dificultades para realizar trabajo coreográfico, comencé a investigar el abandono del trabajo de esta artista como creadora. Ése fue el impulso final a la hora de realizar mi primera investigación importante en este tema que culminaría en enero de 2004, cuando presenté una tesina como proyecto final del Máster en Ballet Studies en la Universidad de Roehampton, con el título *Female Ballet Choreographers: Reviewing a Choreographic Tradition (Coreógrafas de ballet: examen de una tradición coreográfica)*.

En esa investigación inicial quedaban perfilados algunos de los problemas que parecían afectar la supervivencia de las obras coreográficas creadas por mujeres y, la paulatina desaparición, por motivos difíciles de definir, de la figura femenina como creadora en la danza clásica en épocas recientes.

Tras esa investigación inicié mi trabajo en el Council for Dance Education and Training en Londres, donde tendría acceso y contacto con el sector de danza de Reino Unido de forma continuada. Dentro del propio sector de la danza, las cuestiones que habían dado forma a mi tesina tomaban corporeidad, al poder observar en reuniones, congresos y representaciones la ausencia de las mujeres en los altos puestos de poder y de creación.

Con todo este bagaje, la presente investigación empezó a gestarse cuando el 11 de Mayo del 2009, el periódico británico *The Guardian* lanzó una llamada de atención sobre el fenómeno de la desaparición, ya no sólo de las coreógrafas en el ámbito del ballet, sino también en la esfera de la danza contemporánea, donde hasta esos momentos parecían haber tenido un liderazgo creador indiscutible.

Dentro de este marco comencé la delineación de un nuevo estudio sobre la mujer en el ballet más profundo y en el que la metodología incluyera mi propia educación en el seno de teorías modernas vigentes en la Universidad de Zaragoza durante mis estudios universitarios en la misma; las teorías postmodernas adquiridas durante los años de estudio en la Universidad de Birmingham y Roehampton y, finalmente, mi propia experiencia profesional como mujer en el sector de la danza en países como España, Argentina y el Reino Unido.

Por una razón de tipo práctico, la mayor parte de la bibliografía empleada proviene del mundo académico anglosajón. El hecho de que sea en los países de influencia anglosajona donde se publique más sobre danza tiene que ver con la existencia de una tradición historiográfica y académica importante, que se remonta al establecimiento inicial de la danza en estos países. Esta realidad hace que la mayor parte de las fuentes consultadas pertenezcan a un entorno artístico muy determinado, lo que puede generar problemas a la hora de extrapolar ciertos modelos a otros países como Francia o Rusia, donde la tradición institucional, las políticas de subvenciones y el propio desarrollo de la danza ha sido diferente al de países como Reino Unido o Estados Unidos. En la medida de lo posible, se intentarán perfilar los matices que diferencian estos ámbitos artísticos, así como aunar criterios que sean comunes a pesar de sus orígenes diversos.

Conviene hacer una aclaración sobre la forma en que las citas, los autores y las obras aparecerán mencionadas dentro del texto.

Todas las citas son traducción mía y aparecerán en notas a pie de página en su idioma original. Igualmente, se ofrecerán las traducciones de los títulos de las obras en

tanto estas hayan sido traducidas ya al castellano. Muchas obras coreográficas han mantenido sus títulos originales sin traducción al extrapolarse a otros repertorios internacionales. Así, por ejemplo, *La Boutique Fantasque* de Massine, no ha variado su nombre en las sucesivas puestas en escena y, por lo tanto su título no se suele traducir. Otras obras estuvieron en el repertorio del Ballet Clásico Nacional o Ballet del Teatro Lírico y, por lo tanto, fueron ya presentadas con sus títulos en castellano. En esos casos, se utilizará ese título concreto. Otras obras no han sido puestas en escena fuera de su área de influencia idiomática; en estos casos se intentará ofrecer una traducción al castellano del título, pero se usará el título original una vez ofrecida la traducción.

Con respecto a las fechas, cada autor o personaje que se introduzca en la narración tendrá en su primera aparición en el texto la fecha de su nacimiento y muerte, cuando sea oportuno. Una vez el personaje quede introducido, esta información no volverá a aparecer en el texto.

Por último, todas las obras mencionadas siguen el mismo criterio de datación que se aplica a sus autores. La fecha de estreno aparecerá en una primera instancia, pero luego no volverá a citarse.

INTRODUCCIÓN

La mujer en la danza como objeto de investigación

La danza teatral occidental ha sido considerada a lo largo del tiempo como una actividad primordialmente femenina. El papel destacado de la mujer en este ámbito artístico no parecería a simple vista ser objeto de debate o, como es este caso, de investigación.

Sin embargo, en ocasiones, lo que a simple vista puede parecer una realidad indiscutible puede encubrir otros fenómenos que vienen a cuestionar las premisas originales y presentar un panorama muy diferente al que originalmente se creyó. Los cambios que han tenido lugar en las últimas décadas, no sólo a nivel artístico, sino a nivel social y cultural, parecen haber tenido un impacto importante en el desarrollo de la danza y un efecto en el papel de su principal protagonista: la mujer. La dimensión de estos cambios o incluso los factores que hayan podido contribuir a los mismos no han sido analizados hasta la fecha en un estudio sistemático que pretenda explicar algunas de las realidades actuales en el entorno coreográfico y escénico de la danza.

De un modo general, el presente estudio se propone, en primer lugar, determinar cuál ha sido históricamente el rol de la mujer dentro del ámbito artístico del ballet como creadora institucional, artística y académica y, establecer la medida de su contribución al desarrollo del lenguaje coreográfico a lo largo del tiempo. En segundo lugar, busca

analizar los efectos que, sobre el ballet y la posición de la mujer en él han tenido los cambios socioculturales acaecidos en Occidente desde la década de los años ochenta.

Hipótesis de la investigación

A fin de alcanzar los objetivos planteados, la presente investigación está guiada por dos hipótesis fundamentales que, a su vez, generan preguntas más específicas y concretas. Las hipótesis se corresponden con las dos partes en las que se divide esta tesis y definen tanto sus contenidos como sus métodos de investigación. Las cuestiones que generan estas hipótesis de trabajo son a su vez importantes a la hora de aportar nuevos datos y elementos con los que tejer un contexto histórico artístico que posibilite situar y elaborar un aparato crítico que permita evaluar el protagonismo de la mujer en este sector artístico.

La primera hipótesis de la que se parte propone que, si ha habido una participación activa por parte de las mujeres en la configuración del arte del ballet como coreógrafas, directoras o pedagogas, dicha participación ha tenido que contribuir de forma tangible al desarrollo de su lenguaje artístico a lo largo de la historia.

La segunda hipótesis nace de la observación de la realidad actual del sector y plantea que los factores socioculturales que han afectado la posición de la mujer en nuestra sociedad en las últimas décadas han tenido un impacto también en el mundo de la danza y, más en concreto, en el del ballet.

La comprobación de la primera hipótesis genera preguntas más específicas que se intentarán contestar durante la primera parte de esta tesis:

1. La recurrencia del término “pionera” a lo largo del s. XX, aplicado a gran número de mujeres que tomaron la opción creativa dentro del ámbito de la danza, plantea una primera cuestión: ¿En qué momento histórico se sitúa de forma documentada la primera aportación creativa de la mujer en el ballet?
2. ¿Hasta qué punto ha sido la mujer en el ámbito del ballet un mero recipiente de ideas falocéntricas, tal y como argumenta el discurso académico feminista?
3. Si se puede establecer que la mujer fue un elemento activo y no pasivo en el ballet, ¿cuáles han sido las aportaciones creativas de las mujeres en el desarrollo del lenguaje del ballet a lo largo del s. XX y qué reconocimiento histórico y crítico han tenido tales aportaciones?
4. ¿De qué formas puede el poder relacionarse con la creación coreográfica?
5. ¿Cuál es la situación actual del legado coreográfico de ballet realizado por las mujeres a lo largo del s. XX?
6. ¿En qué momento o momentos de la historia del ballet se produce una falta de relevo en la tradición coreográfica femenina y en el traspaso de poder en las instituciones?

Igualmente, la segunda hipótesis de la que se parte para esta investigación genera diversas cuestiones relacionadas con los paradigmas que afectan a las mujeres en la sociedad actual y su posible influencia y reflejo en la danza.

1. ¿Qué causas pueden generar el abandono por parte de las mujeres de la creación coreográfica, el poder en las instituciones y el liderazgo pedagógico?
2. ¿Cuál ha sido el efecto de la progresiva institucionalización de la danza, y en concreto del ballet, a niveles tanto educativos como profesionales?
3. ¿Cuál es el vínculo, de existir, entre la aparición de las nuevas estéticas coreográficas y la paulatina desaparición de la mujer en el ámbito creativo?
4. ¿Qué papel han tenido y tienen los trastornos alimenticios en el desarrollo artístico de las bailarinas?
5. Si se han generado nuevos determinismos en torno a la creación coreográfica, ¿cuál es el origen de estos discursos y en qué medida pueden estar ejerciendo una influencia en las actuales generaciones de artistas a la hora de realizar elecciones profesionales dentro del sector?
6. ¿Cómo ha afectado la infantilización del ballet en la participación de las mujeres?

Delimitación geográfica, temporal y de género coreográfico

La complejidad del análisis que se propone, debida a los muchos factores que parecen haber influido en los cambios históricos y socioculturales que afectan a las

artes, hace necesaria la demarcación espacio-temporal concreta de este estudio, así como la acotación del género coreográfico.

En primer lugar, y aunque resultará casi imposible ceñirse de forma rígida a este marco, el foco principal de esta tesis está dedicado al ámbito del ballet. Quizás las famosas palabras de George Balanchine “El ballet es una mujer” (Brockway 1984) que definieron buena parte del s. XX; y su cuestionamiento por Mark Morris en la última década del siglo “¿dónde están las malditas mujeres?” (MacGibbon 2001) sirven de marco metafórico a este trabajo. La importancia de ambos coreógrafos - en el ámbito del ballet y en la danza contemporánea respectivamente - indica un cambio en la percepción de la mujer y su papel en el ballet en las últimas décadas. Igualmente, las novedades que traería el postmodernismo, con su falta de demarcación entre los géneros coreográficos que existían previamente, hacen inevitable que se tengan en cuenta la danza contemporánea, su escena y sus creadoras llegado cierto momento histórico y artístico.

En segundo lugar, la danza, en sus más importantes manifestaciones teatrales, se restringe geográficamente a puntos muy concretos e históricamente conectados entre sí. La demarcación geográfica, por lo tanto, vendrá dada por esa localización histórica de la danza, y más concretamente del ballet en Francia, Rusia, Dinamarca¹, Inglaterra y Estados Unidos.

Sin embargo, la naturaleza itinerante de muchas de las figuras que serán analizadas en este estudio hace difícil restringir los núcleos geográficos de forma

1 El caso danés es interesante, puesto que su parcial aislamiento del resto de Europa durante buena parte del s. XX hizo que el legado de su principal coreógrafo, August Bournonville, se mantuviera sin grandes cambios durante largo tiempo. Sin embargo, su aislamiento también significó la falta de coreógrafos de importancia internacional durante el siglo pasado.

estricta. Así, por ejemplo, una figura como Bronislava Nijinska desarrollaría una parte importante de su carrera en San Petersburgo, de ahí partiría a París y otros centros de la Europa occidental, volvería a Rusia y pasaría un período importante en Kiev, antes de partir de nuevo a Europa occidental. Su presencia posterior en Buenos Aires, Argentina, no puede pasarse por alto, ya que fue una de las primeras directoras del recién creado Ballet Estable del Teatro Colón. De ahí gravitaría entre Estados Unidos y París, para pasar un período importante en Londres en los años sesenta, donde pondría en escena sus únicas obras conservadas.

De igual forma que Nijinska, la mayor parte de las artistas de las que se hablará pasarían períodos de sus vidas en diferentes puntos geográficos alrededor del mundo y es por ello que su influencia en núcleos coreográficos diversos habría de ser un hecho significativo.

Históricamente, la complejidad es todavía mayor. La historiografía tradicional establece un número inusitado de “pioneras” en el ámbito creativo femenino a lo largo de la historia. Por este motivo, en una primera instancia, se intentará establecer en esta tesis la definición de tal término en el marco de las artes y de la historia, así como quién o quiénes son las “pioneras” de la danza según tal definición. Desde ese punto de partida, se procederá a realizar un análisis histórico en el que enmarcar uno de los contenidos principales de esta investigación; la recuperación histórica de algunas de las mujeres cuyas carreras y aportaciones al arte del ballet – y en algunos casos, la danza en general - merecen mención especial en el desarrollo de esta actividad artística.

Una vez realizada esta labor, la investigación se centrará en lo acaecido en el mundo de la danza clásica y su entorno social y cultural, en las décadas de los ochenta

hasta nuestros días. La razón de que se analicen otros aspectos que no son solamente artísticos, sino también socio-culturales en este momento histórico, reside en una realidad poco investigada, pero que indica que en estas décadas se produce una paulatina desaparición de las mujeres creadoras en el ballet y, más recientemente, en la danza contemporánea. Estudios de género que abarcan otros sectores culturales parecen indicar que este fenómeno de la pérdida de influencia de la mujer en la sociedad no es algo aislado en el área de la danza, sino una señal generalizada de un cambio social que se produjo tras la segunda ola de feminismo acaecida durante los años sesenta y setenta.

No es el objetivo de esta investigación ofrecer un repaso exhaustivo de las carreras de cada una de las mujeres de las que se va a tratar. Para muchas de ellas existe una extensa bibliografía que incluye biografías y autobiografías en muchos casos. El objetivo es más bien situar sus aportaciones en el contexto de su época y de sus contemporáneos, así como establecer su posible influencia posterior. También es objetivo importante de esta tesis el reflexionar sobre la posición de su legado artístico en la actualidad y sopesar las razones de esta situación.

Tampoco es el objetivo fundamental el recoger los nombres de todas las mujeres que han coreografiado durante la historia del ballet o de la danza, sino el incluir aquellas figuras que, de alguna manera, contribuyeron de forma importante al desarrollo del ballet en su momento o cuyo legado haya servido de modelo e influencia a otros artistas destacados. Si bien a lo largo de esta investigación se ha constatado la aparición de un gran número de otras mujeres cuyas contribuciones han sido olvidadas casi por completo, por motivos de limitaciones tanto temporales como de contenidos, esta tesis no ha podido hacer referencia a muchas de estas mujeres, que bien podrían haber sido

objeto de estudio. Sí que se han tenido en cuenta, no obstante, a la hora de articular las conclusiones y a la hora de dar el peso histórico evidente a aquellas de las que sí se ha hablado, puesto que su presencia importante, parcial o simplemente nominal en la actualidad puede ofrecer una idea sobre su relevancia al constatar cómo muchas otras han sido constantemente borradas de la historia.

Por supuesto, esto siempre va a generar un sesgo en la selección, puesto que la selección misma está basada en criterios históricos y juicios artísticos heredados de una tradición que, de alguna forma, tiene gran responsabilidad en que el trabajo de muchas de estas mujeres haya sido olvidado u omitido de muchos de los manuales de historia actuales. Como se verá en el Capítulo 4, ésta cuestión ya fue comentada por la académica Elaine Showalter (1979), quien resumía bien la complicación de ser hijas de una tradición académica masculina y hermanas en un movimiento que lucha contra algunos de sus principios excluyentes.

Asimismo, la danza posee problemas inherentes a su condición artística que hacen muy difícil la recuperación del patrimonio perdido. Como se verá al tratar la obra de Janine Charrat o de Andrée Howard, la pérdida de una obra en su paso a las generaciones posteriores plantea problemas de interpretación importantes. La transmisión de la danza no ocurre en torno a un texto capaz de permanecer en el tiempo y ser reinterpretado por futuras generaciones. La gran mayoría del repertorio coreográfico no posee documentación suficiente que ayude a su recuperación posterior. Si una obra sale del repertorio durante un lapso de tiempo importante cae en el olvido. La transmisión corporal y verbal de la misma puede sufrir de forma importante al no haberse acomodado de forma paulatina a los cambios técnicos, físicos y estéticos que

cada generación de intérpretes trae consigo. Es por esto que en este trabajo, y como primer paso, se identificarán aquellas mujeres de las que, por su relevancia en su momento histórico, tenemos algún tipo de constancia sobre su importancia en el desarrollo del ámbito coreográfico y de las que existen fragmentos y obras sobre las que poder desarrollar una opinión y juicio.

Tampoco es el objetivo de esta tesis, por razones que se verán a lo largo de su desarrollo, el intentar refutar la historiografía tradicional y sus figuras destacadas. Se pretenderá más bien el restablecer otras personalidades y cuestionar algunas de las tradiciones historiográficas que han atribuido avances o logros en la coreografía de forma, en ocasiones errónea, al haber sido ignoradas ciertas fuentes importantes en la misma.

En definitiva, en esta investigación se intentará realizar un análisis de las contribuciones realizadas por las mujeres al arte coreográfico, en concreto en el ámbito del ballet, así como dilucidar las causas por las que tales contribuciones no parecen, en ocasiones, haber tenido el debido reconocimiento historiográfico. Posteriormente, y utilizando la historia como referente, se intentarán analizar los cambios acaecidos en las últimas décadas y el efecto de estos en el desarrollo del papel de la mujer en el ballet y su situación artística y profesional en nuestros días.

Metodología

En esta tesis se ha recurrido a la utilización de una metodología mixta, dependiendo en gran medida del contexto de cada una de las partes que la componen.

En la primera parte, la metodología empleada seguirá en gran medida los estudios feministas desarrollados por aquellas historiadoras que han considerado la escritura femenina y las contribuciones realizadas por las escritoras en los ámbitos de la literatura y el teatro. La razón de esta elección radica en el hecho de que, aunque en las últimas décadas el mundo académico ha visto un interesante incremento en el número de escritoras feministas e historiadoras, el papel de las mujeres en el ballet como *creadoras* ha permanecido fuera de sus investigaciones de forma continuada. Aunque existe una excepción obvia en la figura de Lynn Garafola, la mayoría de los discursos feministas dentro del mundo del ballet han centrado su atención en el estudio y análisis de la *representación* de las mujeres a lo largo de la historia, tanto en los argumentos de los diferentes ballets que constituyen la base del repertorio clásico, como en la recreación del ideal femenino realizada por los coreógrafos masculinos a lo largo de la historia.

En cambio, y a través de discursos menos excluyentes, la crítica y el entorno académico literario y teatral han considerado ambos factores: *representación* y *creación*. De hecho, es en esta última área donde se han desarrollado investigaciones que han planteado cuestiones afines a la presente investigación y donde, a su vez, se ha mostrado una evolución metodológica y teórica que va llegando lentamente al entorno académico de danza, pero que todavía no ha sido totalmente asumida por esta disciplina. Lo que el campo literario y teatral ha aceptado plenamente es el abandono de las metodologías estrictas y, en ocasiones excluyentes, que tanto se usaron en los estudios feministas iniciales. El resultado de esto es una mayor libertad de análisis para los historiadores. Como bien resumían Maggie B Gale y Viv Gardner al redactar la

Introducción del libro editado por ambas *Women, Theatre and Performance: New Histories and Historiographies (Mujeres, teatro y representación: nuevas historias e historiografías)*: “No hay una única idea que aúne las contribuciones, no hay una posición teórica común”, cada tema se debe a su propio método de investigación a través de “la obtención y el análisis de datos, la observación y la documentación de la representación y el texto teatral”² (Gale; Gardner 2000, p. 2).

De esta forma, en esta investigación, cada coreógrafa, cada figura será tratada y analizada como una entidad única que requiere un sistema de investigación propio y diferente, ya que cada coreógrafa, pedagoga o directora plantea problemas y cuestiones diferentes con respecto a su trabajo, su contexto sociocultural y su contribución final a la historia del ballet o de la danza en general.

Partiendo de esta premisa, la metodología será fundamentalmente histórica pero apoyada en métodos de las ciencias sociales. Para ello se han consultado el mayor número posible de fuentes primarias como archivos teatrales (Teatro Nacional de Ópera Palais Garnier en París, Teatro Colón en Buenos Aires), bibliotecas nacionales de la danza (Biblioteca Nacional de la Danza en París), bibliotecas especializadas en danza (biblioteca de la Universidad de Roehampton en Londres), comunicación con editoriales de danza (Dance Books en el Reino Unido, Balletindance en Argentina), comunicación con compañías de danza (Ballet Cullberg en Estocolmo).

Debido a la naturaleza performativa de la danza, muchos de los documentos y de la evidencia rastreada para este estudio ha sido de tipo audiovisual (grabaciones de las

2 “There is no single agenda that binds the contributors, there is no common theoretical position.” [...] “... the retrieval and analysis of data, the observation and documentation of performance and theatrical text.”

obras y entrevistas a las artistas tanto en grabación cinematográfica o televisiva como en archivos radiofónicos, documentales específicos o que incluían comentarios sobre las artistas por parte de especialistas en cada una de las figuras tratadas), así como de visualización escénica (representaciones a lo largo del tiempo de compañías como el Royal Ballet, American Ballet Theatre, Twyla Tharp Dance Company, San Francisco Ballet, Birmingham Royal Ballet, Mariinsky Ballet, Bolshoi Ballet, etc.). También se ha recogido la asistencia a congresos, charlas, días de estudio y conferencias en instituciones como la Royal Opera House, Roehampton University y el Royal Festival Hall en Londres. Una vez reunidas todas estas fuentes tan diversas y, en ocasiones de difícil interpretación, se prosiguió a la identificación de las lagunas existentes para el discurso requerido para este estudio. De ahí surge la necesidad de realizar entrevistas personales con las coreógrafas Susan Crow y Cathy Marston (representantes de dos generaciones diferentes de creadoras en el ballet), de contactar con académicas especialistas en el tema (Chris Challis o Dr. Lynn Garafola) o historiadores también especialistas en alguna de estas figuras (Enrique Honorio Destaville).

Las entrevistas personales fueron semiestructuradas y, en el caso de Susan Crow se dio la oportunidad de pasar a ser en profundidad, debido al tiempo dedicado así como a la información que esta coreógrafa y exbailarina podía ofrecer en relación a su trabajo con otras coreógrafas y el suyo propio. Si bien la entrevista a Cathy Marston fue recogida en notas (véase Apéndice III), la de Susan Crow fue grabada y ha sido transcrita de forma íntegra en el Apéndice II, debido a la cantidad de información que se recogió y que se usa en diversos apartados del cuerpo de esta tesis.

Con todas estas fuentes, se inicia tanto una crítica externa que compara y contrasta distintas fuentes de información sobre la danza y su entorno sociocultural, como una crítica interna que evalúa la veracidad histórica de cada fuente de información. De esta crítica surge el discurso que intenta evidenciar unos hechos histórico-artísticos y ofrecer una explicación que sea coherente dentro del contexto sociocultural de cada una de las artistas tratadas.

Es importante subrayar la, en ocasiones, mínima documentación existente sobre la danza en muchos de sus aspectos formales, históricos y culturales, ya que no solo muchas de las obras han desaparecido sin dejar rastro, sino que también mucho del saber coreográfico e histórico ha tenido una base oral importante que ha venido discurriendo a lo largo del tiempo sin ser recogida en escritos o material audiovisual.

Es por esta razón que muchas de las cuestiones planteadas obtienen una respuesta empírica, ya que no existen documentos ni testimonios escritos que puedan ofrecer otro tipo de resolución en su análisis. Sin embargo, y precisamente por esta misma razón, los testimonios que sí que han llegado hasta nuestros días adquieren un peso muy importante a la hora de elaborar los discursos con los que sostener los argumentos que se van generando a medida que avanza la investigación.

Igualmente importante para entender esta historia que se plantea y las hipótesis que van surgiendo de ella resulta la consulta y comparación con otros ámbitos artísticos que han tenido un devenir similar en todo lo que concierne a la mujer como creadora. Como se expuso al principio de este epígrafe, los estudios realizados tanto en las áreas literarias como teatrales han sido muy importantes para poder establecer analogías con este otro mundo escénico que es la danza.

La segunda parte de la tesis tomará como punto de partida estudios culturales y de género en torno a la mujer que se han realizado en las últimas décadas e intentará establecer qué aspectos de una posible regresión femenina en la sociedad han podido tener su reflejo en la danza. Es en esta parte donde se intentará articular la idea fundamental que ha inspirado este estudio. Para ello y, debido a la ausencia de una bibliografía específica en el ámbito de la danza, la metodología tendrá que ser cualitativa en el análisis de obras y estilos, cuantitativa en aspectos de representación de género e inductiva a la hora de extrapolar conceptos e ideas del ámbito de los estudios culturales y de género a la problemática específica de la danza. Para conseguir esto, y tomando como base la literatura existente en el tema en otras áreas académicas, se procederá a cotejar argumentos ya articulados por la crítica e historiografía que, de forma no sistematizada, han abordado ya aspectos que en este trabajo se tratarán de agrupar y elucidar.

De nuevo las entrevistas realizadas, la consulta de fuentes críticas, escénicas y documentales serán cotejadas y analizadas de forma cualitativa y cuantitativa. Se procederá a analizar algunas de las estadísticas existentes y se realizarán otras que permitan sacar conclusiones sólidas. Las mismas serán utilizadas en conjunción con otros estudios de otros ámbitos culturales estableciendo paralelismos y analogías a fin de ofrecer respuestas de peso a gran parte de las preguntas. Sin embargo, conviene resaltar que, debido a la ausencia de un cuerpo teórico importante en muchos de los aspectos abordados en esta tesis, esta no puede sino pretender iniciar la indagación de las cuestiones planteadas y ofrecer respuestas iniciales a las mismas que puedan ser, en el futuro, refinadas y contrastadas mediante nueva evidencia.

Estado de la cuestión

Como ya se ha apuntado, la bibliografía específica en torno al tema principal de esta investigación es escasa. Desde el año 2004, cuando se depositó nuestra tesina en la biblioteca de la Universidad de Roehampton, hasta la actualidad no ha habido estudios o investigaciones en profundidad sobre el tema de la mujer como agente creador en el ballet. La única excepción es el artículo de Lynn Garafola “Where are the Women Ballet Choreographers?” (“¿Dónde están las mujeres coreógrafas de ballet?”), publicado en el año 2005, como parte de un libro en el que la historiadora y académica analizaba diversos aspectos historiográficos de la danza del s. XX.

Existen, no obstante, observaciones, críticas, monografías dedicadas a varias de las creadoras de las que se va a hablar que, cuando disponibles, se han recopilado para proceder a la investigación histórica.

Las investigaciones en el entorno académico de la danza han producido interesantes y numerosos artículos en torno a estudios de género en el sector que se han tenido en cuenta al realizar la investigación. Aunque estos estudios se centraron en el área de la representación de la mujer o en los ámbitos creadores de la danza moderna, contemporánea y postmoderna y no al papel creador de la mujer en el ballet; algunas de las ideas que articulan han sido empleadas y trasplantadas, si ofrecían esa posibilidad, a este estudio. Como ejemplos de estos trabajos figuran el libro de Christy Adair *Women and Dance: Sylphs and Sirens* (1992); la obra de Sally Banes *Dancing Women* (1998), la tesis doctoral de Carol Brown *Inscribing the Bodies: Feminist Choreographic Practices* (1994), así como otros artículos académicos de esta autora; el artículo de Ann

Daly “Balanchine Women: Of Hummingbirds and Channel Swimmers” (1987), así como su obra académica sucesiva; escritos de la ya citada Lynn Garafola; Susan Leigh Foster y su ensayo “Reading Dancing: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance” (1986) y su análisis de la obra Pygmalion realizado en 1996 bajo el título “Pygmalion’s No-Body and the Body of Dance”; o los artículos y el volumen editado por Helen Thomas *Dance, Gender and Culture* (1993).

Sin embargo, muchos de estos estudios situaron de forma continuada a la bailarina clásica y en general el ballet como antítesis del feminismo. La asociación del ballet con discursos patriarcales y falocéntricos y la asociación teórica de la figura de la mujer en el ballet como un elemento pasivo sin contribución propia en la configuración del lenguaje coreográfico clásico han hecho que, hasta nuestros días, esta área de estudio esté relegada dentro del cuerpo teórico académico en el ámbito coreográfico. Si bien en los últimos años se ha producido un cambio de actitud, en gran medida auspiciado por Alexandra Carter y su libro *Dance and Dancers in the Victorian and Edwardian Music Hall* (2005), así como por algunas de las mismas académicas que habían criticado la figura de la bailarina clásica como Ann Daly u otras como Lynn Garafola, que tiende a otorgar a la mujer un mayor peso en el contexto general de la danza, lo cierto es que la fragmentación bibliográfica es uno de los mayores problemas a la hora de realizar un tipo de análisis que, manteniéndose en el marco feminista, no excluya al ballet y sus protagonistas.

En este contexto no sorprende la pregunta de la académica Jane Feuer cuando, cuestionando la aparente falta de reconciliación entre el feminismo y el ballet, planteaba en un ensayo si su predilección por la obra de Balanchine y el ballet en general eran las

preferencias de un homosexual atrapado en el cuerpo de una lesbiana (Feuer 2001). Más sutilmente, la académica Carrie Gaiser Casey intentaba reconciliar ballet y feminismo en la elaboración de su tesis doctoral, en la que analiza el desarrollo del ballet en Estados Unidos intentando establecer una genealogía femenina que, de alguna forma, reposicione a las mujeres en la creación de una tradición coreográfica, que en este país permanece asociada a la figura de George Balanchine. En las primeras líneas de su tesis la autora ya reconoce que

Durante los pasados veinte años, según las académicas trabajando en los campos de danza y performatividad han ido adoptando enfoques de estudios culturales y teorías posestructuralistas, la bailarina clásica se ha convertido en el epítome de la capitulación patriarcal para muchas académicas feministas de danza.³ (Gaiser Casey 2009, p. 1)

Dicho trabajo de investigación resulta interesante en tanto que la autora defiende la recuperación de las voces de estas artistas, en gran parte ignoradas hasta ese momento. De alguna manera es la misma estrategia metodológica que tuvimos que seguir en nuestro trabajo de investigación en 2004: recuperar las voces de estas mujeres en una primera instancia para así poder establecer histórica y artísticamente su contribución al desarrollo del lenguaje del ballet. Esta es la razón fundamental por la que la primera parte de esta investigación emplea un método histórico para recuperar las carreras de muchas de estas artistas. La mayoría de las artistas de las que se tratará tiene biografías, monográficos y autobiografías a los que se ha acudido a la hora de establecer su contribución. El principal motivo para acudir a estas fuentes está en su potencialidad para ofrecer evidencia que cuestione la imagen creada por los discursos académicos ya

3 “For the past twenty years, as scholars working in the fields of dance and performance have embraced cultural studies approaches and poststructuralist theories, the ballerina has come to epitomize patriarchal capitulation for many feminist dance scholars.”

mencionados de la bailarina clásica como carente de pensamientos propios (Gaiser Casey 2009).

La autobiografía de Bronislava Nijinska, por ejemplo, arroja datos importantes en torno a las bailarinas imperiales y su peso en la toma de decisiones en los Teatros Imperiales. Las autobiografías de Ninette de Valois, Marie Rambert o Agnes de Mille aportan datos importantísimos sobre las aspiraciones de estas artistas y el contexto histórico en el que estas fueron elaboradas. En el caso de Agnes de Mille y su primera autobiografía *Dance to the Piper* (1952), la realidad que la artista infiere en su capítulo dedicado al ballet y el sexo presenta un grado de reflexión sobre una situación y la necesidad de cambios para permitir el desarrollo de las bailarinas que carece de reflejo en su obra artística conservada, ya que sus coreografías datan de épocas anteriores.

En esta primera parte de la investigación y siguiendo el enfoque histórico, también resulta interesante reconsiderar las “historias” del ballet, tal y como se contaron durante décadas, con el fin de contrastar los hechos históricos con los discursos que se crearon a posteriori sobre los mismos. Así, un historiador tan influyente como Lincoln Kirstein realizaría una narrativa que intentaba favorecer la figura y la estética de George Balanchine y establecerla como el paradigma de la creación coreográfica; como se puede todavía constatar en sus obras *Dance: A Short History of Classic Theatrical Dancing* (1935) o *Four Centuries of Ballet: Fifty Masterworks* (1984). Resulta importante recoger que estas ideas han seguido presentes en la historiografía estadounidense con figuras como Tim Scholl quien en su libro *From Petipa to Balanchine: Classical Revival and the Modernisation of Ballet (De Petipa a*

Balanchine: La vuelta a lo clásico y la modernización del ballet) (1994), mantenía muchas de las ideas de Kirstein.

De igual forma, resulta revelador acudir a fuentes contemporáneas a las artistas y observar la consideración que sus obras y estéticas tuvieron en su momento, ya que tales juicios de valor por parte de críticos e historiadores en su momento, pueden ayudar a reconsiderar el papel y la influencia de dichas obras en su contexto histórico. Por ello, la obra conjunta de historiadores franceses e ingleses *A Dictionary of Modern Ballet* (1959), arroja datos interesantes a la hora de emitir juicios de valor sobre el trabajo de Andrée Howard, por ejemplo.

Si bien todas estas fuentes permiten la recogida de datos y apreciaciones históricas en torno a las figuras a tratar, resultaba necesario tener un aparato crítico con el que poder evaluar y analizar la situación actual al percibirse ciertas lagunas en torno a la desaparición de muchos de los legados coreográficos recogidos en los manuales de historia y las biografías. Para ello resultará de particular utilidad en esta primera parte el trabajo realizado en el ámbito académico de las áreas literarias y estudios performativos. La aplicación de algunos de los modelos metodológicos desarrollados en este campo académico permite incluir a la mujer como creadora, revisar la imagen de la musa, así como asimilar conceptos en torno a la aportación de un punto de vista femenino en la creación artística. Algunos de los estudios de académicas como Elaine Showalter (2001), Ruth Sherry (1988), Vivien Gardner y Maggie B. Gale (2000) han sido empleados a la hora de establecer claves creativas y de interpretación en el entorno de la danza. La posibilidad de establecer analogías entre los diferentes campos artísticos

permite solventar algunos de los vacíos interpretativos existentes en la danza en torno a la desaparición de los legados artísticos de las artistas tratadas en este estudio.

Para el segundo objetivo de esta tesis – establecer las razones que puedan haber causado un paulatino cambio en el papel de la mujer como protagonista en el sector del ballet de acuerdo a los cambios socioculturales de las últimas décadas -, existen entrevistas personales, grabaciones de debates sobre el tema, artículos de prensa y discusiones en foros de internet.

Sin duda, la mayor dificultad en esta parte de la investigación ha sido la ausencia de una articulación teórica entre los diversos factores propuestos como causas de la transformación de la situación de la mujer en la danza. La búsqueda de la bibliografía partía, por ende, de una carencia de estudios sobre el conjunto de los factores a tratar. De hecho, algunos de los factores analizados no poseían más que una sutil articulación verbal sin mayor desarrollo conceptual, lo cual nos ha llevado a recurrir a estudios de otros entornos profesionales en los que sí que ha habido una teorización sobre el tema y, de nuevo, hemos intentado extrapolar ideas para poder aunar criterios, análisis y conceptos.

En torno a la cuestión de la globalización del legado de George Balanchine, se han tomado como punto de partida una serie de artículos publicados en la prensa norteamericana y en los que Laura Jacobs (2010) y Sarah Kaufman (2009) plantean la pérdida de una importante parte del legado coreográfico, supuestamente por la supremacía otorgada a las obras de Balanchine en el contexto internacional. Igualmente, se han recogido comentarios del propio Balanchine sobre sus ideas a propósito de la conservación de su obra, tal y como aparecen en la biografía que del artista realizaría

Bernard Taper (1984); así como opiniones sobre la importancia de la obra de este coreógrafo realizadas contemporáneamente a la actividad de Balanchine por críticos y compañeros de profesión.

Sobre el tema de las instituciones se ha desarrollado un amplio aparato teórico y crítico desde los estudios culturales, antropológicos y, de especial interés para esta tesis, desde los estudios de género. Sin embargo, en el ámbito de la danza se han realizado muy pocos estudios. A la hora de definir las instituciones, se ha tomado el análisis de Peter Berger y Brigitte Berger (1976), por su claridad de conceptos y por la facilidad que ofrece a la hora de extrapolar ideas a contextos diversos. También se ha tenido en cuenta el estudio de Clyde Smith *The Conservatory as a Greedy Total Institution* (2001), aunque para esta tesis, se han encontrado más relevantes los análisis de Joan Acker *Hierarchies, Jobs, Bodies: A Theory of Gendered Organisations* (1990); la aplicación de estas teorías en el entorno educativo en las instituciones de ballet elaborado por Tija Löytönen en “Cultures in Dance Institutions” (2001) y el trabajo de investigación como fin de un máster realizado por Aletheia Isis Fitz, *An Examination of the Institution of Ballet and Its Role in Constructing A Representation of Femininity* (1998).

Paralelamente, y fuera del ámbito de la danza, donde existe una laguna bibliográfica importante, se ha buscado en los estudios de género investigaciones recientes sobre la desaparición de las mujeres en ciertos ámbitos laborales y sobre el ascenso profesional de los hombres en sectores de ocupación considerados femeninos. Aunque Joanna Kantola en su artículo “Why Do All Women Disappear?” (2009), o Ben Lupton en su ensayo “Explaining Men’s Entry into Female Concentrated Occupations:

Issues of Masculinity and Social Class” (2006) no hacen referencias directas al área de la danza, sino que analizan otros sectores ocupacionales, en el contexto de los estudios de género, sus análisis se han utilizado con el fin de explicar algunos de los problemas que podrían estar afectando al sector de la danza, dentro de un contexto sociocultural más amplio.

El siguiente tema tratado en esta tesis está enmarcado por los estudios de género y culturales desarrollados por Naomi Wolf (1990), Susan Faludi (1991), Ariel Levy (2005) y Natasha Walter (2010). Todas ellas han escrito libros en los que se analizan los cambios sociales en referencia a la mujer y los cambios en la representación de la imagen de esta desde la década de los ochenta en los diferentes sistemas y medios audiovisuales. Para este apartado de la presente tesis también se han utilizado críticas de diversas obras, así como comentarios de bailarines, coreógrafos e historiadores. Dentro del segundo epígrafe que conforma este cambio de estéticas en la danza y que versa sobre los trastornos alimenticios, se han empleado de nuevo estudios socioculturales y también específicos al ballet. Así, la tesis doctoral elaborada por Alice E. Schluger, *Disordered Eating Attitudes and Behaviours in Undergraduate Dance Majors: A Study of Female Modern Dance and Ballet Students* (2009) arroja una gran cantidad de datos estadísticos que son de gran ayuda para la investigación de este tema. Más relevante en su descripción del entorno profesional resulta la tesina realizada por Dr. Tansin Benn y Dorca Walters, *Between Scylla and Charybdis. Nutritional Education versus Body Culture and the Ballet Aesthetic: The Effects on the Lives of Female Dancers* (2001). En castellano, se han publicado también algunos estudios importantes en este área y se ha utilizado el realizado por Eva Asensio Castañeda, Ascensión Blanco Fernández y Rosa

M. Rodríguez Jiménez “La importancia de la información y del conocimiento de los factores de riesgo de TCA en la prevención de las enfermedades relacionadas con los trastornos del comportamiento alimentario en el colectivo de la danza” (2010) por incluir datos relevantes al desarrollo de este tema en la presente tesis.

De nuevo, la ausencia de un cuerpo teórico importante y la fragmentación de la información han sido los principales obstáculos encontrados. Esta investigación ha querido subsanar esto al aunar trabajos y articular un discurso que recoja un fenómeno como el de los cambios estéticos en el lenguaje coreográfico y sus posibles repercusiones en el desarrollo de la mujer en el contexto actual de la danza.

Para terminar, se han tomado de nuevo los estudios de género realizados por Susan Faludi (1991) y Natasha Walter (2010) y sus investigaciones en torno a la aparición de determinismos que puedan estar teniendo un efecto en la sociedad actual. Aunque la mayor parte de estos estudios hacen especial referencia al área de influencia anglosajona, el efecto de la globalización y la rápida toma de modelos sociales en otros centros geográficos hacen pertinente su inclusión en esta investigación.

Recientemente el periódico *The Guardian* publicaba una entrevista al escritor ganador del premio Nobel, VS Naipaul (1932), en la que este asociaba ciertos valores emocionales y sentimentales a la escritura femenina, a la que calificaba de “sentimental”. Al afirmar su capacidad de distinguir en un primer párrafo el género de la persona autora del texto literario, Naipaul parecía reforzar la idea de que el sexo de un escritor ha de determinar el estilo e incluso la calidad de la obra (Fallon 2011). Unos días después, el director de la Real Academia de Historia en España, Gonzalo Anes, lamentaba y explicaba la ausencia de más mujeres en dicha academia aduciendo que las

horas de investigación que los historiadores han de dedicar a su trabajo, están dedicadas en el caso de las mujeres a “criar sus hijos y ser amas de casa” (Hermoso, Constela 2011).

Si bien los contextos geográficos, sociales y culturales de estas dos voces son claramente diversos, los mismos dan cuenta de que la idea de asociar tareas, sentimientos y formas que vienen a determinar la elección, labor e incluso la calidad del trabajo ejecutado por las mujeres resulta mucho más global y presente en nuestros días de lo que quizás se pueda apreciar a simple vista. Dado que la crítica feminista ha refutado tales nociones en torno a la creación femenina, resulta por tanto importante el identificar tales determinismos y ver en qué manera están afectando al sector coreográfico en particular. Para poder llevar esto a cabo, resulta importante el valorar cómo la historia puede refutar muchas de estas ideas que continúan surgiendo en la actualidad acerca de la creación femenina, sus formas y contenidos. Las lagunas bibliográficas en este tema son muchas, pero se ha contado con fuentes orales (entrevistas, conversaciones y grabaciones sonoras) que hemos recogido y articulado en este estudio para poder dar cuenta de la presencia de un discurso que parece hacer eco de los determinismos recogidos en los estudios de género.

El último fenómeno que será analizado en este trabajo lo constituye la infantilización del sector de la danza y, más concretamente del ballet. La ya mencionada tesina de Aletheia Isis Fitz ha aportado ya algún dato sobre este tema, pese a que los cambios estéticos y artísticos de la última década no fueron contemplados por la académica por razones simplemente temporales. Como ya se ha comentado, en esta última parte de esta investigación, los discursos serán en ocasiones establecidos de

modo ecléctico debido a la carencia de bibliografía académica que tomar como referencia, algo que posiblemente se explique por la aparición reciente de estos fenómenos. Sin embargo, la necesidad de explicar nuevas realidades dentro del sector, así como el deseo de constatar su origen e impacto, ha resultado en la inclusión de estos recientes determinismos y en el análisis de sus posibles efectos. Igualmente, se quería de esta forma subsanar algunas de las lagunas bibliográficas existentes en torno a estos temas en el ámbito académico de la danza.

Estructura de la tesis

Esta tesis consta de dos partes fundamentales. Cada una de estas partes surge de una hipótesis concreta con respecto a cuestiones que en la actualidad se observan y se escuchan en los diversos medios que recogen la situación de la danza.

Como ya se comentó con anterioridad, el primer capítulo versa sobre el término “pionera” y el establecimiento de esta figura en el marco de la creación coreográfica en la danza. El 10 de octubre de 2010, el teatro Sadler's Wells de Londres enviaba, a través de su servicio de internet, un correo electrónico bajo el título *Europe's dance pioneer returns to London*⁴ (*La pionera de la danza europea vuelve a Londres*) (londondance.com 2010). Varias preguntas parecen surgir de tal estrategia de marketing: ¿Quién puede hoy en día ser reconocida como una “pionera” de la danza? ¿Por qué el término, aun en un uso neutro, denota una figura femenina y por qué tal término no se emplea en relación a los creadores masculinos?

4 El correo electrónico presentaba la llegada en abril a la capital de Anne Teresa de Keersmaeker.

El énfasis en definir cualquier contribución femenina en la danza como una acción pionera ha de llevar de forma lógica a cuestionar tal definición partiendo desde la misma raíz etimológica de la palabra. Una vez establecido el significado real de la misma, queda encontrar qué mujer o mujeres pueden ser consideradas “pioneras” en un arte que ya en la primera mitad del s. XX estaba más que consolidado.

Realizada esta primera labor, y por ser ésta una investigación centrada en el mundo del ballet, se procederá en este mismo primer capítulo a elaborar un repaso de la historia de este arte hasta la aparición de la primera gran coreógrafa de la historia de la que tenemos obras conservadas que permiten elaborar un juicio a su contribución al arte coreográfico. Antes de llegar a la figura de Bronislava Nijinska, se intenta contestar una cuestión importante, generada por las nuevas corrientes historiográficas feministas que siguieron las teorías del *male gaze* en el ámbito de la danza. Dicha cuestión tiene que ver con el papel que tuvieron las mujeres durante el s. XIX, momento de formulación del arte del ballet a través de sus épocas más importantes, el Romanticismo y el Ballet Imperial. ¿Fueron realmente las mujeres simples vehículos estéticos de ideas falocéntricas o realizaron otras aportaciones importantes al desarrollo de la danza a nivel creativo y de liderazgo en este campo?

La teoría del *male gaze* fue formulada por Laura Mulvey en su ensayo sobre cine *Visual Pleasure and Narrative Cinema (El placer visual y el cine narrativo)* escrito en 1973 y publicado en 1975. En este ensayo, la académica investigaba el cómo la mirada masculina en el medio cinematográfico había hecho de la figura femenina un objeto de seducción y de deseo. La mirada masculina se transformaba así en el elemento activo del discurso narrativo, mientras que la mujer adoptaría un papel pasivo ante la misma.

Estas teorías – como se verá en el capítulo 4 - fueron ampliamente aceptadas y aplicadas por las académicas feministas en la danza, sobre todo en el ballet, y tuvieron gran influencia en la definición de la figura de la bailarina clásica, que pasaría así a ser un elemento receptor de estéticas y pasos falocéntricos.

El Capítulo 2 está dedicado en gran medida a la primera coreógrafa de la historia del ballet de la que nos han llegado obras con las que poder evaluar su importancia en el contexto de su época, así como en su influencia posterior en otros creadores. Como ya se ha comentado, la relevancia, importancia y reconocimiento de la figura de Bronislava Nijinska en el mundo del ballet y de la danza en general resulta aparentemente incuestionable. Sin embargo, emergen dos cuestiones importantes en torno a su figura. La primera trata el cambio que trajo el s. XX y, en especial el entorno de Serge Diághilev y sus Ballets Rusos, con respecto al principio de autoría de las obras coreográficas. En segundo lugar, y de gran relevancia en la evaluación de la artista de la que se trata, queda la incógnita histórica de saber cómo es posible que sus dos obras conservadas - *Les Noces* y *Les Biches* – sean reconocidas como obras maestras en forma casi unánime por crítica y público, y sin embargo, estuvieran ausentes de los repertorios internacionales durante casi treinta años.

El Capítulo 3 aborda otra pregunta importante para el establecimiento del desarrollo del papel de las mujeres en el ballet: tras la labor “pionera” de Nijinska, ¿cuál fue la labor de las mujeres que la sucedieron en el ámbito del ballet a nivel creativo y de liderazgo? ¿Se puede hablar de una tradición creativa en el ballet por parte de las mujeres? Y, de ser así, ¿qué ha sido del legado de estas mujeres en la escena actual?

En este capítulo no se tratará de hacer un repaso exhaustivo de todas aquellas mujeres que han colaborado en el desarrollo de este arte, sino más bien, recuperar aquellas que, hasta no hace mucho tiempo eran citadas por sus contemporáneos como figuras destacadas y que, en los últimos años han pasado a un olvido inesperado. En otros casos, las figuras siguen estando presentes en la realidad del sector, pero no tienen el reconocimiento que impida que ciertos discursos sigan desarrollándose en torno a su aparente papel secundario en la conformación del lenguaje del ballet.

El recorrido histórico terminará en el Capítulo 4, con una mirada a la escena postmoderna y los avances que este movimiento coreográfico y cultural trajo a la escena del ballet. Importante en este momento serán las aportaciones del feminismo académico que pronto establecería la ya citada dicotomía entre la mujer creadora del entorno de la danza moderna y la mujer como elemento pasivo del entorno del ballet.

Llegado ese momento y por una coincidencia temporal que marca el fin del relevo en el ámbito coreográfico por parte de una nueva generación de mujeres en el ballet, se cierra la primera parte de esta investigación. Tras este cierre, la Segunda Parte se inicia con el Capítulo 5, *Excavando Túneles*, en el que se recogen las conclusiones de la primera y se esbozan los factores que se desarrollarán en adelante. El título de este capítulo proviene de una entrevista realizada a la coreógrafa Cathy Marston en el año 2003 y en la que la artista describía su labor coreográfica como el excavar un túnel que abriera nuevos caminos a las generaciones futuras (Marston 2003). Tal descripción de la labor coreográfica como algo pionero y sin referencia al hecho de que esta fue ya iniciada y continuada a lo largo del s. XX, genera preguntas en torno a la percepción actual de la mujer en el contexto creativo. La problemática que se presenta requiere

otras formas de análisis con las que poder articular tanto las preguntas que surjan en la investigación como sus posibles respuestas.

Por ello, la segunda parte de esta investigación presenta unos métodos de investigación y un enfoque diferentes. Una vez recogida la historia reciente y recuperadas aquellas mujeres que fueron parte de ella hasta momentos muy cercanos en el tiempo, el propósito de esta parte es descubrir las posibles razones que puedan explicar el cambio en la situación de las mujeres en la danza, y más concretamente en el ballet. Si bien, en un primer momento, los cambios socio-culturales afectarían principalmente al entorno del ballet, conviene recordar que en los últimos años se han producido llamadas de atención debidas a la extensión de esta situación al ámbito de la danza contemporánea. Es por esto que, en especial en el último capítulo, el término danza se empleará más que el de ballet.

En el Capítulo 6, se analizará el efecto que la muerte del coreógrafo George Balanchine tendría en el mundo del ballet y de la danza en general. Considerado como el coreógrafo clásico más importante del s. XX, su legado sigue siendo hoy en día el más representado por las compañías de ballet de todo el mundo. Su influencia como coreógrafo ha traspasado las fronteras del ballet y coreógrafos como Mark Morris o Javier de Frutos no dudan en reconocer su deuda hacia el artista de origen ruso. La propia Twyla Tharp, como se verá, igualmente resaltaría la importancia del trabajo de Balanchine en la creación de sus propias obras.

Sin embargo, el legado de Balanchine ha tenido otros efectos en el mundo del ballet igualmente importantes, pero más controvertidos. La extensión de su estilo en toda una nueva generación de coreógrafos, la paulatina desaparición de otros estilos

incapaces de sobrevivir sin sus coreógrafos, la incidencia de la estética balanchiniana en los cuerpos de las bailarinas, etc. son temas que deben ser tratados para entender los cambios artísticos y estéticos que tuvieron lugar en los años ochenta.

Importante también en estos años resultará la institucionalización de la danza y el paulatino relevo de poder que iría dando paso a los hombres, incluso en aquellas instituciones creadas y dirigidas durante décadas por mujeres. En esta tesis se intentará explicar el cómo la institucionalización del sector habría de traer cambios importantes en los métodos de funcionamiento de las compañías y cómo, dichos cambios, habrían de tener un efecto importante en la posición de la mujer. Finalmente, en este capítulo se analizarán las nuevas tendencias estéticas, técnicas y estilísticas en el ballet y el papel que tales cambios habrían de jugar en torno a la figura de la bailarina.

Una vez abordados algunos de los cambios que tuvieron lugar durante las décadas de los ochenta y los noventa, la tesis abordará una última cuestión, en el Capítulo 7 de esta segunda parte: la aparición de paradigmas en torno a la creatividad femenina que son actualmente utilizados para explicar la ausencia de la mujer en la coreografía. Como ya se ha apuntado, los nuevos determinismos están impregnando discursos de forma continua al tratar de explicar realidades que afectan a los individuos utilizando la impronta genética establecida por el género de las personas e ignorando la cultura y el contexto en el que estas desarrollan su capacidad. Estas nuevas ideologías y teorías están teniendo un efecto en la articulación de discursos en torno a la ausencia de mujeres en los puestos de poder creativos y directivos en la danza. Para poder constatar la veracidad de estas premisas sociales y culturales que afectan a la mujer en la actualidad, se usará principalmente el referente de la historia. La razón por la que se

recurrirá a precedentes históricos en este epígrafe, residen en que la contribución femenina a la danza ha definido escuelas, técnicas, estilos coreográficos y compañías a lo largo de los siglos, de modo que su revisión permite arrojar una mirada crítica sobre los postulados mencionados.

Finalmente, las conclusiones de este trabajo de investigación revisitarán las cuestiones iniciales que han ido dando forma a esta tesis. Como en todo trabajo de investigación, las preguntas iniciales darán paso a otras cuestiones y, en ocasiones, se podrá presentar la paradoja de que más que respuestas se generen nuevas preguntas. Por esta razón no es el propósito de las conclusiones finales el ofrecer respuestas inequívocas a los problemas que se plantean. Como ya se ha advertido, la complejidad de muchos de los temas a tratar hace casi imposible pensar que las respuestas vayan a ser evidentes y claras. Quizás conviene recordar las palabras del científico Albert Einstein cuando daba mayor importancia a la formulación de preguntas que a la propia búsqueda de respuestas: “Formular nuevas preguntas, nuevas posibilidades, mirar viejas cuestiones desde un nuevo ángulo, requiere imaginación creativa y da lugar a avances reales en la ciencia”⁵ (en Daly 1998, p. 79).

El contexto español

Debido a la elección de tema para esta investigación, el contexto español no ha sido incluido de forma específica. Sin embargo, sí se ha intentado incluir en la medida

5 “To raise new questions, new possibilities, to regard old questions from a new angle, requires creative imagination and marks real advances in science.”

de lo posible aquellas referencias y comentarios relevantes al tema y las cuestiones abordadas en la tesis.

Al ser este un estudio centrado en el ámbito del ballet y en las mujeres que han contribuido a la definición de este arte, la realidad española y su singularidad en este ámbito no ha favorecido el desarrollo de figuras referenciales de proyección internacional. Sin duda alguna, el personaje más destacado sería María de Ávila (1920), quien tras la dirección de su estudio de danza en Zaragoza fundaría el Ballet de María de Ávila, germen del que sería el Ballet Clásico de Zaragoza, en 1982. Al año siguiente llegaría a la dirección de las compañías nacionales de danza (clásica y española), relevando a los directores de las mismas, Víctor Ullate y Antonio. Su dirección duraría hasta 1987, momento en el que volvería a su estudio en Zaragoza, donde siguió formando a nuevos profesionales.

Sin embargo, pese a que la figura de María de Ávila es importante en el panorama español⁶, principalmente como maestra, sus contribuciones a nivel coreográfico o pedagógico no han tenido la transcendencia internacional que las figuras elegidas para este estudio tuvieron. Tampoco su labor de dirección de la compañía nacional ha pasado a ser ejemplar o de inicio de la historia de la misma, ya que sería Víctor Ullate en el año 1979 quien fundaría la compañía bajo el auspicio gubernamental del momento. Cristina Miñana (1949 – 2010), alumna de De Ávila y directora del Ballet Clásico de Zaragoza desde 1983 a 1987, sí realizaría coreografías para la compañía durante sus años al frente de la misma, pero de nuevo, estas no han trascendido su contexto geográfico o histórico. De entre otras figuras importantes en el ámbito

⁶ Este hecho queda constatado en la redacción de una tesis doctoral sobre la aportación artística y estética de la maestra y publicada por la Universidad Autónoma de Madrid (Elvira Esteban 2000).

nacional, sin duda destacaría Mariemma (1917 – 2008), ya que su labor como pedagoga y su sistematización de la enseñanza de la danza española es digna de mención. Igualmente, su labor como coreógrafa fue muy importante en el contexto de la danza española. Sin embargo, el objetivo de esta investigación, como ya se ha explicado está principalmente centrado en el género coreográfico del ballet y, por proximidad o yuxtaposición en la danza moderna, contemporánea y postmoderna. Es por estos motivos que, pese a la inclusión de referencias y ejemplos relevantes al contexto español, no se le ha dedicado un apartado especial dentro de esta tesis.

PRIMERA PARTE:

LA MUJER EN LA HISTORIA DEL BALLET



Figura 1: Svetlana Beriosova y bailarines del Royal Ballet en Les Biches (1924)

Capítulo 1.

El concepto de pionera y la mujer en el ballet en el s. XIX



Figura 2: Marie Sallé (1707 - 1757)

1.1. Introducción

Conviene empezar este trabajo de investigación con una breve mención a los orígenes de la historia de la danza teatral y el papel de las mujeres en la configuración de este arte incipiente. Entrar en detalle en cada una de las épocas de definición de este nuevo lenguaje artístico sería una tarea que no corresponde al objetivo de este estudio, puesto que la danza tuvo muchos siglos de gestación hasta la llegada del Romanticismo¹, en el s. XIX, momento en el que consigue establecerse como un arte escénico de pleno derecho.

Sin embargo, ya en el s. XVIII los desarrollos técnicos, artísticos y escénicos dejaron muchas de las bases sobre las que el s. XIX construiría muchas de sus obras y principios estéticos. Ya en esos momentos importantes de definición de un lenguaje académico y escénico, varias mujeres contribuyeron de manera notable. Nombres como el de la Camargo o Sallé serían reclamos importantes en los teatros, a la vez que sus contribuciones técnicas y dramáticas quedarían recogidas en los manuales técnicos que se desarrollaban con rapidez en la época.

Como se apuntó en la Introducción, la crítica postmoderna comenzó a cuestionar, no obstante, el papel que las mujeres tuvieron en la configuración de este arte desde un punto de vista creativo. Así, por ejemplo, Christy Adair realizaba una

1 Existe otra razón fundamental por la que el Romanticismo ha pasado a ser el período de arranque de la historia del ballet. En 1832, Filippo Taglioni coreografiaría *La Sylphide* en París, cuya versión de August Bournonville de 1836 para el Ballet Real de Dinamarca, sigue en el repertorio de las principales compañías de ballet. Es por la aparición de un legado coreográfico documentado y todavía visible, que el Romanticismo ha pasado a ser en la historiografía tradicional el momento inicial de la historia del ballet.

afirmación interesante con respecto a lo que ella interpreta como una ausencia de coreógrafas de ballet: “mientras se considera socialmente aceptable el hecho de que las mujeres tomen clases de danza porque refuerza la idea de 'lo femenino', no se considera aceptable el que muestren sus propias perspectivas a través de la coreografía”² (Adair 1992, pp. 63-64). Como se verá, existen razones que han llevado a una parte importante de las escritoras y académicas a usar estas ideas para reforzar un punto de vista sobre la representación femenina en la danza y, en especial, en el ballet. Sin embargo, es importante cuestionar esta afirmación, especialmente cuando comparamos este arte con otras formas artísticas como la música, la pintura, escultura y arquitectura – por nombrar sólo algunas de ellas -, ya que parece que el ballet haya tenido una tradición de mujeres coreógrafas que corremos el riesgo de pasar por alto. Como las escritoras feministas en el ámbito literario han argumentado, el problema puede que no sea la falta de creadoras, sino la continua desatención a la que han sido sometidas a lo largo de la historia. Como Ellen Moers explicaba:

No hay una única tradición femenina en la literatura (...). Todo lo que se necesita para crear una tradición productiva para las mujeres (...) es que una gran escritora muestre lo que se puede hacer (...). El que una escritora de talento creativo y original se enoje al pensar que es necesario que se cree para ella un nuevo territorio es algo positivo, pero es negativo el que los críticos y académicos (criaturas que por definición carecen de talento creativo) omitan rendir un humilde tributo a las grandes mujeres del pasado que sí crearon nuevos territorios para las mujeres escritoras.³ (Moers 1977, pp. 62-63)

2 “... whilst it is socially acceptable for women to undertake dance training because it reinforces ‘the feminine’ it is not so acceptable for them to portray their own perspectives through choreography.”

3 “There is no single female tradition in literature (...). All that is required to create a productive tradition for women (...) is one great woman writer to show what can be done (...). It is right for every woman writer of original creative talent to be outraged at the very thought that the ground needs to be broken especially for her, just because she is a woman; but it is wrong for the literary scholar

La falta de referentes históricos respecto a estas mujeres que “crearon nuevos territorios” da lugar a la aparición de un mito creado alrededor de aquellas mujeres que sí que crearon obras, pero cuya contribución ha sido o bien definida como esporádica en el amplio contexto de la historia del ballet o bien pasada por alto por generaciones posteriores. Tal mito responde a la continua aplicación del término “pionera” a toda mujer que explora la creación coreográfica en sus diversos campos y áreas estéticas y estilísticas. Mas, si ya en el s. XVIII existieron precedentes femeninos en estos ámbitos, la denominación de una artista como “pionera” quizás debiera ser revisada y cuestionada.

1.2. Marie Sallé (1707 - 1757) y el mito de la pionera

Como ya se ha apuntado, la historiografía de la danza sitúa el s. XVIII como el momento en que se implementan y consolidan de forma sólida las innovaciones técnicas, de vestuario, música, presentación escénica. Paralelamente a estos logros se produce también la aparición paulatina de artistas distinguidos e intelectuales que van a generar un aparato teórico sobre la práctica del arte coreográfico que tendría como culminación la llegada del ballet Romántico. Es por esta razón que historiadores del ballet tan importantes como Lincoln Kirstein (1907 – 1996) e Ivor Guest (1920) vienen considerando el s. XVIII como el momento decisivo en el arranque de la historia del ballet.

and critic (creatures by definition devoid of creative talent) to omit paying their humble toll of tribute to the great women of the past who did in fact break ground for literary women.”

De entre las figuras importantes que habrían de definir los cambios durante este siglo, merece especial atención la bailarina y coreógrafa Marie Sallé (1714 - 1756). Ya en 1938, la historiadora de danza Lillian Moore en su libro *Artists of the Dance* (*Artistas de la danza*) comenzaba su capítulo dedicado a Marie Sallé con la siguiente afirmación:

Marie Sallé fue más que una bailarina; fue una gran artista creativa. Ella fue la primera persona que, de forma consciente, intentó armonizar el *décor* (los decorados), los trajes, la música, el gesto y, de hecho, la misma forma de bailar con el tema expresado en un ballet. Fue también la primera *danseuse* que diseñó la coreografía de las obras en las que aparecía. Saint-Léon, en su *La Stenochorèographie*, la menciona como una de las más grandes coreógrafas de todos los tiempos.⁴ (Moore 1938, p. 30)

Marie Sallé fue alumna de la bailarina Françoise Prévost y debutaría en 1727 en el escenario de la Ópera de París. Sin embargo, no sería para este teatro para el que crearía su obra más importante y radical, *Pygmalion* (1734), sino que tal estreno tuvo lugar en Londres.

La importancia de esta artista en el contexto de su época no puede ser pasada por alto, así el filósofo Voltaire realizó una loa a la artista y a su contemporánea Maria Camargo (1710 - 1770) recogida por Ivor Guest en su libro *Le Ballet de L'Opéra de Paris* (1976) en estos términos:

¡Ah, Camargo, que es usted brillante! / Pero, grandes dioses, ¡Sallé es extraordinaria! / ¡Que sus pasos son ligeros y que los suyos son dulces! /

4 “Marie Sallé was more than a dancer; she was a great creative artist. She was the first person who consciously tried to harmonize the *décor* (i.e. the scenery), the costumes, music, gesture, and the actual style of dancing with the theme expressed in a ballet. She was also the first *danseuse* to arrange the choreography of the ballets in which she appeared. Saint-Léon, in his *La Stenochorèographie*, cites her as one of the great choreographers of all time.”

Ella es inimitable y usted es novedosa: / Las ninfas saltan como usted / Mas las Gracias danzan como ella.⁵ (Guest 1976, p. 32)

Mientras María Camargo habría de revolucionar la técnica de la danza al acortar las faldas y permitir de esta forma el desarrollo de la técnica de salto en la bailarina, María Sallé (Figura 2) revolucionaría su arte al ser la primera mujer que saliera al escenario sin máscara, vestida con una túnica y con el pelo suelto en una coreografía propia que investigaba el tema clásico de Pigmalión y Galatea. Contrariamente a las representaciones tradicionales de este mito en el que Pigmalión crea primeramente una escultura que al cobrar vida se transforma en una mujer a la que continuar, bien admirando, bien instruyendo, la Galatea de Sallé, según el análisis de Susan Leigh Forster: “una vez creada, tenía una vida propia”⁶ (Leigh Forster 1996, p. 134).

La importancia de Sallé como la primera mujer capaz de crear una obra de la que tenemos constancia no sólo de su existencia, sino de su importancia en el desarrollo posterior de la historia de la danza no puede subestimarse. En una entrevista publicada por Janet Lynn Roseman, Catherine Turocy, directora artística y co-fundadora de la Compañía de Danza Barroca de Nueva York, contestaba a la pregunta sobre la existencia de mujeres coreógrafas en esta época concreta ofreciendo el siguiente dato:

Hubo muchas más mujeres coreógrafas e innovadoras a principio de siglo de lo que conocemos. Pero esas mujeres tenían una clara desventaja porque muchas de ellas no podían escribir, y si no podías escribir, no podías publicar tu obra. No notaron sus ballets y no escribieron libros sobre el arte

5 “Ah, Camargo que vous êtes brillante! / Mais que Sallé, grands Dieux, est ravissante! / Que vos pas sont légers et que le siens sont doux! / Elle est inimitable et vous êtes nouvelle: / Les nymphes sautent comme vous, / Mais les Gracés dansent comme elle.”

6 “... once created, was attributed a life of its own.”

de la danza. La mayoría de las publicaciones sobre el arte de la danza fueron escritas por hombres.⁷ (Roseman 2001, p. 99)

Sallé puede que no fuera la primera mujer capaz de poner sus ideas en obras, pero es la primera de la que tenemos constancia histórica y artística. Importante igualmente y ya mencionado, es el hecho de que la artista inauguraría una constante en la historia de las mujeres creadoras en danza al dejar un punto de vista femenino sobre un tema clásico. Cuando Leigh-Foster recoge en su análisis de esta obra tres interpretaciones coreográficas diferentes – la de Sallé, la de Louis Millon en 1799 y la de Arthur Saint-Léon en 1847 - la académica confirma algo que es inherente al arte mismo de la danza y su desarrollo:

Cada decisión de cada coreógrafo articula algún aspecto de identidad corporal, individual, de género y social. Estas decisiones coreográficas constituyen una teorización sobre la encarnación – cómo los cuerpos se expresan y se interrelacionan en un momento cultural determinado.⁸ (Leigh Forster 1996, p.137)

Sallé dejaría en su obra *Pygmalion* una mirada, un punto de vista que ponía de manifiesto que los valores atribuidos a las visiones tradicionales de las historias podían ser desafiadas por nuevas lecturas y por sensibilidades diferentes.

Sallé continuaría su actividad coreográfica en la Ópera de París durante las décadas de 1730 y 1740. Es en este marco donde su trabajo sería admirado por Franz

7 “There were many more women choreographers and women innovators at the beginning of the century than we are aware of. But those women had a distinct disadvantage because many of them could not write, and if you couldn't write, you couldn't get published. They didn't notate their ballets and they didn't write books on the art of dancing. Most of the publications on the art of dancing were written by men.”

8 “Each choreographer's every decision articulates some aspect of corporeal, individual, gendered, and social identity. These choreographic choices constitute a theorization of embodiment -how bodies express and interact in a given cultural moment.”

Anton Hilverding, quien realizaría su propia versión de *Pygmalion* en 1752-1753, y posiblemente por Jean Georges Noverre.

Sin embargo, para la historia posterior, Marie Sallé no fue en muchos casos sino la rival artística de María Camargo. Sallé, para la mayor parte de la historiografía del siglo XX quedaría reconocida como “bailarina, pero no como creadora de danzas”⁹ (Leigh Forster 1996, p. 150). De esta forma, con Sallé también se inauguraría una tendencia histórica que tendrá efectos visibles en el ulterior desarrollo de las carreras de las mujeres como creadoras coreográficas: el olvido histórico de una parte fundamental de su contribución artística.

En contraste, la historia de la danza tradicional sí que reconocería, no obstante, los avances coreográficos del s. XVIII según fueron éstos resumidos y atribuidos al gran Jean Georges Noverre, gracias a sus famosos escritos sobre el arte de la danza. Así, un libro publicado en el año 2003 y dedicado al estudio de la danza de este siglo no dedica sino algún párrafo y mención a Sallé como bailarina, pero no como coreógrafa. Incluso el peso que el autor da a Camargo y sus reformas técnicas y de vestuario es mucho mayor que el otorgado a su rival Sallé (Fairfax 2003).

Indiscutiblemente, *Las Lettres sur la Danse et sur les Ballets* de Jean Georges Noverre (1760) dejaron para la posteridad uno de los manifiestos más importantes y radicales jamás escritos sobre la danza escénica. La historiografía tradicional ha dedicado capítulos en la mayoría de los manuales al análisis de estas cartas, por su posterior influencia en las futuras generaciones de coreógrafos, intérpretes y críticos. Sin embargo, un estudio detallado de la obra de Marie Sallé indica que la artista ya

9 “... dancer but not as dance-maker.”

había puesto en práctica con anterioridad las ideas y reformas que Noverre recogía en sus escritos. Este hecho es reconocido por historiadores como la ya citada Moore (1938) y Lincoln Kirstein quien comenta que “Marie Sallé instituyó un número de reformas que anticiparon a Noverre”¹⁰ (Kirstein 1969, p. 210). De hecho, y con mayor detalle histórico, Ivor Guest en su narración sobre la historia del ballet francés nos informa que cuando Sallé bailó en 1743 sobre el escenario francés de L’Opéra-Comique

... la pequeña troupe de bailarines de este teatro incluía a un joven muchacho de dieciséis años, muy impresionable y que, a pesar de su juventud, supo apreciar la filosofía artística de la Sallé y nunca jamás olvidaría este encuentro precoz: era Jean Georges Noverre.¹¹ (Guest 1976, p. 34)

La liberación que Marie Sallé introdujo con respecto al vestuario que había sido impuesto en su época y que limitaba el movimiento expresivo de forma importante, hizo que la bailarina adoptara una forma de baile totalmente innovadora. En palabras de Leigh Forster: “Las obras de Sallé traspasaron barreras en los sistemas jerárquicos de status y género simultáneamente”¹² (1996, p. 133). De esta forma, la creadora establecía algo que va a convertirse en una constante de la mayor parte de las obras femeninas a lo largo de la historia: la transgresión de los puntos de vista y de las reglas establecidas con anterioridad. Marie Sallé bailaba *à la grècque*¹³, siguiendo los ideales neo-clásicos más radicales de su tiempo que tanta difusión hallaban en los salones Rococó de su

10 “Marie Sallé instituted a number of reforms which anticipated Noverre”

11 “... la petite troupe de danseurs de ce théâtre comprenait alors un jeune garçon de seize ans, très impressionnable qui, tout jeune qu’il fût, sut apprécier la philosophie artistique de la Sallé et ne devait jamais oublier cetter rencontre précoce: c’était Jean-Georges Noverre.”

12 “Sallé’s production simultaneously transgressed boundaries in the hierarchical systems of status and genre.”

13 Conviene llamar la atención sobre el hecho de que este tipo de danza e incluso el uso de túnicas al estilo griego, sería algo que sería recuperado más adelante por Isadora Duncan, la gran revolucionaria de la danza en la transición del s. XIX al XX.

época. Tres de los historiadores que han estudiado la carrera de esta artista – Moore (1938), Kirstein (1969) y Guest (1976) - remarcaron las dificultades que Sallé encontró para encontrar un público que aceptara sus reformas coreográficas. El propio Noverre tendría que soportar un destino similar cuando presentara sus propias obras, y hay que tener en cuenta que éstas fueron creadas décadas después de las que Sallé había presentado en su momento.

Se puede argumentar que Sallé abrió nuevos caminos, no sólo para las innovaciones de Noverre, sino también para otras mujeres creadoras que podrían seguir su senda y continuar explorando nuevas formas de expresión dentro del arte coreográfico. Ella fue una pionera en el sentido exacto de la palabra, ya que en su origen, el término derivó de la palabra francesa *pionnier*, un vocablo usado en el entorno militar y que describía la “posición de avance del cuerpo principal de la armada” y que se asoció más adelante con “cualquier persona que ayuda a desarrollar algo nuevo, que prepara el camino que seguirán otros después”¹⁴ (Merriam - Webster Editorial Staff 1995). El Diccionario de la Real Academia Española también recoge este término bajo las acepciones de “1. Persona que inicia la exploración de nuevas tierras. 2. Persona que da los primeros pasos en alguna actividad humana” (Real Academia Española 2001).

Si, ya en el albor de la historia del ballet, había una mujer abriendo caminos que prepararan los cambios que estaban todavía por llegar, se puede argumentar que el discurso que estipula que las mujeres en el ballet han sido solamente recipientes de formas creativas, más que agentes por sí mismas, es cuestionable. Igualmente, el aplicar

14 “Position in advance of the main body of the army” / “anyone who helps to develop something new, to prepare a way for others to follow”

el término pionera al gran número de mujeres que han trabajado a lo largo de la historia en el ámbito de la creación coreográfica es un error semántico importante. Puede que otras mujeres hayan sido, como sus contemporáneos masculinos, revolucionarias en los cambios que introdujeron en este arte a lo largo del tiempo, pero la labor de pionera debería de quedar reservada a aquella mujer que en un primer momento se adentró en el campo de la coreografía y dejó constancia histórica de este hecho.

1.3. La bailarina como “receptora de pasos”

Si ha habido una época que ha servido como paradigmática para la creación de la iconografía en torno a la figura de la bailarina, ésta ha sido sin duda el s. XIX. Fue durante este momento histórico-artístico que el ballet encontró su momento de máxima consolidación como arte escénico y, quizás debido a esta razón, la asociación del ballet con las obras creadas durante este siglo - entre ellas *Giselle* (1841) o *El lago de los cisnes* (1895) - sigue siendo más que evidente en la imaginación popular y artística.

No es por tanto de extrañar que, como se verá en el Capítulo 4, esta imagen de la bailarina decimonónica vaya a ser ampliamente criticada en el entorno académico feminista durante las décadas de apogeo post-modernista, con consecuencias muy negativas en relación a la percepción del papel de la mujer en el ballet y su valoración dentro de la historia misma de la danza.

Si bien el s. XIX fue una época en la que, efectivamente, los grandes nombres de la danza en el ámbito de la creación son mayoritariamente masculinos, conviene rescatar algunas mujeres ilustres que destacaron en este terreno, así como reinterpretar

el papel que la bailarina de esta época tuvo en la configuración y definición de los estilos y de obras particulares.

Durante la época del Romanticismo, dos famosas bailarinas, Thérèse Elssler (1808 – 1878) y Marie Taglioni (1804 - 1884), tomaron el papel de creadoras además del de intérpretes. En el caso de Elssler - hermana de la gran Fanny Elssler - Théophile Gautier al reseñar su coreografía para *La Volière* (1838) no dudaría en afirmar que:

No hay nada más encantador y armónico para la vista que este baile, que es a la vez rápido y preciso. Un estruendo de aplauso con un coro de bastones y zapatos golpeando el suelo sirvió de testigo del placer del público.¹⁵ (Guest 1966, p. 170)

La obra de Elssler sería el primer ballet coreografiado por una mujer que se presentaría en el escenario de la Ópera de París.

Por otro lado, Maria Taglioni no sólo fue una de las imágenes icónicas del ballet Romántico. Ella inauguró una época, una nueva técnica - la danza en puntas con valor expresivo - y una imagen de bailarina que hoy en día sigue teniendo vigencia en el mundo del ballet. Tras estrenar *La Sylphide* en 1832 con coreografía de su padre,



Figura 3: Emma Livry en Le Papillon (1860)

Filippo Taglioni, la carrera de Taglioni sería, junto a la de Elssler, la definición de una época. Al retirarse de los escenarios, no obstante, Taglioni trabajó como Inspectrice de la Danse en la Ópera de París desde 1859. Fue en este teatro que la bailarina ayudaría a

¹⁵ “ There is nothing more delightful or harmonious to the eye than this dance, which is both rapid and precise. A thunder of applause with a chorus of tapping canes and heels bore witness to the public’s pleasure.”

crear un sistema de trabajo y promociones – el famoso concurso de la Ópera - que sigue vigente hoy en día y que profesionalizaría la danza en dicha institución. Además, Taglioni coreografiaría un ballet, *Le Papillon* (1860), para su alumna Emma Livry (Figura 3). Esta obra fue recuperada por Pierre Lacotte¹⁶ en el año 1976 para el Ballet de la Ópera de París.

Efectivamente, si se compara la contribución femenina en el ámbito creativo con la masculina en esta época concreta, la diferencia en el número y calidad de las obras parece ser notable. Sin embargo, y como sugiere la historiadora Lynn Garafola, resulta problemático evaluar las obras del siglo XIX bajo la concepción coreográfica del siglo XX. Inferir que “la coreografía es preminentemente un acto de creación individual más que la expresión de un estilo institucional, como era típica en el s. XIX”¹⁷ (Garafola 2005, p. 216) excluye el papel del intérprete y, en este caso de las bailarinas, en un momento en el que la creación coreográfica pretendía exaltar la imagen de cada una de las bailarinas y sus características determinadas. Como se verá en el próximo capítulo, cuando se analice la llegada de los Ballets Rusos y los cambios que Serge Diaghilev introducirá en el mundo de la coreografía en torno a los principios de autoría de las obras, el s. XX trajo consigo una apreciación de la obra de arte y del artista que, en siglos anteriores, no habían existido o no en la medida en que lo harán en el nuevo siglo. Si bien, la exaltación romántica y sus principios de individualidad creadora para el artista podían tener cierto eco en el París de mediados de s. XIX, en la Rusia zarista de

16 Pierre Lacotte (1932) ha sido uno de los más importantes estudiosos del ballet Romántico y a él se deben reconstrucciones de *La Sylphide* (1971), basada en el original de Taglioni, *Coppélia* (1973) o *Paquita* (2001).

17 “... choreography is preeminently an act of individual creation rather than the expression of an institutional style, as was typical I the nineteenth century.”

fines de siglo eran conceptos impensables. En ocasiones, la historiografía artística del s. XX no pareció comprender los contextos tanto históricos como socioculturales que sirvieron de marco a otras épocas, lo cual llevaría a la asociación de palabras comunes con conceptos diferentes.

Esta realidad que indicaba que los coreógrafos de la época no tenían gran libertad creadora y estaban al servicio de las instituciones a las que servían quedó además recogida por Ivor Guest en su análisis del ballet Romántico parisino, en la anécdota de la visita de Augusto Bournonville a San Petersburgo en los años setenta. Al ver allí el ballet *Don Quijote* (1869/1871) de Marius Petipa, el coreógrafo afincado en Dinamarca se sintió decepcionado con el espectáculo, sin embargo: “Petipa y su colaborador Christian Johansen le explicaron que no tenían otra alternativa que dar al público lo que quería y aceptar los dictámenes de la dirección del teatro”¹⁸ (Guest 1966, p. 294).

El papel de las instituciones en el ámbito de la danza es especialmente importante al ser éste un arte que requiere de unas infraestructuras que otras artes no necesitan (véase Capítulo 6.3.). Desde el inicio de la formación técnica académica hasta la finalización de las carreras artísticas, las instituciones de danza han restringido y permitido al mismo tiempo el desarrollo de la labor de sus artistas y de formas que emulan la sociedad y valores en las que se desarrollan. Así, Teija Löytönen resume este principio con las siguientes palabras:

De esta forma, las instituciones de danza, como toda institución social, actúan con una doble función en las vidas de los individuos: permiten las

18 “Petipa and his collaborator Christian Johansen explained to him that they had no alternative but to give audiences what they wanted and to accept the orders from the directorship of the theatre.”

condiciones para las actividades de danza pero a la vez restringen las posibilidades ejerciendo el control de decisiones artísticas y prácticas sociales dentro de las instituciones de danza.”¹⁹ (Löytönen 2001, p. 188)

Hacia la segunda mitad del siglo XIX, la imagen de la bailarina había cambiado. De ser la criatura lánguida y frágil adorada durante el Romanticismo francés, la bailarina se había transformado en una mujer cuya presencia en el escenario era visible y palpable.

El traspaso de la capital de la danza de París a San Petersburgo había de traer consigo cambios evidentes. La sociedad y cultura rusa del siglo XIX poco tenía que ver con su contemporánea francesa y, este hecho histórico había de tener su reflejo en la danza y su desarrollo en la capital del imperio. Con una estructura que recuerda la de la sociedad que le servía de marco escénico y cultural, los Ballets Imperiales emulaban la jerarquía social y aristocrática de su época. Es por ello que las bailarinas que desarrollaron su carrera en los altos rangos de esta compañía recordarían en su ejercicio de poder a los altos cargos y personajes de la sociedad petersburguesa de la época.

Si durante el Romanticismo francés, la imagen femenina pasaba por ser una ausencia, más que una presencia real, como la cantidad de sílfides, dríadas, ninfas, ondinas y willis parecen demostrar, el ballet Imperial iba a traer consigo mujeres que, siguiendo otra



Figura 4: Pierina Legnani en El lago de los cisnes (1895)

¹⁹ “Thus dance institutions, as all social institutions, perform a double function in the lives of individuals: they supply the precondition for dance activities but simultaneously they restrict the possibilities by the control of artistic decisions and social practices within dance institutions.”

tradición romántica, la nacionalista ejemplificada por la ya mencionada Fanny Elssler, van a dar vida a heroínas quijotescas, princesas húngaras, reinas egipcias, etc. No es que el ballet Imperial desechara la iconografía romántica, sino que la presentaba de forma más corpórea y con más *gravitas*. Asimismo, las bailarinas encargadas de interpretar estas nuevas obras tenían un poder importante a la hora de imponer sus habilidades técnicas y dramáticas que mermaban significativamente la capacidad artística del creador.

Sin duda, durante la época del Ballet Imperial, la figura coreográfica más destacada fue Marius Petipa, que mantendría el puesto de *Maître de ballet* para el Ballet del Mariinsky desde 1871 a 1903. Como bien recoge Natalia Roslavleva en su gran libro sobre la era Petipa, *Era of Russian Ballet* (1966), en esta época era más que normal para las bailarinas italianas que llegaban a los escenarios de la capital rusa el tener un papel importante en su contribución a las obras al incluir en ellas sus propias habilidades técnicas e incluso variaciones enteras.

De hecho, la situación fue denunciada ya por el joven Mikhail Fokine en 1916, cuando el coreógrafo describiría la situación de sus predecesores para la revista rusa *Argus* en su intento de explicar los cambios necesarios que habrían de permitir al coreógrafo mayor libertad creadora con respecto a sus intérpretes y las convenciones escénicas del momento:

los creadores de ballet más importantes estuvieron atados de pies y manos por las [antiguas] leyes y tradiciones. Debemos denunciar esto. El trabajo de este tipo es muy fácil para el productor y los intérpretes, y aligera la labor del crítico. Es fácil juzgar si un(a) bailarín(a) ha ejecutado correctamente los pasos que ha bailado cien veces en otros ballets. Sin

embargo, hay un problema con este método, una fórmula ya preparada no encaja siempre.²⁰ (en Beaumont 1935, p. 135)

No es de extrañar que Fokine idealizara la imagen de la bailarina romántica (Figuras 3 y 5), en clara oposición a la bailarina todopoderosa de su época de estudiante (Figura 4). Para Fokine, el inicio del siglo XIX había sido una época en la que la expresión había sido el motor en la creación artística. Así, el coreógrafo invocaba la subida a las puntas de Taglioni como un acto por el que la bailarina se convertía en un ser “... tan ligero que casi no parece tocar el suelo.” (en Beaumont 1935, p. 135). De la



Figura 5: *Maria Taglioni en La Sylphide* (1832)

bailarina de finales del siglo o, según sus palabras, del momento “cuando el ballet estaba en declive” criticaba su uso de las puntas como un medio “para sorprender al público con su fuerza y resistencia.”²¹ (id.)

Esta diferencia importante entre la imagen de la bailarina romántica y la bailarina imperial de la que ya hablaba Fokine, es algo que recoge Garafola en estudios más recientes

al observar los importantes cambios que la técnica

de ballet había tenido desde la aparición de Maria Taglioni en *La Sylphide*. El refuerzo de las zapatillas de punta permitía que la bailarina pudiera permanecer más tiempo

20 “...the most prominent creators of ballet were bound hand and foot by those [old] laws and traditions. We must denounce this. Work of this kind is very easy for the producer and the artistes, and lightens the work of the critic. It is easy to judge whether a dancer has executed correctly the steps which he or she has performed a hundred times in other ballets. But there is one drawback to this method, a ready-made pattern does not always fit.”

21 “... so light as to seem hardly to touch the ground” [...] “when ballet was in decline” [...] “... to astonish the audience with their strength and endurance.”

sobre las puntas de los pies y ejecutar pasos técnicamente imposibles hasta ese momento (Garafola 2007). De entre las bailarinas internacionales, sin duda, las más adelantadas en estos nuevos usos de la técnica de puntas, giros y saltos, fueron las italianas, que habrían de llegar a San Petersburgo contratadas por los Teatros Imperiales. La presencia de bailarinas como Virginia Zucchi, Pierina Legnani o Carlota Brianza pronto tendría un importante efecto en sus contemporáneas rusas, no sólo a nivel técnico sino a nivel artístico y en el ejercicio de poder dentro de las instituciones en las que desarrollarían sus carreras.

Paralelamente a los nuevos avances técnicos, se producían cambios importantes en el vestuario. Al desarrollarse la técnica de puntas, las piernas se alargaban, las rodillas se estiraban y las nuevas bailarinas querían mostrar tales logros físicos y técnicos, lo que produjo el acortamiento de las faldas hasta llegar al famoso *tutú de plato o clásico* (Figuras 6 y 7).



Figura 6: Tutú romántico para *Les Sylphides* (1909)



Figura 7: Tutú de plato para *The Sleeping Princess* (1921)

La imagen etérea de la bailarina romántica daba así paso a una imagen mucho más real y tangible en la bailarina imperial. Como se observa en las figuras 3 y 5, las bailarinas románticas mantenían una actitud ausente, pese a que en el caso de Emma Livry, la bailarina se encuentra en un estudio fotográfico, esta mantiene su imagen de ser irreal en su mirada y postura, lejana al espectador y concentrada en su entorno. La actitud de Pierina Legnani, por contrario, pese a estar también representando un ser irreal y darse en un estudio fotográfico igualmente, es mucho más osada tanto técnicamente como en su mirada, que ya no es baja y virginal, sino altiva y casi desafiante. Como explica Garafola:

Finalmente, en oposición a las sílfides y otros emblemas románticos de eterna adolescencia femenina, la bailarina clásica de las décadas finales del siglo XIX era una mujer de cuerpo presente, con cintura de avispa, encorsetada y glamurosa, consciente por completo de su poder como estrella cuando salía al escenario. [...] ella dominaba el escenario con su presencia, no como una premonición de su ausencia. Con carne, sexualidad y poder como armas, ella era demasiado real, cualquier cosa menos una metáfora espiritual.²² (Garafola 2007, p. 155)

Aunque las cualidades artísticas del coreógrafo Marius Petipa son indiscutibles, ya que sus obras siguen siendo la piedra angular en el repertorio de la gran mayoría de las compañías de ballet, también es importante reconocer las aportaciones que estas bailarinas, con el apoyo de la administración teatral y los poderosos balletómanos, realizaron en dichas obras.

El poder de las bailarinas de los Teatros Imperiales no deja de ser un hecho constatado históricamente. La historiadora Corynne Hall, en su biografía de la gran

22 “Finally, unlike the sylphs and other romantic emblems of eternal girlhood, the ballerina of the closing decades of the 19th century was a full-bodied woman, wasp-waisted, corseted and glamorous, fully cogniscent, when she stepped out on stage, of her star power. [...] ... she dominated the stage by her presence, not by the premonition of her absence. With flesh, sexuality and power as her weapons, she was all too real, anything but a metaphor for the spirit.”



Figura 8: Mathilde Kschessinska (1872 - 1971)

bailarina Mathilde Kschessinska (Figura 8) no ocultaba en el título de su obra, *Imperial Dancer, Mathilde Kschessinska and the Romanovs* (2005), el lugar social, político y de poder en el que se situó dicha bailarina que sería amante del zar Nicolás II, de su primo Serge, y de varios duques. Para Hall, Kschessinska evidenciaba así el poder que algunas de estas bailarinas podían llegar a ejercer desde sus posiciones privilegiadas en los Ballets Imperiales.

Como se verá en el próximo capítulo, el ejercicio de poder en las instituciones por parte de las mujeres suele traer consigo una presencia determinante de las mismas en los ámbitos creativos. Así, Bronislava Nijinska recogería en sus memorias cómo Kschessinska había sido la impulsora de la presencia de Isadora Duncan en los Teatros Imperiales en 1904. La bailarina rusa había visto un programa concierto de la Duncan en 1903 con música de Chopin y reconoció de inmediato la aportación artística que esta mujer estaba realizando en la danza. Igualmente sería responsable del encargo a otra mujer, Klavdia Mikhailovna Kulichevskaya, de la coreografía de un paso a dos para ella y Vatzlav Nijinsky usando música de Chopin e inspirado en el estilo de la artista norteamericana. Para la ocasión, Kschessinska vestiría una túnica a la griega al estilo de la Duncan (Nijinska 1981).

Quizás es importante recordar en este momento que la labor de los coreógrafos, o maestros de ballet como se les denominaba en este tiempo, no tenía el principio de autoría que el siglo XX iba a asignar al creador coreográfico. Esto es algo que llegará en las décadas siguientes. En estos momentos, los maestros de ballet tenían que complacer a la familia imperial, los todopoderosos balletómanos, las instituciones teatrales y, cómo no, a las bailarinas que, bajo protección imperial, querían en todo momento ser vistas en todo su esplendor y para ello no dudarían en dictar al maestro sus cualidades técnicas y estilísticas para que éstas fueran incluidas en las diferentes obras creadas para ellas. Es por esto que, como Carol Brown explica, las nuevas posibilidades historiográficas han de pasar por recuperar “el papel creativo de las mujeres en la producción de danza, sea éste como coreógrafa, directora o bailarina, para de esta forma poder confirmar su papel activo en la historia”²³ (Brown 1983, p. 208).

Ya en los albores del s. XX, Lynn Garafola (2005) ha rescatado del olvido toda una lista de mujeres que trabajaron como coreógrafas durante los años del cambio de siglo en Francia. Si bien estas artistas habrían de trabajar en teatros que no fueron tan representativos como las grandes instituciones coreográficas de las épocas que nos ocupan, es innegable que el papel que desempeñaron en el contexto de su época es importante en el desarrollo de la danza.

Madame Mariquita trabajó como maestra de ballet en la Opéra-Comique entre los años 1898 y 1920 y crearía más de treinta ballets para ese teatro. Su trabajo sería reconocido como “arte exquisito”²⁴ (Garafola 2005, p. 217) y de ella se dijo que era “el

23 “... to reclaim women's creative role in the production of dance, be that as choreographer, director or dancer, in order to affirm their agency within history.”

24 “... exquisit art”.

hada de la coreografía artística”²⁵ (id.). Madame Mariquita murió en 1922 y habría de ser la coreógrafa más prolífica de su momento. Su carrera, que se mantuvo durante siete décadas, iba a estar caracterizada - como la de tantas mujeres posteriormente - por la creación de obras “en muchos tipos diferentes de teatros, incluyó largas temporadas teatros populares e igualmente contrataciones en teatros de ópera de provincias, y en el sector subvencionado que rodeaba la Opéra-Comique, no la Opéra.”²⁶ (id.)

Otra mujer notable rescatada por el estudio de Garafola fue Mlle. Stichel, quien trabajaría principalmente en el Théâtre du Châtelet durante los años previos a la llegada de los Ballets Rusos. Stichel (o Louise Manzini, su nombre real) llegó a conseguir ser maestra de ballet de la Opéra en 1910, lo cual puede dar idea de su importancia como coreógrafa y como maestra en su momento.

Jeanne Chasles también trabajó en los años veinte como maestra de ballet en la Opéra-Comique al retirarse Mariquita. Resulta interesante observar cómo diferentes mujeres fueron ocupando el puesto de maestras de ballet durante estos años. En 1925, sería Stichel quien tomaría el relevo y así esta situación se mantendría hasta 1933, cuando Constantin Tcherkas, un ex-bailarín de los Ballets Rusos de Diaghilev se haría cargo del teatro y la situación cambiaría por completo. Como recoge Garafola, “con su nombramiento, la era de las mujeres coreógrafas en la Opéra-Comique llegó a su fin”²⁷ (Garafola 2005, p. 220).

25 “... the fairy of artistic choreography”.

26 “... in many different types of venues, included long stints in the popular theater as well as engagements at provincial opera houses, and in the subsidized sector, centered at the Opéra-Comique, not the Opéra.”

27 “With his appointment, the era of women choreographers at the Opéra-Comique came to an end.”

En Inglaterra, Katty Lanner iba a ser la equivalente a estas mujeres en su puesto en el teatro londinense Empire, un teatro dedicado al music hall. La tradición que habría de mantenerse en Inglaterra anterior a la llegada de los Ballets Rusos en este entorno del music hall ha sido ampliamente estudiada por Alexandra Carter (2005) en su revisionismo sobre los orígenes del ballet en dicho país.

Una vez más conviene recordar la situación del ballet en el siglo XIX y la discrepancia entre lo que hoy consideramos “arte” y la producción coreográfica de la época. Si bien es cierto que teatros como el Châtelet o la Opéra-Comique no tenían en esos momentos el peso de la Opéra en París como instituciones coreográficas, se habría de dar la paradoja de que en esos años la creación artística se articuló en estos centros y no en la consagrada institución nacional. En 1921, reconocían que “los buenos jueces de la danza [estaban] hac[iendo] peregrinaciones desde todas partes de Francia para saborear los apreciados espectáculos presentados en la Opéra-Comique, en donde el ballet era 'una especialidad de la dirección’”²⁸ (Garafola 2005, p. 218).

Con esta observación, resulta un tanto contradictoria la afirmación que la autora de tan interesante estudio realiza al principio de su ensayo y en la que insta a la historiografía de la danza a buscar a las coreógrafas en “las actuales grietas invisibles de lo popular, lo olvidado y lo de segunda-categoría, en la crónica diaria del pasado del ballet en oposición a la crónica selectiva de las instituciones más privilegiadas”²⁹ (Garafola 2005, p. 216). Si bien es cierto que el número de mujeres coreógrafas tiene un momento importante en la llegada previa a los Ballets Russes en estos teatros, tampoco

28 “... good judges of dancing [were] mak[ing] pilgrimages from all parts of France' to savor the much-esteemed offerings at the Opéra-Comique, where ballet was 'a speciality of the management'.”

29 “... in the now invisible crannies of the popular, the forgotten, and the second rate, in the everyday chronicle of the ballet past as opposed to the selective chronicle of its most privileged institutions.”

conviene olvidar que hubo creación coreográfica en las “instituciones más privilegiadas” de épocas pasadas. La idea de que las mujeres hayan trabajado siempre en los límites indefinidos del arte quizás podría contribuir a la elaboración de ciertos determinismos en relación a la creación femenina de los que conviene alejarse por el momento. Como Carol Brown argumentaba:

Aunque la identificación de un discurso matrilineal en la producción coreográfica de las mujeres tiene cierto valor, existe igualmente el peligro de situar ésta fuera de las prácticas de las corrientes principales. A pesar de que algunas mujeres pueden compartir ciertas experiencias y atributos como mujeres, esto no significa que sus formas culturales y sus modos de significación puedan ser celebrados como creatividad en su forma femenina. Pretender lo contrario es arriesgar los peligros de una posición esencialista por la que la creatividad femenina se relaciona de forma directa con la biología de la mujer.³⁰ (Brown 1983, p. 208)

En efecto, aunque ciertos rasgos en las carreras de las coreógrafas que se verán son comunes, conviene no hacer generalizaciones que constriñan la imagen de éstas y las sumerjan en nuevos determinismos que limiten, en vez de liberar, su voz creativa.

Si durante el siglo XIX el ballet iba dejando sus primeras obras importantes y delineando la imagen de la bailarina como su principal foco de atención, la situación iba a cambiar pronto con la llegada de los Ballets Rusos de Serge Diághilev a París. Como se verá en el siguiente capítulo, Diághilev inauguraría la concepción de la creación coreográfica como un acto individual del artista. Quizás por esta nueva concepción artística, la aparición en esta época de una figura como la de Bronislava Nijinska no es casual. De hecho, y enlazando con la tradición anterior, conviene recordar que las

30 “Whilst there is a certain value in identifying a matrilineage of women's choreographic production, there is also a danger in locating this outside mainstream practices. Although some women may share certain experiences and attributes as women, this does not mean that their cultural forms and modes of signification can be celebrated as creativity in its female form. To claim otherwise is to risk the dangers of an essentialist position whereby feminine creativity is directly related to female biology.”

contribuciones de Nijinska al texto coreográfico de *The Sleeping Princess*³¹ en 1921 serían el primer trabajo coreográfico de la artista en el entorno de Diághilev. A su vez, dichas contribuciones serían las primeras hechas sobre la obra de Petipa que tendrían reconocimiento y quedarían documentadas por escrito. Se inauguraba de esta manera un nuevo concepto artístico en torno a la coreografía que estaría de acuerdo con la idea del acto creativo asociado a las primeras vanguardias del s. XX.

Si bien Nijinska crearía varias obras para la compañía, la artista desarrollaría su propia carrera en diferentes compañías alrededor del mundo. Nijinska, como nexo de unión entre la tradición decimonónica y las vanguardias artísticas del nuevo siglo, ejerció la labor de “pionera” para aquellas coreógrafas que, a partir de los años treinta, realizarían contribuciones importantes a la historia del ballet y, por supuesto, al repertorio internacional. Su inspiración serviría a toda una generación de mujeres en todos los países en los que trabajó.

Sin duda todavía se puede argumentar que hay más mujeres que practican la danza en el ballet y que este hecho desequilibra el bajo número de coreógrafas existente. Sin embargo, también es importante constatar la presencia de mujeres que han coreografiado y han contribuido con importantes obras a través de las generaciones y los diversos períodos históricos. Asimismo, como ya se ha observado, no se puede olvidar las contribuciones que las mujeres realizaron a obras coreografiadas por los maestros de ballet. Quizás por esta razón haya que cuestionar el uso constante del término “pionera” cuando una mujer asume un papel creativo en la danza. Si ha habido una tradición en la creación coreográfica femenina desde los inicios de la historia del

31 Título elegido por Diághilev para su producción de *La bella durmiente*, presentada en el Teatro Alhambra, Londres, 1921.

ballet, debería existir una normalización en el sector en torno a esta elección artística. Rara vez se encuentra dicho término referido al trabajo de sus contemporáneos masculinos.

Capítulo 2.

La nueva concepción coreográfica del s. XX



Figura 9: Bronislava Nijinska en Petrouchka (1911)

2.1. Introducción

El siglo XX trajo consigo cambios radicales en la concepción artística. El arte moderno iba a crear una ruptura consciente entre la obra y su entorno; entre el artista y el público. La llegada de nuevos avances científicos capaces de presentar la “realidad” como era percibida por los sentidos, provocó una ruptura con el sistema tradicional de representación artística mantenido durante siglos. Como José David Pujante explica, los artistas, en su búsqueda de nuevas realidades fueron paulatinamente distanciando su obra del mundo y convirtiéndola en un “ser autónomo” (Pujante Sánchez 1992, p. 65). Así, el artista del siglo XX fue transformando sus obras en “signos en sí mismos” (id.) en los que la intencionalidad artística iba adquiriendo una importancia mayor. La aparición de los manifiestos artísticos en este principio de siglo dirigidos tanto a los críticos como al público de alguna manera pretendían establecer de nuevo un diálogo que permitiera la comprensión de unas obras que buscaban la afirmación “de otro objeto y de otro mundo: el mundo artístico” (id.).

El arte del siglo XX dejaba así su papel de reflejo del mundo para convertirse en un reflejo de sí mismo. Quizás, en el puente hacia las vanguardias, Oscar Wilde en su Prefacio para *El retrato de Dorian Gray* (1890) anunciaba algunos de estos cambios al proclamar: “todo arte es, a la vez, superficie y símbolo. Los que buscan bajo la

superficie lo hacen bajo su propio riesgo. Los que intentan descifrar el símbolo lo hacen bajo su propio riesgo”¹ (Wilde 2003, p. 3).

Tales cambios de actitud unidos a la llegada de las primeras vanguardias artísticas habrían de tener su efecto en el desarrollo de la danza y, de forma muy importante y en ocasiones menos reconocida, el ballet. Los Ballets Rusos de Serge Diaghilev iban a ser centrales en el desarrollo y consolidación de las carreras de muchos de estos nuevos bailarines y coreógrafos, así como artistas plásticos, literarios y musicales.

Quizás, el cambio más importante que pronto se va a hacer evidente tras la formación de esta compañía fue el fin de la supremacía de la bailarina. Si durante el siglo XIX había sido la imagen de la bailarina la que había servido como reclamo en los teatros, con Diaghilev se iba a inaugurar el concepto de autoría. Las obras y sus creadores, al igual que los artistas que las habían de interpretar, irían ganando prominencia en los primeros años hasta que en la época final del grupo se consolidaran las propias colaboraciones artísticas y sus creadores como el verdadero reclamo de público y crítica.

Tales cambios no se sucedieron de la noche a la mañana. El contexto en el que se va a desarrollar la historia de la compañía tendrá gran importancia en la paulatina asimilación de ideas que otras artes venían desarrollando con anterioridad. Como Garafola explica:

De la misma forma por la que la pintura moderna de forma consciente se definió como 'masculina' en oposición a la cultura 'femenina' del

1 “All art is at once surface and symbol. / Those who go beneath the surface do so at their peril. / Those who read the symbol do so at their peril.”

simbolismo, el ballet moderno tiró por la borda el culto al eterno 'femenino' que había nacido en el romanticismo.² (Garafola 2005, p. 222)

Esta idea de la masculinización del arte con la llegada del llamado modernismo, según la literatura académica anglosajona, no es única dentro del entorno académico de la danza. Ya Betty Friedman, feminista de la segunda ola de este movimiento, había descrito este abandono del sentimiento en pos de un intelectualismo impenetrable en su importante libro *The Feminine Mystique (La mística femenina)*:

Los pintores se aislaron en un expresionismo abstracto que hacía gala de la disciplina y glorificaba la falta de significado. Los autores teatrales reducían el propósito humano a un sinsentido amargo y pretencioso: 'el teatro del absurdo'. El pensamiento freudiano daría a todo este proceso de escapismo una dimensión de misterio intelectual, atrayente e infinito: proceso dentro del proceso, significados ocultos en otros significados, hasta que el propio significado desapareció y el mundo exterior con su monotonía y desesperanza apenas existía.³ (Friedman 1963, p. 150)

Con Diághilev se iniciaban reformas que van a afectar a la danza hasta nuestros días. De entre ellas y, en relación con el tema de esta tesis, destaca la sistematización de la imagen del creador de coreografías bajo un aura que emulaba a los autores de otras esferas artísticas. Como bien explica Garafola de nuevo:

Diághilev creó una nueva estirpe de coreógrafos, divas cuyo glamour, valor acomodaticio, y habilidades expertas y especializadas, exigían poder en el mercado sin necesidad de una afiliación institucional. El surgimiento

2 "Just as modern painting self-consciously defined itself as 'masculine' as opposed to the 'feminine' culture of symbolism, so modern ballet jettisoned the cult of the eternal 'feminine' born with romanticism".

3 "Painters retreated into an abstract expressionism that flaunted discipline and glorified the evasion of meaning. Dramatists reduced human purpose to bitter, pretentious nonsense: 'the theatre of the absurd'. Freudian thought gave this whole process of escape its dimension of endless, tantalising, intellectual mystery: process within process, meaning hidden within meaning, until meaning itself disappeared and the hopeless, dull outside world hardly existed at all."

de este nuevo 'alto perfil' coreográfico trajo el fin de la era de la coreografía tradicional.⁴ (Garafola 2005, p. 221)

Se daba finalmente el paso por el que la figura del coreógrafo y coreógrafa pasaba a ser la del artista individual, consciente de su poder y con una capacidad de decisión sobre sus obras hasta entonces inexistente. El nuevo contexto histórico-artístico de su momento apoyaba este cambio y Diághilev lo supo entender con rapidez. Si la danza había de ponerse a la cabeza de las artes resultaba obvio pensar que necesitaba de creadores capaces de competir con aquellos trabajando en las otras disciplinas artísticas.

2.2. Los Ballets Rusos de Diághilev

Antes de ver en detalle la obra e importancia de la única coreógrafa que la compañía de Diághilev habría de tener en sus veinte años de historia que van desde 1909 hasta 1929 conviene hacer un rápido repaso por las reformas que su primer gran coreógrafo introdujo en el mundo del ballet y por el contexto creativo de esta compañía.

Mikhail Fokine (1880 - 1942) fue un producto de la escuela del Ballet Imperial del Mariinsky y debutaría en 1898 en la obra *Paquita*, coreografiada entonces por Marius Petipa. En 1902 comenzaría su labor docente en la escuela y entre su alumnado inicial estaría la joven Bronislava Nijinska.

Fokine, siguiendo la tradición de Jean Georges Noverre, y en consonancia con los cambios socio-culturales de su entorno, pronto empezaría una serie de escritos

4 “Diaghilev molded a new breed of choreographer, a diva whose glamor, commodity value, and specialized, expert skills commanded power in the marketplace regardless of institutional affiliation. The emergence of this new 'high profile' choreographer brought the era of the choreographic traditionalist to an end.”

defendiendo la necesidad de un “ballet nuevo”, como él lo definiría. Ya en 1904, mandó a la dirección de los Teatros Imperiales un escrito en el que articulaba sus principios estéticos, principios que estarían perfectamente delineados y puestos en práctica para 1914, fecha en la que se publicaría su famosa carta al periódico *The Times*, en Londres. En este escrito recogería sus cinco principios coreográficos que en 1916, y bajo el título de “El nuevo ballet”, articularía de nuevo para la revista *Argus* en Rusia.



Figura 10: Anna Pavlova en *La muerte del cisne* (1905)

En ese año 1904, el joven coreógrafo había visto en escena a Isadora Duncan y su influencia sería decisiva en la creación de *Acis y Galatea* (1905) para los alumnos de la escuela. En esta obra aplicaría los principios naturalistas y de corte helenístico que él favorecía y que la Duncan había explorado en sus actuaciones. También en 1905 coreografiaría *La muerte del cisne* para la joven Anna Pavlova (1881 – 1931) (Figura 10), solo en el que ya aparecían elementos innovadores que venían a perfilar cambios importantes tanto estéticos como técnicos.

Pese a que la iconografía utilizada por Fokine parecía hacer referencia directa a *El lago de los cisnes* de Marius Petipa y Lev Ivanov, la imagen del cisne que Fokine presentaba a su público era la de una criatura en lucha con su destino, en una coreografía que rechazaba la simetría, equilibrio y contención característicos de las épocas anteriores. La ausencia de virtuosismo técnico, el uso de todo el cuerpo en la expresión dramática, incluso el uso de la imagen de la bailarina dando la espalda al

público eran novedades que Fokine introducía en el mismo seno de los Teatros Imperiales.

En 1907, entraría a formar parte del grupo *Mir Iskutzva (El mundo del arte)* y ahí establecería contacto con Serge Diághilev, quien ayudaría en gran medida al apoyo y desarrollo de las ideas de Fokine. Fue en el seno de los Ballets Rusos donde el coreógrafo presentaría y crearía sus obras más importantes.

Conviene recordar que, si bien en el contexto de los Ballets Imperiales las reformas de Fokine eran novedosas e incluso osadas, en un contexto artístico más amplio, éstas no estaban muy alejadas de las que el compositor Richard Wagner había articulado sobre la concepción operística en su *Música del futuro* (1860/61). Como recogería Garafola, el propio Alexander Benois en 1910 proclamaba que las ideas sobre la *Gesamkunstwerk*, u obra de arte total, que el compositor había soñado serían puestas en práctica por el grupo de Diághilev en su producción del “nuevo ballet” (Garafola 1989).

Sin embargo, conviene señalar la que va a ser una diferencia fundamental en la aplicación de las teorías wagnerianas en el contexto ruso, no sólo para las obras de Fokine, sino como se verá, también para las de Nijinska y todos los artistas que trabajaron en la compañía. Como bien apunta Andrew Wachtel:

A pesar de la inmensa influencia de Wagner, en la práctica la *Gesamkunstwerk* teatral rusa se diferenciaba del modelo wagneriano en varios aspectos importantes. El más importante es que, en vez de ser la creación de una sola figura titánica que habría de escribir el libreto y la

música, indicar la escenografía e incluso organizar la producción de la obra, la versión rusa era un acto más colectivo.⁵ (Wachtel 1998, p. 9)

Fokine, emulando la renovación operística de Wagner, buscaba el fin de la fórmula coreográfica articulada por Petipa por la que se separaba la acción dramática de la acción coreográfica. Para el coreógrafo, la forma en la que las obras de Petipa separaban danzas de carácter, danza académica y mimo no tenía sentido. El “nuevo ballet” debía articular el movimiento y la expresión de una forma natural y comprensible para el espectador. En palabras del propio Fokine:

En el nuevo ballet, [...], la acción dramática se expresa por danzas y gesto en el que todo el cuerpo interviene. Para poder crear una imagen estilística, el maestro de ballet de la nueva escuela tiene que estudiar, en primer lugar, las danzas nacionales de los países representados, danzas que se distinguen inmensamente de país a país, y que a menudo expresan el espíritu de toda una raza; y en segundo lugar, el arte y la literatura del período en el que se sitúa la escena. El nuevo ballet, que aunque reconoce la excelencia tanto del viejo ballet como de la danza de Isadora Duncan siempre y cuando sean relevantes al tema que se trate, rechaza aceptar cualquiera de estas formas como final y excluyente.⁶ (en Beaumont 1935, p. 145)

Este naturalismo o realismo en la articulación del movimiento que proponía Fokine no era algo sin precedentes en su época. Ya se ha apuntado la presencia de Isadora Duncan en la capital rusa y su influencia en el joven creador. Pero incluso en el contexto ruso, reformas como las de Konstantin Stanislavsky (1863 - 1938) en el teatro

5 “Despite the immense influence of Wagner, in practice Russian theatrical Gesamkunstwerk differed in a number of important ways from the wagnerian model. Most important, instead of being the creation of a single titanic figure who was to write the libretto and the music, to indicate the staging and even to organise the work's production, the Russian version was a more collegial affair.”

6 “In the new ballet, [...], the dramatic action is expressed by dances and mimetic in which the whole body plays a part. In order to create a stylistic picture, the ballet-master of the new school has to study, in the first place, the national dances of the nations represented, dances differing immensely from nation to nation, and often expressing the spirit of a whole race; and in the second, the art and literature of the period in which the scene is laid. The new ballet which recognising the excellence both of the older ballet, and of the dancing of Isadora Duncan in every case where they are suitable to the subject to be treated refuses to accept any one form as final and exclusive.”

moscovita, habían tenido ya un reflejo evidente en la labor coreográfica de Alexander Gorsky (1871 - 1924).

Lo que es indiscutible es que Fokine tuvo en el seno de la compañía de Diaghilev una exposición dentro del entorno artístico occidental que Gorsky nunca tendría. El hecho mismo de que Fokine difundiera sus principios coreográficos en una carta a *The Times*, es prueba evidente del peso que el trabajo desempeñado en dicho contexto le va a otorgar al coreógrafo. Fokine con sus escritos se sumaba a las corrientes de vanguardia y sus famosos manifiestos de principios de siglo. No sólo creía en el cambio, el coreógrafo quería que tal cambio fuera entendido por el público y los intelectuales de su época y, de alguna manera, trascender en la historia al dejar un legado verbal, así como coreográfico con su obra.

Para cuando Fokine se une al grupo de Diaghilev, sus ideas ya estaban establecidas en obras concretas y, aunque será para los Ballets Rusos que habrá de crear sus obras más importantes, realmente su visión artística había sido desarrollada con anterioridad. Lo que la troupe de Diaghilev habría de aportar al coreógrafo no fue tanto una ideología artística, sino un vehículo en el que explorar ésta. Sus obras más importantes, *Danzas Polovtsianas* (1909), *Sheherazade* (1910), *El Pájaro de Fuego* (1910), *Carnaval* (1910), *Le Spectre de la Rose* (1911), *Petrouchka* (1911) y *Dafnis y Clóe* (1912) permitirían a Fokine investigar las posibilidades creativas de sus principios y alcanzar una fama sin precedentes, gracias a las continuas giras de la compañía y su contacto directo con las nuevas corrientes artísticas e intelectuales. Sin embargo, la asociación a la compañía también hizo que perdiera su libertad artística al aliarse a un entorno en el que las fórmulas antiguas de creación pronto iban a dar paso a otras

nuevas. Diághilev, como buen empresario, pronto entendió que una de las claves del éxito de su compañía residía en replicar modelos de obras que hubieran tenido éxito de público y, de esta forma, limitaba en gran medida la libertad de sus artistas que tenían que retomar estéticas ya empleadas en la programación anual del repertorio de la compañía.

De esta forma, durante la primera época de la compañía, el público parisino quería exotismo y “Diághilev, con su ojo para la taquilla, complacía. Cada año a partir de la primera temporada ballets exóticos [...] rellenaban uno o, de forma más habitual, dos huecos del nuevo repertorio”⁷ (Garafola 1989, p. 43). Por esta razón, las ideas de Fokine inauguradas con *Acis y Galatea* y su concepción naturalista de la danza tardarían ocho años en ser articuladas en una obra. Sería en 1912, con su *Dafnis y Cloe*, pero para entonces había ya otra figura en la compañía iniciando su carrera coreográfica, Vatzlav Nijinsky (1890 - 1950).

Fokine había inaugurado una nueva concepción del coreógrafo de la que él sería estrella consumada y víctima posteriormente cuando abandonara la compañía e iniciara una carrera en solitario. Si bien su puesto en la historia como iniciador del modernismo quedó asegurado mientras que la figura de Gorsky se desvanecía en el tiempo; su estética decimonónica dañaría su estatura coreográfica tan pronto como nuevos coreógrafos hicieron su aparición en la compañía de Diághilev con otros principios y estéticas más acordes con las nuevas vanguardias. Su decadencia en los repertorios internacionales tuvo mucho que ver con lo que Garafola apunta como:

7 “Diaghilev, with an eye to the box office, obliged. Each year thereafter exotic ballets [...] filled one or, more often, two new repertory slots.”

un reflejo de las enseñanzas de Balanchine – su énfasis en los pasos, su falta de énfasis en el drama, su preferencia por la ausencia de narrativa en oposición a estructuras dramáticas. También refleja – y no muy bien – como aquéllos que quisieron coronar a Balanchine como el heredero de Petipa borrarán dos décadas de la historia del ballet.⁸ (Garafola 1989, p. 48)

Este énfasis en el credo artístico de Balanchine también tuvo un efecto negativo en la carrera de Bronislava Nijinska, como se verá a continuación.

Pese a esto, con Fokine se inauguraba una nueva etapa en la historia de la danza, caracterizada por la presunción de que el acto coreográfico, a partir de este momento, se va a convertir en el “acto de creación individual en vez de la expresión de un estilo institucional”⁹ (Garafola 2005, p. 216) que ya se mencionaba en el capítulo anterior.

Como también se ha comentado con anterioridad, Vatzlav Nijinsky iba a convertirse en el sucesor coreográfico de Fokine. Nijinsky había sido una de las sensaciones de la compañía como bailarín y uno de los intérpretes más importantes de las obras de Fokine, quien hasta ese momento había preferido la imagen de la bailarina en sus obras, en concreto la de Anna Pavlova.

De hecho, conviene señalar cómo Pavlova había abandonado la compañía de Diághilev tras su primera temporada, entre otras razones, por ese culto al bailarín masculino que el empresario favorecía. Este hecho haría que la Pavlova formara en 1913 su propia compañía y recorriera el mundo, llegando a lugares donde los Ballets Rusos nunca pudieron llegar debido a la escala de sus producciones. Si bien el legado de Anna Pavlova no alcanzaría el nivel coreográfico y artístico que tuvieron las

8 “... it reflects Balanchine's tutelage – his emphasis on steps, his de-emphasis of acting, his preference for plotless as opposed to narrative forms. It also reflects -and not well- on those who in their zeal to crown Balanchine with the mantle of Petipa have wiped two decades from the history of twentieth century ballet.”

9 “... the object of male desire ceased to be the female body; it became instead the newly eroticized body of the danseur.”

colaboraciones realizadas en el grupo de Diaghilev, no conviene olvidar que la Pavlova estableció una pauta repetida a lo largo del siglo y que establecía el que una mujer creara, dirigiera, bailara e incluso se coreografiara pequeñas obras en su propia compañía.

Si la presencia del grupo liderado por Diaghilev y de sus artistas iba a determinar los puntos neurálgicos en los que se desarrollaría el arte coreográfico a lo largo del s. XX, la presencia de Anna Pavlova a lo largo y ancho del mundo dejaría como legado una multitud de jóvenes que tomarían el camino del ballet tras ver a la incomparable bailarina. Como se verá en el próximo capítulo, Agnes de Mille iniciaría su andadura artística tras verla bailar en Estados Unidos y Ruth Page sería parte de la compañía de Pavlova a edad muy temprana. De igual forma, en Inglaterra, Ninette de Valois comenzaría su carrera como bailarina emulando en conciertos a la afamada artista (en *On a Desert Island*, 1991), Alicia Markova iniciaría sus estudios de ballet que la llevarían a la compañía de Diaghilev tras ver a la bailarina y Frederick Ashton decidiría dedicarse al ballet tras ver bailar a Pavlova en Lima cuando el joven tenía trece años. De hecho, es bien conocido que el famoso *Fred Step (Paso de Fred)*, presente en todas las obras del coreógrafo, provenía de la *Gavotte* que el joven vio bailar a la artista.

Mas en el entorno de los Ballets Rusos, el culto a la masculinidad en la compañía no se limitaría a la representación. La creación coreográfica pronto sería ocupada por bailarines que, bajo la tutela de Diaghilev, iniciarían la transición hacia la coreografía tras períodos de educación artística sin precedentes y con pocos consecuentes en nuestra época actual.

Si Nijinsky iba a tomar el relevo de la creación antes incluso de la marcha de Fokine, pronto le iba a llegar el turno a Leonide Massine (1896 - 1979), Bronislava Nijinska, George Balanchine (1904 - 1983) y, muy brevemente a Serge Lifar (1904 – 1986), dejando claro que Diághilev supo entender la idea que Garafola ha descrito con precisión: “que con un mínimo talento, la coreografía era una habilidad que se podía aprender”¹⁰ (Garafola 2005, p. 223).

2.3. Bronislava Nijinska (1891 - 1972)

Bronislava Nijinska fue alumna de los Teatros Imperiales y se uniría a los Ballets Rusos de Diághilev en 1911, siguiendo la decisión de muchos de sus colegas de la institución imperial que veían la empresa de Diághilev como la puerta abierta a nuevas experimentaciones artísticas. Sin duda, su dimisión también estuvo motivada por el escándalo que había rodeado la expulsión de su hermano Vatzlav Nijinsky de los Teatros Imperiales, cuando en 1910 el bailarín se presentó en el escenario del Mariinsky sin llevar la indumentaria reglamentaria para el papel de Albrecht en *Giselle*.



Figura 11: Bronislava Nijinska en La siesta de un fauno (1912)

¹⁰ “... that given a modicum of talent, choreography was a skill that could be learned.”

Como bailarina, destacaría por su técnica de saltos (allegro) y de batería, así como por su capacidad dramática. En 1910 crearía su primer papel importante como bailarina, Papillon, en la obra de Mikhail Fokine *Carnaval*. En 1911, Fokine crearía el personaje de la bailarina callejera en *Petrouchka* (Figura 9) y en 1912 estrenaría la obra coreografiada por su hermano *L'après midi d'un faune (La siesta de un fauno)* (Figura 11).

Como coreógrafa, sus dos obras más importantes, presentes todavía en los repertorios internacionales, *Les Noces* (1923) y *Les Biches* (1924), tienen la más alta consideración tanto por parte de los bailarines como del público y la crítica. De hecho, *Les Noces* está considerada como una de las obras coreográficas más importantes de nuestro siglo (Rawlinson en Nijinska 1981). No hay lugar a dudas de que el *status* y consideración que se tiene hacia estos dos ballets está confirmado gracias a sus constantes puestas en escena por parte de las mejores compañías del mundo. La adquisición por parte del Ballet Kírov (Mariinsky) de *Les Noces* en junio de 2003 parece estar de acuerdo con la política del Kírov en esos años de llevar a sus escenarios obras que, a pesar de haber sido creadas fuera de Rusia, deberían haber sido parte esencial de la herencia coreográfica de la compañía¹¹. Situar a Nijinska al mismo nivel artístico que poseen Mikhail Fokine, George Balanchine y Vatzlav Nijinsky parece confirmar su status como artista creativa y establecer que su trabajo debe ser reconocido y transmitido a las futuras generaciones de bailarines.

11 En realidad, los planes para incluir la obra de Nijinska en el repertorio del Kírov se remontan a 1991, cuando se sostuvieron conversaciones para conmemorar el centenario del nacimiento de Nijinska (Johnson 1992). Por desgracia, la muerte de Irina Nijinska ese mismo año impidió que estos planes salieran adelante en ese momento.

Sin embargo, y a pesar de todo esto, la realidad de la situación es que si Ashton no la hubiera llamado en 1963, justo en el momento en que fue nombrado director del Royal Ballet, para poner esas dos obras mencionadas con anterioridad en escena para su compañía, esas consideradas obras maestras del siglo XX habrían desaparecido del repertorio. Como Robert Johnson afirma: “El restablecimiento de su reputación empezó cuando Frederick Ashton se convirtió en director artístico del Royal Ballet”¹² (Johnson 1992, p. 32).

A pesar de que Nijinska continuaría trabajando como coreógrafa, maestra y directora de varias compañías una vez hubo abandonado los Ballets Rusos, su producción de estos años que la verían devenir por diferentes países se ha perdido casi por completo. Una vez que su reputación fue “restablecida” se renovó el interés por su trabajo y puso en escena *Brahms Variations* (1937), *Aurora's Wedding* (*La boda de Aurora*) y *Les Biches* para el Buffalo Center Ballet en 1969 y en 1970 *Chopin Concerto* (1944) para la misma compañía (Johnson 1992). *Chopin Concerto* sería incluido en el repertorio del Oakland Ballet al poco tiempo. Irina Nijinska, hasta su muerte en 1991, continuó poniendo en escena las obras de su madre y quizás su mayor contribución fue la recuperación de *Le Train Bleu* en 1989, pero de forma consciente decidió llamar a esas obras “d’après Nijinska”, ya que no fueron recuperadas por la propia coreógrafa (id.).

12 “The restoration of her reputation was begun when Frederick Ashton became artistic director of the Royal Ballet.”

Desgraciadamente y hasta hoy en día, hay muy poco escrito sobre todos esos años que Nijinska pasó en París, Buenos Aires¹³ o Nueva York. No ha quedado ninguna narración histórica en forma escrita sobre su trabajo como directora de su propia compañía, Théâtre de la Danse, a pesar de que una de las obras creadas para dicha compañía, la ya mencionada *Chopin Concerto*, fue representada por toda Europa y le otorgó a su coreógrafa el Grand Prix de Coreografía en la Exposition Internationale en París (Johnson 1992). Queda poca evidencia artística sobre su trabajo en el Teatro Colón en Buenos Aires, donde pasó cinco temporadas a lo largo de tres décadas. Enrique Honorio Destaville, el historiador argentino que ha estudiado el trabajo de Nijinska en el Teatro Colón, señalaba el hecho de que “no queda nadie de aquellos que trabajaron con ella. Además, su problema para comunicarse en cualquier idioma excepto el ruso, dificultaban el paso de sus ideas a otras personas que no fuera su traductor” (Destaville 2003b). A pesar de las dificultades, la coreógrafa consiguió poner en escena en Buenos Aires un gran número de sus obras, entre ellas *Les Noces*, *Le Baiser de la Fée (El beso del hada)* y una nueva versión de *Le Train Bleu* llamada *Arribas del mar*. Igualmente crearía nuevas obras para la joven compañía, entre las que destacaría su *Estudios religiosos* (1926), que pasaría a llamarse en Europa *Etudes*. Según Destaville, fue uno de los primeros ballets sin argumento y posiblemente el primero que utilizaba música de Bach (Destaville 2008).

13 En Noviembre 2008, *The Dancing Times* publicó el artículo de Enrique Honorio Destaville titulado “Bronislava Nijinska and her work at the Teatro Colón”, editado y traducido por la presente autora. El artículo era un resumen del capítulo dedicado a la coreógrafa por parte del historiador en la obra *Historia General de la danza en Argentina* publicado en diciembre de 2008 en Buenos Aires por el Consejo Argentino de la Danza y el Fondo Nacional de las Artes.

Ha habido poca investigación en torno a sus años en la compañía del Marquis de Cuevas, en donde crearía importantes ballets y donde pondría en escena una famosa producción de *La bella durmiente* en los años sesenta. Por otra parte, el conocimiento que tenemos de sus años con la compañía de Ida Rubinstein se debe principalmente a las críticas de la época y al hecho de que coincide con la época en la que Frederick Ashton tuvo contacto con la coreógrafa y comenzó su influencia posterior en el joven. En el año 2004, de nuevo Lynn Garafola publicaría un artículo en *Ballet Review* sobre dicha compañía en el que se recogían datos fundamentales sobre la première en 1928 del ballet *Le Baiser de la Fée*, obra que la coreógrafa habría de poner en escena no sólo para Ida Rubinstein, sino también para el Ballet Estable del Teatro Colón en las temporadas de 1933 y 1936. Este ballet sería recoreografiado años más tarde tanto por Frederick Ashton (1935), como por George Balanchine (1937) (Garafola 2004).

La calidad de las dos obras que Nijinska repuso a petición de Ashton para el Royal Ballet en los años sesenta – *Les Noces* y *Les Biches* -, hacen cuestionar la posible pérdida de otras obras que podrían haber tenido una calidad similar. Lamentablemente, esta pregunta no puede tener respuesta al no disponerse de la evidencia necesaria que permita a la historiografía realizar una evaluación válida sobre este tema. Si bien este problema de la conservación del patrimonio coreográfico es algo que en la danza afecta tanto a hombres como mujeres, lo que resulta inusitado es la pérdida de obras en el momento en el que éstas todavía disfrutaban de éxito de crítica, público, eran respetadas por los bailarines y tenían a sus coreógrafos en activo.

Se podría decir que a la mayoría de coreógrafos que iban a trabajar para la compañía de Diaghilev les aguardaba un destino similar, con la sola excepción de

Balanchine. Sin embargo, hubo un mayor interés en su trabajo una vez abandonaron Los Ballets Rusos a través de biografías que recogerían sus carreras durante esas décadas.¹⁴ De mayor relevancia es el hecho de que compañías tanto en América como en Europa durante las décadas de los años cuarenta y cincuenta pusieron en escena las obras más importantes creadas para los Ballets Rusos por Fokine (*Les Sylphides*, *El pájaro de fuego*, *Petrouchka*, *Carnaval*, *Sheherazade*, *Danzas polovtsianas*), Massine (*El sombrero de tres picos* y *La boutique fantasque*) y, por supuesto Balanchine (*Apollon Musagète* y *El hijo pródigo*). Sorprende el que Ninette de Valois, que había conocido y bailado las obras de Nijinska, no llamara a la coreógrafa para que pusiera sus obras en escena durante sus años como directora del Royal Ballet, como sí lo hizo con aquellas de Fokine y Massine. Como argumentaban Susan Crow y Jennifer Jackson en su repaso a la contribución de De Valois en el contexto del Royal Ballet:

Como directora artística, De Valois no sólo hizo sus propias contribuciones en materia de repertorio, sino que también fue la responsable de establecer un núcleo importante de obras que definían el canon de los clásicos del s. XIX y el repertorio de Diaghilev [...] Este repertorio de patrimonio coreográfico reflejaba su visión personal.”¹⁵ (Crow; Jackson 2001, p. 13)

Si las elecciones de De Valois eran consecuencia de su papel y visión sobre la actividad coreográfica, quizás no sorprendan tanto al recordar, como lo hacía Susan Crow, que:

La propia De Valois era una buena coreógrafa... muy buena coreógrafa, y sin embargo, ella decidió poner todas sus energías en la dirección de la

14 Todos los coreógrafos y maestros de la era de Diaghilev han tenido diferentes biografías escritas por autores diversos que cubrían sus carreras una vez habían abandonado los Ballets Rusos.

15 “As artistic director, de Valois made not only her own distinctive contributions to the repertoire, but was also responsible for laying down a cellar of vintage works from the canon of nineteenth-century classics and the Diaghilev repertoire (...) This heritage repertoire reflects her personal vision.”

compañía... y dejó de coreografiar, lo hizo de forma deliberada.¹⁶ (Crow 10 Sept 2003)

Cuando se vea la carrera de Ninette de Valois en el capítulo siguiente, se observará que la fundadora del Royal Ballet tuvo a lo largo de su vida una visión altamente definida del papel de la mujer en la danza. Para ella, la mujer debía sentar las bases y, una vez éstas estuvieran bien consolidadas, ceder el paso a los hombres (Garafola 2005; Crow 2002). El hecho de que ella hubiera formado parte del elenco que estrenaría *Les Biches* en la compañía de Diaghilev, e incluso el que tuviera el modelo de Nijinska en el desarrollo de su propia carrera coreográfica arroja datos interesantes. Por una parte, De Valois podría haber dado mayor importancia al legado de los coreógrafos masculinos del entorno de Diaghilev; o, por otra parte, De Valois no quería que sus obras aparecieran junto a las de su maestra y modelo coreográfico. De hecho, la verdadera razón podría ser esta última, si la anécdota que recoge Julie Kavanagh en su biografía de Frederick Ashton resultara cierta. Aparentemente, cuando John Lanchbery – director musical de la compañía- preguntó a Ashton por qué *Les Biches* no formaba parte del repertorio del Royal Ballet, Ashton contestaría “porque De Valois está celosa de ella”¹⁷ (Kavanagh 1996, p. 484).

Si los celos podrían haber impedido el reconocimiento de Nijinska en la recién creada escuela inglesa, al otro lado del Atlántico podrían haber existido razones similares en el entorno intelectual y artístico que rodeaba a George Balanchine. Como se verá en el análisis de *Les Biches*, Lincoln Kirstein, cofundador del New York City

16 “De Valois herself, she was a fine choreographer... very fine choreographer, and yet she chose to put all her energies in the running of the company... and she stopped choreographing, she deliberately did that.”

17 “Because de Valois is jealous of her.”

Ballet, amigo del coreógrafo e importante historiador, en su libro *Four Centuries of Ballet: Fifty Masterpieces*, da a *Apollon Musagète* (1928) el mérito de ser la obra que traería de vuelta el clasicismo a la danza, omitiendo cualquier referencia a *Les Biches*, obra anterior y que sería responsable de tal cambio estético (Kirstein 1970). Quizás la omisión de la calidad del trabajo de Nijinska quedaría patente cuando Jerome Robbins, quien sería co-director del New York City Ballet y colaborador y amigo de Balanchine, tras haber creado su versión de *Les Noces* en 1965, tuvo ocasión de ver la puesta en escena del original de Nijinska en una visita del Royal Ballet. El coreógrafo y amigo del artista, Eliot Feld (1942), recordaba como, tras ver la obra de Nijinska, Robbins diría que, de haberla visto antes, nunca habría hecho su versión (en New York City Ballet, 2008).

El silencio de aquellas personas que trabajaron con la coreógrafa podría explicar en gran medida la ausencia de obras de Nijinska en los repertorios de compañías dirigidas por hombres y mujeres que conocían el valor y calidad de su obra.

Incluso las propias memorias de la artista no parecen hacer justicia a su autora. Así, sus *Early Memoirs*, un libro que se transformaba en un homenaje a su hermano, Vatzlav Nijinsky, culmina en el año 1914, la fecha en que Nijinsky abandonaba la compañía de Diághilev y unos años antes de que ella comenzara su carrera coreográfica (Nijinska 1981). Las frases que cierran la autobiografía de Nijinska cuentan el fin de la carrera de su hermano y, quizás esto es llamativo porque con ellas se cierra un libro que pasa por alto toda su vida creativa y su trabajo como coreógrafa. Queda poco consuelo al saber que ésta es la primera parte de un manuscrito que quedó incompleto antes de su muerte y que consistía en notas y borradores reunidos por su hija Irina y la académica

Jean Rawlinslon (Nijinska 1981). David Leonard, director de Dance Books, confirmaba la existencia de una segunda parte, nunca editada, que habla de su carrera coreográfica y de su vida una vez abandonara los Ballets Rusos:

No es exactamente un segundo volumen: aparentemente existen solamente unas notas y borradores, y los costes editoriales que se necesitarían para transformarlo en un libro serían prohibitivos. Me temo que no sé quién posee estas notas.¹⁸ (Leonard 2003)

Como Susan Crow (2003) indicaba, estos gastos editoriales unidos a la falta de interés por parte de un público que desconoce la existencia de tales notas recuerdan el destino de muchas mujeres artistas cuya obra se ha olvidado una vez se dio por terminada su asociación con grandes hombres.

La escritora española Rosa Montero explicaba en su libro *La Loca de la Casa* (2003) cómo las mujeres han tenido que asimilar a lo largo de la historia del siglo XX no sólo los estilos de sus contemporáneos, sino también incluso sus nombres para así poder obtener algo de reconocimiento artístico: "...en una especie de narrativa travestida, porque no había modelos expresivos femeninos que se pudieran usar" (Montero 2003, p. 175).

Otro ejemplo lo proporciona Jacky Bratton en su ensayo sobre la desaparición de Susanna Centlivre, dramaturga del s. XVIII. Bratton describía este factor del que hablaba Montero como una "negociación de género entre el poder y la sumisión [cuyas consecuencias] fueron, diría yo, perpetuadas por el discurso emergente de las estéticas

18 Not exactly a second volume: it apparently exists only in the form of brief and disjointed notes, and the editorial costs involved in turning it into a book would be prohibitive. I don't know who owns the notes, I'm afraid."

Románticas y post-Románticas, y que todavía siguen vigentes hoy en día”¹⁹ (Gale, Gardner 2000, p. 8). Esta “negociación de género” llevó a muchas artistas como en el caso de Centlivre a “evitar cualquier alegación de prestigio literario”²⁰ (id.).

Se podría argumentar que sí que existían durante la época de Nijinska modelos artísticos femeninos que emular como lo representan las pintoras Natalia Gontcharova o Sonia Delaunay²¹. Sin embargo, no conviene olvidar que la libertad artística o cualquier tipo de independencia real para la mujer no era algo que a principios del siglo XX fuera fácil de obtener. Como Irina Nijinska recuerda:

el problema es que las compañías necesitan apoyo. En los comienzos del siglo [XX], era difícil que una mujer se estableciera como directora de un ballet o como coreógrafa. Para una mujer, sobre todo en París, conseguir dinero era muy difícil. En París, una mujer casada no podía tener una cuenta bancaria. No podía obtener su propio pasaporte, cuenta bancaria, o incluso un préstamo con el que empezar una compañía.²² (Johnson 1992, p. 48)

La realidad de la mujer a principios del s. XX en Europa y los países occidentales era muy diferente a la actual. El derecho a voto fue una conquista lenta, incluso en un país como Francia, que no lo aprobaría hasta 1947. La propia Simone de Beauvoir (1908 – 1986) tuvo problemas para comprender la disparidad social entre hombres y mujeres, lo cual la llevaría a escribir su obra *El segundo sexo* (1949), en

19 “... gendered negotiation of power and submission [whose consequences] were, I would argue, perpetuated in the emergent discourse of Romantic and post-Romantic aesthetics, and are still operative today.”

20 “... avoid any claim to literary prestige.”

21 Natalia Gontcharova (1881 – 1962) inauguraría junto a su marido Mikhail Larionov la corriente Rayonista, dentro del marco de las nuevas vanguardias artísticas. Sonia Delaunay (1885 – 1979) fue también pintora y diseñadora e iniciaría con su marido Robert Delaunay la corriente Orfista. Las carreras de ambas artistas serían en gran medida eclipsadas por las de sus maridos en la historiografía del arte.

22 “... the problem is that companies need backers. In the beginning of the century, it was difficult for a woman to establish herself as a ballet director or choreographer. For a woman, chiefly in Paris, to get money was very difficult. In Paris, a married woman was not supposed to have a bank account. She could not get her own passport, bank account, or even a loan to start a company.”

donde articularía el dilema que definía a la mujer de su época, es decir, el eterno conflicto entre las aspiraciones femeninas como seres humanos autónomos y su situación social como seres secundarios y definidos por los hombres (De Beauvoir 1949).

En América la situación no parecía estar mucho mejor, como señala Johnson: “La sombra que empezó a caer sobre ella iba creciendo lentamente debido a la falta de oportunidades para coreógrafos de ballet en los Estados Unidos”²³ (Johnson 1992, p.32). Esa realidad, unida a la aparente incompetencia de su segundo marido, Singaevsky, de quien dependía a la hora de poder hacer todos sus negocios” (id.) parecen ser otras importantes razones de que se la olvidara durante décadas y de que sus obras fueran desapareciendo de los repertorios y de la memoria de su público.

Parece como si Bronislava Nijinska hubiera empezado una tradición en el siglo XX por la que las coreógrafas de ballet, sin importar la grandeza de sus primeras obras, desarrollarían carreras itinerantes sin la estabilidad necesaria con la que garantizar la continuidad y posteridad de su trabajo.

Como se verá con otras carreras de coreógrafas a lo largo del siglo, parece que exista una constante en todas estas artistas que se pudiera relacionar con un rechazo a pertenecer o establecerse dentro de una organización sólida. El caso de Ninette de Valois se podría considerar casi como una excepción, si bien ya se ha visto que la creación y desarrollo de una institución como el Royal Ballet le habría de costar a De Valois el abandono de su propia carrera coreográfica. Como explicaba Susan Crow: “La mayor parte de las compañías de ballet operan en base a estructuras y fórmulas muy

23 “The shadow that fell on her grew slowly from the lack of opportunities for ballet choreographers at that time in the United States”

antiguas, incluso en temas como la coreografía, quiero decir que son unas estructuras y jerarquías muy masculinas”²⁴ (Crow 2003).

Podría argumentarse que, como habría de ocurrir más tarde con las carreras coreográficas de Janine Charrat o Twyla Tharp, esta forma de vida creativa itinerante estaría unida a una constante idea de renovación e innovación artística que ninguna institución establecida parece garantizar a estas mujeres (véase Capítulo 5.3). Sin duda se creó un modelo artístico, aunque a juzgar por las palabras de Irina Nijinska, no parece que este modelo tuviera tanto que ver con los valores artísticos como con la necesidad: “me dijo que su sueño era tener su propia compañía de ballet con bailarines entrenados por ella, como en la escuela que ella misma había iniciado en Kiev”²⁵ (Johnson 1992, p. 48).

A pesar de sus sueños y viendo las dos únicas obras que han sobrevivido en el repertorio, innovación y renovación parecen ser claves fundamentales en el desarrollo coreográfico de Nijinska. Ella fue la primera mujer que nos dejaría una perspectiva femenina en la danza sobre la sociedad y su impacto en el individuo. Sentando un precedente para aquellas mujeres coreógrafas que vendrían después, Nijinska estableció la “female gaze”, la mirada femenina, dejando así claro su derecho a proponer un punto de vista en la escena pública.

Resulta interesante citar en estos momentos a la escritora y periodista Joan Didion (1934) y su explicación sobre la razón que la hace una escritora, ya que ésta puede ser fácilmente aplicada a toda esfera de creación artística. Para Didion, el acto de

24 “Most of the major ballet companies are operating on very old fashioned lines and structures, even in respect to choreography, I mean they’re very masculine structures and hierarchy.”

25 “... she told me her dream was to have her own ballet company with dancers trained by her, as they had been in the school she had started in Kiev.”

escribir implica: “decir yo, imponerse una misma sobre otra gente, decir *escúchame, míralo bajo mi punto de vista, cambia de idea*. Es un acto agresivo, incluso hostil”²⁶ (Sternburg 1992, p. 11). Nijinska no intentó ocultar este yo con adornos y metáforas que pudieran poner en entre dicho el resultado final. *Les Noces* es una obra potente, incluso agresiva en la forma en la que la representación de una boda desafiaba todas las ideas preconcebidas sobre el efecto de este ritual en la vida de las mujeres.



Figura 12: Felia Dubrowska en un ensayo de Les Noces (1923)

Con Nijinska, por primera vez desde la era Romántica, había un yo femenino en la danza. Quizás por ello, el punto de vista iba a ser diferente a la ideología y estética reinante hasta ese momento. No es que la visión de Nijinska en torno a una ceremonia de boda fuera concebida como un ataque a la perspectiva masculina tradicional que llevaba siglos ejemplificada en libros, pinturas y ballets (Figura 12). Simplemente su visión variaba por el hecho de que su experiencia de este ritual como mujer era diferente. Su colaboración con Natalia Gontcharova, una importante artista durante los

²⁶ “... saying I, of imposing oneself upon other people, of saying listen to me, see it my way, change your mind. It’s an aggressive, even a hostile act.”

primeros años de las vanguardias soviéticas, puede haber estimulado la forma en la que el ballet desarrollaría esa idea de “míralo a mi manera, cambia tus ideas” que Didion sugería. Parece obvio que los años que Nijinska pasó en la Rusia soviética, su contacto allí con los artistas de la *avant-gardé* y los cambios que la sociedad estaba experimentando en esos momentos dejaron una marca importante en el trabajo de la coreógrafa. Nijinska no sólo iba a ofrecer un comentario sobre la sociedad en el contenido de su obras, sino que también emplearía formas estéticas en su obra que ponían en entre dicho la jerarquía asociada con el ballet al poner el énfasis y protagonismo en la masa y no en el individuo. Esto es algo que Susan Crow reconocía como una característica de la coreografía femenina:

Yo creo que puede que haya una cuestión de concepción jerárquica diferente, relaciones diferentes, un sentido diferente de organización social y, como hemos dicho, el tema principal tiende a ser más doméstico o más centrado en las vidas personales de las mujeres.²⁷ (Crow 2003)

No parece que sea una coincidencia el que *Les Noces* sea la primera colaboración dentro del grupo de Diághilev en la que las mujeres habrían de desempeñar los papeles principales en todo el proceso creativo, con la excepción de Strawinsky, quien al principio mostró su desacuerdo con la visión de las artistas. Diághilev fue una vez más un precursor de su tiempo y debió darse cuenta de inmediato de que con esta obra se inauguraba algo nuevo, algo que el mundo tendría que aceptar antes o después y, a pesar de que Stravinsky había demostrado falta de sincronía con la

26 “I think there’s maybe the issue of a different conception of hierarchy, different relationships, a different sense of social organisation and, as we’ve said, the subject matter tends to be more domestic or about female personal lives.”

visión de las artistas, le recomendó: ““Déjala terminar. Quizás se nos comprenderá dentro de veinte años’ decía al ‘trastornado’ compositor”²⁶ (Nijinska 1981, p. xxi).

Deben de haber existido buenas razones por las que Stravinsky se sintiera “trastornado” al observar cómo Nijinska daba forma visual a su música. Parece que hay una disparidad obvia entre las letras que él musicalizó y la actitud que la coreógrafa tomó hacia esas letras.



Figura 13: Les Noces, Escena 2. Ballet Mariinsky (2005)

Como ejemplo (Figura 13), Irina Nijinska recordaba que, al principio del segundo cuadro, el novio se presenta de pie, rodeado de sus amigos que sostienen sus brazos extendidos hacia su cabeza simbolizando: “los rayos del sol. En la Rusia pagana, el sol simbolizaba una nueva vida tras los largos inviernos. En el libreto musical, se dice que los amigos del novio le están peinando el pelo, pero mi madre nunca usó eso”²⁸ (Johnson 1992, p. 58).

27 “Let her finish it. Maybe we will be understood twenty years from now” he told the “disturbed” composer.”

28 “.. the sun’s rays. In pagan Russia, the sun symbolized new life after the long winters. In the music libretto, it says the friends of the groom are combing his hair. But my mother never used that.”

Parece que Nijinska intencionalmente o no cuestionaba la voz masculina y la forma en la que ésta había descrito los sentimientos de las mujeres. Algo muy similar había ocurrido en la literatura cuando Dorothy Richardson había escrito su libro *Pilgrimage* (1915). La autora mandó a su personaje principal, Miriam, a un viaje iniciático que le permitiera convertirse en escritora. La autora hizo que su personaje encontrara su propia voz y cuestionara la exactitud de las voces masculinas que habían representado al sexo femenino:

Fue entonces que él se enfadó
¿De qué otra forma deberían ser representadas?
No pueden ser representadas por los hombres. Porque por cada palabra que
usamos, hombres y mujeres queremos decir cosas diferentes.²⁹ (Pykett
1995, p. 84)

Nijinska no sólo fue capaz de presentar un punto de vista femenino de forma descarnada, sino que lo hizo sin tener modelos coreográficos femeninos en los que inspirarse.

De mayor importancia todavía, su obra *Les Noces* presentaba en escena un comentario social osado de forma innovadora tanto en estilo como en técnica, lo que todavía hace que esta obra ocupe un lugar único en el repertorio internacional. Nijinska explicó que la técnica usada en *Les Noces* estaba influida por el ballet de Nijinsky *Le Sacre de Printemps* (1913) (Nijinska 1981). Tras la pérdida de las obras de Nijinsky, *Les Noces* se confirma como testimonio de un momento único en la historia coreográfica. No hay otra obra como ésta antes o después en la historia de la danza a nivel técnico y estilístico, pese a que su influencia se haría notar en obras de

29 "It was then he was angry. / How else should they be represented? / They can't be represented by men. Because by every word they use men and women mean different things."

importantes artistas como Ninette de Valois, Frederick Ashton, Antony Tudor, Kenneth MacMillan y más recientemente Javier de Frutos³⁰. Por ello, es interesante considerar que si las *Lettres* de Noverre han pasado a ser el epítome de un momento revolucionario en la historia de la danza, a pesar de que habían sido las obras de Marie Sallé las que habían puesto dicha revolución en movimiento, sería equiparable que a la obra de Nijinska se le diera el crédito por las innovaciones de Nijinsky, ya que ha sido su obra, y no la de su hermano, la que ha sobrevivido el paso del tiempo, aunque no ha sido así.

Si en *Les Noces* Nijinska había presentado ante el espectador una realidad cruda y tosca que ponía en tela de juicio la visión tradicional del matrimonio y su celebración en la comunidad, en *Les Biches* la coreógrafa iba a presentar ante la educada audiencia parisina otra obra osada, a la par que representativa de su época.

El cambio de siglo no sólo trajo consigo nuevas formas artísticas y valores sociales, sino que, como bien recoge Lynn Pykett (1995), también provocó una crisis de género desde el fin de siglo que se acentuaría en las primeras décadas del s. XX. La idea de que había una “degeneración” en la masculinidad había sido algo enfatizado por todos los movimientos artísticos del momento. El Simbolismo, Decadentismo, Art Nouveau, Jugendstil, Modernismo, la Secesión Vienesa parecían enfatizar a través de sus “melodías sin fin”, líneas “coup de feu” o los escritos sobre “el arte por el arte” que el orden y la lógica masculina estaban dando paso a una estética más femenina. Curiosamente, los artistas que habrían de traer tales reformas estéticas fueron en su mayoría hombres.

30 La obra de Javier de Frutos creada en 2011, *The Most Incredible Thing (La cosa más increíble)*, hacía referencia directa en su último acto a *Les Noces* al poner en escena una boda en la que la protagonista es obligada a casarse en contra de su voluntad. De Frutos tomaba momentos inconfundibles de la obra de Nijinska y los reordenaba en nuevas formas coreográficas.

Esta “degeneración” como característica de los tiempos encontró en Diághilev un ejemplo perfecto. Por ello, cuando éste pensó en realizar unas modernas *Les Sylphides*, su posición privilegiada en el medio artístico parisino rodeado de la *avant-gardé* le ofrecía un marco idóneo en el que mostrar una visión personal sobre un momento social y cultural único. Los síntomas de una sociedad en decadencia estaban patentes, especialmente tras los horrores que había traído consigo la Primera Guerra Mundial. Parecía obvio que las sífides ya no podían representar una aspiración artística para los nuevos poetas de un mundo en el que las personas eran capaces de degenerar o progresar por igual (Pykett 1995). Para muchos anti-modernistas “la modernidad en las artes era en sí misma una psicopatología, y al mismo tiempo una obsesión con lo psicopatológico, lo subjetivo, y lo pervertido”³¹ (Pykett 1995, p. 31). Estas ideas sobre “lo pervertido” y sobre discursos subversivos de género y realidades subjetivas, son las que impregnan la obra que Nijinska, Marie Laurencin y Francis Poulenc producirían. Para ello, el estilo de Nijinska cambió radicalmente. El Neo-classicismo³² encontró su camino de vuelta a los escenarios, quizás en un intento de hacer visualmente aceptable lo que moralmente no lo era. Como ya se ha comentado, hay que recordar que la ausencia de *Les Biches* en los repertorios durante mucho tiempo hizo que los historiadores atribuyeran a George Balanchine y su *Apollon Musagète* (1928) la introducción en el ballet de su tiempo de “un espíritu de clasicismo tradicional ausente

31 “... modernity in the arts was itself a psychopathology, and at the same time an obsession with the psychopathological, the subjective, and the deviant”.

32 Se utiliza aquí el término ‘neo-clásico’ siguiendo la propia descripción de Irina Nijinska de la obra: “*Les Biches* is neoclassical. *Les Noces*, in which there is no turnout, is modern/character.”

33 “... a spirit of traditional classicism absent since Petipa’s last compositions almost thirty years before.”

desde las últimas composiciones de Petipa realizadas hacía ya casi treinta años”³³ (Kirstein en Balanchine, Mason 1984, p. 27).

Les Biches es una obra más intimista que *Les Noces*. Es también una obra más frágil, puesto que juega con una ambigüedad y una representación atmosférica de una época que hoy en día nos es difícil de comprender. Es casi un *tableau vivant* en el que la ruptura de las líneas clásicas y la sutilidad de los personajes adquieren mayor importancia que las cuentas matemáticas y las formas geométricas. Como Nijinska solía decir cuando daba indicaciones a las bailarinas que iban a interpretar la muchacha de azul (Figura 14): "Debes bailar esto como si fueras una carta, una carta muy interesante en un sobre"³⁴ (Mason 1990, p. 19).

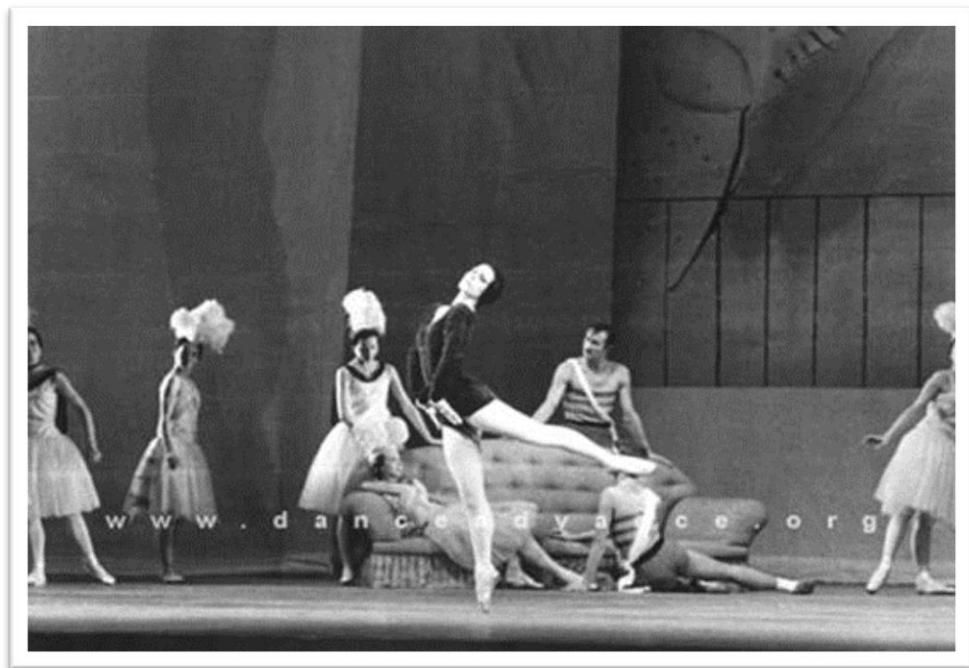


Figura 14 : Georgina Parkinson con el Royal Ballet en *Les Biches* (1964)

34 "You must dance this as if you were a letter, a very interesting letter in an envelope."

Los principios jerárquicos en *Les Biches* parecen confusos. La ambigüedad es fundamental en la ejecución de esta obra en la que nada ni nadie parecen ser lo que aparentan en el escenario. Con *Les Sylphides*, el público se movía en territorio más seguro. Con *Les Biches*, como Ninette de Valois explicaba en una conferencia sobre la coreografía que tuvo lugar en la Royal Opera House:

nadie se reía como lo hacen hoy en día cuando los hombres adoptan esta o esa pose. Cuando se estrenó, *Les Biches* puso en escena a gente que todo el público reconocía. Podían haber puesto nombres y apellidos a cada uno de los personajes.³⁵ (De Valois, Drummond et al. June, 1991)

Quizás *Les Biches* sea una obra más representativa que *Les Noces* en la vida artística de Nijinska. Puede que sea la pieza en la que su estilo echara raíces. Después de todo, fue éste el primer ballet que Ashton solicitaría de la coreógrafa cuando la llamó para trabajar y poner en escena sus obras para la compañía del Royal Ballet y, de hecho, la obra se presentó en el mismo programa que el ballet de Ashton *A Wedding Bouquet* (1937), obra que en más de un aspecto recordaba el estilo y comentario social de la obra de Nijinska (Figuras 1 y 15).



Figura 15: A Wedding Bouquet (1937)

Puede que sea una obra más personal, ya que, como Susie Crow explica:

³⁵ "... nobody laughed as they do nowadays when the men adopt this or that pose. At the time it was premiered, *Les Biches* put onto the stage people everybody in the audience could recognise. They could all have put names and surnames to those characters."

Les Biches no es un gran ballet, sino un ballet sobre relaciones... ambigüedad... quizás nosotras no estamos tan preocupadas en hacer obras rimbombantes, grandilocuentes o virtuosas, y nos interesan más la sutileza y la intimidad y eso es algo que va a contribuir a la fragilidad de los [ballets hechos por mujeres] a lo largo del tiempo.³⁶ (Crow 2003)

Los testimonios de los bailarines que trabajaron con Nijinska en sus últimos años nos han llegado y vienen a confirmar su importancia y su influencia en coreógrafos tales como Frederick Ashton y, sorprendentemente, en George Balanchine. Maria Tallchief, una de las más importantes e iniciales bailarinas asociadas a Balanchine, admitía en una entrevista que: “Cuando Balanchine me pedía que hiciera esto o lo otro, yo ya lo conocía por Nijinska”³⁷ (Mason 1990, p. 18). Georgina Parkinson también revelaba que “fue únicamente cuando Bronislava Nijinska vino y nos enseñó *Les Biches*, que comprendimos lo que era la respiración y el movimiento real del cuerpo”³⁸ (Mason 1990, p. 24). Si se tiene en consideración que Nijinska fue a trabajar al Royal Ballet en los años sesenta y que Ashton para entonces ya era famoso por su énfasis en la “respiración” y “movimiento del cuerpo” en sus obras, los comentarios de Parkinson son realmente reveladores de la posible conexión entre ambos coreógrafos. Aunque aún es más interesante el leer a una bailarina Balanchine reconociendo que la técnica que este coreógrafo estaba desarrollando en ese momento temprano de su carrera, tenía conexiones tan fuertes con la que empleaba Nijinska, por la que él nunca mostró gran aprecio como coreógrafa. Incluso el joven, pero ya famoso Kenneth MacMillan tuvo influencia de su estilo cuando vio a Nijinska poniendo en escena sus obras para el Royal

36 “*Les Biches* is not a grand ballet but a work about relationships... ambiguity... maybe we [women]’re not so concerned about making bold, grand, virtuosity statements, and more concerned with subtlety and intimacy and that has something to do with their [female ballets] fragility throughout time.”

37 “You know, when Balanchine asked me to do this or that, I already had it from Madame Nijinska.”

38 “It was only when Bronislava Nijinska came and taught us *Les Biches* that we realised what breathing was and what actual body movement was.”

Ballet. Por ello, cuando coreografió sus reconstrucciones de los ballets perdidos de Nijinsky *La consagración de la primavera* y *Jeux (Juegos)* para la película de Herbert Ross, *Nijinsky* (1980) MacMillan no dudó en inspirarse sin ningún pudor en la técnica y estilo de Nijinska.³⁹

En la conferencia sobre Nijinska ya mencionada con anterioridad, Alicia Markova también recordaba otras muchas obras que ella consideraba “ballets hermosos” y que, sin embargo, se han perdido. De nuevo se mencionaba su *Concerto de Chopin* y *Bolero* como ballets que deberían haberse mantenido en los repertorios (De Valois, Drummond et al. 1991). Igualmente importante pareció ser su *Estudio Religioso* (Etude-Bach) creado para el Ballet Estable del Teatro Colón en 1926, y que, según su hija, desarrollaba “las ideas que la coreógrafa había puesto en práctica por primera vez en Kiev”⁴⁰ (Nijinska, Rawlinson 1981, p. 520).

Una crítica escrita en 1954 por Dina Maggie y recogida en una Carpeta dedicada a la Compañía del Marquis de Cuevas en los Archivos del Palais Garnier recogía que en su ballet *Concerto de Chopin* la coreografía era del más auténtico estilo de Nijinska. Irina Nijinska también comentaría que: “nunca repetía un ballet. Pero tenía un estilo general. Era parte de su cuerpo, de su movimiento”⁴¹ (Johnson 1992, p. 48).

Se podría preguntar si desarrolló este estilo a partir de sus teorías tal y como fueron formuladas en la School of Movement y experimentadas en *Les Noces* o era este estilo más cercano a la estética empleada en *Les Biches*. Para estar hablando de una

39 Este dato fue dado por Lady MacMillan durante una conferencia-demostración dedicada a la obra de Kenneth MacMillan *Le Sacre de Printemps* (1963) como parte de un Congreso sobre políticas de conservación, que tuvo lugar en Roehampton University en Noviembre, 1997.

40 “... the choreographer’s ideas she had first used in Kiev.”

41 “... she never repeated a ballet. But she did have a general style. It was part of her body, her movement.”

coreógrafa que iba a influir en tantos coreógrafos y coreógrafas durante el siglo XX, resulta curioso observar lo poco que ha sobrevivido de su obra y sus ideas. Si bien se podría decir lo mismo de sus contemporáneos, la realidad indica que las obras de éstos, sobre todo aquellas creadas para el entorno de los Ballets Rusos tuvieron una tradición interpretativa mucho más continuada. Del repertorio que todos ellos desarrollarían fuera de la compañía de Diaghilev, sin duda, son las obras de Balanchine las que mejor y en mayor número han llegado hasta nuestros días por razones que se explicarán en la segunda parte de este trabajo.

Quizás la carrera itinerante de Nijinska no le permitió encontrar un centro artístico en el que desarrollar sus obras de forma continuada. Podría aducirse que sus otras obras fueron demasiado efímeras o que la devoción que sintió hacia su hermano fue en detrimento de su propia carrera y estatus como artista.

Pese a todo, Bronislava Nijinska sigue siendo considerada hoy en día una de las mejores y más innovadoras coreógrafas del repertorio del s. XX. Sus contribuciones van más allá de las innovaciones puramente técnicas o estilísticas de sus obras, puesto que ella fue la coreógrafa que abriría el camino para todas las otras coreógrafas de las décadas siguientes. Ella dio validez al punto de vista femenino en el ballet, tanto en los temas de sus obras como en las formas de representación, y al hacer eso, dio un modelo, un ejemplo coreográfico real que las generaciones de mujeres coreógrafas futuras podrían emular. Sin embargo, no debe de olvidarse el hecho de que, a pesar del reconocimiento de su grandeza en su momento, si Frederick Ashton no hubiera llamado a la artista para que pusiera sus obras en escena para el Royal Ballet en los años sesenta, Nijinska probablemente habría pasado a la historia como poco más que la hermana de

Nijinsky.

Capítulo 3.

La mujer en el ballet en el s. XX



Figura 16: Agnes de Mille en Rodeo (1942)

3.1. Introducción

En este capítulo se mirará la carrera de las mujeres que, durante el siglo XX y, con una figura como la de Bronislava Nijinska como precedente, desarrollarían el papel de coreógrafas dentro del marco del ballet, su importancia en el desarrollo del lenguaje coreográfico en su momento, su influencia posterior en otros creadores y su posición actual en el repertorio internacional. Igualmente se considerará brevemente la participación de las mujeres en áreas como el liderazgo y la articulación del lenguaje coreográfico.

La recopilación de esta lista de mujeres plantea cuestiones interesantes por varios motivos. En primer lugar, la búsqueda de sus obras en los repertorios internacionales es, en la actualidad, una tarea complicada. Con excepción de la obra de De Valois y De Mille, que todavía está presente de forma esporádica en el repertorio del Royal Ballet y American Ballet Theatre y otras compañías norteamericanas respectivamente; las obras de Cullberg, Charrat, Page, Anisímová, Howard, por mencionar unas cuantas, no son de fácil acceso hoy en día, por no decir, en ciertos casos, imposible de recuperar.

En segundo lugar, el repaso por las compañías fundadas y lideradas por estas mujeres, arroja un dato importante, ya recogido por Lynn Garafola cuando hacía referencia a la tradición coreográfica femenina en el ámbito anglosajón. La académica explicaba cómo una vez se hubieron retirado Rambert y De Valois, las compañías que ellas fundaron y que por entonces se habían convertido en poderosas instituciones, habían pasado a manos de los hombres (Garafola 2005). El relevo de poder, por parte de

los hombres, en las instituciones creadas por estas mujeres, como se verá en la segunda parte de esta investigación, ha sido un hecho continuado con la sola excepción del Ballet Nacional de Cuba, que continua bajo el liderazgo de Alicia Alonso. Las implicaciones existentes entre el ejercicio de poder por parte de las mujeres y el favorecimiento del desarrollo de las carreras de las mismas en ámbitos creativos es una constante histórica que se verá en más detalle a lo largo de este capítulo.

Finalmente, y en tercer lugar, la constancia histórica del trabajo de estas artistas y su legado para las nuevas generaciones ha ido desapareciendo paulatinamente en los libros de historia y en la memoria colectiva. El efecto que esto ha provocado es una generación actual de artistas dentro del mundo del ballet que no parecen conscientes de la existencia de un legado de obras y de unos precedentes claros en el campo de la coreografía, la dirección y el liderazgo que gran número de mujeres ejercieron en este arte.

Por estas razones, en este capítulo se comenzará con un breve repaso por las carreras de aquellas que trabajaron en las primeras décadas del siglo XX, en los diferentes núcleos geográficos, para comprender las constantes y divergencias entre las mismas. Muy pronto surgirán las nuevas generaciones que desarrollaron su trabajo en un contexto en el que la coreografía todavía se consideraba un área de trabajo femenina importante. Las contribuciones de estas mujeres en materias de desarrollo de estéticas, creación de compañías, repertorios y obras serán consideradas tanto en el contexto en el que se desarrollaron como en el momento actual. Se intentará ver si es posible encontrar las causas por las que estas mujeres han pasado a ser parte marginal dentro del contexto general de la historia de la danza.

Para este fin, se analizará en detalle la carrera de Janine Charrat. La elección de Janine Charrat como paradigma se debe principalmente a un encuentro con su trabajo de forma accidental hace unos años y el impacto al descubrir la pérdida y total ausencia de tal legado en la historia de la danza. La investigación llevada a cabo en torno a esta figura sirve de marco para constatar cómo, aunque obviamente en contextos diversos, las carreras de otras mujeres siguieron parámetros similares.

Principalmente en este capítulo se verá cómo durante las décadas especialmente de los años cuarenta y cincuenta, era normal encontrar compañías dirigidas por mujeres y obras creadas por mujeres. Es decir, había una normalización de tales papeles y una asociación de la mujer al poder institucional y creativo en el sector. En ocasiones los papeles de directoras y coreógrafas confluían, como en el caso de Ninette de Valois (1898 - 2001) en el seno del Sadler's Wells Ballet. En otras, como en el caso de Lucia Chase (1907 - 1986) co-fundadora y directora de Ballet Theatre (después American Ballet Theatre), su influencia ayudaría al desarrollo de coreógrafas como Agnes de Mille, y, antes de retirarse, a la llegada de Twyla Tharp. Como bien resumía Anne Kisselgoff, Chase fue una representante de “esa generación de mujeres notables que dirigieron y fundaron compañías de ballet, especialmente en los años treinta y cuarenta- Marie Rambert, Ninette de Valois, Ruth Page, Catherine Littlefield y Bronislava Nijinska”¹ (Kisselgoff 1986).

Igualmente, Jane Pritchard, antigua directora de los archivos de la Rambert Dance Company, en la celebración del setenta aniversario de la compañía, recordaba:

1 “... that generation of remarkable women who directed or founded ballet companies, especially in the 1930's and 1940's - Marie Rambert, Ninette de Valois, Ruth Page, Catherine Littlefield and Bronislava Nijinska.”

“La creación del ballet en Gran Bretaña es uno de los logros más importantes en los anales artísticos de nuestro siglo. Se debe completamente al idealismo que animó a Marie Rambert y Ninette de Valois”² (Pritchard 1996, p. 16).

Resulta interesante añadir a esa lista nombres como los de Andrée Howard, Birgit Cullberg, Janine Charrat o Nina Anisímovna en Inglaterra, Suecia, Francia y la antigua Unión Soviética respectivamente. Todas ellas crearon obras e impulsaron las carreras de otros coreógrafos o el desarrollo del ballet en otros países. Celia Franca en Canadá y Dame Peggy van Praagh en Australia contribuyeron igualmente a la creación de sus respectivas compañías nacionales y también crearon obras coreográficas para sus incipientes repertorios, siguiendo el ejemplo marcado por De Valois. Así pues, puede defenderse que durante gran parte del s. XX, la danza tuvo una línea de sucesión matrilineal, como muestra el desarrollo del ballet en los diferentes entornos geográficos.

3.2 El entorno británico

Como se ha apuntado ya, en el entorno británico hubo dos mujeres cuyo trabajo resultaría en la creación de no sólo dos de las compañías nacionales de danza en el país, sino también en el desarrollo de las carreras de un número de coreógrafas y coreógrafos realmente sorprendente. Del entorno británico no sólo surgieron creadores que trabajarían en el país, sino que irían a trabajar a otros países como Australia, Canadá, Estados Unidos y Alemania, desarrollando en ellos nuevas tradiciones coreográficas importantes.

2 “The creation of Ballet in Britain is one of the grandest achievements in the artistic annals of our century. It is owed absolutely to the idealism which fired Marie Rambert and Ninette de Valois.”

La figura de Diághilev en torno a la cual tanto Ninette de Valois como Marie Rambert desarrollaron el inicio de sus carreras iba a dejar en ambas artistas un poso importante. Si bien es cierto que De Valois haría poco para desarrollar el talento coreográfico en las mujeres, como apuntaba Garafola (2005), su labor empresarial – con Diághilev como ejemplo - en la creación de su compañía y su labor como coreógrafa – con el modelo de Bronislava Nijinska y los expresionistas alemanes - serían extraordinarias. Sería Marie Rambert quien desarrollaría el talento creativo femenino a pequeña escala y así “hizo por las mujeres en el ballet lo que Diághilev había hecho por los hombres”³ (Garafola 2005, p. 224).

En los años treinta y cuarenta, no sólo las propias De Valois y Rambert estaban coreografiando, sino que figuras como Andrée Howard y Agnes de Mille estaban empezando carreras que darían importantes frutos a ambos lados del Atlántico.

3.2.1 Ninette de Valois (1898 - 2001)

Ninette de Valois desarrollaría tan sólo una pequeña parte de su carrera como bailarina profesional en el entorno de los Ballets Rusos de Serge Diághilev, compañía a la que se unió en 1923. Sin embargo, el efecto que la figura de Diághilev tendría en De Valois fue enorme, ya que fue en el círculo que rodeaba a este hombre en el que De Valois adquirió su visión artística y empresarial. Solo así se explica que del germen de la pequeña compañía del Vic Wells, De Valois lograra crear la compañía que hoy es conocida como el Royal Ballet. En 1926 abandonó su carrera como bailarina,

3 “... on a smaller scale, 'Mim' did for women in ballet what Diaghilev had done for men.”

declarando posteriormente ella misma que: "'No fue una tragedia', porque 'No era tan buena'"⁴ (BBC News 2001). A partir de ese momento, De Valois dedicaría su energía a construir la compañía estandarte del ballet inglés. Para ello, no sólo trabajaría como coreógrafa, sino que se rodearía de talento creativo a todos los niveles: coreografía, bailarines, compositores e intelectuales, emulando así, pero en menor escala, el modelo establecido por Diaghilev.

Pese a que su labor como coreógrafa fue limitada, sus obras siguen siendo referentes para la historia del ballet británico e internacional. De su repertorio, sólo cuatro obras se han conservado: *Job* (1931), *The Rake's Progress* (1935), *Checkmate* (1937) y *The Prospect Before Us* (1940); todas ellas con clara influencia tanto del trabajo de Nijinska, como del incipiente expresionismo alemán ejemplificado por Kurt Joos (1901 - 1979).

Como ya se ha comentado, De Valois está considerada como “una buena coreógrafa” (Crow 2003) que decidió de forma consciente abandonar la coreografía para dedicar toda su energía a la formación de la compañía. Sin embargo, en una entrevista de los archivos de la BBC y retransmitida en el especial con el que se la homenajeaba tras su muerte, De Valois daba una razón diferente con respecto a su abandono de la actividad coreográfica raramente citada. Según la artista:

Me hubiera encantado ser solo coreógrafa, pero habría estado completamente mal porque no tenía tanto talento. Quiero decir, no el talento de un Ashton. Lo sé, aunque no había nada que me gustara más que la coreografía, la verdad [...] Encajaba mejor en el contexto inglés como,

4 “It was no tragedy, [...], 'I wasn't that great'.”

podría decirse, la coreógrafa de la escena general.⁵ (En *Ninette de Valois Evening* 2001)

Así, pues, y a pesar de su interés en la coreografía, De Valois decidía de forma consciente dejar su carrera de intérprete, dar paso a otros coreógrafos y reservarse para sí la posición de directora de su compañía. De Valois no sería la única artista que abandonaría su carrera coreográfica al asumir la dirección de una compañía, Norman Morrice haría lo mismo al asumir la dirección del Royal Ballet en 1978, cuando MacMillan abandonara su puesto como director para precisamente concentrarse de nuevo en la coreografía.

Sin embargo, sí que resulta interesante el comprobar que incluso en este área de creación y formación institucional, De Valois abandonaría su puesto tan pronto como el Royal Ballet se hubo consolidado como una de las mejores compañías de ballet en el contexto internacional. De Valois, quizás sin saberlo, sentaba un precedente repetido a lo largo del siglo XX y todavía presente en nuestros días: la idea de que, una vez una compañía estaba establecida, “había que dar paso a los hombres”⁶ (Crow 2003). Este hecho, recogido tanto por Susie Crow (2002; 2003) como por Lynn Garafola (2005), iba a tener consecuencias notables en la falta de relevo a semejante figura en el contexto anglosajón.

Es en este contexto que se puede entender que tras la creación de *The Rake's Progress* y, pese al éxito de crítica y público de su obra, De Valois trajera a Frederick Ashton del Ballet Club y lo nombrara coreógrafo principal en 1935 (Hall 1988). Sería

5 “I would have loved to be a solo choreographer, but it would have been all wrong because I didn't have all that talent. I mean, nothing like the talent of an Ashton. I know that, but there was nothing I loved more than choreography, really [...] I was more cut out to help in the English picture as, may I say, the choreographer of the general scene.”

6 “... women should hand over to the men.”

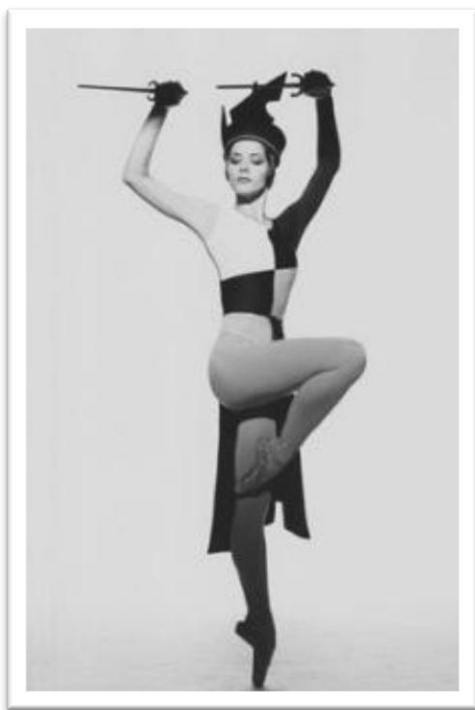


Figura 17 : *Darcey Bussell en Checkmate*
(2007)

de nuevo a Ashton a quien en 1963 le cedería la dirección del Royal Ballet, puesto que en 1970 pasaría a Kenneth MacMillan.

Resulta evidente que el discurso de De Valois en torno a la mujer y su papel como “pionera” en un arte incipiente que, una vez establecido, debe dejar su lugar a los hombres para su consolidación es interesante y, de alguna manera, fundamental para comprender lo que habría de ocurrir en esos otros países y géneros coreográficos en los que las mujeres

sentaron las bases, sobre las que los hombres construirían sus carreras.

Al mismo tiempo y, pese a que su carrera coreográfica fue realmente corta, sus obras son algunos de los pocos ejemplos de coreografías creadas por mujeres en esas décadas que todavía están presentes en los repertorios internacionales. El Royal Ballet tiene tanto *The Rake's Progress* como *Checkmate* (Figura 17) como parte de su repertorio, aunque sin duda es ésta última la que más representaciones ha recibido a lo largo de la historia de la compañía.⁷

De especial interés ha sido la labor de David Bintley, director del Birmingham Royal Ballet⁸, quien puso en escena (tras haber desaparecido del repertorio durante décadas) *Job* en 1993 y *The Prospect Before Us* en 1998, gracias a la ayuda de Jean

⁷ Las representaciones más recientes de *Checkmate* por el Royal Ballet fueron en junio 2007.

⁸ Sadler's Wells Royal Ballet antes de 1991.

Bedells, quien había trabajado con De Valois mientras estas obras se habían mantenido en el repertorio.

Las obras de De Valois fueron también parte del repertorio de aquellas compañías que ella ayudaría a fundar de forma indirecta, al mandar a ellas a otras mujeres que, educadas en el seno de unos principios impuestos por ella misma, harían una labor semejante al otro lado del Atlántico. Así, el National Ballet of Canada - fundado por Celia Franca en 1951 - incluyó como parte de su repertorio en la temporada de 1956-1957 *The Rake's Progress* y el Australian Ballet – fundado por Dame Peggy van Praagh en 1962 - incluiría *Checkmate* en 1986.

Es difícil establecer un juicio sobre la personalidad e influencia de Ninette de Valois en relación al papel de la mujer en la danza en el contexto histórico en el que vivió porque:

A primera vista, Ninette de Valois es un modelo impresionante de éxito femenino como coreógrafa y directora; y sin embargo se mantuvo siempre como una tradicionalista en su visión sobre los papeles y características de los sexos. Cortó su desarrollo profesional como artista creativa para desarrollar su institución. Dejó su sucesión como directora del Royal Ballet a los hombres, y arrojó su increíble energía intelectual a problemas de la escuela. Mientras el matrimonio resultaba aceptable e incluso deseable al dar respetabilidad a los hombres de su compañía, las campanas de boda podían significar el toque mortuario de la carrera de cualquier bailarina, y la combinación de la danza con la maternidad era impensable.⁹ (Crow 2002)

9 “On the face of it Ninette de Valois sets a towering role model for female achievement as a choreographer and director; yet she remained a traditionalist in her views on the roles and characteristics of the sexes. She cut back her personal development as a creative artist in order to grow her institution. She willed her succession as Director of the Royal Ballet to the men, and threw her formidable intellectual energy into issues of schooling. While matrimony was acceptable and even desirable in conferring respectability on the men of her company, wedding bells could sound the death knell for any female dancer's career, and combining dancing and motherhood was unthinkable.”

Sin lugar a dudas, y como ya se ha visto, la historia del Royal Ballet no habría sido posible sin la presencia y labor de esta mujer. Como directora y como coreógrafa llegó a las más altas cotas a las que ninguna mujer podía haber llegado en esos momentos. Sin embargo, parece también evidente que evitó que su modelo fuera replicado por otras mujeres, y mucho menos en su entorno cercano. Durante su vida fue temida y respetada, tras su muerte no puede dejar de admirarse la visión de esta mujer en el establecimiento de una institución como la que creó y su determinación a la hora de establecer una tradición coreográfica en Inglaterra. La propia De Valois negaría la existencia de tal visión en una conversación con Clement Crisp, el famoso crítico británico, cuando éste le preguntó sobre el tema, aduciendo: “Los hombres tienen visiones, las mujeres somos las gobernantas de la casa.” La realidad, como bien desmentía el propio Crisp, parece demostrar que “tenía una visión, lo siento Madam”¹⁰ (Crisp en *Ninette de Valois Evening* 2001).

Sólo en los últimos años historiadoras como Alexandra Carter han sido capaces de desmentir las palabras de la coreógrafa cuando afirmaba: “No había nada en Inglaterra. Por eso nos decidimos a hacer algo al respecto”¹¹ (en *On a Desert Island* 1991). Obviamente había una tradición anterior, pero no ligada a la empresa artística de Diaghilev, sino al mundo del Music Hall, del que De Valois obviamente no quería ser parte:

Es De Valois la figura que siempre se ve como responsable del establecimiento de la primera compañía de ballet inglesa, aunque la década

10 “Men have visions, women are houskeepers.” [...] “she did have a vision, sorry Madam.” *Madam* fue el apelativo con la que su círculo de amigos y colegas la conocerían durante su carrera.

11 “There wasn't anything in England. That's why we made up our minds that we were going to do something about it.”

que ella misma había pasado en el circuito comercial, que incluía los grandes y pequeños music halls tiende a ser borrada de su biografía.¹² (Carter 2005, p.138)

Carter va más allá en sus conclusiones al establecer una línea directa que enlaza la tradición coreográfica de De Valois con aquella creada en el seno del music hall (Figura 18). Citando a Robert Helpmann (1909 -1986), uno de los miembros fundadores del Vic Wells Ballet, Carter recapitulaba la grandeza de De Valois como coreógrafa en su capacidad de “productora coreográfica”:

Su habilidad en producción incluía la facilidad de lectura narrativa, la necesidad de obras de corta duración que agilizaran dicha narrativa, la importancia de la caracterización, la necesidad de una lección moral y la textura dramática general – todo ello elementos claves del ballet del music hall.¹³ (Carter 2005, p. 141)



Figura 18: Robert Helpmann en The Rake's Progress (1935)

12 “It is de Valois who is seen unequivocally as responsible for the establishment of the first English ballet company, though the decade she spent in the commercial circuit, including both large and small music halls, tends to be written out of early biographical accounts.”

13 “Her production skills included the legibility of the narrative, the need of short-length works to speed through that narrative, the importance of characterisation, the necessity for a moral tale and general dramatic colour – all key characteristics of the music hall ballet.”

Incluso en la formación de la escuela inglesa de ballet, De Valois no dudaba en hacer afirmaciones como ésta:

La cualidad de nuestro baile proviene más de nuestros pies y piernas que de nuestros torsos. Es interesante que, por ejemplo, la danza de espadas naciera en las Islas Británicas. Ningún otro país lo estaba haciendo, y es mucho más famosa que las danzas nacionales de otros países. Tenemos este precioso trabajo de pies que es totalmente natural en nosotros. Siempre digo que todo lo que hacemos proviene de la danza inglesa tradicional.¹⁴ (Walsh 1998)

Semejante descripción del origen del 'estilo inglés' no deja de suscitar cierto estupor. Si bien es cierto que el trabajo de pies de esta escuela era reconocido en todo el mundo por su precisión y 'preciosismo', éste provenía más de la técnica Cecchetti, que la propia De Valois había adaptado en la escuela, que de la danza tradicional inglesa. Por otra parte, el trabajo del torso de los bailarines ingleses, en gran medida fomentado por las obras de Ashton, siempre fue especialmente admirado. Como Richard Glasstone recoge en un ensayo sobre la influencia de Cecchetti en Ashton, el trabajo del torso del italiano fue tomado por el coreógrafo a través de Nijinska y sus famosas “torsiones y extensiones laterales de la parte superior del cuerpo – admiradas y asimiladas por el joven Ashton”¹⁵ (Glasstone 1995, p. 8). Pero además, Ashton no sólo recibió su peculiar uso del torso de Cecchetti y su famosa escuela. En una conversación con un gran amigo del coreógrafo y recipiente de algunas de sus obras más importantes, comentamos el hecho de que Ashton vivió hasta los quince años en Sudamérica y su trabajo del torso, así como su musicalidad, recordaban mucho a los ritmos y movimientos latinos; el

14 “The quality of our dancing comes more from our feet and legs than from our bodies. It's interesting that, for example, sword dancing was born in the British Isles. No other country was doing it, and it's far more famous than the national dances of many other countries. We've got this lovely footwork that's completely natural to us. I always say that everything we do springs from English country dancing.”

15 “... twists and bends of the upper body — admired and absorbed by the young Ashton.”

amigo de Ashton no dudó en estar de acuerdo y en convenir que estos datos suelen ser pasados por alto (Dyson 2005).

De Valois fue una figura única en sus propias contradicciones a la hora de enraizar una nueva escuela de ballet con la época Imperial a través de la compañía de Diaghilev; desterrando para ello las conexiones con el music hall existentes en el país. Igualmente, en su intento desesperado por hacer una escuela “inglesa”, no dudaría en hacer afirmaciones sobre el origen de su sistema de movimiento que, no sólo contradicen la realidad de sus propias enseñanzas, sino que pasan por alto que tras su origen irlandés, el origen sudamericano de Ashton, la infancia transcurrida en Hong Kong por Margot Fonteyn (de madre brasileña), el origen australiano de Robert Helpmann e incluso el origen polaco de la otra gran dama del ballet inglés, Marie Rambert; como bien ha resumido Carter en su estudio, lo único netamente inglés en los momentos iniciales de creación de la compañía eran el contexto social y educativo o las aspiraciones de los hombres que escribían sobre él (Carter 2005).

De Valois, sin saberlo, fue una pionera a la hora de rescribir la historia de la danza para que en ésta hubiera un lugar de honor a sus logros y aspiraciones. Fue una empresaria de primer orden y, pese a su abandono contractual de la dirección de la compañía, la realidad cuenta que nunca dejó de tomar decisiones sobre la misma y su presencia en cada representación atestiguaba su labor incansable y su respeto innegable hacia la institución que ella creó.

De Valois fue una “buena coreógrafa” y, de hecho son sus obras - junto a las de Nijinska y De Mille en Estados Unidos - las mejor conservadas de todo el patrimonio coreográfico femenino del siglo XX. Quizás su determinación y sus modos

aparentemente masculinos en la dirección y creación artística tengan algo que ver con su conservación en la historia. Lo que resulta innegable es que, como bien recogía Jane Pritchard, la creación del ballet inglés se debe sin duda a su trabajo y al de su contemporánea Marie Rambert. Sin embargo, las diferencias en la forma de establecerse ambas resulta interesante a la hora de sopesar qué legado ha sobrevivido mejor el paso del tiempo. Innegablemente, una vez más, el pulso lo habría de ganar Ninette de Valois.

3.2.2 Marie Rambert (1888 - 1982)

Como ya se ha comentado, si De Valois iba a ser la gran constructora de la institución del ballet británico, la gran descubridora de talento y la auspiciadora de gran número de los creadores que habrían de sostener no sólo al ballet británico, sino también al americano, sería Marie Rambert. Bajo el manto creativo de Rambert se iniciarían las carreras de Frederick Ashton, Antony Tudor, Agnes De Mille, André Howard, Celia Franca y Peggy van Praagh, entre otros muchos.

Marie Rambert iniciaría su carrera como alumna de Émile Jacques-Dalcroze (1865 – 1950) donde estudiaría los principios eurítmicos enseñados por este gran pedagogo. Allí conocería a Serge Diághilev, quien la contrataría como ayudante de Vatzlav Nijinsky, para enseñar a los bailarines de los Ballets Rusos a contar la nueva partitura de Igor Strawinsky, *Le Sacre de Printemps*.

Aunque Rambert no era una gran bailarina o coreógrafa, se establecería pronto en Londres, donde crearía su famoso Ballet Club, del que surgirían la mayor parte de los personajes que formarían en unos años el núcleo del ballet británico. De hecho, Rambert

se describiría a sí misma como “la comadrona del nacimiento del ballet inglés”¹⁶ (Watts 2009). Sin embargo, Rambert fue más que una comadrona, ya que su talento a la hora de encontrar y desarrollar el talento de los jóvenes que se acercaban a ella hizo que el desarrollo del ballet inglés tuviera una rapidez inusitada. Fue Rambert quien reconocería el talento de Frederick Ashton y, animado por ella, el joven crearía su primera obra, *A Tragedy of Fashion* (1926), para el ya mencionado Ballet Club (Figura 19). De igual forma, Rambert alentó la carrera de Antony Tudor quien produciría para su compañía dos de sus mejores obras, *Jardin aux Lilas* (1936) y *Dark Elegies* (1937). De especial interés para esta tesis, Rambert sería también la catalizadora de las carreras coreográficas de Agnes de Mille y Andrée Howard, quienes se convertirían en coreógrafas de gran importancia en su momento.



Figura 19: Marie Rambert y Frederick Ashton en *A Tragedy of Fashion* (1926)

Como ya se comentó en su momento, en menor escala Rambert haría por las mujeres en el ballet lo que Diaghilev había hecho por los hombres (Garafola 2005). Esta

16 “... the midwife at the birth of English ballet.”

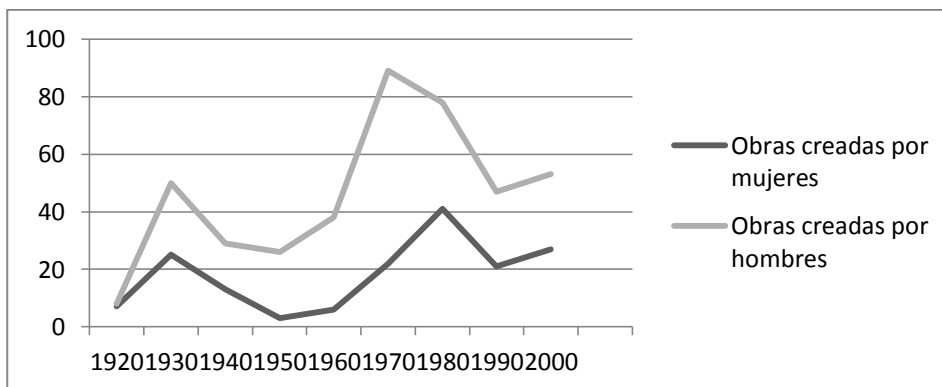
labor de mecenas artística, sin embargo, estuvo siempre caracterizada por la pérdida continuada del talento que Rambert iba a descubrir. Como ella misma reconocería en su autobiografía *Quicksilver*, sus bailarines resultarían muy útiles a Sadler's Wells y los perdería uno a uno (Rambert 1972).

Resulta muy interesante observar el repertorio inicial de la compañía creada por Rambert (véase Apéndice I). Durante sus primeras décadas, aparte de los arreglos de las obras de Petipa, y las obras noveles de Ashton y Tudor, la compañía tuvo trabajos de Vera Donnet, la propia Rambert, Susan Salaman, Tamara Karsávina, Sara Patrick, Andrée Howard e incluso de Ninette de Valois. Poco se sabe sobre la carrera de Salaman o Donnet, pero sí que ha quedado constancia de la de Howard. Curiosamente, el documento en el que se recoge el repertorio de la Rambert Dance Company desde sus inicios no incluye ninguna obra creada por De Mille, aunque se sabe que Rambert invitó a De Mille para que diera una serie de representaciones en su Mercury Theatre (Hasday 2004).

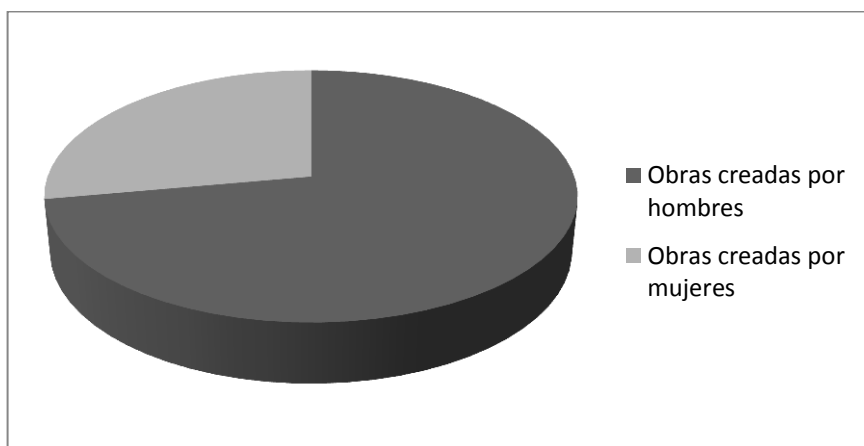
De hecho, en las dos primeras décadas, la producción de obras por parte de hombres y mujeres fue muy similar (Gráficas 1 y 2). La década de los años treinta presenta especial interés al confluir en el seno de la compañía una cantidad de talento coreográfico extraordinario. No sólo Ashton iba a crear diecinueve obras entre las que se encontraban ya *Capriol Suite* y *Façade*¹⁷, sino que Tudor iba a estrenar otras doce obras entre las que se encontraban sus obras maestras ya mencionadas, Fokine montaría tres de sus obras creadas para los Ballets Rusos como eran *Carnaval*, *Le Spectre de la Rose* y *Les Sylphides*; Massine montaría dos obras, una de ellas la suite de danzas de *Le*

¹⁷ *Façade* fue coreografiado inicialmente para la Camargo Society y posteriormente pasaría a formar parte del repertorio del Vic Wells, luego Sadler's Wells y finalmente conocido como Royal Ballet.

Tricorne (El sombrero de tres picos); Susan Salaman creaba ocho obras de las que no se conoce apenas nada; Karsávina crearía tres obritas que tampoco se conservaron; y André Howard iniciaba su carrera con una producción de once obras, entre las que se destaca su *Cinderella* (1935). Tal cantidad de obras creadas por mujeres no volvería a darse hasta la década de los años ochenta.



Gráfica 1: Número de obras creadas a lo largo de la historia de la actual Rambert Dance Company



Gráfica 2: Proporción de obras creadas por mujeres en Rambert Dance Company

Tal cantidad de creación artística en un momento tan temprano en el desarrollo del ballet británico tiene mucho que ver con un aspecto señalado por Susan Crow y

Jennifer Jackson. Al analizar el papel de la dirección artística de las compañías de ballet afirmaban que

Esos días pioneros tenían más en común con la vibrante escena independiente en la que las compañías y los proyectos nacen por imperativo artístico – para después desaparecer o metamorfosearse en unos cuantos años. Las directoras artísticas en tales ambientes no son nombradas, sino que emergen a través de la convicción individual y la combinación de circunstancias aleatorias.¹⁸ (Crow, Jackson, 2002)

Sin duda, la convicción individual tuvo mucho que ver en el desarrollo de la carrera de Rambert. Decidida a no comprometer su labor e intención artística, Rambert - junto a su marido Ashley Dukes - jamás permitió que su compañía estuviera al servicio o dependiera de ninguna otra persona u organización. Aunque esto siempre le garantizó independencia creativa, también le garantizó la falta de una estabilidad para sus artistas que otras compañías podían ofrecer y, es por esto, que Rambert perdió una y otra vez a todos sus artistas para beneficio, no sólo del Sadler's Wells Ballet, sino también de la escena americana que atrajo a Tudor, De Mille, Howard y Laing entre otros (Watts 2009).

Rambert daría un cambio de dirección a su compañía en 1965, cuando la transformó en una compañía de danza moderna. Con este giro artístico, Rambert aseguró el futuro del grupo hasta nuestros días, al desligarse definitivamente de la estética y el área de influencia del Royal Ballet.¹⁹

18 “Those pioneering days perhaps had more in common with the vibrant independent scene in which companies and projects are born of artistic imperative - to disappear or metamorphose a few years down the line. Artistic directors in such an environment are not appointed but emerge through individual conviction and a fortuitous combination of circumstances. “

19 En su libro, *Quicksilver*, Rambert explicaba las razones que le llevaron a tomar esta decisión con detalle. Igualmente conviene recordar que, cuando en 1995 Arts Council decidió clausurar una de las compañías nacionales de danza moderna, desmantelaron el London Contemporary Dance Theatre,

Marie Rambert fue un personaje tan complejo como fascinante. No es el objeto de esta tesis evaluar su importancia porque la historia ya ha realizado tal juicio, sino el de incluir su presencia a la hora de enmarcar algunas de las carreras que impulsó, como fueron las de Agnes de Mille y Andrée Howard.

3.2.3 Andrée Howard (1910 - 1968)

Andrée Howard nació en Londres en 1910 y murió de sobredosis al sufrir una depresión en 1968 (Simpson 2007). Durante sus primeros años estudió con Marie Rambert y luego iría a París a estudiar allí con las grandes profesoras del momento: Lubov Egorova, Olga Preobajenska, Eva Trefilova y Mathilde Kschessinska. Formó parte del original Ballet Club en 1930 y en 1933 marchó a formar parte de los Ballets Russes del Coronel de Basil. Pronto volvería al Ballet Club, donde crearía su primera obra *Our Lady's Juggler*, una obra basada en el mismo tema que en 1930 había coreografiado Susan Salaman (Oxford Dictionary of Dance: Andrée Howard 2011).

Tras esta obra, Howard coreografiaría otras para el Ballet Club, London Ballet y la compañía de Mona Iglesby. Entre ellas, las más notables fueron *Mermaid* (1934), *Cinderella* (1935), *Death and the Maiden* (1937) y *Lady into Fox* (1939). En 1940 partiría, con Antony Tudor y Hugh Laing, a formar parte del también recién creado Ballet Theatre en Nueva York. Allí, pondría en escena su *Lady into Fox* y *Death and the Maiden* (Figura 20), pero la nostalgia la hizo aceptar una invitación para coreografiar un nuevo ballet para el London Ballet, *La Fête Étrange* (1940), la única de

creado por Robert Cohan; en lo que se vio un intento de salvaguardar la compañía creada por Rambert y que era – y sigue siendo - la más antigua del país.

sus obras que ha sobrevivido hasta nuestros días y que el Royal Ballet presentó por última vez en el año 2005, tras una ausencia en el repertorio de varias décadas.²⁰



Figura 20: *Andrée Howard y Kurt Karnakosky en Death and the Maiden (1937)*

El éxito de *La Fête Étrange* hizo que Ninette de Valois invitara a Howard a crear una obra para el entonces Sadler's Wells Ballet, *The Spider's Banquet* en 1944, obra recogida por Cyril Beaumont en su compilación del repertorio de la compañía en 1946²¹. Ese mismo año de 1946, vería una nueva invitación de De Valois para que la joven creara dos obras en su recién creada segunda compañía Sadler's Wells Theatre Ballet²²: *Assembly Ball* y *Mardi Grass*. En 1947, pondría en escena *La Fête Étrange* y la obra se mantuvo en el repertorio durante treinta años, pasando al repertorio de la compañía principal en 1958, donde se bailarían hasta 1964, contando con

20 La última representación de esta obra por la segunda compañía del Sadler's Wells tuvo lugar en 1979.

21 Beaumont, Cyril W. (1946): *The Sadler's Wells Ballet*. Dance Books, Londres. Beaumont realizaría diferentes compilaciones del repertorio de las compañías inglesas, así como del repertorio internacional.

22 Actual Birmingham Royal Ballet.

interpretaciones extraordinarias a cargo de Svetlana Beriosova, Pirmin Trecu y Ronald Hynd (Percival en Percival, Nice et al. 2005) .

En ese mismo año de 1947, Howard volvería a la compañía de Rambert donde coreografiaría *The Sailor's Return*, el primer ballet de más de un acto en el repertorio británico.

Realizaría más creaciones para el Sadler's Wells Theatre Ballet y en 1952 coreografió *Mirror for Witches* para el Royal Ballet, obra a la que seguiría *Veneziana* en 1953. Sus colaboraciones con Rambert habrían de continuar y tras su creación para el Edinburgh International Ballet, su ballet *Belle Dame sans merci* entraría también en el repertorio del Royal Ballet. A partir de este momento, su carrera la llevaría a Turquía, donde creó *Les baricades mystérieuses* (1964), hasta su retorno a Londres, donde fallecería de forma prematura (Percival en Percival, Nice et al. 2005).

El mérito coreográfico de Howard es, como en otros casos, difícil de evaluar ya que no se ha conservado más que una obra, la ya citada *La Fête Étrange*. Sin embargo, y tras la última puesta en escena en el año 2005, la propia Monica Mason no dudó en reconocer que: “No conseguimos interpretarla como debíamos”²³ (Taylor 2007). Como se vio en la Introducción y se verá más adelante y con más detalle en el caso de Cherrat, la pérdida de una tradición coreográfica al producirse una ruptura en el paso de una obra de generación en generación plantea grandes problemas en su conservación. La falta de una adaptación paulatina de la coreografía a los cambios técnicos y estilísticos que cada generación de bailarines trae consigo, provoca una ruptura en la tradición escénica de la obra difícil de subsanar. Igualmente, la falta de referentes escénicos para los bailarines

23 “I didn't think we quite brought it off.”

genera la pérdida de lecturas e interpretaciones con las que los nuevos intérpretes puedan informar la suya propia. En ocasiones, puede haber una grabación de la obra en algún archivo, pero si bien las grabaciones son de gran ayuda, también pueden llegar a convertirse en el único referente existente, fijando en el tiempo interpretaciones que pueden no ser relevantes en un nuevo contexto histórico y cultural.

La importancia de esta obra dentro de la historia de la creación del repertorio británico, así como su valor, fueron confirmados una vez más por la propia Mason quien revelaba que su predecesor, Anthony Dowell, también había intentado traer esta obra de vuelta al repertorio del Royal Ballet. Mason en una entrevista a la Ballet Association en el año 2004, había explicado que:

Anthony Dowell había querido traer de nuevo esta obra porque había sido un ballet precioso a la hora de bailarlo. Quedaba una película y Barbara Fewster iba a ayudar a la compañía con la puesta en escena, quizás Anya Sainsbury y Ronald Hynd también podrían ayudar. Sería difícil recuperar la atmósfera del ballet, ya que tenía un verdadero perfume.²⁴ (Leadbeater 2004)

Igualmente, Susan Crow, en una entrevista personal, recordaba esa cualidad de la obra de Howard, y describía el ballet como una obra hermosa y muy delicada (Crow 2003). Aunque también explicaba que las obras de Howard, a pesar de que tenían una gran calidad y una cualidad especial, podrían ser difíciles de poner en escena en nuestros días (id.).

24 “Anthony Dowell had wanted to revive it and it had been a most beautiful ballet to dance. There was a surviving film and Barbara Fewster would help the company to revive it, perhaps also Anya Sainsbury and Ronald Hynd. It would be quite difficult to resurrect the atmosphere of the ballet; it had a real perfume.”



Figura 21: Darcey Bussell y Christopher Saunders en *La Fête Étrange* (2005)

Como ya se ha comentado, los cambios estéticos en el mundo artístico son constantes. Durante las últimas décadas, los ballets llamados *atmosféricos* han sufrido mucho en el paso generacional por la introducción de nuevas tendencias coreográficas que se verán en la segunda parte de esta investigación. Cuando se produce un vacío interpretativo importante y una falta de modelos visuales y corpóreos para los bailarines encargados de dar nueva vida a las obras, éstas tienden, en el mejor de los casos, a convertirse en piezas de museo carentes de relevancia en el momento presente y, en el peor de los casos, a perderse.

Sin embargo, y aunque se reconociera por parte de la compañía que la interpretación e iluminación habían fallado, en *Fête* era posible encontrar un eslabón perdido en la producción coreográfica de ese momento incipiente del ballet británico.²⁵ En *La Fête Étrange*, Howard utilizaba elementos coreográficos y estilísticos muy

²⁵ Asistimos a la puesta en escena de la obra y realizamos la crítica para Criticaldance.com en su momento.

reminiscentes de los usados por Ashton y Tudor en esos mismos años (Figura 21). El uso de los *épaulements*, así como algunas de las cogidas casi a ras del suelo, típicamente ashtonianas, estaban presentes en la obra. Asimismo, el énfasis en la creación de una atmósfera tenía mucho que ver con los ballets de Tudor de ese momento.

Ninguna otra obra ha sobrevivido a la coreógrafa. Recogida por todos los historiadores del ballet británico como una figura importante en su configuración, su nombre ha sido totalmente borrado de la historia actual. Por ejemplo, una simple búsqueda en Google arroja datos sorprendentes, ya que la coreógrafa carece de una entrada en *Wikipedia*. Quizás por esto, es llamativa la mención que la coreógrafa recibía en el libro *A Dictionary of Modern Ballet*, publicado en su versión inglesa en 1959. Según el diccionario, Howard era “una coreógrafa inglesa de gran talento, gusto y artísticidad, una bailarina para los conocedores y una diseñadora de no poco talento”²⁶ (Gadan, Maillard et al. 1959, p. 178). Al término de la entrada, sorprende la descripción de Howard como “quizás la más inglesa de todos los coreógrafos, con una tendencia a la sutilidad que a veces le hace perder el contacto con su público. Sin embargo, sus ballets tienen un refinamiento que les garantiza su frescura”²⁷ (Gadan, Maillard et al. 1959, p. 179). El que Howard sea descrita como “la más inglesa de todos los coreógrafos”, cuando ese lugar parecía estar asignado a Ashton, hace cuestionar la idea misma de la estética inglesa y sus características. El refinamiento del que se habla, sin duda es una de las características de la escuela inglesa, que a lo largo de las

26 “... an English choreographer of great intelligence, taste and artistry, a dancer for the connoisseur and a designer of no mean talent.”

27 “... perhaps the most English of all choreographers, with a tendency towards understatement that sometimes means loss of contact with her audience. On the other hand, her ballets have a subtlety that ensures their enduring freshness.”

generaciones de bailarines y obras asociadas a Ashton, hizo de la elegancia una de sus señas de identidad.

Mason, que en un principio habló de intentar una nueva puesta en escena de *La Fête Étrange* antes de abandonar la dirección del Royal Ballet, pronto dudaba que esto fuera posible tras la total falta de éxito de la obra (Taylor 2007). De hecho, al hacerse pública recientemente la última programación de Mason para la compañía antes de abandonar su dirección en el año 2012, no figura esta obra en el repertorio. Ya en las notas del programa de mano de las representaciones de la temporada 2004/2005, John Percival se lamentaba de la pérdida del legado de la coreógrafa al decir “podemos pensar que es una lástima que otras de sus mejores obras no hayan sobrevivido con *La Fête Étrange*”²⁸ (Percival, Nice et al. 2005). Pero quizás las palabras más elocuentes sobre la pérdida de incluso esta obra vinieron de la mano de uno de los críticos más importantes del país, Clement Crisp, cuando al escribir su crítica de la puesta en escena del año 2005 y, tras haber tenido la oportunidad de ver la obra en mejores épocas de la compañía, reivindicaba una nueva puesta en escena de *La Fête Étrange* aduciendo que: “He aquí una traición a una obra hermosa e importante. Lo primero que hay que hacer es pintar nuevamente el decorado, después trabajar en las caracterizaciones. El hermoso talento de Andrée Howard es lo mínimo que se merece”²⁹ (Crisp 2005).

Sin duda, todo parece indicar que el talento de Howard merecía mejor destino, pero la pérdida total de su obra no va a permitir que generaciones futuras la conozcan y la reivindiquen fácilmente.

28 “... we may think it a shame that others of her best ballets have not survived alongside *La Fête Étrange*.”

29 “Here is a beautiful and significant work betrayed. The first task is to repaint the backdrop, then rethink the characterisations. Andrée Howard's beautiful talent deserves no less.”

3.3. El entorno soviético

La era soviética fue un momento complejo en el desarrollo del ballet en Rusia. Si bien los primeros años del siglo XX iban a traer cambios a nivel coreográfico muy importantes, como ya se ha visto al hablar de las figuras de Fokine y de Nijinska; el establecimiento del régimen soviético iba a generar una huida de talento creativo sin precedentes en el país y el desarrollo de nuevas tendencias estilísticas y artísticas afines a la nueva ideología.

A nivel coreográfico se produciría un cambio importante al abandonarse las primeras experimentaciones que habían llevado a cabo artistas como Nijinska, Gorsky o Lopukhov en pos de una nueva estética en torno al realismo social con obras de exaltación de la nueva ideología soviética. Entre estas nuevas obras, cabría resaltar ballets como *Llamas de París* (1932) de Vassily Vainonen, *Laurencia* (1939) de Vakhtan Chabukiani o *Gayane* (1942) de Nina Anisímov.

Quizás la transformación más importante tuvo lugar cuando en la década de los años treinta, Agrippina Vagánova (1879-1951) desarrollaría un cambio de la escuela de ballet rusa sin precedentes. Vagánova aunaría las diferentes influencias (francesa, danesa, italiana) presentes en el Ballet Imperial y les daría forma bajo una nueva concepción anatómica y estilística que, a partir de ese momento, pasaría a ser conocida como la técnica Vagánova, definitoria en el desarrollo ulterior del ballet en la Unión Soviética hasta nuestros días.

3.3.1. Agrippina Vagánova (1879 - 1951)

La importancia de Agrippina Vagánova en el desarrollo del ballet Soviético y del ballet en general no puede ser pasada por alto. Como ya se ha visto, hasta este momento los grandes *maîtres de ballet* habían sido hombres. Desde Noverre y Blasis hasta Petipa con Cecchetti, los *maîtres* habían sistematizado técnicas por medio de tratados en los que sus ideas estéticas y estilísticas eran codificadas y verbalizadas de formas diversas. Si Noverre recogía en sus *Lettres sur la danse et sur les ballets* los principios que él consideraba inherentes al arte de la danza, Blasis (1797-1878) en su *Traité élémentaire, théorique, et pratique de l'art de la danse* (1820) había sentado las bases de una técnica que, a través de diversos alumnos como Filippo Taglioni, viajaría primeramente a París, de ahí a Copenhague con Auguste Bournonville y finalmente a Rusia, con la llegada de Cecchetti a este país.

Es interesante observar la poca atención prestada por la historiografía feminista al hecho de que Vagánova publicara su tratado *Principios básicos de la técnica del ballet* en 1934.

De hecho, no fue hasta la publicación de una biografía por parte de Vera Krasovskaya (2005), que la figura de Vagánova fue analizada por Elizabeth Kendall y Lynn Garafola (2005), a las que se les encargó la elaboración de prólogos que precedieran la obra. Kendall no dudó en afirmar que la biografía de Vagánova había sido: “necesaria durante largo tiempo por la comunidad de la danza – y por la

comunidad de los estudios sobre mujeres también, aunque todavía no lo sepan”³⁰ (2005, p. viii).

Posiblemente, la omisión se debiera al hecho de que la historiografía tradicional y postmoderna se hubiera centrado en los núcleos anglosajones y norteamericanos principalmente. La inaccesibilidad de la Unión Soviética y, posteriormente, Rusia, durante décadas hizo difícil la disposición de material de investigación en torno a los avances de la danza en este país. Esto explicaría el que una figura como la de Vagánova no hubiera sido considerada como determinante en el devenir de la historia de la danza, no sólo en la Unión Soviética, sino posteriormente, a un nivel internacional.

Por eso, resulta interesante la afirmación de Christy Adair en su Conclusión del capítulo dedicado a la figura de la mujer en la historia del ballet: “La contribución principal de las mujeres en la danza de este siglo comenzó con las primeras bailarinas modernas, por ejemplo Isadora Duncan, y continuó con el establecimiento de la danza moderna”³¹ (Adair 1992, p. 118). Si bien la académica está apuntando a un papel determinante en la creación de un nuevo concepto de danza, como lo fue la danza moderna a principios de siglo, al mismo tiempo está pasando por alto el papel decisivo de una mujer como Vagánova, que al reformular los principios estéticos y técnicos de la danza clásica, tal y como venía siendo transmitida hasta ese momento, iba a cambiar la propia definición y articulación del lenguaje coreográfico. Pareciera que en estos años la mujer en la danza, tanto moderna como contemporánea, estaba definiendo lenguajes, estilos y modos de liderazgo y creación que no pueden pasarse por alto.

30 “... long needed by the dance community – and by Women's Studies people too, even if they do not know it yet.”

31 “Women's main contribution to dance in this century began with the early modern dancers, for example Isadora Duncan, and continued with the establishment of modern dance.”

En un libro anterior al de Krasovskaya, y escrito por Peggy Willis-Aario (2002), ya se apuntaba tal hecho:

Según uno de los muchos datos aportados por el amplio estudio de Willis-Aario, el 70 por ciento de las escuelas de ballet de los Estados Unidos sostienen que enseñan el estilo Vagánova. Aun así, poca gente reconoce la contribución que esta impresionante mujer hizo a la danza mundial, entre la que revisar el currículum soviético y establecer el método de enseñanza Vagánova fueron sólo una parte.³² (Pouncey 2003, p. 456)

El principal cambio que Vagánova introdujo en la técnica clásica fue remarcar la importancia del torso como agente generador del movimiento. Si Enrico Cecchetti - y por ende la escuela italiana - habían favorecido el uso de las extremidades como los motores del movimiento; Vagánova iba a aducir que era el cuerpo como una entidad orgánica el centro del que surgía el movimiento. A la división del cuerpo en horizontal (torso y piernas con la línea de separación en la base de la columna vertebral) de la escuela italiana, la nueva escuela rusa proponía la división vertical tomando como eje la columna vertebral (Vagánova 1946).

Para Vagánova, el control del tronco daba mayor libertad de movimiento, lo cual permitía a los bailarines mayor armonía y posibilidades expresivas en los pasos y frases coreográficas (Vagánova 1946). Al situar el centro en la columna vertebral, las espaldas adquieren un valor expresivo muy importante, algo que va a caracterizar a la escuela rusa hasta nuestros días.

El organicismo requerido en la ejecución del movimiento de este nuevo método de enseñanza quedaba expresado por Vagánova en su recomendación: “Mira la vida

³² “According to one of the many nuggets of information in Willis- Aario's exhaustive study, 70 percent of ballet schools in the United States claim to teach in the Vaganova style. Even so, few people recognize the full contribution that this remarkable woman made to the dance world, of which revamping the Soviet curriculum and establishing the Vaganova method of ballet teaching were only a part.”

alrededor; todo crece, todo progresa. Por eso yo recomiendo... mantenerse en contacto con la vida y con el arte”³³ (Vagánova 1946, p. xiii).

Resulta muy interesante observar los puntos de contacto entre los nuevos postulados de la escuela rusa de ballet y los descubrimientos, casi en paralelo, de Martha Graham quien afirmaba: “Sólo hay una ley de la postura que yo haya podido descubrir – la línea perpendicular que conecta el cielo y la tierra”³⁴ (Graham 1941, p. 182).

La gran bailarina Irina Kolpakova también recordaba en la introducción al libro de Krasovskaya, las nuevas aportaciones de la pedagoga al explicar los cambios que ésta introdujo en la articulación del vocabulario de la danza clásica: “introdujo armonía en el movimiento y aunó todo en un sistema”³⁵ (Krasovskaya 2005, p. xiii). La importancia de este “sistema” de movimiento no puede ser menospreciada. Cuando De Valois fue a la Unión Soviética y observó el trabajo de Vagánova, volvió a Londres y llamó a todos los profesores de la escuela y compañía para enseñarles este nuevo sistema de movimiento. Merle Park, quien se convertiría en directora de la Royal Ballet School en el año 1983, recordaba a De Valois exclamando: “nada de *syllabus*.³⁶ Sistema!”³⁷ (Anon 2001).

33 “Look at life all around; everything is growing, everything is moving forward. Therefore I recommend...keeping in touch with life and with art”.

34 “There is only one law of posture I have been able to discover – the perpendicular line connecting heaven and earth.”

35 “She introduced harmony in movement and brought everything into a system.”

36 La tradición inglesa había primado los “syllabi” en la enseñanza de ballet desde sus inicios. La codificación de la Escuela Cecchetti en este sentido, sentó un precedente que sigue hoy en día presente en los “syllabi” de la Royal Academy of Dance, Imperial Society of Teachers of Dancing, British Ballet Organisation, etc. El “syllabus” de cada organización da un plan estricto de clases y ejercicios que se convierten en la piedra angular en las escuelas de danza.

37 “No syllabus. System!”



Figura 22: Vagánova en clase c. 1940

La diferencia entre las codificaciones anteriores y el sistema de Vagánova pasa precisamente por la falta de una codificación estricta. Es por esto que su sistema pedagógico posee una mayor flexibilidad y adaptación a físicos y temperamentos diversos, así como al paso del tiempo y los cambios en la técnica. Como ejemplo de la variedad de bailarines que esta nueva escuela iba a generar, simplemente basta recordar algunos nombres que – hasta nuestros días - han sido la admiración de Occidente: Nina Semionova, Galina Ulanova, Natalia Dudinksaya, Irina Kolpakova, Alla Shellest, Natalia Makarova, Rudolf Nureyev, Yuri Soloviev y Mikhail Baryshnikov son sólo unos pocos de los muchos representantes de esta nueva escuela de ballet.

Al margen de su labor como docente, Vagánova fue también directora de la compañía que muy pronto pasaría a ser conocida bajo el nombre del Ballet Kírov, de 1931 a 1937. Como coreógrafa destacaría por poner en escena su versión de *El lago de los cisnes* para la compañía en el año 1933. También coreografiaría pasos a dos y

variaciones del repertorio, como por ejemplo su famoso *divertissement Diana y Acteón* (1931).

Aunque la biografía de Krasovskaya pasaba por alto temas espinosos en materias de afinidades ideológicas e incluso artísticas por parte de la docente, Garafola en su Introducción al libro no duda en señalar que:

El evidente acomodo de Vagánova con las políticas culturales Stalinistas, su disposición a la hora de seguir el realismo socialista, su apoyo activo al coreograma [un experimento fallido de la danza soviética], sus resultados un tanto desiguales en la conservación de los legados de [Marius] Petipa, [Lev] Ivanov, y [Michel] Fokine [...] su dureza y su saber hacer político. Plantear estas preguntas hoy en día no significa desmerecer los logros de Vagánova, sino más bien valorarlos dentro del contexto de su época.³⁸ (en Krasovskaya 2005, pp. xxxv - xxxvi)

Sería durante sus años como directora de la compañía que Nina Anisímovna crearía su primera obra para la misma. Como ya se ha visto con anterioridad y como se continuará viendo, Garafola parece tener razón al afirmar: “En el ballet – como en todas las áreas de actividad humana – el poder está fuertemente asociado al género”³⁹ (Garafola 2005, p. 224). No parece ser coincidencia que cuando las mujeres asumen la dirección de las compañías u otros puestos de poder en las mismas, parezca normalizarse la labor coreográfica de las mismas.

38 “Vaganova's evident accommodation with Stalinist cultural politics, her willingness to go along with socialist realism, her active support of choreodrama [a failed Soviet dance experiment], her mixed record in preserving the [Marius] Petipa, [Lev] Ivanov, and [Michel] Fokine legacies [...], her toughness and political savvy. [...] To raise these questions today is not to diminish Vaganova's achievement but rather to assess it within the context of her times.”

39 “In ballet – as in all fields of human endeavor – power is closely tied to gender.”

3.3.2. Nina Anisímovna (1909 - 1979)

La época soviética está siendo sometida en los últimos años a un importante revisionismo histórico en torno a su patrimonio coreográfico. Tras los primeros años de abandono de un gran número de obras por parte de las compañías más importantes del país en pos de una necesaria y deseada puesta en contacto con el repertorio internacional prohibido hasta entonces, las nuevas direcciones de compañías como el Mariinsky y el Bolshoi han comenzado una importante labor de recuperación del patrimonio coreográfico creado bajo la estética de realismo social o soviético.

Sin duda, la figura más importante durante toda la época soviética en cuanto a coreografía se refiere será Yuri Grigorovich (1927). Durante treinta años dirigió el Ballet Bolshoi, tras haber iniciado su carrera coreográfica en el Ballet Kírov. Su estética heroica, la simbiosis del folklore popular con la danza clásica, su énfasis en dramas relacionados con la lucha del individuo en pos del bien social, quizás tuvieron su mejor ejemplo en el ballet *Spartacus*, coreografiado en 1967. Sin embargo, esa estética asociada a las obras de Grigorovich había venido siendo desarrollada ya desde los años treinta, especialmente en esas obras ya mencionadas con anterioridad, dos de las cuales han sido recuperadas recientemente. Así, *Llamas de París*, fue presentada con nueva coreografía de Alexei Ratmansky en 2008 por parte del Ballet Bolshoi y *Laurencia* fue recuperada a través de filmaciones existentes del original por el Ballet Mikhailowsky en 2010.

Lamentablemente, *Gayane* no ha tenido una recuperación reciente, pese a tener mucho en común con *Laurencia*, ya que ambas se hicieron famosas en Occidente

cuando Rudolf Nureyev puso en escena fragmentos de estas obras para sus galas. El *pas de six* de *Laurencia* fue estrenado por el Royal Ballet en los años sesenta y, de igual forma, el paso a dos de *Gayane* fue dado a conocer gracias a la interpretación que del mismo haría con su nueva pareja escénica, Margot Fonteyn⁴⁰.

Como sucede con otras coreógrafas del siglo, no se sabe mucho de la carrera de Anisímovna. Estudió en la escuela de Leningrado y fue alumna de Agrippina Vagánova. Tras graduarse en 1926, pasó un año con la compañía de Ópera y Ballet de Maly, para después unirse a la compañía GATOB – que pronto pasaría a ser conocida como Ballet Kírov. En 1936 coreografiaría su primera obra *Boda Andaluza* para la escuela de ballet.

Su primer papel de importancia vendría en la obra de Vainonen *Llamas de París*, en la que interpretó el papel de Thérèse. Según Roslavleva, la interpretación de Anisímovna fue tan impactante que convirtió este personaje en una de las heroínas principales de la obra (Roslavleva 1966). Tal fue la impresión que causó en esta obra que hubo contemporáneos de la creación que aseguraron que la textura coreográfica del papel de Thérèse en *Llamas de París* fue creada por la propia Anisímovna “quien había demostrado talento en la composición desde la escuela”⁴¹ (Roslavleva 1966, p. 225).

En 1942 coreografió su obra más importante, *Gayane*, con música de Aram Khachaturian, aunque su carrera continuó con *Songs of the Crane* (1944) para el Ballet de Bashkir y con una versión de *Sherezade* (1950) y *El velo mágico* (1947) para la compañía de Maly.

40 Existen fragmentos de la grabación que la BBC realizó en 1963 con Fonteyn y Nureyev. Los fragmentos pertenecen a la Entrada y Variación de este paso a dos. Véase en Referencias, Material Audiovisual.

41 “... who had shown a talent for composition when at school.”

En 1957 se retiraría del Ballet Kírov y abandonaría su puesto de bailarina principal de carácter para dedicar todas sus energías a la coreografía (Roslavleva 1966). En 1964 pondría en escena su versión de *El lago de los cisnes* para el Ballet Real de Dinamarca y desde 1963 hasta 1974 dio clases de coreografía en el Conservatorio de Leningrado (Anon, 2011).

La figura de Anisímovna es importante por varios motivos. En primer lugar, se la ha identificado como una de las primeras mujeres coreógrafas soviéticas (Roslavleva 1966) y coreografiaría durante la época soviética en los principales escenarios y con las compañías más importantes del país. Además, su contribución a la nueva estética de realismo social en el ballet en términos de fusión de las danzas folklóricas populares y danza clásica, como así hizo en su obra *Gayane*, fue muy importante en el futuro devenir coreográfico del país. Sin duda, tal énfasis en el carácter folklórico de la danza venía en gran medida dado por su propio talento como bailarina ya que conviene recordar que la artista coreografió la famosa Danza del sable de *Gayane* con ella como intérprete principal (Roslavleva 1966).

Los fragmentos existentes de la obra, especialmente la puesta en escena por parte del Ballet Bolshoi en 1964⁴², en el teatro del mismo nombre, muestran aspectos interesantes sobre la coreografía de Anisímovna.

Primeramente, si bien es cierto que el énfasis de la coreografía está en el aspecto folklórico de las danzas (algo natural si se escucha la música compuesta por

42 *Gayane* fue puesta en escena en diversas ocasiones para el Ballet Kírov. La falta de un libretto de interés hizo que la parte más representada fuera el Acto final de la boda de la protagonista, durante el que tienen lugar las danzas folklóricas representativas de las diversas culturas soviéticas. En 1964, este acto fue repuesto por el Ballet Bolshoi con Khachaturian como director de orquesta (Anon 2008, 2009).

Khachaturian para este acto), la fusión de los elementos de la danza clásica con elementos folklóricos en algunos de los números, como la Danza de las jóvenes con rosas (Figura 23) o la Danza de la joven armenia demuestran un conocimiento y fusión de ambos estilos realmente importante. Esta tendencia a fusionar danza de carácter y danza clásica sería continuada durante las décadas siguientes por Yuri Grigorovich en obras como *La flor de piedra* - creada para el Kírov en 1957. La coreografía de Anisímovna para este acto está en perfecta consonancia con las de *Llamas de París* y *Laurencia*, siendo por ello una representante importante de la época de su creación y de un momento histórico-artístico único en la historia del ballet soviético.



Figura 23: El Ballet Bolshoi en la escena de la danza de las jóvenes con rosas

Pero igualmente llama la atención en esta grabación el dominio de la estructura y forma coreográfica por parte de la coreógrafa, refutando – como se verá más adelante - la idea de que la coreografía femenina no suele prestar atención a estos aspectos formales y tiende a buscar teatros de pequeñas dimensiones para su representación (en Dance Umbrella, 2009).

Nada más ha sobrevivido de la obra de esta coreógrafa. Una vez más resulta difícil valorar su calidad con respecto a la de sus contemporáneos y sucesores. A primera vista resulta una obra totalmente equiparable a las de Vainonen y Chabukiani. Queda esperar que en el proceso de recuperación de obras de realismo social por parte de las compañías rusas, le llegue pronto el turno a *Gayane*.

3.4. El entorno estadounidense

El entorno norteamericano generó en el s. XX un número incomparable de creadoras en la danza. La aparición de un nuevo tipo de danza, la danza moderna, iba a generar una nueva comunidad coreográfica totalmente dominada por mujeres: Isadora Duncan, Ruth Saint-Denis, Martha Graham, Doris Humphrey, Hanya Holm, Agnes de Mille, Ruth Page... son algunos de los nombres fundamentales que durante la primera mitad del siglo XX conformarían la escena americana a la par, o incluso antes que sus contemporáneos George Balanchine, Jerome Robbins o Merce Cunningham.

Dentro de la escena del ballet, una mujer, Lucia Chase (1907-1986) iba a tener un papel determinante al fundar junto a Richard Pleasant en 1940 la compañía Ballet Theatre (posteriormente American Ballet Theatre), compañía que dirigiría hasta 1980. Tras su marcha, su relevo en la dirección fue Mikhail Baryshnikov.

Bajo la dirección de Chase, el American Ballet Theatre vería el desarrollo de las carreras de Agnes de Mille, Antony Tudor y Jerome Robbins, entre otros. En sus últimos años sería responsable de la llegada de Twyla Tharp y de la creación de una de sus obras más importantes, *Push comes to shove* (1976).

Sin duda, la figura de Agnes de Mille fue fundamental en el desarrollo de la escena coreográfica estadounidense, no sólo por su trabajo como coreógrafa, sino porque bajo su influencia se desarrollarían las carreras de Jerome Robbins o Michael Kidd y porque sería ella quien auspiciaría la llegada de Antony Tudor a la compañía co-fundada por Lucia Chase.

3.4.1. Agnes de Mille (1905 - 1993)

Agnes de Mille fue una de las figuras principales en la configuración de la escena coreográfica norteamericana. Sobrina del gran director de cine, Cecil B. de Mille, y siendo su padre productor cinematográfico, la coreógrafa se crio en el centro de una familia de artistas e intelectuales.

Como recogía en su primera autobiografía, *Dance to the Piper* (1952), fue tras ver una actuación de Anna Pavlova que la joven decidió dedicar su carrera a la danza, pese a la oposición de su padre, que no consideraba este ámbito lo suficientemente artístico para su hija. Sería Ruth St. Denis (1879 – 1968) la que sugeriría a la familia que la joven empezara el aprendizaje de la danza, lo que llevaría a De Mille a una escuela de ballet dirigida por ex-bailarines rusos, la Kosloff School (De Mille 1952; 1958).

En 1932 decidiría viajar a Europa y su llegada a Londres tendría efectos importantes, tanto para la escena inglesa como para el futuro de la escena americana. En Londres entraría en contacto con el Ballet Club y su fundadora, Marie Rambert. Asimismo comenzaría su amistad con Antony Tudor, y fue gracias a este vínculo que el

coreógrafo marcharía a trabajar al recién inaugurado Ballet Theatre en Nueva York unos años más tarde.

En el Ballet Club, De Mille trabajaría como bailarina, aunque en sus memorias, recoge el hecho de que dio un recital con sus obras en el Mercury Theatre. Igualmente, realizaría un recital para el Cochran London que tuvo un inesperado éxito, incluso para el empresario (De Mille 1952; 1958).

Aunque De Mille no tenía una gran técnica o el físico esperado para la danza clásica, conseguiría estrenar obras tan importantes como *Dark Elegies* de Antony Tudor en 1937, así como su *Judgement of Paris* en 1938.

En 1942 coreografiaría su gran obra *Rodeo*, para el Ballet Russe de Monte Carlo. Como explicaría años más tarde en su autobiografía, no fue algo fácil. En el primer ensayo, ocho bailarines de la compañía abandonaron la sala al no comprender el tipo de movimiento que la coreógrafa requería de ellos (De Mille 1952; 1958). Como se verá, la reacción de los bailarines varones ante la coreógrafa no fue muy diferente a la que Twyla Tharp recibió en el Ballet Joffrey cuando creara para ellos su obra *Deuce Coupe* (1973). Pese a que en esta época la mujer parecía liderar el sector de la danza, la reticencia a aceptar un sistema de movimiento diferente, movimiento que en los coreógrafos masculinos podría entenderse como innovador, no parecía adecuarse a la idea de la creación femenina. La recurrencia de este hecho a lo largo de la historia parece confirmar la existencia de ciertos prejuicios en torno a la capacidad creativa de la mujer en el ámbito del ballet que, borrando los precedentes establecidos por Nijinska en su obra *Les Noces*, favorecerían la aparición de los determinismos que se verán en el Capítulo 7.

El movimiento de los *cowboys* que causó el abandono de ensayos por parte de los bailarines era muy novedoso, sobre todo en el mundo del ballet. De Mille no intentaba adaptar el

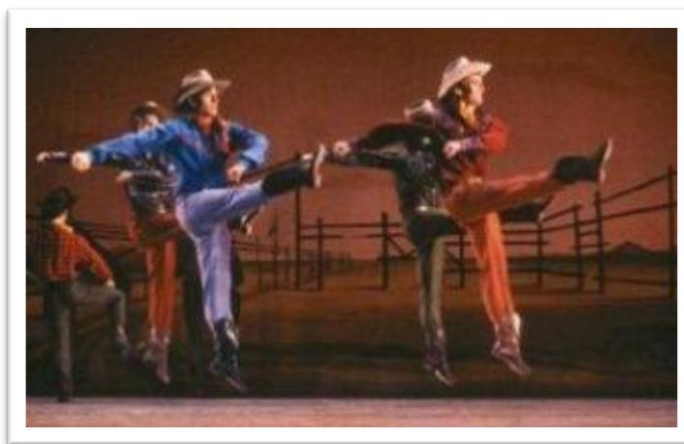


Figura 24: Escena 1 de Rodeo (1942)

lenguaje clásico a su idea de cómo se moverían un grupo de vaqueros, sino que, al contrario, partía de ese movimiento natural que ella había visto en ellos y de ahí la coreógrafa intentó reformularlo en una estética que permanece hasta hoy en día intrínsecamente propia. De alguna forma, De Mille daba al centro del cuerpo la capacidad de iniciar movimientos que, aunque reminiscentes en cierta forma de las contracciones recién creadas por Graham, “no era ni realista ni imitativo. Había trabajado en ellos en Londres durante un año para hacerlos intrínsecamente bellos”⁴³ (De Mille 1952; 1958, p. 284).

La obra (Figura 24), con música de Aaron Copland y diseños de Oliver Smith, y con la propia De Mille como protagonista femenina, sería un triunfo para la compañía y recibió tras su estreno veintidós caídas de telón. El éxito de *Rodeo* haría que la coreógrafa fuera llamada por Broadway y, en 1943 crearía su primer gran musical, *Oklahoma!*.

Utilizando el mismo lenguaje explorado en *Rodeo*, en esta obra, la coreógrafa consiguió que, por vez primera en un musical, el ballet se convirtiera en parte

⁴³ “... were neither realistic nor imitative. I had worked for a year in London to make them intrinsically beautiful.”



Figura 25: Nora Kaye en Fall River Legend (1948)

fundamental de la obra. El famoso ballet, en el que la protagonista conoce su destino a partir de un sueño, habría de significar un cambio en la historia del género musical. A partir de *Oklahoma!* el ballet sería parte integral de la estructura narrativa de las historias, al igual que el drama y la música.

En 1945 coreografiaría *Carousel*, en 1947 *Brigadoon*, y su carrera en Broadway quedaría registrada en varias de las versiones

filmadas en Hollywood de estos clásicos.

Sin embargo, De Mille no abandonaría el ballet, y en 1948 crearía su gran obra trágica *Fall River Legend (La leyenda de las cataratas)*, en la que contaba la historia basada en hechos reales de Lizzie Borden, quien fue juzgada de asesinar a sus padres con un hacha. En su ballet, De Mille decidió cambiar la sentencia final y condenar a muerte a su protagonista. Es esta obra (Figura 25), junto a *Rodeo*, el único testimonio coreográfico que nos ha llegado de esta artista que trabajaría con igual asiduidad en Broadway y en el Metropolitan de Nueva York.

Por esta capacidad de moverse en ámbitos coreográficos tan variados, el legado de De Mille fue mucho más amplio en su repercusión. No sólo abriría las puertas a las

carreras de Michael Kidd (1915 – 2007) y Jerome Robbins (1918 – 1998), que habrían de seguir los pasos de la artista en su búsqueda de la expresión coreográfica tanto en el medio del ballet como en el del musical, sino que además su incansable defensa de la danza, la hizo una de las personas que mejor articuló discursos sobre el arte coreográfico.

Gran amiga de Martha Graham, De Mille sostuvo a lo largo de su carrera y de su vida que, en oposición a Balanchine, a quien consideraba un continuador del lenguaje clásico, tanto Tudor como ella añadieron “gestos y ritmos con los que habíamos crecido, usándolos seriamente y sin condescendencia por vez primera”⁴⁴ (De Mille 1952; 1958, p. 307). En su énfasis por encontrar lenguajes nuevos, sin duda, De Mille se hallaba más cercana a Graham que a Balanchine. En *The New York Times*, tras la muerte de la artista, Jack Anderson definiría a la coreógrafa así:

Una ecléctica, utilizaba tanto el gesto ordinario como el movimiento diario, así como el vocabulario técnico del ballet clásico, la danza moderna y la danza social y folklórica. La situación dramática siempre venía determinada por el tipo de movimiento que ella empleaba.⁴⁵ (Anderson 1993)

El énfasis en el movimiento y la situación anímica que lo impulsaba fueron quizás la herencia del proceso coreográfico que Marie Rambert había impuesto a sus colaboradores, tal y como De Mille lo recogía en su libro *To a Young Dancer* (1963). Según cuenta De Mille, la decisión final de Rambert a la hora de permitir a sus coreógrafos la creación de una obra determinada pasaba por proporcionar a la directora

44 “... gestures and rhythms we had grown up with, using them seriously and without condescension for the first time.”

45 “An eclectic, she drew from ordinary gesture and everyday movement as well as from the technical vocabularies of classical ballet, modern dance and folk and social dance. The dramatic situation always determined the type of movement she employed.”

la idea y un ejemplo del estilo y movimiento de la futura obra. Si estos últimos no satisfacían a Rambert, la obra no se realizaría (id.). Quizás por esta razón, De Mille instaba a los jóvenes creadores a no usar la filosofía como base para sus obras sino a concentrarse en el motor que impulsaría el movimiento, ya que creía que “toda la danza surge del sentimiento, un sentimiento fuerte hacia una experiencia en particular”⁴⁶ (De Mille 1963, p.115).

Cynthia Gregory, la famosa bailarina del American Ballet Theatre, que habría de hacer famosa su interpretación del personaje de Lizzie Borden en los años setenta, confirmaba las enseñanzas de la artista al aseverar en el “Prólogo” de la autobiografía de De Mille: “una siempre debe profundizar en sus sentimientos para crear uno de los personajes de Agnes en el escenario. El énfasis de sus obras está siempre en el drama de la situación humana”⁴⁷ (Gregory en De Mille 1952; 1958). Igualmente, las palabras de la coreógrafa sobre la situación del ballet en su época dejaban un lúcido e interesante legado que sigue invitando a la reflexión. Ya en su primera autobiografía, *Dance to the Piper*, De Mille dedicaba un capítulo al ballet y al sexo. En dicho capítulo, De Mille analizaba de forma en ocasiones cruda, la realidad de la bailarina clásica en su medio artístico. Para De Mille, ésta estaba llamada a abandonar su pasividad y su único poder como mujer: su comprensión de la realidad puesto que su lugar era el aire y el fruto de su vientre, el gesto (De Mille 1952; 1958). Su visión de la realidad de la danza era cruel incluso cuando admitía que las artes solían atraer a curiosos o extraños, pero que la

46 “... all dancing starts from feeling, strong feeling about a particular experience.”

47 “One must always dig into one's deepest feelings and hidden emotions to create one of Agnes's characters onstage. The focus of her work is always on the drama of the human situation.”

danza “parece estar practicada principalmente por los genuinamente pervertidos y trastornados”⁴⁷ (De Mille 1952; 1958, p. 68).

No es que De Mille quisiera simplemente hacer pública una situación que ella vivió en su momento, sino que de alguna forma parecía pedir ciertos cambios para el futuro, por el bien de las bailarinas: “Si las chicas quieren seguir bailando, y yo creo que querrán, tendrá que haber reajustes minuciosos en las vidas de todos aquellos afectados”⁴⁹ (De Mille 1952; 1958, p.71). Sin embargo, como se verá en la segunda parte de este trabajo, lejos de darse este reajuste que permitiera a la bailarina poder desarrollar su carrera de una forma mucho más saludable, los cambios en las últimas décadas parecen hacer eco de esta realidad que De Mille denunciaba hace ya casi sesenta años.

Paralelamente, conviene no olvidar que, en este mismo análisis que De Mille realizaba de la escena coreográfica de su momento, la coreógrafa no dudaba en adjudicar a la mujer el papel de creadora absoluta dentro del sector. Aduciendo la falta de entusiasmo por parte de los hombres para tomar los papeles de mando en la danza, De Mille comentaba que

la coreografía es probablemente el único campo en el que las mujeres no se encuentran con el resentimiento masculino, y yo creo que no es casualidad que las mayores revolucionarias de danza hayan sido principalmente mujeres.”⁵⁰ (De Mille 1952; 1958, p.70)

No sólo el reajuste que permitiera a las bailarinas desarrollar sus carreras a la par que sus vidas no ha tenido lugar, sino que, sesenta años después, estas palabras de la

48 “But dancing seems to be practiced by the downright perverted and deranged.”

49 “If the girls continue to dance, and I think they will, there will have to be searching readjustments in the lives of all concerned.”

50 “Choreography is probably the only field where women have run up against no male resentment, and I think it is no accident that the great dance revolutionaries have been largely women.”

artista carecen de realidad contemporánea que las sostengan: la coreografía ya no es un campo femenino.

Las obras de Agnes de Mille, como ya se apuntó, son las únicas, junto a las de Ninette de Valois, que todavía están presentes de forma continuada en el repertorio de las grandes compañías de ballet. Su legado coreográfico, aunque pequeño, es lo suficientemente importante como para todavía constituir una piedra angular en la historia de la danza americana. Su influencia en la formación e inspiración artística de la siguiente generación de coreógrafos estuvo siempre altamente reconocida. Lamentablemente, la conservación coreográfica de sus musicales ha sido precaria, aunque Hollywood nos dejó constancia de su importancia en la grabación de las películas basadas en algunos de ellos como *Oklahoma!* y *Carousel*.

De Mille fue la gran defensora de Tudor y, de alguna forma, puede que al defender su obra y estética, estuviera salvaguardando la propia. La historia del ballet en Norteamérica no habría sido la misma sin la labor infatigable de esta mujer.

3.4.2. Ruth Page (1899 - 1991)

Menos reconocida internacionalmente, pero muy importante en el desarrollo de la escena norteamericana, fue la bailarina y coreógrafa Ruth Page. Como De Mille, su labor como coreógrafa estaría dedicada en sus inicios a la búsqueda de material creativo que diera a la danza norteamericana características propias, bien por la temática de sus obras o bien por el lenguaje coreográfico utilizado.

La carrera de Page tuvo sus inicios con la compañía de Anna Pavlova, con la que ya en 1918 - 1919 viajaría a Sudamérica. Ese mismo año de 1919, Adolf Bolm (1884 – 1951), el que fuera bailarín principal de los Ballets Rusos, crearía para la joven *The Birthday of the Infanta*, dando a Page el primer papel importante de su carrera. En 1925 sería la primera bailarina americana en bailar para los Ballets Rusos de Diaghilev y, dentro de esta compañía, Balanchine coreografiaría dos *divertissements* para ella: *Polka Melancolique* y *Étude* (Anderson 1991).

En 1930, y por su deseo de explorar otras formas coreográficas, fue a trabajar con Mary Wigman y, en 1933 estaría bailando en la compañía de otro gran coreógrafo representante del expresionismo alemán, como sería Harald Kreutzberg (1902 – 1968).

Asentada ya en Estados Unidos, Page iniciaría – como haría Agnes de Mille – la creación de obras coreográficas de temática y contenidos norteamericanos. Así, en 1934, pediría a Aaron Copland la composición de su primer ballet, *Hear Ye! Hear Ye!* En 1937, coreografiaría *An American Pattern*, un ballet que ofrecía “una mirada seria hacia las mujeres obligadas a desempeñar papeles restringidos a ser madres y esposas. Se puede afirmar que éste fue el primer ballet feminista”⁵¹ (Gordon 2011). En 1948 crearía *Billy Sunday*, basado en los sermones incendiarios de un evangelista (Anderson 1991).

Las primeras obras de Page mostraron una individualidad precoz para la época. Si bien resulta difícil establecer si *An American Pattern* es “el primer ballet feminista”, como Gordon defiende, ya que se podría fácilmente aducir que *Les Noces* podría ocupar ese lugar; lo que sí resulta evidente es que “el tema del individuo luchando contra la

51 “... a serious look at women forced into restricted roles as mothers and wives. It is safe to say this was the first feminist ballet.”

convencionalidad establecida era familiar, aunque no era normal que se expresara en un ballet o desde el punto de vista de una mujer”⁵² (Gordon 2011). Su obra *Frankie and Johnny* (1938) refleja esta idea a la perfección. El ballet, coreografiado por Page y Bentley Stone, cuenta la historia de una mujer que venga la infidelidad de su pareja, asesinándolo con una pistola. Al final de la obra, Frankie llora desconsolada sobre el ataúd de Johnny, mientras tres mujeres de la Salvation Army brindan detrás de ella y cantan: “esta historia no tiene ninguna moraleja / esta historia no tiene finalidad / esta historia sólo quiere mostrarte que no puedes confiar en los hombres.”⁵³



Figura 26: Escena de Frankie and Johnny (1938)

52 “The theme of the individual struggling against standardized conventionality was familiar, but it was not usually expressed in a ballet, or from a woman's point of view!”

53 “This story ain't have no moral told/ this story ain't have no end/ this story just wants to show you that you can put no trust in no men.”

La propia Page, al principio de la retransmisión explica que *Frankie and Johnny* fue el primer ballet a la americana. Sin duda, el lenguaje utilizado por la coreógrafa anticipa otras obras como la propia *Fancy Free* (1944) de Jerome Robbins (Figura 26). Pero la obra se estrenaría en Chicago, y no en Nueva York, y, según Page, este hecho determinaría su falta de repercusión en la historia de la danza americana (Carter 1978). El ballet fue representado por los Ballets Rusos de Monte Carlo en los años cuarenta y ya entonces sería objeto de escándalo por la crudeza del lenguaje y la inclusión, entre los personajes secundarios que conforman la obra, de una pareja de lesbianas que, aunque apenas perceptibles por el público, en su día fueron objeto de críticas (id.).

Page se establecería en Chicago, donde hoy en día permanece su Fundación y empezaría una larga asociación con el teatro de Ópera de la ciudad. Sus obras pasaron a ser durante décadas realizaciones coreográficas de obras operísticas, ya que la coreógrafa confesaría: “No me gustaba la forma en la que las óperas se veían, pero sin embargo me encantaba la forma en que sonaban”⁵⁴ (en Gordon 2011). De entre estas obras, las más famosas serían sus versiones coreográficas de *Die Fledermaus* y *The Merry Widow*. En 1956 fundaría el Chicago Opera Ballet, compañía para la que crearía muchas de estas versiones coreográficas de óperas y opereta y fue con esta compañía que Rudolf Nureyev hizo su debut en Nueva York en 1962 (Anderson 1991).

En 1965 Page coreografiaría su versión de *El cascanueces*, obra que se mantuvo en repertorio de forma anual hasta los años noventa. John Martin, que no dudaba en afirmar que Page no era una coreógrafa interesada en reponer los clásicos porque su dirección artística siempre estuvo marcada en mirar hacia adelante y no hacia atrás

54 "I was dissatisfied with the way operas looked, yet loved the way they sounded."

(Martin 1977), explicaba que la puesta en escena de *El cascanueces* era un proyecto dirigido principalmente a los niños de la ciudad (id.). Martin remarcaba de alguna manera la forma en que la artista no dudaba en hacer concesiones artísticas si eso servía para integrar a la comunidad de la que ella era parte fundamental.

La figura de Ruth Page sigue siendo honrada en la ciudad de Chicago, en donde trabajó gran parte de su vida. La ciudad dedicó una calle a la artista y su fundación acoge una escuela de ballet así como un programa de residencias artísticas que permitan continuar la visión de la artista americana. Sin embargo, sus obras han desaparecido de los repertorios de las compañías y su nombre, fuera de la ciudad que todavía acoge su fundación, no es lo suficientemente famoso, considerando el trabajo y la calidad del mismo. Quizás la artista tenía razón al aducir su ausencia de la ciudad de Nueva York como la principal razón del reconocimiento artístico e histórico de su trabajo. En una de las últimas puestas en escena de *Frankie and Johnny* por el Dance Theater of Harlem, la crítica Anna Kisselgoff no dudaba en afirmar que esta obra, pese al paso del tiempo y los cambios estéticos y estilísticos en el ballet “merece la pena conservarla. Es uno de los pocos ballets de carácter americanos y su estructura tiene una astuta conexión con la cultura popular”⁵⁵ (Kisselgoff 1982).

Una vez más se observa cómo una tradición importante que sirvió para la creación de un lenguaje coreográfico asociado a un país ha desaparecido en las últimas décadas. Las obras de Page, especialmente *Frankie and Johnny*, su versión de *El cascanueces* y su *The Merry Widow* se mantuvieron en los repertorios hasta la década

55 “... is certainly worth preserving. It is one of the few American character ballets and its structure has an astute thrust into popular culture.”

de los ochenta. La entrada en la nueva década de los noventa significaría el fin de la presencia de estas obras en los repertorios.

Page ayudó a configurar un lenguaje coreográfico basado en el folklore y formas americanas que resultó osado y vanguardista en su tiempo. De sus fuentes beberían otros muchos coreógrafos que usarían dichos elementos y los trasplantarían a los escenarios de Broadway o Hollywood en décadas sucesivas.

3.5. El entorno latinoamericano

El ballet y la danza contemporánea iniciarían su desarrollo en el entorno latinoamericano en Argentina, donde se crearía la compañía de ballet más antigua de todo el continente americano, el Ballet Estable del Teatro Colón en el año 1925. Como recogía Enrique Honorio Destaville en su repaso por la historia de la compañía:

Debe quedar bien en claro: la compañía de Ballet del Teatro Colón nació pautada dentro del movimiento de la Modernidad gestado por Mijail Fokin, en el Imperio Ruso, a comienzos del siglo XX y como reacción contra el ballet académico de la época de Marius Petipa. (Faillace 2005, p. 20)

Sería en esta compañía donde Bronislava Nijinska trabajaría a partir de su fundación y donde pondría en escena varias de sus obras creadas para los Ballets Rusos. Su figura pronto inspiraría a Mercedes Quintana, que se convertirá en la coreógrafa más destacada que daría la compañía en sus primeras décadas.

El ballet en Latinoamérica se desarrollaría a partir de esta fecha en diferentes países como Chile, donde se invitaría al entonces Ballet de Arte Moderno a convertirse en el Ballet de Santiago en 1959 y adquirir su sede estable en el Teatro Municipal de

Santiago. Dentro de esta agrupación, destaca la coreógrafa Hilda Riveros, quien tras iniciar su educación en Chile, pasaría amplias etapas en Perú y en La Habana, en donde trabajaría con Alicia Alonso como bailarina, maestra y coreógrafa. En 1989 volvería a Santiago, donde trabajaría para el Ballet de Santiago como coreógrafa de 1990 a 1995 (Altazor 2011).

En Brasil, el Ballet do Theatro Municipal do Rio de Janeiro se fundaría en 1937 por Maria Olenewa, una bailarina perteneciente a la compañía de Leonide Massine que había trabajado en Buenos Aires como profesora en la escuela del Ballet del Teatro Colón. Durante su historia inicial, fueron varias las mujeres que trabajarían como directoras y coreógrafas para la compañía. Entre ellas destacan Tatiana Leskova (1950 - 1957) y Eugenia Fedorova, quien en 1958 montaría la primera versión completa de *El lago de los cisnes* en Sudamérica (Theatro Municipal do Rio de Janeiro 2011).

Actualmente, la mayor parte de los países latinoamericanos poseen sus compañías de ballet y danza contemporánea, siendo las ya citadas las más representativas y de mayor consideración internacional. De nuevo se observa en sus inicios, como sucedió en Europa y en Estados Unidos, el papel fundamental de las mujeres en la configuración de las instituciones, su labor creadora en la elaboración del repertorio y en la enseñanza de nuevos bailarines.

Quizás la figura más representativa de este hecho en el ballet latinoamericano sea Alicia Alonso, quien sería la fundadora, coreógrafa y directora hasta hoy en día del Ballet Nacional de Cuba. Su capacidad de visión y su trabajo incansable consiguieron aquello que, incluso en la actualidad se suele describir como el “milagro cubano”. Cuba, pese a su tamaño, ha sido capaz de producir una cantera de bailarines excepcionales que

han poblado algunas de las mejores compañías de ballet del mundo. Este hecho sin precedentes no sería un caso fortuito en la historia de la danza y está en gran parte ligado a cuestiones socioculturales y políticas importantes.

Sin embargo, y antes de entrar en más profundidad en la carrera de esta mujer, quizás una de las más reconocidas dentro del panorama internacional, se hará una breve mención a la ya mencionada Mercedes Quintana, seguidora estética de Nijinska y figura destacada en la que fue la primera compañía de ballet americana.

3.5.1 Mercedes Quintana (1910/12 - 1996)

Mercedes Quintana, o Mecha Quintana, como se la conocía en el entorno bonaerense, se formó en el Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico, lo que hoy es la Escuela Nacional de Danzas Aída Mastrazzi. Tuvo como profesores a Elena Smirnova, Boris Romanoff, Bronislava Nijinska, Antonia Mercé, Mikhail Fokine, Serge Lifar, Ketty de Galanta, Esmée Bulnes y en París a Alexander Volinine.

En 1928 entraría en el cuerpo de baile del Ballet Estable del Teatro Colón. Pronto comenzaría su carrera como docente en el Conservatorio Nacional de Danzas, donde reformaría el plan de estudios, una vez accedió a la Vicedirección. En dicho plan de estudios incluiría las asignaturas de Historia de la danza, Historia del arte, Estética y cursos de música. En los grados superiores incluyó igualmente clases de coreografía, repertorio tradicional, clásico y neoclásico⁵⁶. Quintana fue una gran intelectual con gran

56 En el contexto de la danza argentino, el concepto de la danza neoclásica suele hacer referencia a la estética introducida por Mikhail Fokine y Bronislava Nijinska, es decir, los estilos coreográficos desarrollados por aquellos coreógrafos asociados a la compañía de los Ballets Rusos de Diaghilev.

conocimiento de la historia de la danza, algo que quedó plasmado en su elección de asignaturas para el plan de estudios del Conservatorio.

En 1961 sería nombrada Rectora de la Escuela Nacional de Danzas. Paralelamente, abriría su estudio que ha sido descrito como una “organización modelo para el estudio de la danza que funcionaría durante años y que constituyó el único en su género de Sudamérica” (Giovannini, Foglia de Ruiz 1973, p. 90). De entre sus alumnos, cabe destacar figuras como Olga Ferri y Beatriz Moscheni. Quintana comenzaría su carrera coreográfica en 1932 y para ello creó su propio cuerpo de baile La poesía de la danza. Para dicho grupo crearía obras como *Variaciones sinfónicas*, *Rapsodia en azul*, *Valses nobles y sentimentales*, *Las dos palomas* y *L'après midi d'un faune*. Su gran momento llegó en 1945, cuando el Teatro Colón la contrataría como primera bailarina y coreógrafa. Para la compañía creó obras como la *Sinfonía clásica* con música de Serge Prokofiev, *El juglar*, *La Vierge á midi*, danzas para las óperas y en 1963 su ballet *Blancanieves*. Aunque no se han conservado ninguna de sus obras, queda algo de su trabajo en material filmado, ya que crearía la coreografía de algunas películas durante los años 1971 y 1972.

A pesar de la falta de un legado coreográfico, lo que sí se conoce es que su estética estaba muy asociada a la de su gran maestra Bronislava Nijinska, a la que siempre agradeció sus enseñanzas, así como por haber realizado la labor de mentora. En 1931, tras la presencia de Mikhail Fokine en Buenos Aires, la joven añadió el estilo coreográfico del coreógrafo a su propia estética. De hecho, su gusto por este neoclasicismo asociado a los artistas que trabajaron en el entorno de los Ballets Rusos,

la llevó a realizar una obra con gran influencia de *Les Sylphides* con la que recorrería toda la Argentina con su compañía.

Posteriormente, la influencia del expresionismo alemán también se dejaría sentir en la obra de la joven. El expresionismo alemán llegaría a Argentina de la mano de diversos artistas que huyeron de Europa y encontraron residencia en el país durante la Segunda Guerra Mundial. De dicha tendencia artística, Quintana tomó la estética de vestuario como elemento estético o dramático. Otra importante influencia en la obra de la artista fue el folklore argentino. En *El rancho abandonado* colaboraría con escritores y músicos en la creación de una obra de tema nacional.

Quintana no fue una gran bailarina, aunque tenía un gran físico que le permitió abordar cierto número de papeles importantes dentro del repertorio. Debido a su personalidad altamente individual y temperamental, durante un período de tiempo, perdería el contacto con la gente del Teatro Colón, contacto que tuvo que restablecer con posterioridad para poder seguir realizando su labor coreográfica.

Nada se ha conservado de la obra de esta artista. Sin embargo, sí que ha quedado constancia de su trabajo gracias a las generaciones de alumnos que ella educó. De entre estos, Beatriz Moscheni (1928), que sería estrella del Ballet del Colón, recordaba cómo las enseñanzas de Quintana le sirvieron, no sólo para conseguir un papel protagonista en la obra de Massine *Usher*, creada a mediados de los años cincuenta, sino incluso en *Pillar of Fire (Columna de fuego)* de Antony Tudor, creado en 1942 para el Ballet Theater. Moscheni recordaba las enseñanzas de su maestra y cómo estas le abrieron “un mundo nuevo, me enseñó a crear encadenando movimientos con distintos ritmos [...]

me enseñó a medirme con la expresión adecuada para cada danza” (Manso 2009, p.28 - 29).

Quizás la labor de esta mujer sirve a su vez para recordar nuevamente la importancia e influencia de Bronislava Nijinska, quien sería capaz de inspirar a jóvenes creadoras en todos los centros geográficos en los que trabajó.

3.5.2. Alicia Alonso (1920)

De entre las figuras de la danza latinoamericana, pocas son tan famosas internacionalmente como la bailarina, coreógrafa y fundadora del Ballet Nacional de Cuba, Alicia Alonso.

Alonso nació de padres españoles en La Habana, donde empezó el aprendizaje del ballet a la edad de nueve años. A los quince, se casaría con el también bailarín Fernando Alonso y tomó su apellido. Juntos marcharon a Nueva York, donde Alicia tomaría clases con Ludmila Scholar y Anatole Vilzak en la Escuela del American Ballet, fundada por Balanchine.

En 1940, Alonso se convertiría en miembro del recién fundado Ballet Theatre y en esta compañía desarrollaría su carrera hasta la década de los cincuenta, aunque retornaría en varias ocasiones como artista invitada. Entre sus éxitos como intérprete dentro de esta compañía, destacarían sus interpretaciones de *Giselle*, el estreno de *Tema y Variaciones* de George Balanchine en 1947 y el papel protagonista de *Fall River Legend* de Agnes de Mille en 1948. En 1955 se unió al Ballet Russe del Marqués de

Cuevas, donde seguiría su carrera de intérprete, que siempre aunó virtuosismo y dramatismo, como las dos obras estrenadas con el American Ballet Theatre demuestran.

Sin embargo, la carrera de Alicia Alonso pronto tomaría un giro importante al comenzar su trabajo en Cuba en 1948 junto a Fernando Alonso, que era su marido en esos años, y a su cuñado, Alberto Alonso. Con ambos fundaría el Ballet Alicia Alonso, que sería la compañía que se convertiría en el Ballet Nacional de Cuba (Roca 2010).

Si la compañía de Alonso iba a iniciar el fenómeno del ballet cubano, no sería hasta la llegada y triunfo de la revolución que ésta iba a institucionalizarse gracias a la ayuda del nuevo gobierno liderado por Fidel Castro, a partir de 1959. Como la propia Alonso recordaba:

Fidel nos preguntó “¿qué necesitan para hacer el Ballet Nacional de Cuba, para hacer una escuela como ustedes quieren?” Y entonces, ahí empezamos a hacer en firme lo que es la escuela de ballet hoy en día, lo que es la compañía de ballet hoy en día; todo, todo, todo... Tuvimos absolutamente toda la ayuda del estado... y la seguimos teniendo. (García 2010)

Las palabras de Alonso, una vez más recuerdan la máxima de Lynn Garafola, ya recogida en varias ocasiones, y por la que se establece que el desarrollo artístico de las mujeres no puede estar desligado de la conexión con el poder (Garafola 2005). Pareciera que el desarrollo de la danza y, especialmente el trabajo de sus protagonistas femeninas, necesitara de unas estructuras de poder que las apoyen.



Figura 27: Alicia Alonso en El lago de los cisnes, (1955)

Quizás ahí radica el hecho más llamativo de la figura de Alonso en comparación con otras figuras femeninas como De Valois, Rambert o Chase: el apoyo incondicional a su trabajo por parte del poder gubernamental, lo cual le ha permitido mantener la dirección de la compañía que ella creó y desarrolló. Incluso habiendo abandonado los escenarios a edad muy avanzada, su presencia como directora de la compañía sigue siendo un gesto más que evidente del

tesón de esta artista unido a un sistema institucional capaz de reconocer y mantener dicha perseverancia. Como se verá en el Capítulo 6, cuando se analice el cambio de relevo en las instituciones, la institucionalización de la danza en Cuba no ha sufrido los cambios que se han dado en otros países, especialmente durante las últimas décadas, por la singular situación del país y su aislamiento, y por la ausencia del efecto de la globalización.

Por supuesto, no se puede ignorar la capacidad de Alonso y su dedicación al arte de la danza. Pero sí que es llamativo el poder constatar que, de todas las grandes mujeres mencionadas en este capítulo, Alonso es la única que mantiene su posición histórica y artística de manera incontestable.

Desde los diecinueve años, la artista sufriría de una ceguera parcial que no sólo no la apartó de escena sino que la hizo desarrollar una técnica particular a su discapacidad y que permanece hoy en día como uno de los rasgos fundamentales de la escuela cubana. Como bien resumía Ismene Brown a propósito de la visita del Ballet Nacional de Cuba a Londres, el método de la escuela cubana recoge “las experiencias eclécticas de Alonso e incluso su ceguera, que le dio una apreciación especial sobre el control, el equilibrio y el sentido escénico que siguen siendo características cubanas”⁵⁷ (Brown 2005).

Si bien la escuela cubana de ballet en su parte más técnica se debe en mayor medida al sistema pedagógico desarrollado por Alberto y, posteriormente, Fernando Alonso, como Alicia reconocería (Roca 2010), resulta innegable quitar importancia a la contribución de la artista. De forma casi humorística, la Alonso reconocía: “entiéndelo, yo era el único ejemplo que había”⁵⁸ (en Brown 2005).

Pero la ceguera de Alonso, tuvo otra consecuencia importante en su carrera. Al verse prostrada en cama durante un año a causa del desprendimiento de retina que sufría, la artista comenzó a visualizar las obras y su propia danza, desde un nuevo punto de vista, el de la audiencia: “Me ponía como el público... y aprendí a ponerme de público y mirarme de frente... mirarlo todo de frente. Eso me ayudó y me ayuda hoy en día a hacer coreografía” (en García 2010).

Fue a través de las obras que crearía para su compañía o de aquéllas que repondría para la misma y que adaptaría en versiones propias, como su famosa *Giselle*

57 “Alonso's eclectic experiences and even on her blindness, which gave her insights into control, balance and stage sense that feed even now into Cuban skills.”

58 “You see, I was the only example available.”

estrenada por vez primera para el Ballet Estable del Teatro Colón en 1958, que el Ballet Nacional de Cuba y su escuela fueron encontrando su lugar en el entorno internacional.

A su *Giselle*, que también pondría en escena para el Ballet de la Ópera de París en 1972, así como para otras compañías como la Ópera de Viena o el Ballet del Teatro San Carlo de Nápoles; le siguieron versiones propias de *Don Quijote*, *La fille mal gardée*, *La bella durmiente*, *El lago de los cisnes*, *Coppélia*, entre otras. Para Alonso, el secreto de las interpretaciones cubanas radicaban en una forma diferente de escuchar la música y de interpretarla con el cuerpo: “Hacemos la coreografía (pasos) a tiempo con la música, el ritmo. Pero con la melodía, hacemos los brazos y la cabeza. Hablamos con la melodía y bailamos con la música”⁵⁹ (en Winship, Alonso 2010).

Como coreógrafa crearía muchas obras, a pesar de que éstas no han tenido la relevancia a nivel internacional que sí tuvieron sus producciones de los clásicos. Como directora del Ballet Nacional de Cuba, estas obras siguen siendo representadas por la compañía de forma regular. En su última visita a Londres, se incluyó un fragmento de su *Gottschalk Symphony* (1990), obra con referencias estructurales a Balanchine, pero también con claras señas de identidad cubanas en términos de vocabulario y estilo. Sin ser una obra importante dentro del contexto internacional, el ballet permitía un despliegue técnico a las diferentes figuras de la compañía.

Pese a que el gran historiador del ballet cubano, Miguel Cabrera, en su repaso por la historia de la compañía, no duda en afirmar que “se ha fomentado un repertorio en el cual el peso predominante lo tienen las obras contemporáneas”, para lo cual “se ha estimulado una línea de creación, donde lo contemporáneo se ha manifestado a través

59 “We do choreography (steps) in time with the music, the rhythm. But with the melody, we do the arms and the head. We talk with the melody and we dance with the music.”

de diversos contenidos y una amplia libertad formal” (2011, p. 190), resulta interesante destacar la falta de éxito, por parte de la artista, a la hora de favorecer un movimiento coreográfico importante. Si bien Alonso no dudó en transmitir todo lo que aprendió en materia técnica a sus alumnos en el esfuerzo de crear una escuela cubana de ballet, por otro lado no pareció ser capaz de fomentar una corriente coreográfica como, por ejemplo, De Valois o Rambert habían hecho en Inglaterra, con la que desarrollar el medio artístico en el que evolucionaran sus artistas.

Quizás lo más llamativo del esfuerzo de Alonso sea su incansable espíritu a la hora de continuar su labor visionaria, a pesar de su discapacidad y de que en las últimas décadas el número de bailarines formados por la escuela cubana que han marchado a compañías occidentales podría haber dado lugar al desaliento: José Manuel Carreño, Lorna Feijóo, Carlos Acosta, Arionel Vargas, Xiomara Reyes, etc.

Sin embargo, la artista no duda en continuar su labor en la formación de nuevas figuras de la danza: “¿Por qué producimos tantos buenos bailarines? [...] Porque no dejamos ni uno. Tenemos audiciones anuales y damos becas a los mejores de la isla. ¡No nos dejamos ni uno!”⁶⁰ (en Winship 2010).

La realidad indica que las políticas de integración de la escuela cubana son ejemplares en su búsqueda de talento sea cual sea su origen. De la misma forma, no conviene olvidar que la falta de un repertorio que permita el desarrollo artístico de los bailarines ha llevado a la continua búsqueda por parte de estos de nuevos horizontes geográficos y artísticos. La situación cubana recuerda la situación soviética en muchos

60 “Why is it that we can produce so many good dancers? [...] Because we don't miss one dancer. We have auditions every year and give scholarships to the best from all over the island. We don't miss one!”

aspectos. Si bien el régimen favorece una educación artística accesible a cualquier joven con talento, el mismo régimen hace que los artistas que se han desarrollado en dicho sistema educativo abandonen su medio artístico en pos de mayor libertad creativa. Como explicaba la gran bailarina Nina Ananiashvili, quien abandonaría temporalmente el Ballet Bolshoi para trabajar en occidente: “Si pudiera trabajar sobre MacMillan, Balanchine, Cranko, oh, Ashton, todo, en mi teatro en Rusia, no saldría de mi país como lo hago ahora”⁶¹ (en Newman 1982, p. 425).

Cabe añadir a la falta de repertorio la falta de infraestructuras y material de trabajo que el bloqueo estadounidense ha impuesto a Cuba y la pérdida del apoyo soviético que la isla tuvo en otros momentos históricos; razones por las que los bailarines cubanos han tenido que trabajar en situaciones muy precarias durante décadas.

La labor de Alicia Alonso al convertir la escuela de ballet de Cuba, una isla de apenas once millones de habitantes, en una de las mejores del mundo con pocas décadas de existencia es algo único en la historia. Si bien existían precedentes de escuelas, compañías e instituciones creadas por mujeres, como se ha visto en este capítulo, ninguna de dichas instituciones mantuvo el poder absoluto de su fundadora a lo largo de más de seis décadas.

Si bien parte de su legado sufrirá cambios inevitables una vez su figura deje de estar presente al frente de la compañía, en el momento presente, la figura de Alicia Alonso es uno de los pocos ejemplos de los que tenemos evidencia palpable de su legado artístico y creativo. Que tal referente esté sustentado por su implicación activa en

61 “If I could work on MacMillan, Balanchine, Cranko, oh, Ashton, everything, in my theatre in Russia, I would never go outside the country like I do now.”

la política y cultura de Cuba y por el apoyo que a cambio ha recibido de ella no hace sino sustentar la idea de que poder y creación van estrechamente unidos y no pueden ser pasados por alto al analizar la situación actual de la danza en el entorno internacional.

3.6. El entorno europeo continental

La segunda parte del s. XX iba a aportar una segunda generación de coreógrafas importantes en el ámbito europeo. En Gran Bretaña, Elizabeth West (1927 – 1962) iniciaría una carrera artística que culminaría con la creación del Scottish Ballet, aunque sería en Suecia y Francia donde dos grandes figuras realizarían importantes contribuciones al desarrollo de ideas, formas y estéticas coreográficas. En el caso de Suecia, Birgit Cullberg habría de dejar un legado institucional fundamental en el desarrollo de la danza europea, como lo es el Ballet Cullberg, en el que Mats Ek (1945) ha desarrollado una importante carrera de gran influencia en otros creadores.

En el caso de Francia, Janine Charrat sería una de las figuras creadoras principales en el país, pese a que su labor haya pasado al olvido en las últimas décadas. El análisis de su carrera y de su obra serán tratados con especial atención, ya que pueden ayudar a dilucidar algunas constantes en el papel de la mujer como creadora en la danza.

3.6.1. Birgit Cullberg (1908 - 1999)

En Suecia, fue especialmente sobresaliente la figura de Birgit Cullberg, fundadora y directora del Ballet Cullberg hasta 1984, momento en que tomaría el relevo de la compañía su hijo Mats Ek.

La importancia de Cullberg quedaba plasmada en el periódico *The Guardian*, al publicar la biografía de la artista con motivo de su muerte en 1999. En dicho texto se recordaba que los ballets de Cullberg “encontraron un lugar en casi todas las compañías de ballet y *Miss Julie* ha sido puesta en escena en 36 producciones, desde Japón e Irán a Reykjavik y Santiago de Chile”⁶² (Naslund 1999).

Birgit Cullberg empezó su formación en el ámbito de las artes visuales, siendo su ambición el llegar a ser alumna de la Academia sueca de las Artes (Grut 2007). A su incursión en las artes plásticas, le siguieron estudios en literatura, algo que tendría una gran importancia a la hora de elaborar sus trabajos coreográficos posteriores.

Con motivo de su investigación literaria, Cullberg viajaría a Inglaterra, en donde entraría en contacto con Kurt Joos, en Dartington Hall, en los años treinta. Fue desde este primer encuentro con la danza-teatro creada por Joos, que la joven Cullberg decidió centrar todos sus esfuerzos en desarrollar una carrera como coreógrafa.

Aunque sus trabajos iniciales estaban muy entroncados con la estética expresionista alemana, de la que Joos era uno de sus mayores representantes, en 1949 la artista fue a París a ver el nuevo ballet de Roland Petit *Carmen* y fue en ese momento en el que Cullberg descubriría el potencial de la danza, y en concreto del ballet, “para

⁶² “... found their way into almost every ballet company and *Miss Julie* has been staged in 36 productions, from Japan and Iran to Reykjavik and Santiago de Chile.”

contar dramas psicológicos usando movimiento expresivo, incluso de la escuela clásica, más que a través del uso del mimo tradicional”⁶³ (Stahle 1999, p. 89).

De vuelta en Suecia decidiría crear un ballet que siguiera esos principios estéticos y sería la obra del escritor sueco August Strindberg, *Miss Julie*, la elegida para tal propósito (Figura 28). En su ambición coreográfica, Cullberg no dudó en crear su propia compañía y en contratar a la bailarina Elsa Marianne von Rosen, para la que



Figura 28: Anna Valev y Jan-Erik Wikstrom en *Miss Julie* (2008). Fotografía propiedad de la Real Opera Sueca

crearía el papel principal. La versión original de la obra se estrenaría en 1950, en gira por el país, y el efecto en el público fue tal, que tras una de las representaciones presenciada por el director de la Ópera de Estocolmo, Cullberg y sus bailarines fueron invitados a presentar la obra en el Teatro de la Ópera.

Para la presentación de *Miss Julie* en la Ópera, Cullberg decidió encargar nuevo vestuario y decorados a Sven Erixon y una nueva orquestación de la música de Ture Rangström a Hans Grossman. Sería en esta

versión que *Miss Julie* alcanzaría fama internacional (Stahle 1999). El tema de la obra, la sexualidad explícita en la coreografía de sus personajes principales, la fusión de danza moderna y danza clásica fueron algunas de las razones del éxito continuado de esta obra dentro del repertorio internacional.

63 “... to convey a psychological drama by using expressive movement, even of the classical school, rather than conventional mime.”

Tras el triunfo de su obra, tanto Cullberg como Von Rosen fueron invitadas a formar parte del elenco estable de la Opera House durante siete años. Lilian Karina, quien fuera profesora de ballet de Cullberg durante gran parte de su carrera, recogió el hecho en la publicación *Aftontidningen* en 1950, porque para ella la decisión del teatro supondría que “la mejor coreógrafa de Suecia, Birgit Cullberg, y la distinguida bailarina Elsa Marianne von Rosen finalmente recibieran ese empleo en el escenario de la Ópera que tanto merecían”⁶⁴ (en Grut 2007, p. 420).

Durante sus años en la Opera House, Cullberg crearía ocho ballets, todos ellos basados en temas literarios. De especial interés resultó su *Romeo y Julieta*, en el que utilizaba la partitura de Prokófiev, pero reducida a una hora de duración (Grut 2007). Sin duda su mayor éxito fue *The Moon Reindeer* (1959), ballet que había creado dos años antes para el Ballet Real de Dinamarca y que, según Grut y Näslund supuso su confirmación internacional como coreógrafa.

Durante los años 50 y 60, Cullberg sería una de las más importantes figuras en el repertorio coreográfico internacional, hecho que quedaría confirmado cuando el American Ballet Theatre invitara a la coreógrafa a poner en escena *Miss Julie* en el año 1958, con Violette Verdy y Erik Bruhn como las estrellas de la obra. Ese mismo año, el New York City Ballet también invitaría a Cullberg a reponer *Medea* para la compañía, descrito en una crítica de la época como “una obra increíblemente excitante”⁶⁵ (Fleischer 1959, p. 10). En 1961, de nuevo la compañía del American Ballet Theatre llamaría a Cullberg para que montara para ellos *The Moon Reindeer*.

64 “... that Sweden's best choreographer, Birgit Cullberg, and the distinguished dancer Elsa Marianne von Rosen at last received that task on the Opera stage which they have long deserved.”

65 “... an extremely exciting work”

En la última puesta en escena de *Miss Julie* por la compañía americana en 1984, la crítica Anna Kisselgoff del *The New York Times* explicaba cómo este ballet era la simbiosis perfecta del lenguaje coreográfico de Cullberg. En la obra se podían yuxtaponer los inicios expresionistas de Cullberg, utilizados en el lenguaje coreográfico asignado a los personajes de baja clase social, con la asimilación por parte de la artista del lenguaje clásico con el que se articulaba el personaje principal de la obra, así como todos los personajes de origen más aristocrático. Kisselgoff concluía: “el que el ballet se vea más como danza moderna o como ballet depende de la calidad del movimiento de los bailarines”⁶⁶ (Kisselgoff 1984).

Paralelamente a su éxito internacional, el gobierno sueco decidió crear y subvencionar el Cullberg Ballet en 1967. En esta compañía, la coreógrafa desarrollaría buena parte de su carrera coreográfica, así como su liderazgo como directora del grupo hasta 1984, momento en el que su hijo Mats Ek tomaría el relevo.

Cullberg no cesó de experimentar con la coreografía y sus posibilidades de difusión. En los años sesenta, la coreógrafa empezó a trabajar con el medio televisivo, en algo que le daría nueva fama y presencia internacional y que inspiraría a la BBC a producir sus propias obras de danza creadas específicamente para la televisión (Naslund 1999).

Si durante su vida la carrera y la obra de Birgit Cullberg gozó de éxito y presencia continuada en el repertorio de las principales compañías de ballet, en la actualidad su legado ha prácticamente desaparecido. *Miss Julie*, que era parte integral

⁶⁶ “Whether the ballet looks more like modern-dance or like ballet depends on the quality of the dancers’ movement.”

del repertorio internacional hasta bien entrada la década de los ochenta, no ha sido bailada durante décadas, excepto con motivo del cien aniversario de Birgit Cullberg celebrado por el Ballet Real Sueco en el año 2008 (Operan 2011). *The Moon Reindeer* parece haber desaparecido por completo del repertorio internacional. En un correo electrónico que contestaba nuestra pregunta sobre la presencia del legado de Cullberg en el presente de la compañía fundada por la artista, el Ballet Cullberg contestaba muy amablemente explicando que el grupo

no presenta actualmente ninguna obra de Birgit Cullberg. La última vez que lo hicimos, fue su *Romeo y Julieta*, como parte del tributo del 90 cumpleaños de Birgit Cullberg. Presentamos la obra en la gira por Suecia entre el 3 agosto de 1998- 16 abril 1999.⁶⁷ (Gietz 20.05.2011)

El paso del tiempo siempre ha borrado una buena parte del legado coreográfico de un artista para hacer lugar a nuevas obras y nuevas corrientes. Sin embargo, hay que pensar que sería inimaginable la permanencia en el tiempo de, por ejemplo, la Alvin Ailey Dance Company, sin las obras de su fundador. Aquellas compañías que fueron creadas por un coreógrafo o coreógrafa y cuyas obras constituyeron la parte fundamental de su repertorio no suelen sobrevivir sin el mismo. Tan siquiera el cambio sufrido por la compañía de Rambert cuando su fundadora decidió transformarla en una compañía de danza contemporánea causó el abandono total de aquellas obras que habían sido parte importante del legado coreográfico de la misma. El caso del Ballet Cullberg es peculiar y podríamos afirmar que único en el panorama internacional.

67 "... does not currently present any works by Birgit Cullberg. The last time we did it, it was *Romeo och Julia* as a tribute to Birgit Cullberg's 90:th birthday. We presented the piece on tours in Sweden 3 aug 1998-16 april 1999."

3.6.2. Janine Charrat (1924)

Janine Charrat llama la atención por ser una artista cuyo nombre es casi desconocido en el mundo profesional de la danza, a pesar de que su influencia a lo largo de su carrera llegó a ambos lados del Atlántico. Algunas de las razones que han favorecido el olvido de su carrera serán explicadas en los siguientes párrafos, pero es indicativa la falta de reconocimiento por parte de la historia del ballet a sus contribuciones. Quizás, la inclusión de Charrat como la figura de transición entre Roland Petit (1924 – 2011) y Maurice Béjart (1927 – 2007) sería suficiente, ya que la coreógrafa empezaría su carrera en el círculo de Petit para pasar después a otras estéticas más cercanas a los experimentos de Béjart en los años sesenta.⁶⁸

No es el objetivo de este epígrafe el evaluar la “grandeza” de la obra de Janine Charrat, no es tan siquiera relevante el establecer una pugna porque su trabajo sea considerado por encima del de sus contemporáneos tanto en Francia como en otros países. En realidad, un argumento de semejante naturaleza sería muy difícil de sostener, puesto que las obras de Charrat son rara vez puestas en escena hoy en día y las grabaciones de sus obras completas no se encuentran disponibles. Por tanto, la única posible evaluación de su trabajo estará basada en fragmentos de algunas de sus obras más importantes. También se usarán los puntos de vista de aquéllos que sí que conocieron su obra y pueden ofrecer un juicio de primera mano y por tanto de gran

⁶⁸ Descubrimos la figura de Charrat al término de la escritura del libro publicado por Alianza Editorial en 2004, *Historia del Ballet y la Danza Moderna*. En la corrección del texto final - y tras haber constatado la importancia de esta figura coreográfica al realizar nuestra tesina para la Univesidad de Roehampton -, incluimos un párrafo como pequeño homenaje a la artista. Por suerte, la editorial aceptó nuestra decisión y publicó el libro con esta nueva entrada.

validez, entendiéndose no obstante cierto grado de subjetividad. Las críticas de sus obras, el material de archivo y los estudios académicos han sido las principales herramientas a la hora de preparar este breve epígrafe que intentará dilucidar la carrera de esta coreógrafa como paradigma de una constante que se ha visto en las carreras de muchas mujeres que trabajaron en el siglo XX.

El problema del abandono de Charrat por parte de la historia ha sido cuestionado de forma repetida. Ya en 1983, Françoise Stanciu-Reiss, doctora de la Universidad de París, publicaba un artículo en *La Recherche en Danse* en el que al final de una entrevista con la artista, la académica intentaba averiguar el porqué del abandono de su obra. En primer lugar, Stanciu-Reiss comentaba el hecho de que Charrat había creado muchas de sus piezas fuera de Francia, de ahí la falta de atención a su trabajo por parte del público y profesionales franceses. En segundo lugar, la autora citaba el marco político de 1968 y el impacto que éste tuvo en la financiación artística, ya que la compañía de Charrat iba a desaparecer ese mismo año. Parece del todo comprensible que al no tener su propia compañía – como sí tenían Petit y Béjart - a la artista se le quitara una base estable sobre la que poder continuar sus investigaciones y creaciones. Al contrario que los artistas masculinos, Charrat nunca había tenido un teatro estable en el que poder desarrollar su trabajo y sus compañías fueron principalmente de gira. El cambio de las modas durante los años setenta también podrían tenerse en cuenta como factores que propiciaran su desaparición de la escena coreográfica, a pesar de que, como Stanciu-Reiss bien recordaba: “¡como si diferentes estilos no pudieran coexistir!”⁶⁹ (Stanciu-Reiss 1983, p. 96).

69 “... comme si différent styles ne pouvaient co-exister!”

Sin embargo, más importantes aún que estas observaciones sobre las causas que propiciaron el olvido de Charrat, son sus sugerencias para establecer un plan de acción por el que la artista pueda recuperar su posición en la historia:

Esta injusticia podría remediarse de dos maneras. Por un lado, con la puesta en escena de los ballets más valiosos de Janine Charrat en los principales teatros franceses, primeramente el de la Ópera París y el del teatro conservatorio de Nancy. Por otro lado, la universidad podría contribuir por medio de trabajos de investigación para entender el alcance nacional e internacional de la obra. [...] Los archivos sobre este tema son prácticamente inexistentes y es urgente que se creen.⁷⁰ (Stanciu-Reiss 1983, p. 96)

Lamentablemente, este deseo no ha sido realizado a día de hoy. Cuando en 2001, Luc Riolon y Rachel Seddoh produjeron el documental *Janine Charrat, L'instinct de la danse*, el periodista y crítico Gérard Mannoni una vez más denunciaba la ausencia de las obras de Charrat en el repertorio de las compañías nacionales. Con referencia a su obra *Les algues*, no dudaba en afirmar que debería ser parte del patrimonio coreográfico nacional y debería ser bailada por las principales compañías nacionales (en Riolon, Seddoh 2001).

Parece pertinente el pedir reconocimiento hacia Janine Charrat, aunque este sea ignorado por las principales instituciones. Cuando una artista es aclamada por sus contemporáneos como lo fue Charrat y cuando se observa lo poco de su obra que ha sobrevivido, es difícil no preguntarse cuál ha sido la razón (o razones) por la que se mantiene tal falta de reconocimiento. La propia Charrat diría en una ocasión: “Envidio a

70 “A cette injustice il pourrait être remédié de deux manières. D’abord par la reprise sur les principales scènes françaises, en premier lieu celle de l’Opéra de Paris et celle du théâtre-conservatoire de Nancy, des plus valeureux ballets de Janine Charrat. D’autre part, l’université pourrait contribuer par des travaux de recherche à prendre la mesure nationale et internationale de l’oeuvre. [...] Les archives à ce sujet sont pratiquement inexistantes et il serait urgent de les constituer.”

los pintores porque sus lienzos son testigos de su creación. Yo me refugio en la escultura para escapar de lo efímero”⁷¹ (en Stanciu-Reiss 1983, p. 95).



Figura 29 : Janine Charrat y Roland Petit (c.1941)

La carrera de Janine Charrat empezó como niña prodigio en Francia al protagonizar en 1936 la película *La mort du cygne*. Janine había sido alumna de Serge Lifar en la Escuela de la Ópera de París. La presencia en tal institución en ese momento concreto significaba

estar en el centro de la vida cultural y artística de Francia. Como Antoine Livio reconocía en el documental televisivo, Serge Lifar era el epítome de la vida intelectual de su tiempo (en Riolon, Seddoh 2001).

Ya antes de la película que la catapultaría a la fama, Charrat había coreografiado su primer ballet *La cathedrale engloutie* (1935) con tan sólo once años de edad. Muy pronto comenzaría su asociación artística con Roland Petit y juntos bailarían sus propias coreografías desde 1941 hasta 1944. A juzgar por fotografías de esas obras incipientes (Figura 29), se observa una clara influencia de la estética de Balanchine en el trabajo de estos jóvenes artistas.⁷²

71 “J’envie les peintres dont les toiles demeurent les témoins de leur création. Je me réfugie dans la sculpture pour échapper à l’éphémère.”

72 Las fotografías tal y como aparecen en el documental de Charrat y pertenecientes a su paso a dos *Reversibilité* (1942) muestran posiciones que recuerdan el paso a dos de *Apollo* (1928) de George Balanchine. Puesto que ambos habían sido alumnos y protegidos de Lifar, es posible que hubieran visto a su maestro en esos papeles que habían sido creados para él.

Cuando Roland Petit creó sus Ballets des Champs-Élysées en 1945, Charrat coreografió su primer ballet importante para esta compañía, *Jeu de cartes*, con música de Strawinsky y decorados y vestuarios de Pierre Roy. Este ballet sería un paso decisivo en la carrera de la coreógrafa. Estrenado al mismo tiempo que la obra de Roland Petit *Les Forains*, los críticos de forma unánime alabaron la obra de Charrat como el triunfo de la temporada. La escritora Françoise Reiss, en su libro *Sur la pointe des pieds*, se refería a la obra de la coreógrafa

en estos términos: “Con *Jeu de cartes*, el feminismo alcanzaba una nueva conquista; después de Mlle Sallé, ninguna mujer francesa había seguido ese camino en el que Bronislava Nijinska se había embarcado con éxito en la época de los Ballets Rusos”⁷³ (Reiss 1952, p.



Figura 30 : Jean Babilée en Jeu de cartes (1945)

41). De gran importancia es el

hecho de que este ballet presentaba al público al gran bailarín francés Jean Babilée (Figura 30), quien no duda en alabar a la coreógrafa como la primera que le dejaría bailar una coreografía que le permitiera usar el clasicismo aprendido en la escuela y poder sentir que era él mismo en escena (Babilée en Riolon, Seddoh 2001). El

⁷³ “Avec *Jeu de Cartes*, le féminisme enregistrerait une conquête nouvelle: aucune femme française, depuis Mlle Sallé, n’avait encore suivi cette voie où Bronislava Nijinska s’engageait avec succès au temps des Ballets Russes.”

comentario del bailarín es importante porque, como se verá, la crítica siempre ha destacado la labor de Roland Petit en el desarrollo del talento de este artista.

Por suerte, el ballet entró en el repertorio de la Escuela del Ballet de la Ópera de París y se presentó en el Palais Garnier por vez primera en abril del año 2003. René Sirvin en la crítica de la representación, alababa la puesta en escena de este ballet, puesto que “evoca una época gloriosa de la danza francesa.”⁷⁴, dando oportunidades magníficas para los papeles en baile y actuación de sus personajes (Sirvin 2003).

A juzgar por los fragmentos del ballet tal y como se ven en el documental sobre Charrat, el ballet sigue siendo una muy interesante interpretación de la partitura musical, con formas geométricas para el *corps de ballet* atractivas y con solos de alta exigencia técnica para el papel principal que, como decía Sirvin, debe mostrar su carácter travieso a lo largo de la obra.⁷⁵ La coreografía está muy alejada de las lecturas que de la música de Stravinsky realizaran coreógrafos como Balanchine o Ashton. Es una lectura más simple y clara, con todos los elementos de adorno que se pueden observar en las obras tempranas de Petit, tales como el énfasis de las posiciones *en dedans* y los gestos y las agrupaciones típicamente humorísticas con respecto al orden clásico que este coreógrafo habría de usar con posterioridad.

En otro documental sobre Jean Babilée emitido también por la televisión francesa, Mikhail Baryshnikov le preguntaba en una entrevista en primer lugar sobre el ballet *Jeu de cartes* (Bensard 2000). Parece como si Baryshnikov supiera lo que muchos

74 “C’est toute une glorieuse période de la danse française que *Jeu de Cartes* évoque.”

75 En la grabación del ballet aparece Jean Charles Gil con el Ballet del Teatro Reggion de Torino, sin fecha de representación.

historiadores pasaron por alto, que el descubrimiento del talento de Babilée lo realizaría

Charrat y no Petit en su *Jeune homme et la mort* (1946). Sirvin, de nuevo:

Jeu de cartes iba a hacer historia en la danza al revelar al público de la post-guerra un bailarín deslumbrante en el papel del Joker: Jean Babilée, de 22 años, quien crearía al año siguiente *Le jeune homme et la mort* de Roland Petit, siempre para el Teatro de los Campos Elíseos.⁷⁶ (Sirvin 2003)

Tras el éxito de *Jeu de cartes*, y antes de partir hacia Berlín,⁷⁷ donde crearía *Abraxas* en 1949, Charrat se unió a Roland Petit una vez más en 1948 para coreografiar para su compañía de ese momento, Les Ballets de Paris, *Adame Miroir*. Este ballet fue

otro éxito para la artista, quien colaboraría en esta ocasión con Jean Genet, Darius Milhaud y Paul Delvaux.



Figura 31: Escena de *Adam Miroir* (1948)

La idea para el ballet partió del propio Genet, quien escribiría sobre el personaje principal:

... es un marinero sin pasado. Su vida empieza con la coreografía que le absorbe completamente. Es joven y guapo. Tiene el pelo rizado. Sus músculos son duros y mórbidos al mismo tiempo: en resumen, él es nuestro amante ideal.”⁷⁸ (Testa 2011)

La novedad del ballet está en la

76 “*Jeu de cartes* a marqué l’histoire de la danse en révélant au public de l’après guerre un danseur éblouissant dans le rôle du Joker: Jean Babilée, 22 ans, qui devait créer l’année suivante *Le Jeune homme et la mort* de Roland Petit, toujours au Théâtre des Champs Elysées.”

77 De 1945-1947, Charrat trabajó con Serge Lifar en Monte-Carlo, al obligarse a Lifar a renunciar a su puesto como director del Ballet de la Ópera de París, tras las acusaciones por colaboracionismo con los Nazis durante el período de ocupación de París en la Segunda Guerra Mundial.

78 “É un marinato che non ha passato. La sua vita inizia con la coreografia, che la contiene interamente. È giovane e bello. I suoi capelli sono ricci. I muscoli sodi e morbidi al contempo: tutto sommato è per noi l’amante ideale.”

presentación de tres bailarines masculinos en los papeles del Marinero (Roland Petit), su Alter Ego (Serge Perrault) y la Muerte (Vladimir Skuratov). Es interesante destacar las entradas al escenario de los personajes a través de un espejo en algo que sienta un claro precedente para las entradas del personaje de Onegin al final del Acto I en el ballet de John Cranko *Onegin* (1965) (Figura 31). De esta forma, el ballet era un *pas de deux* que se transformaba en un *pas de trois* en el que las relaciones de amor y odio eran explícitamente homosexuales en sentimiento y apariencia. Charrat sabía que su experimento en componer un *pas de deux* para hombres era osado en su época (Stanciu-Reiss 1983, p.92). Era igualmente un ballet existencialista, como lo había sido ya *Le jeune homme et la mort*, tan sólo un par de años antes. De hecho, Gérard Mannoni no dudaba en asegurar que *Adame Miroir* es a Janine Charrat lo que *Le jeune homme et la mort* es a Roland Petit (en Riolon, Seddoh 2001). Curiosamente, en el momento de su estreno, el ballet fue descrito como “el primer ballet existencialista”⁷⁹ (Stanciu-Reiss 1983, p. 92), en lo que puede ser un error de omisión con respecto a la obra de Petit; o una referencia a la fuente de inspiración de la obra de Charrat, Jean Genet, por ser éste un escritor más asociado a tal corriente filosófica que Jean Cocteau. *Adame Miroir* también se adelantaba a los experimentos que Hans Van Manen desarrollaría años más tarde en torno a las posibilidades del *pas de deux* masculino.

Jean Genet no escribiría más para el ballet, sin embargo su admiración por el trabajo de Charrat ha quedado recogida en el libro de Michel Humbert *Janine Charrat: Antigone de la Danse*: “Vuestra coreografía, joven hija de la luz, es de una crueldad y

79 “... premier ballet existencialiste”

de una violencia increíble. Estoy muy orgulloso y muy contento de tu trabajo. Te quiero mucho y te abrazo”⁸⁰ (en Humbert 1970, p. 22).

El ballet no fue representado durante décadas hasta su reconstrucción por la propia coreógrafa en 1988, cuarenta años después de su estreno. Desde entonces, se ha puesto en escena de nuevo en 1998 para Eric Vu Ann, quien bailarían el papel interpretado originalmente por Petit.⁸¹ Según Mannoni, este ballet, junto a *Jeu de cartes*, *Les algues* y *Abraxas*, deberían de formar parte del patrimonio coreográfico francés (Riolon, Seddoh 2001).

Con *Abraxas*, Charrat creaba su primer gran ballet, su primera *mise en scène* completa (Riolon, Seddoh 2001) y un ballet que recibiría más de doscientas representaciones (Stanciu-Reiss 1983, p. 90).

En 1951, la coreógrafa creaba su propia compañía, convirtiéndose en “la primera mujer de Francia que elegiría esta profesión. Y no tiene aún los treinta años”⁸² (Stanciu-Reiss 1983, p. 41). Una de las primeras obras para su recién formada compañía fue *Le massacre des amazones* (1952). Cuando Reiss analiza la elección del tema para su ballet comenta lo siguiente: “Janine Charrat tiene una identificación total entre su vocación personal y una de las grandes luchas características de nuestro tiempo: la de la emancipación de la mujer”⁸³ (Reiss 1952, p. 44).

En efecto, Charrat era una mujer que había estado rodeada del círculo intelectual más importante de su tiempo y, en especial, de los existencialistas franceses. Por ende,

80 “Votre chorégraphie, jeune fille de lumière, est d’une cruauté et d’une violence inouïes. Je suis très fier et très heureux de votre travail. Je vous aime beaucoup et je vous embrasse.”

81 Este “revival” con Eric Vu Ann es el que se filmó y se mostró en el documental de Charrat. Se creó, como la puesta en escena de 1988 en la Opéra Théâtre d’Avignon.

82 “... la première femme de France à choisir ce métier. Et elle n’a pas trente ans.”

83 “Janine Charrat s’y réalise entièrement dans une identification entre sa vocation personnelle et l’une des grandes luttes caractéristiques de notre époque: celle de l’émancipation de la Femme.”

no es de extrañar que en su búsqueda por esta emancipación de las mujeres coincidiera ideológicamente con escritoras y pensadoras como Simone de Beauvoir, que en 1949 publicaba su obra *El segundo sexo*.

Las elecciones de temas y la inspiración de las obras de Charrat siempre fueron innovadoras. Quizás la mayor evidencia que hay sobre esto está en la obra que crearía al año siguiente y que podría fácilmente describirse como un ballet revolucionario, incluso hoy en día: *Les algues*.

Este ballet tenía un libreto escrito por Louis-Bertrand Castelli⁸⁴ – quien también diseñaría el decorado y vestuario - e iba a ser el primer ballet en usar música electroacústica de Guy Bernard, dos años antes de que Maurice Béjart se revelara como coreógrafo consumado en *La symphonie pour un homme seul* con música concreta de Pierre Henry y Pierre Schaeffer (Stanciu-Reiss 1983, p. 92).

El título se explicaba en las notas de programa de la siguiente forma, tal y como lo recogía *The Dancing Times*: “como las algas en el fondo de un acuario, los lunáticos se van moviendo...”⁸⁵ (Tugal 1953, p. 544). El ballet era osado e inusual para su época, de ahí los comentarios de algunos de los críticos de Londres que mostraron su sorpresa al describir la escenografía como “demasiado sórdida”⁸⁶ (Haskell 1954, p. 103); la historia como “extraña” y “no para el ballet”⁸⁷ (Coton 1954, p. 472); o simplemente

84 Bertrand Castelli sería también el escritor que crearía el musical *Hair* que sería coreografiado para el cine por Twyla Tharp.

85 “... like seaweed in the bottom of an aquarium, the lunatics move about...”

86 “... too sordid”

87 “strange” y “non balletic”

como una “obra de terror” que en su última escena hacía de “la escena final de *Rake's Progress* [...] una casa de descanso de un caballero”⁸⁸ (Tugal 1953, p. 544).

Considerada en su momento como una moderna *Giselle* (Riolon, Seddoh 2001), *Les algues* cuenta la historia de una joven que pierde la razón en un baile cuando su pareja la fuerza violentamente a darle un beso. La muchacha es encerrada en un manicomio al que acudirá su amante arrepentido fingiendo locura (Figura 32). Cuando la mentira de su estado se descubre, es obligado a abandonar la institución justo en el momento en el que ella parecía reconocerlo.

El tema de la obra es interesante por dos razones. En primer lugar, hace que la reelaboración de *Giselle* de Mats Ek (1983) sea mucho menos osada de lo que hasta ahora se consideraba. En segundo lugar, la obra también establecía un precedente para las obras de Kenneth MacMillan *The*

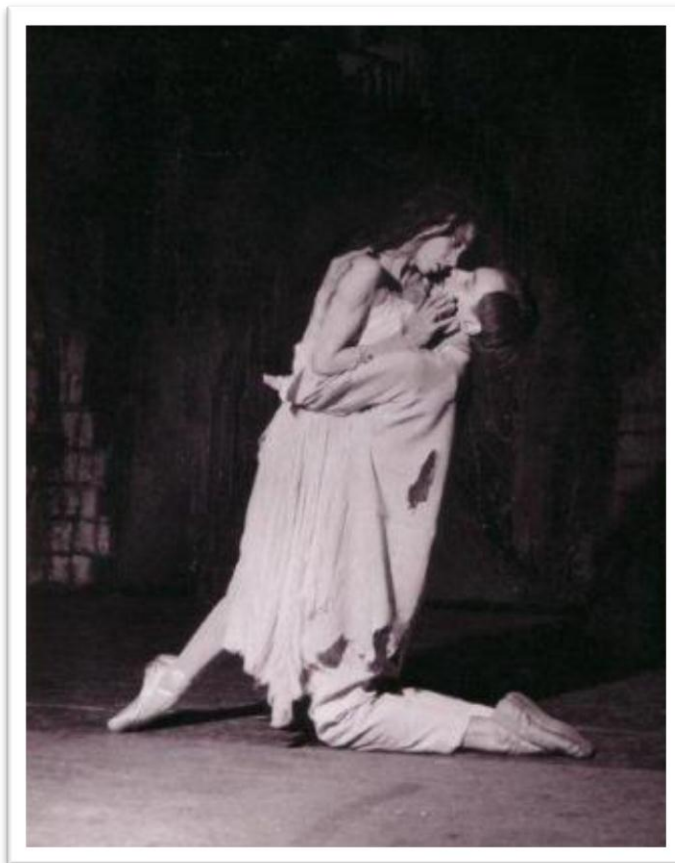


Figura 32: Escena de Les algues (1953)

Invitation (1960) y su famosa escena de la violación; y para *The Burrow* (1958). Resulta interesante citar a Kathrine Sorley Walker cuando escribió sobre *The Invitation*:

88 “a work of horror” [...] “the final tableau of *Rake's Progress* (...) a Gentlemen's Rest Home”

Éste sería el primer ballet de compañía que tendría una escena de violación explícita, y el tema de la inocencia traicionada, así como el tema neurótico de *The Burrow*, preconizaban una preocupación de MacMillan con la corrupción que dominaría su obra en los años sesenta y setenta.⁸⁹ (Sorley-Walker, Woodcock 1981, p. 79)

No resulta imposible pensar que el joven MacMillan hubiera visto *Les algues* cuando esta obra se presentó en Londres en 1954. Si bien el medio que ha rodeado al coreógrafo y su legado nunca ha admitido la obvia influencia que las obras de Petit tuvieron en el joven artista cuando éstas se presentaron en Londres, parece más que razonable que una supuesta exposición a esta obra de Charrat tuviera un efecto similar, especialmente tras ser alabada por varios críticos importantes del país.

A juzgar por los fragmentos que se presentaban en el documental de Charrat y que datan de una grabación realizada en los años sesenta, el ballet era realmente innovador en el uso de la técnica clásica con un abandono singular. Los torsos, especialmente en las escenas que se desarrollaban en el manicomio, eran muy libres, mientras que las piernas mantenían el *en dehors*. El ballet, a pesar de que podría parecerse a los ballets psicológicos por los que Tudor era famoso, no posee la contención que este coreógrafo siempre dio a la parte superior del cuerpo. El movimiento es violento y forzado, en lo que Gérard Mannoni no ha dudado en plantear como una innovación por parte de Charrat con respecto al uso de la técnica clásica (Riolon, Seddoh 2001), y se acerca mucho al estilo desarrollado por el joven MacMillan. No es un ballet estéticamente agradable, realmente, lo cual puede explicar las reacciones iniciales hacia la obra por parte de la crítica de su tiempo. A pesar de

89 “This was the first Company ballet to have an explicit scene of rape, and the whole theme of betrayed innocence, like the neurotic mood of *The Burrow*, heralded a MacMillan preoccupation with corruption that was to dominate the sixties and seventies.”

esto, varios críticos importantes en el momento del estreno de *Les algues* fueron capaces de apreciar que esta obra abría un nuevo camino en el ballet. Clive Barnes escribía en su crítica para *Dance & Dancers*:

La danza ha madurado. Desde Noverre ésta ha sido un medio para expresar las emociones; durante los últimos 15 años ha demostrado sus posibilidades a la hora de presentar ideas. *Les algues*, al usar ambas cosas, es una aportación a la docena o así de ballets que han contribuido con algo al desarrollo del arte.⁹⁰ (en Humbert 1970, p. 31)

Cyril Beaumont fue otro crítico que reconocería la importancia de este ballet: “*Les algues* es realmente el ballet más original de 1953, desde el doble punto de vista de la concepción y la realización.”⁹¹ (en Humbert 1970, p.98). El propio Humbert agradecería tanto a Barnes como a Peter Williams sus críticas ya que:

De hecho, este ballet no fue reconocido en París como una obra maestra hasta dos años después, una vez que Londres hubiera hecho del estreno un triunfo y que Peter Williams y Clive Barnes lo impusieran como tal en sus escritos neoyorkinos.⁹² (Humbert 1970, p. 97)

Tanto Mannoni como Livio destacan en el documental sobre Charrat la falta de explicación que justifique el olvido en el que ha caído esta obra (Riolon, Seddoh 2001). *Les algues* fue una producción teatral impresionante, un experimento coreográfico muy importante, lo cual no explica su ausencia de los repertorios de todas las compañías. De entre todas las obras de Charrat, *Les algues* fue el ballet que habría de confirmar su

90 “Dance is coming of age. Since Noverre it has been a medium for emotions; during the last 15 years it has shown its possibilities as a medium for ideas. *Les Algues*, utilising both of these capacities, is an addition to the score or so of ballets that have given something to the development of the art.”

91 “*Les algues* était certainement le ballet le plus original de 1953 du double point de vue de la conception et de la réalisation.”

92 “En fait, ce ballet ne fut *reconnu* à Paris comme un chef-d’œuvre que deux ans après, après que Londres lui eut fait un triomphe et que Peter Williams et Clive Barnes l’eussent imposé dans leurs écrits new-yorkais.”

importancia como coreógrafa en el contexto internacional, y sin embargo es la única de sus obras más destacadas que no ha sido puesta en escena hasta hoy en día.

En 1957, Charrat crearía otra obra innovadora, el ballet titulado *Les liens*. En esta ocasión, el elemento de innovación tenía que ver con las bandas elásticas que estaban unidas a los cuerpos de los bailarines y que proyectaban las líneas geométricas trazadas por sus cuerpos en todo el escenario. Antoine Livio, cuando comenta este ballet, habla de un nuevo diseño arquitectónico creado por Charrat en esta obra (Riolon, Seddoh 2001). Charrat explicó que simplemente quería experimentar con geometría pura (id.) puesto que siempre se había interesado por las líneas clásicas y su espacialidad. De hecho, una de sus primeras obras creadas para su propia compañía había sido *Grieg Concerto* (1951), un experimento en coreografía neo-clásica que debía mucho al estilo de Lifar.⁹³ Charrat no había sido la primera coreógrafa que iba a experimentar con este tipo de teatralidad. Un ballet temprano en la producción de Léonide Massine y George Balanchine, *Ode* (1928), ya había aplicado bandas elásticas a los cuerpos de los bailarines (Riolon, Seddoh 2001). Sin embargo, su inspiración para la obra vino tras ver una actuación de la compañía de danza de Alwin Nikolais en América (id.), ya que Nikolais venía haciendo uso de estas bandas elásticas desde 1955, cuando creó su obra *Kaleidoscope*. Esta obra de Charrat fue reconstruida en 1999 por la propia coreógrafa bajo el título de *Labyrinth*.

93 Estoy siguiendo la propia terminología usada por Janine Charrat. Cuando ella califica un ballet como *neo-clásico* ella explica: “se distingue del estilo clásico principalmente por el *arabesque décalée* y por todas las posiciones de adagio desplazadas del eje del cuerpo así como por las sexta y séptimas posiciones. Estas no son otras que las primera y cuarta posiciones clásicas con la importante diferencia de que los pies no están abiertos, en *dehors*, sino derechos y paralelos. La suma de estas innovaciones prolonga las líneas, libera el torso y el cuerpo...” (en Stanciu-Reiss 1983, p. 89). Más adelante, en la misma entrevista, sitúa su *Grieg Concerto* dentro de su producción neo-clásica.

Hacia el fin de la década de los años cincuenta, el Théâtre de la Monnaie de Bruselas ofreció a Serge Lifar el puesto de director de danza. Al estar de nuevo trabajando para el Ballet de la Ópera de París, Lifar rechazó la invitación, pero animó a la dirección del teatro a que contratara a “su hija” Janine Charrat. Charrat rechazó la invitación (Livio en Riolon, Seddoh 2001). En sus propias palabras, su rechazo de tal oferta venía de un deseo de ser libre y viajar, a pesar de que la artista admitía que con esa decisión ella misma se convirtió en su peor enemigo (en Riolon, Seddoh 2001). El resto es historia, el puesto se le ofreció a Maurice Béjart y allí el coreógrafo crearía su Ballet du XXème Siècle. Charrat ayudaría a Béjart en sus primeros años como director y coreografiaría para su compañía varias obras además de bailar en la obra de Béjart *Sept péchés capitaux* (1960) y poner en escena su *Jeu de cartes* con nuevos diseños de Germain Casado.

Charrat mantuvo su determinación de seguir experimentando a lo largo de toda su vida. Sin embargo, su carrera iba a sufrir un vuelco insospechado cuando en 1961, mientras se filmaba *Les algues* para la televisión francesa, su traje se prendió y las llamas la dejaron luchando por su vida. Regresó tras dos años de ausencia, pero su carrera ya no sería tan prolífica como hasta ese momento. En 1963, iría a trabajar al Grand Théâtre de Genève, donde coreografiaría *Tu Auras Nom... Tristan*, un ballet que experimentaría con el uso de secuencias filmadas que se proyectaban al fondo del escenario, tres meses después de que Frederick Ashton hubiera experimentado con la misma técnica en su *Marguerite and Armand*. Sin embargo, y a diferencia de Ashton, Charrat no proyectaba las imágenes como fotos, sino como imágenes en movimiento que interactuaban con los bailarines en el escenario, una técnica que sería usada años

después por la coreógrafa de la *Nouvelle Danse* francesa, Carolyn Carlson (Charrat en Stanciu-Reiss 1983, p. 91). Sus experimentos con nuevas formas y temas continuaron hasta los años setenta, cuando coreografiaría *Les collectionneurs*, un ballet de ciencia-ficción que, se adelantaba en cuatro años a Nikolais en este medio. (Stanciu-Reiss 1983, p. 92).

En 1979, Janine Charrat fue nombrada Directora de la Danza en el Centro Pompidou y en el 1983 Directora de l'Opéra de Nice.

Gérard Mannoni, al final del documental tratado, concluía con una reflexión en la que el historiador mostraba su perplejidad ante la ausencia de obras de Charrat en los repertorios de todas las compañías. No entendía por qué sus obras no se pueden ver como sí se pueden ver las obras de otros coreógrafos. Cita los ejemplos de *El hijo pródigo* (1928) de Balanchine o *Carmen* (1949) de Petit como obras que pueden considerarse del mismo nivel que los ballets de Charrat, *Les algues*, *Adame Miroir*, *Abraxas* o *Jeu de cartes*.

A juzgar por los fragmentos que se muestran en este programa, no podemos sino estar de acuerdo, especialmente con respecto a *Les algues* y *Jeu de cartes*. La coreografía es interesante, la música es innovadora y crea un nexo de unión muy importante con otras obras que serían coreografiadas años después.

Como se exponía al inicio de este epígrafe, en esta investigación se pretendía situar a Charrat en su lugar en la historia del ballet. Todos aquellos que han estudiado o conocido sus obras parecen estar de acuerdo con el hecho de que no hay explicación posible para su ausencia en el repertorio de las principales compañías, al menos las francesas. La decisión de Claude Bessy a la hora de incluir *Jeu de cartes* en el repertorio

de la escuela del Ballet de la Ópera de París continua el camino iniciado por la propia ex-directora de la escuela, que desde que tomó su cargo decidió salvar ballets importantes del patrimonio coreográfico francés para que los alumnos los conocieran e interpretaran (Bessy en Mason 1991). Y sin embargo, *Jeu de cartes* se puso en escena trece años después de *Les Forains*, el ballet de Roland Petit que había sido totalmente eclipsado en su estreno por la obra de Charrat.

Incluso si los franceses hubieran decidido ignorar en cierta manera la obra de Charrat, no se ha encontrado ninguna explicación posible, una vez más, para que Charrat fuera eliminada de los libros de historia no sólo en Francia, sino en la mayor parte de los países, tanto como bailarina como coreógrafa.

Quizás se puede aventurar que sus obras no habrían sobrevivido en los escenarios de hoy en día. La novedad de la que hacían uso podría ser cuestionada en una época de constante innovación como lo es la nuestra. Sin embargo, lo mismo se puede decir de la mayor parte de las obras tanto de Béjart como de Petit. De hecho, se puede aducir la misma conclusión con respecto a todo el patrimonio coreográfico que no es re-interpretado con cuidado y representado con continuidad. Por ejemplo, se podría cuestionar fácilmente cómo habría sobrevivido un ballet como *Le jeune homme et la mort* en su versión original si éste no hubiera sido interpretado constantemente por diferentes compañías y bailarines. Petit cambió el texto coreográfico en tantas ocasiones que habrá verdaderos problemas en el futuro cuando, en ausencia del coreógrafo, se intente poner en escena su obra.⁹⁴ La obra sigue siendo, a pesar de todo, una obra

94 Existe una anécdota recogida por la televisión francesa a principios de los ochenta, cuando Patrick Dupond y Natalia Makarova bailaron el ballet ante un público que contaba con la presencia de Roland Petit y Jean Babilée. Al término de la obra le preguntaron a Babilée su impresión al ver su ballet

extraordinaria debido al cuidado en sus sucesivas puestas en escena y la interpretación constante por parte de nuevos artistas. ¿Podría haber sobrevivido *Adame Miroir* de la misma forma? De manera similar, el ballet de MacMillan *The Burrow* se reconstruyó en 1989 por el propio coreógrafo y la obra se adaptó al paso del tiempo. Nuevos diseños, nueva coreografía con que rellenar los vacíos provocados por la fragilidad de la memoria y una representación comprometida y emotiva por parte del entonces Sadler's Wells Royal Ballet funcionaron. ¿Podría haberse repuesto *Les algues* de la misma forma?

El análisis de la figura de Janine Charrat, precedido por el breve repaso a las carreras de un grupo de mujeres que tuvieron una influencia importante en el desarrollo de la danza en diversos puntos geográficos y en diferentes momentos del siglo pasado, arrojan datos interesantes. Con muy pocas excepciones, su legado artístico ha desaparecido en mayor medida durante las últimas décadas del s. XX.

Como se verá en el siguiente capítulo, con esta situación no resulta extraño escuchar a una coreógrafa actual como Cathy Marston concluir que su labor es la de “excavar túneles” (Marston 2003) para las próximas generaciones de coreógrafas. Aunque los “túneles” fueron excavados durante todo un siglo, la falta de constancia de este hecho condiciona a las nuevas generaciones de mujeres a pensar que su labor dentro de la coreografía es, de nuevo, el papel de “la pionera”.

interpretado por una nueva generación. Babilée respondió de forma contundente que ese no era su ballet. Petit intentó explicar que había adaptado algo de su obra para los nuevos intérpretes. Babilée respondió que lo había cambiado todo y que ya no era el mismo ballet (Anon 1980).

Susan Bennett, académica en el campo de la dramaturgia, al realizar un análisis de la historia de la literatura tradicional, citaba a Katherine Kearns y su visión sobre la ausencia de las mujeres en esta historia:

En su nivel más obvio, existe un olvido conveniente en todo lo que concierne a las mujeres y que se refleja en una negociación interminable dentro de una fórmula por la que la historia se transforma, o bien en una 'biografía de grandes hombres', la posición de Carlyle, o bien en 'la ciencia de los hombres en el tiempo', que es la afirmación de Bloch.⁹⁵ (Gale, Gardner 2000, p. 46)

El “olvido conveniente en todo lo que concierne a las mujeres” artistas parece ser un tema recurrente a lo largo de este capítulo. La continua atribución de todo avance coreográfico a los coreógrafos masculinos permite una omisión sistemática de aquellos avances que fueron realizados por mujeres, generándose así esa “biografía de grandes hombres” de la que habla Kearns.

De la misma forma en la que Sallé, Nijinska, De Valois, Howard, Anisímovna, De Mille, Page y Cullberg habían retado a su público al presentarles una perspectiva diferente sobre las ideas y hechos normalizados en su tiempo, Charrat puso en tela de juicio visiones convencionales sobre el amor, las mujeres y las relaciones humanas.

Resulta interesante destacar que cuando coreografió *Les algues*, ella estaba trabajando sobre la misma idea que Mikhail Fokine había usado para su *Spectre de la rose* (1910). Pero, de la misma forma en que Nijinska había desafiado el modo de representación de unas nuevas sílfides en *Les Biches*, la presentación por parte de Charrat de la experiencia amorosa de una muchacha en su primer baile se convertiría en

95 “At the most obvious level, there is a convenient forgetfulness regarding women that is reflected in endless negotiation within a formula whereby history is up for grabs as either “biography of great men”, Carlyle’s position, or as “the science of men in time”, Bloch’s formulation.”

algo muy diferente al *rêverie* romántico de Fokine. Parece como si la forma en la que los hombres presentan su mirada sobre las fantasías femeninas no termina de corresponderse con la forma en la que las mujeres las viven y las presentan en forma corporeizada.

Incluso si las obras de todas estas creadoras no hubieran estado al nivel de las de sus colegas masculinos contemporáneos, todavía se podría cuestionar de donde proceden tales juicios de valor y quién los impuso. Bennett, nuevamente, no duda en cuestionar esos criterios en los que basamos nuestros juicios de la siguiente forma:

la escritura teatral de las mujeres no suele categorizarse nunca como 'única' – no se me ocurre un solo ejemplo- sino que se suele categorizar en tanto se acerca - o aleja de forma encantadora - al criterio creado por las obras escritas por los hombres y por los teóricos de tales obras, que las sitúan como ejemplos de un momento histórico determinado o como parte de la trayectoria determinada en un género dramático.⁹⁶ (Gale, Gardner 2000, pp. 50-51)

Quizás no es demasiado tarde para que el papel de Janine Charrat dentro de la historia del ballet pueda ser recuperado, pero sin duda sí que es tarde para que la mayoría de su obra pueda ser puesta en escena o incluso evaluada de forma objetiva. Lo mismo le ocurre al legado de las ya mencionadas Howard, Page, Anisímovna, Cullberg, etc... con lapsus interpretativos de generaciones de artistas, las obras posiblemente hayan perdido la capacidad de recordarse y adecuarse al contexto actual, tanto técnica como dramáticamente.

96 "... women's dramatic writing is almost never categorised as 'unique' –I cannot think of a single example- but it is generally categorised only inasmuch as it meets –or charmingly fails- the criteria that men's plays and male-authored dramatic theory have laid down as exemplary for a given historical moment or for a particular trajectory of dramatic genre."

De acuerdo con los principios históricos actuales, queda la obligación de hacer que la historia sea “complementada más que cambiada”⁹⁷ (Gale, Gardner 2000, p. 53). Es por esta razón, que de momento sería simplemente adecuado el empezar al menos por reconocer a aquellas artistas que contribuyeron al desarrollo de nuestro arte y darles su lugar – merecido - en la historia.

97 “... supplemented rather than supplanted.”

Capítulo 4.

El Postmodernismo

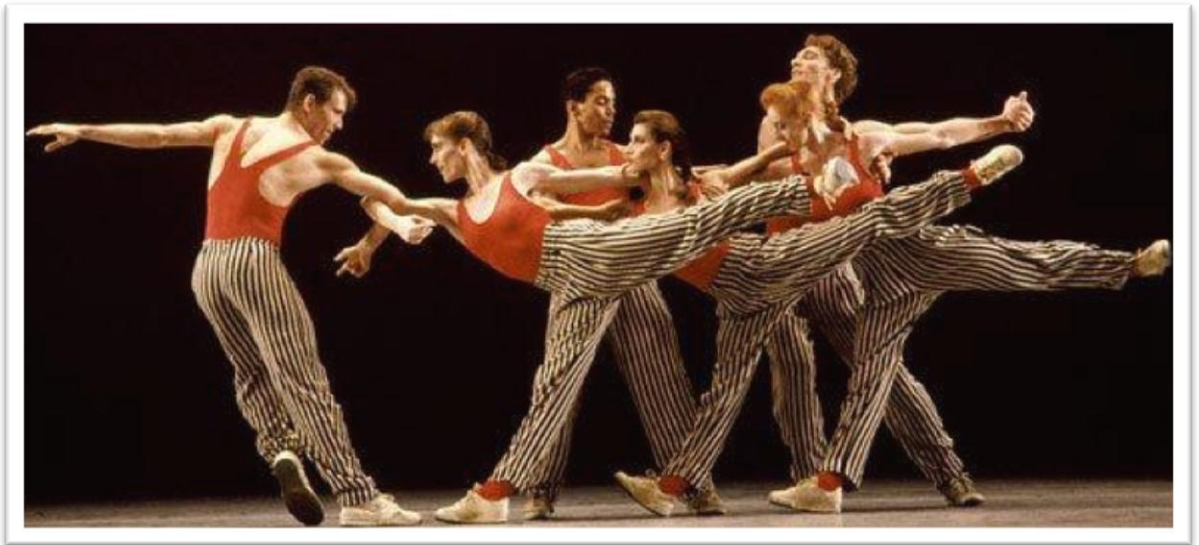


Figura 33 : In the Upper Room (1986) de Twyla Tharp

4.1. Introducción

El postmodernismo irrumpió en los años sesenta como una nueva forma de formular y cuestionar la estética y pensamiento imperantes en esos momentos. Conviene hacer una pequeña reflexión sobre el origen del propio término, ya que en nuestro país puede generar problemas a la hora de entender el alcance y significado del mismo.

El postmodernismo surgió como reacción a las tendencias estéticas, artísticas y de pensamiento imperantes en los años sesenta, es decir, el llamado modernismo. En el ámbito historiográfico anglosajón se pasó por alto el hecho de que ya había un movimiento artístico con ese nombre en España y que abarcaba el fin de s. XIX y comienzos del XX. Para la historiografía anglosajona, modernismo son todos los movimientos artísticos que van desde el post-impresionismo a los años sesenta. Por esta razón, el término postmodernismo en la danza ha de entenderse en este contexto y no desde la visión historiográfica española o incluso continental.

Por lo tanto, en danza, el postmodernismo surgiría como respuesta a las tendencias coreográficas de Martha Graham y Doris Humphrey y el formalismo de Merce Cunningham, aunque la influencia del trabajo de Cunningham, y sus teorías sobre el caos y la no aplicación de jerarquías tanto musicales como espaciales serían de gran importancia en el desarrollo del nuevo movimiento. Igualmente conviene destacar que todos los artistas que trabajaron en la creación de este nuevo lenguaje habían estudiado el lenguaje creado por Graham.

La llegada del postmodernismo a la danza trajo consigo una época de renovado liderazgo creativo por parte de las mujeres. Cuando en 1982 *The New York Times* anunciaba en un artículo escrito por Roger Copeland “¿Por qué las mujeres dominan la danza moderna?”, en realidad se recogía lo que entonces resultaba ser una realidad obvia: los hombres en la danza moderna eran excepciones, y la norma era la mujer: “en la danza contemporánea, las mujeres no sólo han sido destacadas, sino dominantes”¹ (Copeland 1982).

El postmodernismo llegó a los escenarios norteamericanos en la segunda década de los años sesenta, con la aparición de las primeras obras de Steve Paxton, Trisha Brown, Lucinda Childs, y lo que se vendría a denominar el grupo de la Judson Church de Nueva York, puesto que sería en dicho escenario donde se presentarían las primeras obras de ruptura con respecto al llamado modernismo.

Las reflexiones sobre qué constituía la danza, la huida del énfasis en la técnica y vocabularios creados por los coreógrafos modernos y contemporáneos, la aparición de los cuerpos y acciones cotidianas irían introduciendo nuevos elementos al lenguaje coreográfico en un sucesivo proceso de desmitificación importante. Como Deborah Jowitt explica: “uno de los logros de esta época en general fue una redefinición del bailarín como 'ejecutante' y de la danza como 'cualquier cosa que se hiciera.’”² (Jowitt 1988, p. 310).

La reformulación artísticas de la danza y sus intérpretes era algo novedoso. Si se piensa en el entorno de la danza moderna y contemporánea de esas fechas, las figuras de

1 “In contemporary dance, women have been not only prominent, but dominant”

2 “... one of the achievements of the period as a whole was a redefinition of the dancer as 'doer' and the dance as 'whatever was done'.”

Martha Graham, Doris Humphrey, Merce Cunningham eran objeto de casi veneración. Sus obras eran tratados filosóficos y transcendentales sobre los que las nuevas técnicas desarrolladas por estos artistas iban imprimiendo una carga formal cada vez más importante. La decisión de romper con estas ideas y formas no dejaba de ser la constante del movimiento de la danza moderna desde Isadora Duncan y, llevado ahora al extremo de la total desmitificación del artista y su obra.

Una vez más, y como bien recogía Copeland (1982) en su artículo, si en las otras artes, la línea de sucesión era patriarcal, en la danza, ésta era matriarcal gracias a las figuras de Isadora Duncan, Loie Fuller, Ruth St. Denis, Doris Humphrey, Martha Graham, y de entre la generación post-moderna, Yvonne Rainer, Trisha Brown, Lucinda Childs, Twyla Tharp, y Laura Dean.

El postmodernismo no iba a ser diferente en este aspecto. Las creaciones iniciales de las nuevas artistas iban a crear una ruptura con elementos coreográficos tan importantes como la técnica, el uso del movimiento y su definición tanto dinámica como espacialmente; y con todas aquellas cuestiones ideológicas, temáticas y filosóficas que habían sido el motor y núcleo formal y emocional de las obras de sus predecesores. Las nuevas propuestas intentaban recuperar la libertad del movimiento en sí mismo, partiendo del hecho de que éste podía ser simplemente caminar por un escenario, o un parque, y por el solo placer de hacerlo.

Obviamente, las obras de ruptura de este movimiento causaron no poca alienación dentro del ámbito de la danza. Sin embargo, desde estas propuestas iniciales, pronto se trazarían caminos de retorno a otros tipos de composiciones coreográficas en las que forma y técnica podían conjugarse sin temor a ser tachadas de exhibicionismo

virtuoso. Pese a esto y, como bien recoge Copeland, es importante remarcar de este movimiento postmoderno y de sus protagonistas el hecho de que aunque las coreografías no son puramente feministas:

El feminismo es una de las muchas influencias que se ejercen – y sobre las que se reflexionan- en estas obras. Pero el hecho fundamental sigue siendo que la danza moderna y post-moderna son probablemente las únicas formas artísticas en las que las diferentes épocas del pensamiento feminista han sido literalmente corporeizadas.³ (Copeland 1982)

Sin duda, la danza ha sido fundamental en corporeizar ideas enraizadas en el pensamiento feminista, aunque no sólo en el entorno de la danza moderna y postmoderna. Ya se ha visto cómo gran parte de las mujeres que trabajaron en el ámbito de la coreografía articularon discursos divergentes en muchos casos a los de sus contemporáneos. En la configuración de la danza moderna se dio además un elemento importante a tener en cuenta. La mayoría de las artistas que configurarían los nuevos lenguajes técnicos y expresivos empezaron trabajando en solitario y pasarían después a trabajar en pequeños grupos de mujeres. Así, no fue hasta la llegada de Merce Cunningham al entorno de Graham que esta empezaría a prestar atención a la coreografía masculina. En un medio totalmente dominado cuantitativamente por las mujeres y en el que las posiciones creativas y de poder también estaban sustentadas por ellas, no es de extrañar que la corporeización de ideas en el acto coreográfico se impregnara del pensamiento y las experiencias de las mujeres que les daban forma.

Una de las más importantes representantes de este postmodernismo coreográfico sería Twyla Tharp. Al contrario que las otras coreógrafas nombradas anteriormente, su

3 “Feminism is one of many influences exerted on - and reflected in -these works. But the fact remains that modern and post-modern dance are probably the only art forms in which various stages of feminist thinking are literally embodied.”

nombre no se asoció al Judson Church. Sin embargo, su trabajo inicial de experimentación radical, su total ruptura de las barreras y jerarquías que impregnaban todavía la escena coreográfica fueron fundamentales para el devenir posterior de la danza hasta nuestros días.

En este capítulo dedicado a esta corriente que irrumpiría en los años sesenta y setenta, se analizará especialmente la carrera de esta importante creadora, dada su repercusión en el ballet y al hecho de que Tharp sería la última gran coreógrafa que se ha identificado en esta investigación trabajando en este ámbito. También se verá otro aspecto del postmodernismo y su efecto en la danza, y más concretamente en el ballet, al considerar el papel del nuevo academicismo, de vertiente feminista, que iba a poblar las universidades durante las décadas de los ochenta, noventa y hasta el principio de este nuevo siglo.

4.2. Twyla Tharp (1942)

Twyla Tharp ha sido una coreógrafa de gran éxito durante buena parte de su carrera. Hacia fines de los ochenta, su reputación como una de las mejores coreógrafas de su generación había sido confirmada por críticas tan importantes como Arlene Croce – quien hablaría de “La Tharp”. Asimismo, las compañías de ballet americanas habían estado solicitando obras suyas desde los inicios de los años setenta, cuando crearía su ballet *Deuce Coupe* para el Joffrey Ballet. La obra fue una petición personal de Robert Joffrey, director y fundador de la compañía. En 1988, el entonces director del American

Ballet Theatre, Mikhail Baryshnikov, le propondría ser Asociada Artística en la dirección de la compañía al lado de Kenneth MacMillan.

Sin embargo, y tras la dimisión de Baryshnikov como director del grupo en 1990, Tharp tomaría la decisión de abandonar también la compañía tan sólo seis meses después. Antes de hacerlo, coreografiaría para ellos su último ballet de éxito en el American Ballet Theatre *Brief Fling* (1990). La propia Tharp diría de esta obra:

Si *Brief Fling* es una rápida giga, un ballet corto, una carrera de veinticinco años pasados en la danza, o toda una vida en el cosmos, no lo sé. Pero la currante en mí me dice que es hora de seguir en otra dirección.⁴ (Tharp 1992, p. 315)

Tharp, como tantas otras coreógrafas antes que ella, abandonaba una institución importante para la producción y conservación de su obra y decidía emprender otro camino. Su decisión parecía dejar al mundo del ballet sin una de sus figuras creativas más desafiantes y originales y hubo muchas voces que se opusieron de forma directa a las declaraciones iniciales de los nuevos directores de la compañía. Jane Hermann especialmente, pese a apreciar el trabajo de Tharp, consideraba que tener muchas obras suyas lastimaba la técnica clásica. Su despedida de la artista que había dado algunos de los más importantes éxitos a la compañía en los últimos años era también un tanto distante.

Espero que Twyla continúe con nosotros, pero depende de cómo encajen sus obras dentro de la evaluación del repertorio que vamos a llevar a cabo.

4 “Whether *Brief Fling* is a fast gigue, a short ballet, a career of twenty-five years spent in dance, or a lifetime in the cosmos, I don’t know. But the roustabout in me knows it’s time to move on.”

Y no olvidemos que el público tiene mucho que decir sobre lo que se ve en el escenario. Bailas para alguien. Bailas para el público.⁵ (Hermann en Acocella 1990, p. 57)

Joan Acocella contestó de inmediato con rotundidad aduciendo que si por el público era, Tharp debería ser nombrada coreógrafa residente de la compañía:

En cuanto a que sus obras afectan negativamente a los bailarines que bailan otros ballets, yo diría que el Paso a Dos de *Don Quijote* está afectando negativamente a los bailarines que bailan los ballets de Twyla Tharp.⁶ (Acocella 1990, p. 57)

La carrera de Tharp tras su marcha del ABT, pareció caer en el olvido general hacia fines de los noventa, a pesar de que durante unos años coreografió obras para el Royal Ballet y el New York City Ballet. Al inicio del nuevo milenio su trabajo había dejado de estar presente casi por completo en las compañías de ballet, y los críticos asociaban a otros coreógrafos muchas de las innovaciones de Tharp en este arte. De igual forma, en el entorno académico, especialmente en Inglaterra, se atribuían muchas de sus innovaciones a otros coreógrafos que, para cuando Tharp abandonaba la escena, estaban empezando sus carreras coreográficas.

Parece haber consenso entre la coreógrafa y aquellos que fueron testigos de su gradual desaparición de los escenarios de que era el momento de “seguir en otra dirección” (Tharp 1992, p. 315). Susan Crow admitía que podía realmente existir un sentimiento general de que Tharp se hubiera vendido al teatro comercial y de que lo que producía en esos momentos no fuera tan novedoso como su obra anterior (Crow

5 “I hope that Twyla continues with us, but it depends on how her dances fit with our assessment of the full repertoire.

And let’s not forget that the public has a great deal to say about what goes onstage. You don’t dance for no one. You dance for the public.”

6 “As for her pieces ruining the dancers for other ballets, I would say that the Don Quixote Pas de Deux is ruining the dancers for Twyla Tharp’s ballets”

2003). Chris Challis, quien había estudiado la obra de Tharp dentro del entorno académico, también compartía este punto de vista: “Parecía que se estaba repitiendo a sí misma. No hubo nada nuevo después de *In the Upper Room*.”⁷ (Challis 2003)

El estilo de Tharp posiblemente no se desarrollara en el seno del ABT como durante sus primeros años de experimentaciones, sin embargo este es un fenómeno que afecta a todos los artistas durante largas épocas de sus carreras. El propio Balanchine realizaría gran cantidad de obras siguiendo formulas formales ya exploradas en sus inicios coreográficos y, sin embargo, esto no fue nunca en detrimento del desarrollo de su carrera como creador.



Figura 34: *In the Upper Room* (1986)

Parece extraño, sin embargo, que toda su obra anterior tras su marcha del ABT fuera abandonada por las compañías internacionales y que su nombre pasara a ser un enigma para la mayoría de los estudiantes de danza que se encontraban realizando sus estudios durante la década de los noventa. William Forsythe y hasta cierto punto Mark Morris tomaron el lugar de Tharp en la escena del ballet y muchas de sus innovaciones en cuestiones de vocabulario, musicalidad y género fueron atribuidas a ellos.

Steptext (1986) o *In the Middle Somewhat Elevated* (1988) de Forsythe y sus

7 “She seemed to be repeating herself. There was nothing new after *In the Upper Room*.”

exploraciones en torno a un nuevo vocabulario de ballet basado en experimentos elaborados en el entorno de la danza moderna bebían de las fuentes del estilo que Tharp había desarrollado desde los años setenta. Las “innovaciones” de Morris con respecto a la asignación de pasos “femeninos” a los hombres y a dar a las mujeres papeles de apoyo y soporte en los duetos tradicionalmente asociados a los hombres, como se ve en sus obras *L’Allegro, il Penseroso ed il Moderato* (1988) o *Dido and Aeneas* (1989) eran en realidad propuestas que Tharp había realizado con anterioridad.

Si las atribuciones a creadores masculinos de innovaciones realizadas por mujeres se habían dado ya en la historia, tampoco era novedad el que una figura coreográfica abandonara la escena en lo más alto de sus poderes creativos. Por ejemplo, la carrera de Antony Tudor pasó por un número importante de años sin tan apenas actividad coreográfica por parte del artista, y sin embargo, sus obras se mantuvieron en los repertorios de, no sólo el ABT, sino también de la Rambert Dance Company (Ballet Rambert), Royal Ballet y el Ballet de la Ópera de París, durante todo este tiempo de inactividad creativa. De manera similar, Jerome Robbins de vez en cuando tomaba licencias de su compañía New York City Ballet para ir a trabajar a Broadway, y este hecho no resultó en una disminución de su reputación como coreógrafo, ni impidió que sus obras se siguieran bailando por la compañía de Balanchine. La actividad coreográfica de Ashton también pasó por años de escasa producción, especialmente después de que su carrera como director del Royal Ballet llegara a su fin. Sin embargo, sus obras siguieron estando presentes en su compañía y su *status* se mantuvo dentro del mundo del ballet.

Se podría argumentar que hubo muchos cambios en el mundo del arte durante finales de los ochenta y durante la década de los noventa y que estos tuvieron algo que ver en la gradual desaparición de Tharp de la memoria colectiva. Aunque estos factores se verán con más detenimiento en el capítulo siguiente, conviene recordar que, como Mathew Collings argumentaba hace unos años: para los noventa, el arte tenía que tener éxito más que ser bueno (Lander 2003). De alguna manera, tenía que ser visible. Lo cual significó que aquellos artistas que no se consideraron “famosos” durante ese tiempo fueron condenados al olvido. Como Elaine Showalter explicaba al analizar el efecto de tales cambios en la sociedad y su efecto en el feminismo: “las personalidades feministas importantes de los noventa a veces parecían más orgullosas y más admiradas por perder peso que por cualquier otra cosa que logaran”⁸ (Showalter 2001, p. 323).

La globalización era el término que parecía definir una nueva era. Como parte de ese nuevo concepto, y mirando específicamente a su efecto en el ballet, las compañías internacionales empezaron un camino lento, pero peligroso hacia nuevas políticas que mantuvieron los teatros llenos, pero con un costo artístico evidente tanto para el público como para los bailarines. Obras que se consideraron difíciles de “vender” a un público internacional fueron eliminándose de los repertorios. Como John Percival había augurado al inicio de la época: “Sólo hay una cosa cierta: las obras de danza más representadas en el año 2000 serán *El lago de los cisnes* y *El cascanueces*. ¡Que Dios

8 “the feminist power icons of the nineties sometimes seemed prouder and more admired for losing weight than for anything else they accomplished.”

nos ampare!”⁹ (Percival 1990, p. 21). Su pronóstico fue mucho más realista de lo que se pensó en un primer momento.

Los nuevos coreógrafos tenían que tener éxito y, aún más importante, tenían que ser accesibles al público global. La accesibilidad había sido, después de todo, parte del credo post-modernista. La propia Tharp había dicho en una entrevista: “Debo confesar que en un momento pensé: ‘¿no sería genial ser completamente accesible?’”¹⁰ (Perron 2001, p. 48). Sin embargo, pronto se descubriría una paradoja en esta concepción, pues como Jowitt explica: “el hacer que el arte sea más parecido a la vida no significa necesariamente que lo estés haciendo ni más popular ni más accesible”¹¹ (Jowitt 1988, p. 324). De la misma forma, Tharp tenía otro aspecto inaccesible en su trabajo con el que siempre había desafiado al público, a la crítica y hasta a los propios bailarines. Para empezar, se convirtió en una coreógrafa con causa, tras reflexionar sobre el papel que las mujeres habían tenido en las artes a lo largo de los siglos.

Resulta interesante ver el paralelismo entre el pensamiento de Tharp y de Susan Sontag, una figura feminista un poco anterior al desarrollo de la carrera de Tharp. Sontag había decidido embarcarse en una senda artística en la que las mujeres pudieran moverse con facilidad siguiendo una tradición establecida: “Yo nunca pensé, ‘Hay mujeres escritoras, así que eso es lo que quiero ser’. No, yo pensé, ‘hay escritores, así que esto es lo que quiero ser.’”¹² (En Showalter 2001, p. 226)

De manera similar, la elección de Tharp fue hecha con determinación:

9 “Only one thing is certain: the two most widely performed dance works in the year 2000 will be Swan Lake and The Nutcracker. Heaven help us all!”

10 “I must confess to having at one time thought, ‘Wouldn’t it be great to be completely accessible?’”

11 “... making art more like life doesn’t necessarily make it more accessible or more popular.”

12 “I never thought, There are women writers, so this is something I can be. No, I thought, There are writers, so this is something I want to be.”

¿Por qué se usaba siempre 'él' para hablar del artista, pronombre que uso de forma inconsciente incluso hoy? ¿Dónde estaban las mujeres? [...] ¿Dónde en la historia del arte – música, arquitectura, pintura, escultura, muchos siglos de literatura- habían tenido un impacto las mujeres? No estaba interesada en entrar en una profesión donde iba a estar condicionada por un estatus de segunda clase. Ahora sabía lo que estaba haciendo tanto en la historia del arte como en la danza.¹³ (Tharp 1992, p. 64)

Desde el inicio de su carrera, Tharp eligió no hacer ninguna concesión ni a sí misma ni a su público. Tharp, citaba el consejo de Ruth St. Denis a Martha Graham, tal y como esta última se lo había contado a la joven artista: “Entré y Miss Ruth dijo, 'Enséñame tu danza'. 'No tengo una', contestó Martha. Miss Ruth replicó, 'Bueno querida, vete y consigue una.'”¹⁴ (en Tharp 1992, p. 78) Con esta idea, Tharp se encerró en un ático para encontrar su danza y el resultado sería su primera obra coreográfica importante. En 1970, creó *The Fugue (La fuga)*, que se convertiría en una de sus obras más reconocidas al presentar todos aquellos elementos que serían asociados posteriormente con su estilo. Típico de Tharp, esta era una obra muy intelectual, puesto que la idea para la misma surgía de la obra de Johan Sebastián Bach, *Musical Offering (Ofrenda musical)*. El análisis de la propia Tharp sobre su obra da una buena idea de la meticulosidad en la composición de esta pieza:

La frase de la fuga tiene 4 tiempos que se desarrollan en sentido horario, cuatro en sentido antihorario, dos tiempos de desplazamiento hacia atrás hacia el frente derecho del escenario, dos tiempos de desplazamiento hacia atrás en el frente del escenario y marchando alrededor de la esquina (se introduce cambio de tiempo, con un doble tiempo en el tiempo decimosegundo). Los tiempos trece, catorce y quince se mueven hacia

13 “Why was it always ‘he’ to denote the artist, a pronoun I unconsciously use even now? Where were the women? (...) Where in the history of art –music, architecture, painting, sculpture, most centuries of literature- had a woman made a difference? (...) I was not interested in entering a profession where I was handicapped by second-class status. Now I knew both what I was doing in art history and in dance...”

14 “I went in and Miss Ruth said, ‘Show me your dance’. ‘I don’t have one,’ Martha replied. Miss Ruth responded, ‘Well, dear, go out and get one.’”

adelante hasta el frente del escenario, bajando a una posición de rodillas (de esta manera se incluyen las posibilidades de verticalidad del tema). El dieciséis es un cuarto de vuelta hacia la izquierda del escenario, el diecisiete un rápido desplazamiento hacia atrás en la izquierda del frente del escenario, el dieciocho es hacia delante, creándose de esta forma como representación espacial del tema una cruz con sus cuatro ángulos...¹⁵ (Tharp 1992, p. 133)

Sin embargo, y a pesar del enfoque matemático en la creación de su obra, Tharp ideó el tema principal en un monte (Tharp 1992, p.134) y la inspiración le vino a través de una actuación de claqué que pasaría a ser el elemento más importante de la obra: “De hecho, oí la pieza primero”¹⁶ (Tharp 1992, p. 135). Tharp parecía tomar el famoso lema de Balanchine “mira la música, escucha la danza”¹⁷ y llevarlo al extremo. De hecho, Tharp no dudaría en crear su obra usando “el ojo de Balanchine. Me di cuenta de que si imaginaba lo que él diría sobre lo que estaba haciendo, podría ver cómo tenían que ser las cosas”¹⁸ (Tharp 1992, p. 136).

Resulta interesante ver el deseo de Tharp de conectar su obra con la de George Balanchine. Cuando Tharp escribía estas reflexiones Balanchine había muerto casi una década antes y el mundo de la danza lo había coronado como la figura coreográfica más importante del siglo, sobre todo en el ámbito del ballet (véase Capítulo 6.2). De alguna manera, Tharp parecía querer aparecer como su heredera artística en un momento en que, precisamente, la danza buscaba sucesión al legado creativo de Balanchine. Como

15 “The fugue phrase has four counts revolving clockwise, four counterclockwise, two counts travelling backward stage right front, two moving backward on the upstage front and arcing around the corner (temporal change being introduced by a double-time beat on the twelfth count). Beats thirteen, fourteen and fifteen move forward on the upstage front, lowering to a kneeling position (thus including the vertical possibilities of the theme). Sixteen is a quarter turn to stage left, seventeen a scootch backward in the stage left front, eighteen a scootch forward, thus inscribing a cross with its four right angles in the theme’s floor pattern.... “

16 “I actually heard the piece first.”

17 “... see the music, hear the dance.”

18 “Balanchine’s eye. I found that if I imagined what he would say about what I was doing, I could see how things had to be.”

Balanchine, Tharp daba una clara importancia al aspecto técnico y formal de sus obras; igualmente la presentación de esta técnica se hacía de una manera relajada y distendida, en ocasiones casi irreverente. Finalmente, Tharp sabía que toda la obra de Balanchine tenía una carga intelectual importantísima que el coreógrafo rara vez mencionaba.

En su propia explicación de la obra, Tharp dejaba claro que *The Fugue* era una obra de una gran sofisticación, estilo y de un grado de intelectualismo importante. Sin embargo, y tras presentarla así, Tharp pasaba a apelar a una forma de trabajo mucho más simple, natural y popular. Parece como si, como Marcia B. Siegel observó en 1979:

[su] aire de desenfado es una defensa americana: una forma de encubrir aquello que te importa, o de desviar la atención de la propia consciencia de ser una mujer inteligente, dos pasos por delante del resto de la gente que te rodea, que necesita de alguna forma ganarse a todos cuando no tienes por costumbre el ser amable.¹⁹ (Siegel 1979, p. 353)

Tharp ha tratado siempre de “ocultar” su manera de abordar su propio trabajo, que pasa por un proceso altamente intelectual y analítico, que curiosamente produce obras capaces de sorprender a sus públicos y críticos por su carácter popular y actitud desenfadada. Las formas en las que los bailarines interpretan las obras, su libertad de movimiento, su actitud de desinterés en ocasiones hacia los pasos y las formas que toman en el escenario, les confiere un enorme atractivo; al yuxtaponerse un fondo formal y técnico importante, con una actitud relajada y divertida. Una vez más, parece existir una conexión entre Sontag y Tharp en su forma de creación artística, ya que Sontag no dudó nunca en echar abajo las barreras establecidas que separaban la cultura

19 “[her] air of nonchalance is an American defence: a way of covering up what you care about, or diverting attention from your self-consciousness about being a brainy woman, two steps ahead of everyone in the room, who needs a way to win everybody over when it isn’t your habit to be ingratiating.”

popular y el arte; si bien ninguna de las personas que la rodeaban estaba interesada en ambas, ella lo estuvo siempre (Sontag, Poague 1995).

De igual forma, Tharp nunca dudó en tender puentes que unieran las danzas populares con las formas más “artísticas” que ella había conocido y estudiado. Como observaba Siegel:

Tharp tiene un instinto hacia lo popular. Está en contacto de forma misteriosa con el ritmo de nuestro tiempo; parece que lo escucha cuando éste todavía está a kilómetros de distancia, como si tuviera un oído en la vía del tren. [...] Nadie tiene la certeza, después, de si ha tomado algo prestado de nuestra cultura o si realmente empezó la moda ella misma.²⁰ (Siegel 1979, p. 351)

Quizás su actitud relajada hacia su propio trabajo, y su falta de compromiso hacia el mismo una vez terminado, le dieron la aceptación popular y la estima que siempre tuvo su obra cuando se presentaba en escena. Al ver *In the Upper Room* por primera vez en 1990, todavía recordamos un sentimiento de total confusión y estupor hacia lo que se acababa de representar. Parecía como si el vocabulario del ballet se hubiera extendido de forma sorprendente, incluyendo cualquier tipo de movimiento de la vida cotidiana al lado del más complejo *enchaînement* académico. No había límites, sólo posibilidades.

El discurso de Tharp era de liberación, no sólo desde el punto de vista del movimiento en su uso del vocabulario y sus posibilidades, sino también en su actitud de igualdad con respecto al tema del género en la danza. Como Anya Peterson Royce percibió en su estudio sobre este tema:

20 “Tharp has an instinct for pop. She is uncannily in touch with the pulse of our time; she seems to hear it miles away, as if she always has her ear on the track. [...] No one is really sure, afterward, whether she borrowed something from the culture or started a fad herself.”

Twyla Tharp parte de la premisa de que hay una técnica idéntica para el hombre y para la mujer. [...] Ambos, hombres y mujeres, podrían ser intercambiables excepto en aquellas obras en las que el contenido pide papeles de género definidos. [...] La capacidad de intercambio entre los bailarines se demuestra en los cambios realizados en los diversos repartos de *Fugue*.²¹ (Peterson Royce 1987, p. 328)

La atribución a Tharp de estas innovaciones en temas de género en una obra estrenada en 1970, y demostradas en las representaciones de *The Fugue* en Londres en 2003, cuestionan y contradicen la atribución de dicha innovación en la igualdad de género a la obra de Morris en los últimos años.²²

Hasta Tharp, las cuestiones relacionadas con el género en un contexto social no habían sido cuestionadas. A pesar de que Merce Cunningham había explorado de alguna manera en este tema, sus intenciones cuando hombres y mujeres ejecutaban pasos idénticos en su *chance choreography* estaban relacionadas con un propósito altamente analítico e intelectual. Sus fines eran diferentes. No estaba poniendo en entre dicho el tema del género en la danza o en la sociedad; lo que ponía en tela de juicio era el proceso creativo y su resultado final desde aspectos puramente formales. Sus teorías venían de una fuente similar a las del *Action Painting*, en donde el caos puede dar formas nuevas y alterar el producto artístico. Sin embargo, el Budismo Zen se encontraba muy alejado de las intenciones de Tharp a la hora de cuestionar el problema del género en la danza. Una vez más, se trataba de una generación diferente con valores nuevos que afectarían las formas, pero era el comentario sociocultural lo que primaba

21 “Twyla Tharp begins from the premise of an identical technique for men and women. [...] Both men and women could be interchangeable except in those pieces where the content calls for clear gender roles. [...] The interchangeability of dancers is demonstrated in the changes made in the casting of *Fugue*.”

22 Maurice Béjart hizo algo muy similar en 1979, cuando dejó que su *Bolero* fuera protagonizado por un hombre, en vez de por una mujer. Kenneth MacMillan realizaría un experimento similar cuando a finales de los ochenta le dió el papel de La Elegida a un bailarín masculino por vez primera en su *Consagración de la primavera* (1963).

en este intercambio de papeles. Como Susan Sontag resumía, para esta nueva generación el juego y “la ironía sobre los sexos era un paso hacia la despolarización de los mismos” (Sontag, Poague 1995, p. 70).

Tharp cuestionaba los géneros y sus posibilidades y, para ello, no dudaba en hacer uso de la estética 'camp', algo que quedaba muy lejos de la estética austera de Cunningham y que, sin embargo, “a principio de los sesenta contribuyó de forma casi imperceptible, pero considerable al resurgimiento de la conciencia feminista de finales de los sesenta.”²³ (id.)

Tharp desafió cuestiones de género a base de ironizar sobre sus posibilidades.

Cuando tuvo que enfrentarse a la creación de su ballet *As Time Goes By* (1973), reflexionó sobre el hecho de que la mayoría de los coreógrafos de ballet habían sido hombres y que “claramente el coreógrafo es el rey. Al excluir a las mujeres de este puesto de poder, el mundo del ballet ha perdido los papeles de reyes que las mujeres podían haber creado para los hombres”¹⁹ (Tharp 1992, pp. 191-192). Quizás esa es la razón por la que, cuando Tharp ha coreografiado para el ballet, la coreógrafa ha puesto a

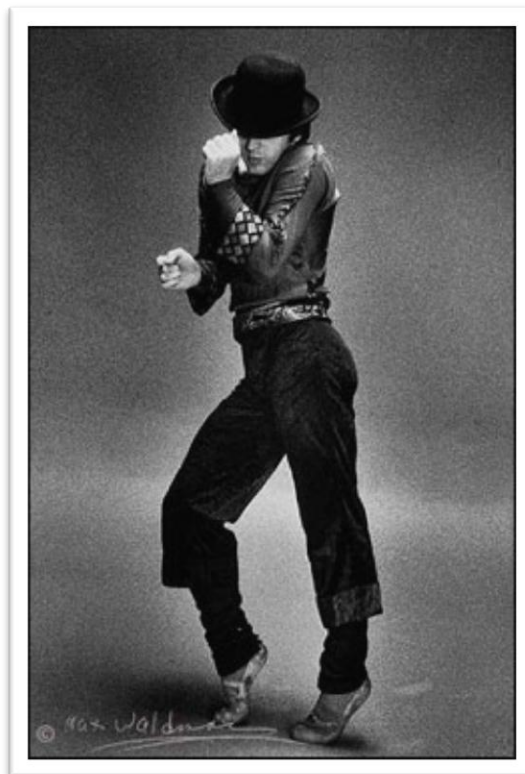


Figura 35: Mikhail Baryshnikov en *Push Comes to Shove* (1976)

²³ “Ironizing about the sexes is one step toward depolarizing them.” [...] “... ‘camp’ taste in the early 1960s should probably be credited with a considerable if inadvertent role in the upsurge of feminist consciousness in the late 1960s.”

¹⁹ “... clearly the choreographer is king. In excluding women from its power center, the ballet world has forfeited the roles for men as kings that women might create.”

los hombres en el centro de sus obras, aunque desde una perspectiva totalmente diferente (Figura 35). Ellos son los reyes de un nuevo mundo en el que la competición entre los géneros suele terminar en “negociaciones en las que o bien se quita importancia o se dejan caer unos en los brazos de otros”²⁰ (Siegel 1979, p. 357). No hay resentimiento, sino más bien informalidad. Al contrario que en las obras de William Forsythe de las décadas de los ochenta y noventa en las que las diferencias de género aparecen enfatizadas por el movimiento agresivo que se asigna en especial a las mujeres, Tharp trata ambos sexos con ironía, no con violencia. Como se verá en el Capítulo 6, durante el fin de la década de los ochenta y en los noventa se dio un cambio importante a nivel cultural en el trato y representación de la mujer. Tharp en sus obras reflejaba en cierta manera la competición y el ocasional desencuentro entre los géneros, pero de una forma lúdica y divertida, más que de una manera agresiva en la que un género puede físicamente agredir o vencer al otro.

La mirada inquisidora de Tharp también llegó al eterno sistema de jerarquías impuesto en las compañías e igualmente realizó grandes experimentos en el campo de la musicalidad. Tharp podía ensayar un ballet usando una pieza de música y luego presentar la obra usando una partitura diferente, como hizo en su *Push Comes to Shove*.

De mayor importancia incluso, fue su papel como la primera coreógrafa moderna que trabajó en el medio del ballet, usando la técnica clásica en sus obras. Graham y Balanchine habían “colaborado” en 1959 en la famosa obra *Episodes*. Sin embargo, el experimento terminó con una obra claramente separada en dos secciones. *Episodes I* fue coreografiada por Graham sobre el tema de la reina María Estuardo e

²⁰ “... negotiations by giving each other the brush-off or flopping vacantly into each other’s arms.”

incluía a la bailarina Sally Wilson del New York City Ballet. *Episodes II* fue coreografiada por Balanchine e incluyó un solo creado para Paul Taylor, entonces miembro de la compañía de Martha Graham. No sería hasta el momento en el que Tharp aceptó la invitación de Joffrey para coreografiar *Deuce Coupe* que realmente se estaba abriendo una nueva página en la historia de la danza que muchos coreógrafos han seguido desde entonces, especialmente Mark Morris. Esta obra no intentaba trasplantar su técnica en los cuerpos de los bailarines de ballet como otros coreógrafos habían hecho con anterioridad. Tharp conseguiría fusionar la técnica del ballet con su propio estilo. Como ella misma recuerda en su autobiografía, no fue algo fácil:

Sentí que los bailarines masculinos se sentían particularmente descontentos. No estaban acostumbrados a recibir órdenes de una mujer, ya que en 1970 podías contar con los dedos de una mano el número de coreógrafas a quienes se les había permitido crear ballets en el siglo veinte.²¹ (Tharp 1992, p. 179)

Conviene recordar que Agnes de Mille había tenido problemas similares treinta años antes al crear *Rodeo*, como se vio en el capítulo anterior, y para los años setenta, el papel creativo de las mujeres había llegado a un momento crítico. La generación de coreógrafas que durante los años treinta, cuarenta y cincuenta habían trabajado en el ámbito del ballet no había tenido sucesoras. Tharp parecía ser la única heredera femenina de tal tradición. En el momento en el que Tharp escribía su autobiografía, las obras de aquellas mujeres que sí habían creado obras importantes habían desaparecido

²¹ “I sensed the male dancers were particularly unhappy. They were not used to taking orders from a woman, for in 1970 you could count on the fingers of one hand the number of female choreographers who’d been allowed to create ballets in the twentieth century.”

de los repertorios casi por completo. Quizás sea esta la razón por la que Tharp parece estar ignorando con su comentario el número de mujeres que la habían precedido.

De igual forma, y como se comentaba al principio del epígrafe, su alejamiento de la actividad coreográfica durante los noventa pareció hacerla desaparecer de la memoria colectiva hasta muy recientemente.

Quizás la obra que ocasionó una ruptura con el público británico fue su *Mr. Wordly Wise* (1996), una obra confusa que dividió igualmente a público y crítica. Para la mayoría de la crítica era una obra incoherente, un ballet decepcionante; para otros era Tharp en su aspecto más osado. Como resumía Allen Robertson en su crítica de la obra: “Varias personas cuya opinión respeto no le dan a *Mr. Wordly Wise* un gran valor. Por otra parte, balletómanos cuyo juicio venero están más convencidos en general”²² (Robertson 1996, p. 45). Sin embargo, el equipo directivo al frente del Royal Ballet pareció compartir la primera opinión y la obra no ha sido repuesta para la compañía desde su estreno.

Intentar encontrar una razón para su falta de presencia en la Compañía del Ballet de la Ópera de París es más complicado. Había sido Rudolf Nureyev quien se había acercado en un primer momento para pedir a la coreógrafa que pusiera algunos de sus ballets ya existentes en el repertorio de la compañía y para que creara uno nuevo, *The Rules of the Game* (1989). Los bailarines y el público parisino quedaron encantados con sus obras y cuando la dirección de la compañía pasó a Patrick Dupond, éste le pidió que pusiera en escena para ellos su obra más reconocida, *Push Comes to Shove*, en 1990. Parecía existir una sincronía entre la coreógrafa y los bailarines que hizo que algunos de

²² “Several people whose opinion I respect don’t rate *Mr. Wordly Wise* very highly. On the other hand, balletomanes whose judgements I revere have been altogether more convinced.”

ellos dejaran la Ópera temporalmente para ir a trabajar con ella en un proyecto de pequeña escala, para lo cual Tharp crearía una compañía temporal. Isabelle Guèrin, Delphine Moussin, Lionel Delanöe y otras *étoiles* y solistas trabajaron con Tharp durante un tiempo antes de volver a su compañía principal. No es muy común que el Ballet de la Ópera de París libere a un grupo de sus bailarines para ir a trabajar fuera de su institución. Tharp consiguió tal grupo.²³

La sincronía iría en ambas direcciones, ya que Tharp no dudaría en enfatizar su admiración por la compañía y su escuela:

En la Ópera de París, el protocolo y la dignidad importan [...] La coreógrafa es el ser supremo en la jerarquía de la danza, y su trabajo es el de producir nuevas obras, 'la création'. En la Ópera, todo el repertorio se ensaya con cuidado y se guarda, pero nada es tan importante como los requerimientos de 'la création'.²⁴ (Tharp 1992, p. 329)

Pese a esto, durante casi dos décadas, el Ballet de la Ópera de París no ha puesto en escena ninguna obra de la coreógrafa.

Si hubiera que crear un nexo de unión entre las coreógrafas de las que se está hablando en esta tesis y sus carreras, parece indicado llamar la atención sobre la determinación y voluntad de hierro de todas ellas a la hora de triunfar. Ninguna ha expresado esto de forma tan clara como Tharp en sus muchas entrevistas. Sus puntos de vista sobre la danza en general y sobre el ballet en particular nunca han estado condicionados por las tendencias artísticas generales y, de hecho su carrera, como la de

²³ Janine Charrat fue otra coreógrafa que conseguiría tener un grupo de estas características. Entre sus integrantes se encontraba el joven Patrick Dupond, a quien le daría sus primeras oportunidades importantes en escena. El grupo viajó a Buenos Aires en 1978/79. (Destaville 2003a)

²⁴ “At the Paris Opera, protocol and dignity matter (...) The choreographer is the supreme being in the dance hierarchy, and his or her job is to deliver new work, “la création”. At the Opera, all repertory is carefully rehearsed and preserved, but nothing is as important as “la création” requires.”

la mayoría de sus predecesoras, ha sido un logro extraordinario en sus elecciones personales y su osadía.

Tharp, de entre sus contemporáneos, fue la coreógrafa capaz de dar nueva vida a lo que parecía ser un arte estancado en el tiempo. Durante los ochenta, la mayor parte de los grandes coreógrafos de ballet del s. XX habían muerto. Como se verá en el Capítulo 6, la muerte de Balanchine había dejado el mundo del ballet, especialmente en América, preguntándose qué dirección tomar.

La propia Tharp expresó tal pérdida en su autobiografía y no dudaba en erigirse como su sucesora al enunciar: “Él estaba en cada paso que yo creaba”²⁵ (Tharp 1992, p. 292). Curiosamente, en poco tiempo, tal asociación entre el coreógrafo y Tharp quedaría abandonada por una parte importante del ámbito de la crítica y la academia que proclamaba a Forsythe como el verdadero heredero de Balanchine.

Twyla Tharp retornó con otra compañía temporal y un increíblemente exitoso musical en Broadway, *Movin' Out*, de alguna manera haciendo ciertas las palabras de Susan Sontag cuando ésta decía que escribir bien es la mejor venganza (en Showalter 2001, p. 242). La propia Tharp sonaba desafiante en una entrevista en el 2003 cuando decía: “Así que no tengo un estudio. Vale. Así que no tengo una institución real. Vale. Pero tengo talento y trabajamos extremadamente duro”²⁶ (en Mackrel 2003).

Su obra *Surfer at the River Styx* (2000) parecía corroborar sus palabras. Las críticas calificaron la obra como posiblemente su mejor obra desde *In the Upper Room* (Craine 2003) y una nueva generación de público descubrió que había más vida en la

²⁵ “He was embedded in every step I did.”

²⁶ “So I don't have a studio. OK. So I don't have real estate. OK. But I have talent and we work damn hard.”

danza de lo que se había venido ofreciendo en los últimos años. Casi de igual forma que *In the Upper Room* diecisiete años antes, *Surfer at the River Styx* era como un recordatorio de que es posible encontrar un vocabulario nuevo, unas formas nuevas de disponer ese vocabulario y de que la danza todavía puede aportar ideas que permitan a los bailarines descubrir algo “sin aliento, peligroso y que de forma osada empuje las invenciones al límite para sorprender al público”²⁷ (Jays 2003, p. 39).

Tharp nunca ha pensado a pequeña escala. Sus obras desafían esa categorización de que las obras femeninas tienden a ser íntimas y de pequeño formato. Sin embargo, todavía está por ver si, sin una compañía, una escuela y con un nivel de creación coreográfica esporádico, las obras de Tharp y su reputación no desaparecerán como el de muchas de sus predecesoras, borrándose de nuevo unas obras que desafían convencionalismos y que deberían de situar la creación femenina en parámetros aceptados dentro de la historiografía y crítica tradicional para sus compañeros masculinos.

Resulta interesante, no obstante, el repentino auge de la coreógrafa en los últimos años, tras más de una década de desaparición. El retorno de *In the Upper Room* al repertorio de las compañías de ballet ha sido un hecho curioso. Pareciera que los bailarines que bailaron esta obra y sabían de su valor como paradigma de una época, marcharan como una diáspora a diferentes países y rápidamente llamaran a la coreógrafa para que la repusiera en sus diversas compañías, como el Birmingham Royal Ballet, Miami City Ballet - entre muchas otras compañías norteamericanas -, el Bolshoi Ballet e incluso la incipiente compañía creada por Ángel Corella en España.

²⁷ “... breathless, dangerous and boldly pushes crowd-pleasing inventions to its limits”

Desde ese momento y, de nuevo gracias al éxito de público que esta obra sigue teniendo, la figura de Tharp ha tenido una “rehabilitación” más que merecida en el ámbito del ballet y sus obras parecen haber vuelto de forma más continuada a los repertorios, especialmente en Estados Unidos.

Este hecho señala la recuperación de un patrimonio coreográfico creado por una mujer, considerado de gran importancia, y en el que se abrían las puertas a muchas de las estéticas y cambios coreográficos de las últimas décadas del siglo pasado. Como establece Ruth Sherry, académica en el ámbito literario, cuando miramos modos de representación, inmediatamente buscamos referentes: “frente a las observaciones de otros, y necesitamos saber que nuestras experiencias son en algún grado compartidas y comprendidas por otros”²⁸ (Sherry 1988, p. 5). La recuperación del repertorio de Tharp permite establecer nuevos referentes, descubrir otras estéticas que fueron prevalentes en un momento histórico-artístico importante.

Paralelamente al desarrollo de estas estéticas coreográficas que pasarían a ser parte del llamado postmodernismo, se comenzarían nuevos estudios académicos en torno a la danza que, igualmente habrían de definir nuevas teorías y nuevos modelos de apreciación.

²⁸ “... against the observations of others, and we need to know that our experiences and perceptions are at least to some degree shared or understood by others.”

4.3. El academicismo finisecular

En esta sección se tratará la importancia que la aparición de las nuevas teorías postmodernas, sobre todo en las áreas de estudios de género y feminismo, iban a tener en el desarrollo del academicismo en la danza. Sin duda, la mayor aportación del postmodernismo en este ámbito es la creación de departamentos y estudios de danza en las universidades del entorno anglosajón, principalmente, pero también en países europeos como Alemania, Francia e, incluso en España, donde se están aprobando los primeros estudios de grado y postgrado dentro de los Conservatorios Superiores de Danza y universidades.

Históricamente y desde sus inicios, la danza moderna en Estados Unidos buscó su lugar en el entorno universitario. La creación de la Escuela de Bennington, oficialmente inaugurada en 1934, en torno a la que se agruparon coreógrafos como Martha Graham, Doris Humphrey, Charles Weidman y de la que saldrían todos los nuevos creadores de la danza moderna a través de varias generaciones supuso un gesto más que importante a la hora de intentar dar a este nuevo movimiento coreográfico un peso intelectual dentro del entorno artístico y académico existente. Como aparecía en la publicación de este centro ese mismo año:

La escuela de danza de Bennington será iniciada durante el verano de 1934 como un centro para el estudio de la danza moderna en América [...] diseñada para acoger a los líderes y alumnos interesados en un análisis

imparcial de la importante tendencia contemporánea en la danza.²⁹ (en Mansfiel Soares 2009, p. 48)

La importancia de situar a la danza en el entorno universitario y académico permitiría, asimismo, la asimilación de talento a través del flujo de alumnos de otras áreas artísticas que llegaron procedentes de otros departamentos de dichas universidades. Igualmente, la universidad iba a funcionar como plataforma coreográfica, no sólo para la danza moderna, sino también para el ballet, al ser un lugar barato en el que poder presentar nuevas opciones coreográficas. Durante décadas, la danza moderna se iba a desarrollar en el medio universitario y por esta razón, los cambios en los modelos académicos introducidos con la llegada del postmodernismo, repercutirían de forma indiscutible en el sector. El paulatino abandono del área profesional de estos centros de experimentación, así como los cambios de modelos económicos en las universidades tendrían igualmente un efecto en la transmisión y en la agrupación de la danza en Estados Unidos, como queda recogido en esta cita:

Los problemas de la danza en las universidades se convierten en los problemas de todo el campo de la danza si uno considera que las universidades han apoyado la danza moderna en este país y han dado plataformas a la mayor parte de nuestras compañías de ballet a través de sus programas conciertos.³⁰ (Nadel, Nadel 1978, p. 295)

Por el contrario, conviene recordar que los nuevos creadores de la danza postmoderna no usaron Bennington como plataforma para su trabajo, sino que se agruparon en torno a la Judson Church, una sala perteneciente a la iglesia de Judson,

²⁹ “The Bennington School of the Dance will be initiated during the summer of 1934 as a center for the study of the modern dance in America [...] designed to bring together leaders and students interested in an impartial analysis of the important contemporary trend in the dance.”

³⁰ “The problems of dance in the universities become the problems of the entire field of dance when we consider that the universities have supported modern dance in this country and have engaged most of our ballet companies through concert series.”

lejos del entorno académico e intelectual y en medio del entorno callejero y cotidiano que querían emular. Los nuevos creadores y creadoras, a diferencia de sus predecesores, en un principio no establecieron compañías en torno a sus personas, ni fundaron técnicas (Jowitt 1988, p. 313). Los formulados de la nueva danza pasaban, precisamente, por una total falta de “intelectualismo” en sus principios creativos, en total oposición a las generaciones anteriores que habían impregnado sus obras de importantes principios filosóficos e intelectuales. Por ello, el postmodernismo académico no estaría intrínsecamente ligado a estos nuevos creadores al no tener un contacto real y constante con sus obras y postulados. El nuevo academicismo, de forma paralelamente independiente, iba a buscar nuevas teorías con las que situar a la danza en las mismas investigaciones que estaban sacudiendo los cimientos de las demás artes.

De especial interés para esta investigación fueron las aportaciones más importantes a la historiografía, análisis y crítica académica que llegaron de la mano de las nuevas corrientes feministas y sus nuevos discursos en torno a la danza y al papel de las mujeres dentro de este arte.

En un primer momento, el postmodernismo venía a cuestionar la historia tal y como se venía contando en esos momentos. Una vez se empezaron a cuestionar los paradigmas del llamado modernismo que habían prevalecido hasta esos momentos, se buscaron las voces perdidas, las historias perdidas, el subjetivismo y el relativismo que, muy pronto, habrían de dar lugar a la asimilación de corrientes estructuralistas, post-estructuralistas, postcolonialistas, deconstructivistas, semióticas, etc. De forma progresiva, el lenguaje académico se haría cada vez más opaco en su retórica y esto llevaría a que la separación entre la danza en el sector profesional y el sector académico

se fuera agrandando a medida que pasaban los años. La dicotomía entre un sector profesional que ha centrado su énfasis en la educación del cuerpo (*training*) y un sector académico que ha primado los estudios teóricos (*education*), en muchas ocasiones, desvinculándolos del sector profesional, ha generado un quiebre en el sistema educativo que todavía sigue sin solucionarse³¹.

La gran bailarina británica, Dame Beryl Grey, no dudaría en anunciar en un congreso sobre la educación de danza en Inglaterra en 1992 que:

Se puede argumentar que algunos tipos de actividades físicas son tan intensos que no dejan muchas oportunidades para otros tipos de educación. Si esto es así, entonces yo sugeriría que tales actividades son inapropiadas, puesto que ofrecen poco valor educativo.³² (Grey 1992, p. 21)

Si bien es cierto que el nivel de actividad física requerida por la práctica de la danza, especialmente de una disciplina tan exigente como el ballet deja poco tiempo para la educación académica, parece existir una reticencia constante por parte de algunos profesionales a animar a sus alumnos a adquirir una formación más completa en áreas más intelectuales.

Paralelamente, y como ya se apuntó en el Capítulo 2, el postmodernismo académico en su vertiente feminista pronto crearía un discurso que prevalece todavía hoy en día en los discursos universitarios. La aplicación sistemática de las teorías en torno al *male gaze* (la mirada masculina) iban a establecer una dicotomía que situaba a

³¹ Como ejemplo, recordamos trabajar en el Reino Unido en el Council for Dance Education and Training. En muchas reuniones a lo largo de nuestro tiempo en dicha organización no era extraño escuchar a diversos altos cargos de otras organizaciones nacionales preguntar si, en el contexto de la educación, se iba a hablar de “education or training.”

³² “It may be argued that some physical activity is so demanding that it leaves little opportunity for any further instruction. If this is so, then I would suggest that such activity is inadequate in that it offers little of educational value.”

la mujer como receptora de pasos e ideas falocéntricas en el ámbito del ballet y como creadora indiscutible en el entorno de la danza moderna.

Christy Adair fue una de las académicas más influyentes en este aspecto al publicar su libro *Women and Dance: Sylphs and Sirens* (1992). En él, la historiadora, en su defensa del papel de la mujer como creadora en el ámbito de la danza moderna y postmoderna, argumentaba que desde los albores de la historia la mujer en el ballet había estado sometida a la voluntad masculina. Así, por ejemplo, en el s. XIX, aunque se reconoce que la bailarina tenía un poder superior al que había tenido hasta ese momento, “estaba, a pesar de todo, interpretando más que creando las obras. Además, el mundo del ballet formaba parte de un mundo social en el que, entonces al igual que ahora, las mujeres estaban oprimidas”³³ (Adair 1992, p. 92).

Aunque el comentario no es radicalmente falso, la realidad es que, efectivamente, las bailarinas del s. XIX no podían escapar a su contexto histórico, cultural y social. De hecho, convendría resaltar si acaso el que estas mujeres trabajando en este nuevo arte pudieron ejercer cierto poder tanto a niveles creativos como institucionales que no muchas mujeres de su época tuvieron ocasión de desplegar.

Las lecturas históricas que se realizaron utilizando las teorías del *male gaze* en torno a la representación femenina en períodos históricos en los que los paradigmas culturales, artísticos y sociales eran radicalmente diferentes a los actuales no parecían permitir una apreciación de las artistas en un papel que no fuera el de “receptoras de pasos”.

³³ “...she was, nevertheless, interpreting rather than making the work. In addition, the ballet world was part of a social world in which, then as now, women were oppressed.”

El efecto de tales teorías en el mundo profesional y artístico de las recientes décadas se verá con más detenimiento en el próximo capítulo. Sin embargo, conviene recoger las palabras de la coreógrafa y académica Emilyn Claid, quien en su reciente libro *Yes? No! Maybe... Seductive Ambiguity in Dance*, volvía a comentar sobre la imagen de la bailarina clásica en estos términos: “debe permitir encarnar una femineidad que no es sino una invención más del deseo masculino”³⁴ (Claid 2006, p. 36). Sin embargo, la propia Claid, reconoce que la aplicación de las teorías del *male gaze* por parte de académicas como Adair o Foster persiguieron a las bailarinas clásicas como objetos de opresión falocéntrica y patriarcal, hasta llegar a la crítica de Alexandra Carter, quien denunciaría el hecho de que estas teorías no sólo habían privado de voz a la bailarina clásica, “sino que anularon toda una historia de trabajo creativo por parte de las mujeres”³⁵ (en Claid 2006, p. 37).

Sería interesante preguntarse por qué las escritoras feministas decidieron centrarse únicamente en los aspectos representacionales del ballet e ignoraron la producción coreográfica que muchas mujeres habían realizado hasta ese momento. Quizás el enfrentamiento, en ocasiones superado, pero todavía existente en ciertos sectores, entre la danza moderna y la clásica encontró durante esta época nuevos medios de expresión. De igual forma, posiblemente la danza clásica falló en la ausencia de un discurso histórico con el que poder contradecir algunas de estas nuevas corrientes historiográficas en el momento en el que hicieron su aparición. Otro factor, ligado al espíritu postmodernista tendría que ver con el fin de la jerarquización de las artes y que,

³⁴ “... must consent to embody a feminine that is yet another fabrication of male desire.”

³⁵ “... but a whole history of women's creative endeavour was undermined.”

hasta ese momento había otorgado al ballet un puesto “especial” dentro del mundo de la danza. Las nuevas corrientes académicas puede que, en su posible entusiasmo ideológico, intentaran suplantar esta antigua jerarquía por medio de discursos que la situaran fuera del nuevo contexto teórico y metodológico.

Por supuesto, Carter no fue la única en cuestionar estos nuevos discursos, otras autoras percibieron el peligro de aplicar una metodología de análisis de este tipo al estudio de la danza. Así, cuando Stephanie Jordan y Helen Thomas publicaron su estudio “Dance and Gender: Formalism and Semiotics Reconsidered” (1998) ambas intentaron rebatir estas ideas al yuxtaponer el *Tema Tercero* de la obra de Balanchine *Cuatro Temperamentos*, con los dúos de la obra de Siobhan Davies *Rushes*. Sus conclusiones llegaron a puntos divergentes a los que Ann Daly había propuesto al formular y aplicar por vez primera las teorías del *male gaze*. Sin embargo, la elección de las obras para dicho análisis mantenía en cierta forma la dicotomía entre interpretación y creación y el papel de la mujer como creadora en el ámbito del ballet siguió siendo ignorado. Pareciera como si en el intento de rebatir las retóricas académicas formuladas por un sector académico, se hubiera olvidado por completo una realidad creativa por parte de las mujeres que hubiera ayudado no sólo a contradecir ciertas propuestas metodológicas, sino también a reevaluar y posicionar a la mujer en el ballet no sólo como intérprete, sino como creadora de un lenguaje.

No fue hasta la aparición del libro de Sally Banes, *Dancing Women* (1998), que se realizó un intento serio de restablecer a la mujer como agente activo en la construcción del ballet, al analizarse en el mismo dos obras creadas por coreógrafas: *Les Noces* (1923) de Bronislava Nijinska y *Rodeo* (1942) de Agnes de Mille. Pero, y a pesar

de tales incorporaciones, la obra de Banes buscaba una vez más explorar la representación de las mujeres en esas obras. Incluso los estudios de Lynn Garafola en torno a las obras de Bronislava Nijinska, *Les Noces* y *Les Biches*, en su libro sobre Los Ballets Rusos (1998) no consiguieron escapar a tales teorías y métodos de análisis.

La narrativa feminista en torno a la historia del ballet pareció llegar a un punto muerto. Tuvieron que ser las propias académicas que habían elaborado estas teorías, las primeras en empezar a revisar su validez. Así, Daly, explicaba que “como todos los cambios de paradigmas, al principio parecía explicarlo todo. Y, como en todos los cambios de paradigmas, pasada la emoción de descubrirlos, los puntos débiles empezaron a aparecer”³⁶ (Daly 1998, p. 80). La propia Daly comentaría unos años después que una teoría es válida siempre que sea generativa (Daly 2000) y que, por lo tanto, ninguna metodología podía ser aceptada si esta restringía en vez de generar nuevos métodos de investigación. Parecía como si la comunidad académica, en un intento de situar a la danza en el mismo marco académico que las otras artes, había abrazado una serie de teorías que fueron aplicadas de forma contundente, pero con resultados en ocasiones fallidos. Elementos intrínsecos del arte de la danza como la espacialidad, la inmediatez y la agencia performativa no tienen correspondencia en el medio bidimensional y temporalmente estático del arte cinematográfico o la pintura. La toma de un modelo restringido sin contemplar otros marcos de investigación fue la principal causa del paulatino cuestionamiento de tales teorías y su posterior revisión y, en ocasiones abandono.

³⁶ “... like all paradigm shifts, it at first seemed to explain everything. And, like all paradigm shifts, after the first flush of discovery, its weaknesses began to appear.”

Los primeros cambios a otras metodologías y sistemas de análisis en el entorno de la historiografía feminista tuvieron lugar en los estudios académicos en torno a la literatura y el teatro, mundos creativos en los que el trabajo creativo de las mujeres habían dejado legados importantes.

Merece especial atención la observación de Michelene Wandor en torno a la ausencia de más mujeres creando para el teatro, ya que la académica explica que “[el teatro] es esencialmente un arte público, y nuestra cultura no ha favorecido el que las mujeres tenga un papel público o una voz pública”³⁷ (Sherry 1988, p. 24). Otra circunstancia que el ballet habría de compartir con la literatura es que “en general, las obras de las mujeres tienen más posibilidades de dejar de ser publicadas que las de los hombres; por lo tanto tienen menos oportunidades de ser leídas y transmitidas a las generaciones futuras de lectores y profesores”³⁸ (Sherry 1988, p. 27-28). Como ya se ha visto, los “textos coreográficos” tienen una mayor facilidad a la hora de salir del repertorio de las compañías en que se crearon y, de esta forma, caer en el olvido para las generaciones futuras.

De igual forma, las metodologías que venían siguiendo los discursos académicos, su opacidad y su tendencia al análisis, fueron también puestas en entredicho cuando Carol Brown proponía un discurso feminista en danza que debía “poner en tela de juicio” y “romper” el discurso masculino tradicional (Brown 1994, p. 201). Para fines de los setenta, académicas en el entorno literario habían exigido un

³⁷ “[drama] is essentially a public art, and our culture has not generally encouraged women to have a public role or a public voice.”

³⁸ “... in general, works by women are more likely to go out of print than works by men; they are therefore less likely to be read and handed on by future generations of readers and teachers.”

estudio más libre de su disciplina, lejos de toda teoría adoptada de los neo-freudianos, estructuralistas, deconstructivistas, semióticos, etc. Proclamaban que, todos estos enfoques metodológicos postmodernistas, lejos de ayudar, estaban restringiendo sus investigaciones: “El acceso de las mujeres al discurso incluye la sumisión al falocentrismo, a lo masculino y a lo simbólico” (Jacobus 1979, p. 11). Sin embargo, el problema era más profundo, si aceptar estos discursos implicaba aceptar aquello que se buscaba cuestionar, la alternativa de crear nuevos discursos corría el peligro de “reinscribir una vez más lo femenino como locura marginal o sin sentido.”³⁹(id.)

Al cuestionarse la necesidad de crear paradigmas con los que articular discursos propios, se revelaba un área problemática en el estudio de las escritoras y de su obra. Por una parte, la historiografía feminista estaba dispuesta a reposicionar la escritura femenina y así poder cuestionar las categorías patriarcales existentes en torno a la historia de la literatura. Por otra parte, y en su intento de conseguir esto, estas mujeres habían usado las mismas herramientas académicas creadas por los hombres en ese afán, descrito con ironía por Elaine Showalter, de: “demostrar que el trabajo que hacen es tan masculino y agresivo como la física nuclear – nada intuitivo, expresivo y femenino, sino duro, riguroso, impersonal y viril”⁴⁰ (Jacobus 1979, p. 37).

Pronto, las diferentes disciplinas académicas que siguieron metodologías feministas fueron desligándose de los discursos establecidos por los académicos y empezaron a redefinir sus propias teorías. Conceptos como la experiencia y la belleza

³⁹ “Women’s access to discourse involves submission to phallogentricity, to the masculine and the Symbolic: refusal, on the other hand, risks re-inscribing the feminine as a yet more marginal madness or nonsense.”

⁴⁰ “... demonstrate that the work they do is as manly and aggressive as nuclear physics –not intuitive, expressive and feminine, but strenuous, rigorous, impersonal and virile.”

pasaron a formar parte de los discursos y la danza asimilaría los cambios paulatinamente.

Como Showalter reconocía ya a fines de los setenta, el problema de las nuevas historiografías feministas radicaba en sus orígenes. A fin de cuentas, siglos y décadas recientes de sistemas de categorización artística, metodologías y teorías elaboradas por los hombres y heredadas de los hombres, tenían que pesar ante las nuevas posibilidades teóricas y metodológicas. Al analizar el papel de las mujeres como creadoras Showalter resaltaba la complejidad de esta realidad al afirmar:

Somos a la vez hijas de la tradición masculina, [...] - una tradición que demanda que seamos racionales, marginales y agradecidas; y hermanas en un movimiento de mujeres nuevo que genera otro tipo de conciencia y empeño, que pide que renunciemos al pseudo-éxito de una simbólica femineidad y a las máscaras irónicas del debate académico.⁴¹ (en Jacobus 1979, p. 39)

Las contribuciones del postmodernismo al entorno académico de la danza no se pueden pasar por alto en tanto que ayudaron a la configuración de nuevos discursos que siguen aportando experiencias y estudios importantes, no sólo en el área del feminismo, sino en muchos otros temas como el análisis coreográfico, los estudios orientalistas y en la desmitificación de la tradición escénica occidental como universal e incontestable.

Si bien el retraso en su emancipación de muchos de los discursos existentes en otros sectores académicos fue causa parcial en la aceptación de argumentos que excluyeron a la mujer como agente activo en el ámbito del ballet; los cambios que han

⁴¹ We are both the daughters of the male tradition, (...) – a tradition which asks us to be rational, marginal and grateful; and sisters in a new women’s movement which engenders another kind of awareness and commitment, which demands that we renounce the pseudo-success of token womanhood and the ironic masks of academic debate.”

ido penetrando otros estudios y que han ido poniendo fin al relativismo y subjetivismo extremo de las corrientes más agresivas de este movimiento han tenido eco finalmente en el campo de la danza. Igualmente, la falta, por parte del sector del ballet, de un discurso teórico con el que articular otras metodologías que fueran más abarcadoras y pudieran rebatir dichos argumentos académicos es algo que tendría repercusiones en la redefinición de sus intérpretes y en la preservación del legado de sus creadoras; como se verá en la segunda parte de esta investigación.

SEGUNDA PARTE:

**¿DÓNDE ESTÁN LAS MUJERES? NUEVAS
TENDENCIAS Y MÍSTICAS SOBRE EL ETERNO
FEMENINO**



Figura 36: Leanne Benjamin en The Judas Tree (1992)

Capítulo 5.

Excavando túneles



Figura 37: English National Ballet en Facing Viv (2002) de Cathy Marston

5.1. Introducción

En la primera parte de esta investigación se ha visto cómo las carreras de aquellas mujeres que participaron de forma creativa y artística, bien como creadoras, bien como agentes de creación en el ámbito del ballet, fueron lentamente eclipsadas y, en muchos casos, olvidadas. Las razones de muchas de estas omisiones históricas son todavía oscuras y, en los próximos capítulos de esta tesis, se intentará encontrar qué factores han podido contribuir a la situación de la mujer en la danza en la actualidad.

Realmente resulta difícil demostrar o concluir que la falta de valoración hacia las carreras de las coreógrafas se deba al hecho de que las artistas eran mujeres. Es ciertamente un asunto delicado cuando obviamente hay muchos factores que han podido influir en la conservación del trabajo de estas artistas en el contexto de la historia. La falta de evidencia en muchos casos hace que sea muy difícil el simplemente explicar las ausencias por una falta de interés por parte de las compañías, la comunidad de bailarines, la historiografía, el entorno académico o el propio público. Quizás esas obras no eran tan buenas después de todo. Pero, incluso si fuera ésta la razón, el problema no varía, porque la misma falta de evidencia cuestiona esta misma premisa. No conviene olvidar que hasta hace muy poco tiempo, el criterio de conservación que ejercía de árbitro a la hora de salvaguardar obras artísticas estaba basado en principios y juicios articulados por hombres. Los revisionismos que las décadas postmodernas auspiciaron pronto cuestionarían estas escalas de valores con las que hasta hace muy poco se decidía

el destino de las obras de arte. Elaine Showalter no dudaba en citar a Mary Daly¹ y su definición del “Método de Dios”, o en otras palabras, el punto de vista masculino que durante tanto tiempo se consideró como el valor real y que:

... En realidad es una deidad subordinada, que sirve a otros poderes más altos. Estos serían las instituciones sociales y culturales cuya supervivencia depende de la clasificación de información que pueda romper el discurso o desafiarlo como 'nondata'. Bajo el patriarcado, el Método ha borrado las preguntas sobre las mujeres de una forma tan eficaz que incluso las mujeres no hemos sido capaces de escuchar y formular nuestras propias preguntas con las que reconocer nuestras propias experiencias.² (Daly 1973, pp. 12-13)

El principal problema en el caso de la danza es que la re-evaluación de las obras dentro de un nuevo sistema de valores es imposible de realizar si las obras han desaparecido del repertorio de las compañías y la única referencia que ha quedado de ellas se limita a los recuerdos, críticas y fragmentos de películas. Todos son criterios tan subjetivos que dificultan la emisión de un juicio válido, incluidos los fragmentos de películas, a pesar de que sí que tienen una gran importancia a la hora de permitir un acercamiento al aspecto formal y estético de la obra, carecen de los elementos de inmediatez, espacialidad y distanciamiento no interpretativo que son factores intrínsecos al medio coreográfico.

Sin embargo, y como se ha venido recordando a lo largo de los capítulos anteriores, se podría haber esperado que el revisionismo que ha afectado tantos ámbitos socioculturales y artísticos en las últimas décadas hubiera incidido de alguna manera en

1 Mary Daly (1928 - 2010) fue una importante filósofa feminista, cuyo libro *Beyond God the Father* está considerado como el iniciador de la teología feminista.

2 “...Is in fact a subordinate deity, serving higher powers. These are social and cultural institutions whose survival depends upon the classification of disruptive and disturbing information as nondata. Under patriarchy, Method has wiped out women’s questions so totally that even women have not been able to hear and formulate our own questions, to meet our own experiences.”

la crítica a la creatividad femenina dentro de un campo tan cuestionado como el ballet. Como se vio en el capítulo anterior, las teorías feministas en el entorno académico se limitaron a realizar nuevas aplicaciones de la teoría del *male gaze* y, no ha sido hasta los últimos años que tales teorías han dado lugar a otros estudios más interesados en el papel de la mujer como agente y no como recipiente. Aun así, el ámbito del ballet continua guardando silencio sobre este tema, dando de alguna forma validez a los tópicos que se han generado en torno a la mujer y, que se verá en los próximos capítulos de esta investigación, han tenido un efecto muy negativo en la misma. Poco ha sido el esfuerzo realizado para reclamar atención sobre la pérdida de una tradición que, aunque quizás no estuviera recogida de forma sistemática, había existido hasta muy recientemente. Todas estas mujeres de las que se ha hablado en la primera parte fueron herederas y continuadoras de una tradición que enlazaba con la iniciada por Marie Sallé. Sin embargo, y de forma curiosa, la madurez de la crítica feminista iba a coincidir con la desaparición gradual de las coreógrafas de ballet.

5.2. La crítica feminista en el ballet

Ya se vio en el Capítulo 4, como algunas de las académicas que comenzaron sus carreras articulando las teorías del *male gaze* reconsideraron sus posiciones. Si las mujeres a lo largo de la historia del ballet habían sido tratadas por los coreógrafos de la forma en la que se denunciaba, ¿qué ocurría con esas mujeres que habían ejercido su *female gaze* sobre los hombres al igual que sobre su propio género? ¿Deberían ser

excluidas del nuevo marco teórico porque no parecía que encajaran con el modelo que se estaba intentando crear?

Como ejemplo, *Dance Ballerina, Dance* (Marshall 1998), un programa de televisión presentado por Deborah Bull³ que pretendía explorar la representación de las mujeres en el ballet, no incluyó ninguna obra coreografiada por una mujer. Para una audiencia que no conocía la historia del ballet e incluso para el alumnado de danza de la época, el programa estaba presentando una visión distorsionada del papel de las mujeres en la historia de este arte. La omisión de cualquier alusión al hecho de que había habido mujeres que habían contribuido de forma activa, y no sólo con sus cuerpos sino con sus propias mentes artísticas – tanto en la creación como en la interpretación – realmente

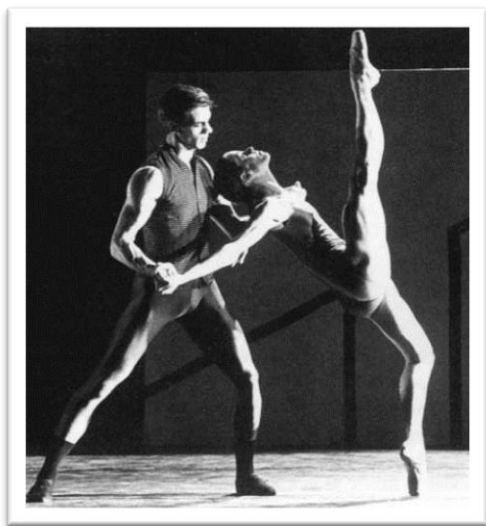


Figura 38: Deborah Bull y Adam Cooper en *Steptext* (1985)

hacía poco para reivindicar la imagen de la bailarina en ese momento.⁴

En el documental, Bull elaboraba una “historia” de la danza desde un punto de vista femenino y feminista en la que, no obstante, había vacíos creativos importantes. Bull, durante sus años en el Royal Ballet, había bailado obras de Nijinska, De Valois y había

participado en la creación de Tharp para el Royal

Ballet *Mr. Wordly Wise*. Sin embargo, no había alusión alguna a ninguna de estas obras en su programa y, una vez más, cualquier contribución de la mujer a la danza era

3 Deborah Bull fue bailarina del Royal Ballet llegando al rango de Principal. En la actualidad es la directora del espacio creativo de la Royal Opera House, ROH2.

4 La única excepción digna de mención fue la contribución en dicho programa de Lynn Seymour a través de sus comentarios sobre el ballet de Ashton *Les Deux Pigeons*.

omitida o atribuida a sus contemporáneos. La presentación de William Forsythe como un liberador para la mujer en plena postmodernidad coreográfica sería un fenómeno que se desarrollaría a lo largo de la década de los noventa y que tendría implicaciones importantes, como se verá en el próximo capítulo.

Tras ese auge inicial que tuvieron ciertos modelos teóricos y, una vez se comprobaron sus limitaciones en su aplicación al análisis coreográfico, los estudios efectuados en torno a la acción de las mujeres en las artes fueron tomando otras rutas que pudieran ayudar en vez de restringir las conclusiones finales. Ann Daly de nuevo, fue la primera en plantear una pregunta muy interesante a la hora de evaluar las contribuciones artísticas de las mujeres en los escenarios. Comenzaba a emerger una nueva apreciación del arte, en la que la emoción podía y debía ser parte del discurso para poder así establecer un diálogo abierto con la obra y su contexto cultural y estético. Daly lo aplicaba a la danza y concluía:

Durante varias décadas, la 'belleza' ha estado prohibida del discurso crítico. [...] Pero se perdió algo cuando expulsamos la experiencia, e incluso la categoría de belleza. Tanto artistas como teóricos están sintiendo una pérdida tal y se vuelven a dirigir a ella. [...] La danza tendrá mucho que ofrecer a estas nuevas investigaciones, sin tener que renunciar a sus profundos y múltiples placeres.⁵ (Daly 2000, p. 41)

En su estudio sobre el *Pygmalion* de Marie Sallé, Susan Leigh Forster parecía acomodar este juicio estético en su metodología académica. En su ensayo, la académica no sólo analizaba la obra que inauguraba la tradición creativa de la mujer en la danza,

5 “For several decades, “beauty” has been banished from critical discourse. (...) But there was something lost when we ousted the experience, if not the category of beauty. Artists and theorists alike are feeling that loss and turning to address it. (...) Dance will have much to offer these new inquiries, without even having to disclaim its deep and many pleasures.”

sino que lo hacía introduciendo su criterio personal y subjetivo. Como ejemplo, entre líneas reflexionaba lo siguiente:

Cada decisión tomada por cada coreógrafo articula un aspecto de identidad corpórea, individual, de género y social. Estas elecciones coreográficas constituyen una teorización de la corporeidad – cómo los cuerpos se expresan e interactúan en un momento cultural determinado. Pero para poder comprender el impacto del cuerpo que baila en sus decisiones dentro de su contexto histórico, necesito situarlo al lado de otros cuerpos contemporáneos dedicados a búsquedas culturales relacionadas. Sólo entonces puedo empezar a detectar la historia que estas tres historias de *Pygmalion* intentan contar.⁶ (Leigh Foster 1996, p. 137)

La urgencia a la hora de encontrar nuevas formas con las que articular un aparato teórico que pueda tener influencia en este arte se hace más evidente cuando se observa la realidad escénica actual. Esta realidad indica que las obras de las coreógrafas sufren una falta de visibilidad que podría hacerlas desaparecer sin dejar ningún rastro para las futuras generaciones de bailarines y coreógrafos. De igual forma, la realidad escénica actual presenta un ámbito coreográfico en el que las creaciones realizadas por mujeres, como hace un siglo, están casi ausentes. Sin embargo, y a diferencia del siglo XIX, el papel de las mujeres como intérpretes en el ballet también ha sufrido. Las acusaciones que las bailarinas de ballet recibieron por parte de los escritos académicos inscritos en las corrientes feministas durante los ochenta y los noventa y en los que se las describía como meros recipientes corporales de las enseñanzas e ideas masculinas, ha minado el papel que las mujeres tuvieron en su momento también como “musas” y, por ende, una importante contribución al proceso coreográfico. Cuando Susan A.

6 “Each choreographer’s every decision articulates some aspect of corporeal, individual, gendered, and social identity. These choreographic choices constitute a theorization of embodiment –how bodies express and interact in a given cultural moment. But in order to comprehend the impact of the dancing body as it performed these choices in its historical time, I need to situate it alongside other contemporaneous bodies engaged in related cultural endeavours. Only then can I begin to detect what story these three stories of Pygmalion, taken together, may tell.”

Rutherford analizaba la importancia de este aspecto en el proceso artístico, la autora no dudaba en afirmar que dejar a las mujeres el papel de musas para la creatividad masculina es problemático. Sin embargo, al analizar la influencia de Wilhemine Schröder-Devrient en las composiciones musicales de Wagner, la académica planteaba una pregunta interesante:

¿Debemos entonces [...] 'asesinar la imagen' de Schröder-Devrient como musa de Wagner para así liberar su propia historia creativa? O más bien [...] ¿podría una investigación adecuada sobre la musa y su acólito, esclarecer la creatividad masculina y femenina?⁷ (Gale, Gardner 2000, p. 60)

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.

Como el crítico e historiador Alastair Macaulay no dudaba en decir en una *Masterclass* organizada por la Royal Opera House sobre el ballet *Ondine* de Ashton: “todavía no se ha investigado a fondo el tema de la contribución de Fonteyn a los clásicos. Ella debería ser considerada la mayor revisionista del ballet inglés”⁸

7 “Must we then (...) “murder the image” of Schröder-Devrient as Wagner’s muse in order to release her own creative history? Or rather (...) might proper investigation of the muse and her bemused acolyte shed new light on both female and male creativity?”

8 “it remains to be researched the full extent of Fonteyn’s contribution to the classics. She should be considered the biggest revisionist of English Ballet.”

(Macaulay 2000). Margot Fonteyn (Figura 39) reconocía y, hasta cierto punto, continuaba esa tradición de las grandes bailarinas que contribuían con algo más que palabras a la creación de las obras durante la época del Ballet Imperial, ese momento en el que la coreografía se convertiría en una actividad masculina bajo la dirección de Marius Petipa.



Figura 39: Margot Fonteyn y Rudolf Nureyev en ensayos de Marguerite and Armand (1963)

Más que ningún otro arte, la danza desafía siempre el principio de exclusividad en la autoría de las obras. Cualquier persona que haya trabajado en coreografía sabe que el resultado de su trabajo va a estar supeditado en gran medida a la capacidad física, técnica e incluso a la personalidad de los bailarines con los que trabaja. La coreografía es un acto de continua negociación en el que la creación artística depende en gran medida de la capacidad interpretativa. La danza no se crea *a priori* en la soledad de un

Se sabe a través de su autobiografía y los recuerdos de sus profesores y colegas que Fonteyn nunca dejó de consultar todos los recursos humanos a su alcance cada vez que tenía que enfrentarse a un nuevo papel, para luego adaptar todas esas lecciones a su propia personalidad y características técnicas. Dr. Geraldine Morris ha investigado esta contribución de Fonteyn en su doctorado sobre el estilo de Ashton. Interesante también la contribución a este tema en *Dance Partnerships: Ashton and His Dancers* (2001) citada en la Bibliografía.

estudio. La danza se genera en colaboración continua y su desarrollo se fija durante un proceso colaborativo de gran complejidad. Tal dependencia en el 'material corpóreo' con el que se trabaja ha llevado a cuestionar nuevamente ese principio de autoría elaborado a principios del s. XX y que ya se vio en el Capítulo 2. Así, Helen Thomas explicaba que:

Los coreógrafos no suelen construir danzas en el terreno de lo abstracto, aunque hoy en día algunos estén trabajando con cuerpos virtuales y ordenadores. Los bailarines no son simplemente vehículos con los que expresar las intenciones de los coreógrafos. Por necesidad tiene que haber un grado de colaboración entre coreógrafo y bailarín, si no de co-autoría en el proceso creativo. La propiedad del trabajo, sin embargo, permanece casi siempre en manos del coreógrafo.⁹ (en Thomas 2004, p. 42)

En este contexto, el papel de la mujer en la creación coreográfica del s. XX no puede ser pasado por alto. Los grandes creadores masculinos nunca negaron el hecho de que muchas de sus obras se debían a la influencia de las cualidades de las bailarinas para las que las crearon. Anthony Dowell, bailarín y ex-director del Royal Ballet, recordaba que cuando Ashton estaba ensayando, justo antes de su muerte, el ballet *Ondine* el coreógrafo repetía: “todavía la puedo ver...”¹⁰ en clara referencia a Margot Fonteyn (en Evans 1991). *Ondine* había sido creado por Ashton para Fonteyn como un vehículo para la artista y, tan asociado estuvo a ella que cuando Fonteyn decidió que no podía bailar más, Ashton lo retiró del repertorio. Dowell, en 1988, le pidió que lo pusiera de nuevo en escena para su compañía. El caso de Ashton no es único, el propio

9 “Choreographers do not generally construct dances in the abstract, even although some may now work with computers and virtual bodies. Dancers are not simply vehicles for expressing the choreographer's intentions. There is of necessity a degree of collaboration between choreographer and dancer, if not always co-authorship in the creative process. The ownership of the work, however, mostly remains firmly in the hands of the choreographer.”

10 “I can still see her...”

Maurice Béjart decidió que aquellos papeles identificados con el bailarín Jorge Donn no serían interpretados tras la muerte de éste en 1992, decisión que no llevaría a cabo.

Incluso el académico Graham McFee, quien ha defendido el principio de autoría coreográfica sobre el interpretativo en varios escritos, no deja de reconocer que “hay – al menos en el caso de la coreografía – una relación particular entre el nivel de representación y el nivel de comprensión”¹¹ (McFee 1994, p. 70). Es decir, sin una articulación clara del texto coreográfico por parte del intérprete, no existe una claridad de mensaje para el público. De hecho, McFee afirma y ratifica en sus escritos que la técnica interpretativa es un prerrequisito para el estilo coreográfico (McFee 1994). Dicho presupuesto obviamente indica que, pese a que McFee defienda el acto coreográfico como la aportación realmente artística dentro del proceso de creación, el intérprete va a condicionar tanto el estilo de la creación, el nivel técnico e incluso el grado de comprensión por parte del público del significado de la obra. Por lo tanto, el intérprete que colabora en el acto coreográfico posee un peso fundamental en el resultado final, que pasa por ser, no el texto coreográfico notado si lo hubiera, sino la representación física de la danza (McFee 1992). Dentro de este marco, por ende, las mujeres que trabajaron e inspiraron a los grandes coreógrafos del s. XX merecen una atención y consideración importante.

Sin embargo, la situación ha cambiado en los últimos años, debido a que la década de los noventa inauguraba una hegemonía interpretativa por parte de los hombres sin precedentes desde el s. XVIII. Como Mark Morris comentaba en el

11 “... there is – at least for the case of choreography – a peculiar relation between the level of performance and the level of understanding.”

programa de televisión *Bourne to Dance*, en el que Matthew Bourne proponía una revisión y recuperación de la imagen del bailarín masculino:

Me horroriza ver cómo se ha masculinizado la danza. No me gusta. Cuando voy a ver los espectáculos de ballet de las compañías para las que voy a crear una obra, todo lo que veo son hombres girando y saltando. Hombres, hombres, hombres, hombres... y yo digo, 'espera un momento, el ballet es una mujer'... ¿dónde están las malditas mujeres?¹² (MacGibbon 2001)

En marzo del 2002, antes del comienzo de un foro organizado por el Ballet Independent Group, Susan Crow de nuevo instaba a reconsiderar esta cuestión a la vista de la situación de la mujer en el ballet en los últimos años tanto como creadora como en el papel de intérprete:

Ahora que hemos pasado ya la irrupción del feminismo, ¿son posibles nuevas formas y papeles en el ballet? ¿O están las nuevas generaciones de mujeres en la actualidad más reprimidas que nunca a causa de un perpetuo estado de sitio debido a las presiones para ser más delgadas, más guapas, más deseables, más mecánicamente perfectas? ¿Está siendo nuestra época de estructuraciones sobre logros definidos, lógica binaria y marcar casillas un reflejo y afirmación de las estrategias creativas masculinas y de sus deseos más que de la capacidad caótica y fluida de las mujeres de hacer muchas cosas a la vez?¹³ (Crow 2002)

Desde el inicio de la década del año 2000, comenzaban a surgir voces discordantes con el discurso articulado durante los ochenta y los noventa. Se empezaba a advertir que la situación de la mujer en el ballet en las últimas décadas había perdido peso y referentes frente a otras épocas. Como en muchos otros ámbitos culturales y

12 "I have been very dismayed at how dancing has been masculinised. I don't like it. When I go to see ballet shows for companies that I'm gonna set something on, all I see is men turning and jumping. Men, men, men, men... and I say, 'wait a minute, ballet is woman'... where are the damned women?"

13 "Now post the outbreak of feminism are there new social patterns and roles possible in ballet? Or are younger generations of women, now under constant siege from pressures to be thinner, more beautiful, more desirable, more mechanically perfect, more inhibited and constrained than ever? Is our compartmentalised age of defined targets, binary logic and ticks in boxes a reflection and affirmation of men's creative strategies and urges rather than women's chaotic and fluid multitasking?"

artísticos, conviene considerar qué había ocurrido en la década de los noventa antes de analizar con detenimiento algunas de las manifestaciones de Susan Crow y ver si son pertinentes en el contexto de la danza de los últimos años.

5.3. La democracia artística de los noventa: el arte es Pop

Cuando se veía el efecto de las décadas de los ochenta y noventa en la carrera de Twyla Tharp, ya se apuntaba cómo algunos de los cambios que se dieron en esos momentos tanto en la apreciación artística como en su evaluación iban a tener un efecto en las artes. El impacto de los medios de comunicación y su uso a nivel de masas trajo consigo un nuevo principio de accesibilidad en lo que en Gran Bretaña se definió en un momento como el “Tate Modern Style” (el estilo de la Tate Modern, la galería de arte moderno), una experiencia que es “gratis, es democrática, en la que no tienes que saber nada”¹⁴ (Lander 2003). Brian Sewell, el crítico de arte, en este mismo programa desafiaba las nuevas formas de consumo del arte al comentar:

la mayor parte del arte contemporáneo en cualquiera de sus formas, en cualquiera de los materiales que usa, en cualquiera de los materiales que reutiliza; el resultado final es tan superficial que se entiende en una décima de segundo. Es como un arte de cómic.¹⁵ (id.)

No es difícil comprender el efecto que tal enfoque artístico iba a tener en relación con aquellas obras que, desde su creación, habían requerido de su público un esfuerzo, una complicidad y un conocimiento de sus fuentes estéticas y estilísticas. El

14 “...free, it’s democratic, you don’t have to know anything...”

15 “most contemporary art whatever form it takes, whatever material it uses, whatever material it re-uses; the end result is so shallow as to be understood in a split second. It is like cartoon art”

concepto de historia y la consciencia de la existencia de un patrimonio que necesitaba de una comprensión y de una conservación, fue dando paso a una nueva mentalidad en la que cualquier cosa que no se comprendiera a primera vista era descartada de inmediato. La nueva premisa que determina que el “arte es igual que el pop”¹⁶ (Lander 2003) junto con la ausencia de un conocimiento real del pasado coreográfico podría, hasta cierto punto, explicar el vacío que actualmente existe en los estudios y en la investigación de la tradición coreográfica femenina.

Como se ha visto ya en los capítulos anteriores, ninguna de las coreógrafas cuyo trabajo se ha comentado se tomó a la ligera ni los temas ni las formas de representación escénica. Sus obras presentaron generalmente experiencias femeninas, en ocasiones de forma desafiante y casi siempre subversivas dentro de su contexto y realidad cultural y artística. Dejando para el último capítulo de esta investigación el tema de si existe o no una 'estética femenina' en relación a la coreografía, lo que sí que parece cierto es que los valores que estas obras incorporaban iban a afectar al repertorio de las compañías en general al hacer parte de la experiencia performativa otras formas de entender y presentar la realidad y la reacción emocional hacia la misma.

Un enorme número de obras que habían sobrevivido hasta la década de los ochenta se fueron perdiendo en unos pocos años. Esto obviamente afectó a coreógrafos y coreógrafas por igual. Una cantidad importante de obras creadas por Fokine, Massine, Ashton, Tudor han casi desaparecido de los escenarios. Un ballet como *Les Sylphides* que había estado presente de forma continuada en la mayoría de las compañías de ballet empezó a desaparecer de las programaciones. El legado de Ashton en el Royal Ballet

16 “art equals pop.”

empezó igualmente a ser escaso en su presentación al público y objeto de críticas en su pérdida del estilo asociado con el mismo. Algo muy parecido le ocurría a Tudor en el American Ballet Theatre. Las obras de Massine, en poco tiempo, casi desaparecerían por completo.

Las compañías critican la velocidad a la que tienen que trabajar a la hora de satisfacer los deseos de los teatros y sus audiencias. La crisis de inicio de los noventa sirvió de marco para un retorno sin precedentes al repertorio del s. XIX como reclamo para el público, como ya se vio en el comentario de John Percival citado en el capítulo anterior.

Recientemente, la presentación por parte del Royal Ballet de la obra maestra de Jerome Robbins *Dances at a Gathering* (1969) en el año 2009, dividiría a público y críticos como pocas puestas en escena. Mientras aquellos críticos que no habían visto la obra en los años setenta, cuando el Royal Ballet la presentaba con un elenco que pasó a ser legendario¹⁷, expresaban su decepción hacia la misma y no dudaban en emitir juicios que no estaban fundamentados en la obra en sí, sino en la interpretación reciente; el público que sí había visto la obra en su momento se indignaba¹⁸ ante la falta de cuidado en la conservación de tan importante obra por parte de la compañía. Jeffrey Taylor, en su crítica de la obra no dudaba en dirigirse al público en estos términos

Dances at a Gathering ha conseguido el *status* de vaca sagrada entre los expertos, quizás debido al gusto infantil por el ballet entendido como dulce inocencia, chicas que se dan la mano y son encantadoras y bromas alegres

17 El reparto original de *Dances at a Gathering* para el Royal Ballet tenía a artistas como Rudolf Nuereyev, Anthony Dowell, David Wall, Michael Coleman, Monica Mason, Lynn Seymour, Antoinette Sibley, Laura Connor, Ann Jenner.

18 Asistimos a dos de las representaciones de esta obra y tuvimos ocasión de hablar con varios miembros del público que vieron a la compañía interpretar esta obra en los setenta. Igualmente, habíamos visto la obra en 1990, cuando en vida de Robbins, fue puesta en escena para el Ballet de la Ópera de París.

entre los chicos. Los bailarines hacen un excelente trabajo [...] pero la obra está tan muerta como el dodo. Todo lo que puedo decir es crezcan.¹⁹ (Taylor 2008)

Otro importante crítico como Luke Jennings no dudaba en referirse al reparto original del Royal Ballet y comentar “¿Quién necesita a Rudolf Nureyev?”²⁰ (Jennings 2008) y concluir con la siguiente reflexión “... el gran error está en pensar que la edad de oro siempre fue ayer, cuando en realidad siempre es ahora”²¹ (id.).

Las respuestas por parte de aquellos que sí habían visto la obra en los años setenta y por el público, al que se le estaba negando su recuerdo y al que incluso se le estaba instando a “crecer”, marcaron un momento importante que demostraba cómo una obra de estética y formas muy “femeninas” - si se asocia este término a cierta cualidad de intimismo y emociones -, pasaba a estar totalmente fuera de la esfera de comprensión de los nuevos críticos y públicos. La falta, una vez más, de una grabación²² de la obra que permitiera reconocer esa “época dorada” no ayudó en demasía. El conflicto señalaba una ruptura entre un público alienado por el repentino cuestionamiento de sus recuerdos por parte de los críticos y unos críticos y bailarines que no parecían entender la causa de dicha alienación.

Incluso en el caso de Balanchine, cuyas estéticas dominaron e influyeron el ballet durante la mayor parte del siglo veinte, se está viendo también una falta de

19 “*Dances at a Gathering* has achieved a holy cow status among the cognoscenti, perhaps due to a childhood fondness for ballet as sweet innocence, compliant, hand-holding girls and jolly japes from the chaps. The dancers do a superb job [...] but the work is as dead as the dodo. All I can say is grow up.”

20 “Who needs Rudolf Nureyev?”

21 “...the great mistake is to think that the golden age was always then, when in truth it's always now.”

22 Jerome Robbins no permitió nunca la grabación en vídeo de esta obra para la difusión al público general. Tan sólo existen fragmentos de la misma en un programa de televisión de inicios de los ochenta en homenaje al coreógrafo. Existen, eso sí, grabaciones de archivo en las compañías y la New York City Public Library. El Robbins Trust, cuando les preguntamos en el 2001 por motivos de una investigación en torno a esta obra, no poseían tampoco una grabación completa de la obra.

comprensión por parte de bailarines y públicos hacia sus obras. La propia Tharp comentaba recientemente en una entrevista el estado actual de tal repertorio y lo describía (al igual que el de Graham o Cunningham) como “languideciendo” debido a la falta de cuidado que los propios creadores habían tenido en la conservación de sus legados (en Sillman 2010).

Obviamente, si este es el contexto actual de la danza, quizás no sorprenda tanto el que aquellas obras coreografiadas por mujeres hayan pasado al olvido generalizado. Ya se vio cómo la obra de Howard *La Fête Étrange* tenía pocas posibilidades de que el público volviera a verla en un futuro cercano, pero si se piensa que una obra de la importancia de *Dances at a Gathering* tuvo críticas tan negativas, obras de más pequeño formato, menos conocidas y que además no han tenido la tradición escénica que tuvieron estas otras obras, tienen un futuro muy incierto.

En cualquier forma artística, las obras creadas por las mujeres suelen ser mucho más frágiles en su paso a la historia que aquellas creadas por hombres. Al preguntar a Susan Crow si la falta de una consciencia sobre la existencia de un legado coreográfico femenino podría afectar la conservación de estas obras, su respuesta era enfática: “Sí, y creo que ése es el **gran** problema. Y una de las pérdidas trágicas podría ser el trabajo de esta generación de mujeres coreógrafas”²³ (Crow 10 Sept 2003).

La pérdida de este legado femenino en la danza y, por extensión, de aquellas obras que poseían características asociadas a la creación y estéticas femeninas, ha sido uno de los efectos negativos en el desarrollo de la danza en las últimas décadas. Se podría inferir que se ha perdido un modo de representación de una realidad percibida a

23 “Yes, and I think that’s the **big** problem. And one of the tragic losses would be precisely the work of this generation of female choreographers.”

través de otros ojos, ese “míralo desde mi punto de vista” del que hablaba Didion y que se citó en el Capítulo 2.

Sin embargo, y pese a que el cambio cultural que se produjo desde mediados de la década de los ochenta será explicado con mayor detenimiento en el próximo capítulo, todavía queda una cuestión importante que considerar. Si se considera que a lo largo de las décadas del s. XX hubo mujeres trabajando en puestos creativos y de poder dentro de la danza e incluso en el ballet y si se piensa que en algunos de esos momentos pasados las mujeres no tenían tan siquiera derecho a voto y sus voces en los medios artísticos eran escasas, se diría que se preparó un camino en el que la mujer actual tendría que estar presente. Por lo tanto: ¿Dónde están las coreógrafas de ballet hoy en día?

5.4. Las coreógrafas actuales

Cuando se observa lo que ha ocurrido en las artes a lo largo del siglo XX, es fácil reconocer una pauta en la forma en la que las mujeres han encontrado su camino de forma lenta, pero obstinada, en los diferentes medios artísticos. El camino es largo y difícil de seguir y, la realidad muestra que, a pesar de que las mujeres se han introducido de manera importante en estos sectores profesionales, continúan siendo una minoría en sus puestos de liderazgo. En Gran Bretaña, el Cultural Leadership Programme (CLP) decidió realizar un estudio con el que poder dar cifras reales a la situación actual de las artes de este país y descubrió que, por cada líder femenina en el sector había 2.5 líderes masculinos (Carty 2010).

En el ballet, y la danza en general, las mujeres se han ido haciendo más y más invisibles conforme avanzaba el siglo hasta casi desaparecer de la escena. La complacencia con que este hecho ha sido recibida es cuando menos preocupante.

Virginia Woolf fue quizás una de las mujeres que mejor articularon la situación de la mujer, no sólo en las artes, sino en el campo profesional en general. Su obra *A Room of One's Own (Una habitación propia)* (1929) es una larga reflexión sobre el papel de la mujer en su tiempo, pensamiento que se extendería a gran parte de su obra literaria. Woolf comprendió como pocas personas la importancia de entender nuestro pasado:

No podemos comprender el presente si lo separamos del pasado. Si queremos entender lo que estamos haciendo ahora... debemos olvidar que somos, por ahora, nosotras mismas. Debemos convertirnos en la gente que fuimos hace dos o tres generaciones.²⁴ (Woolf 1978, p. 8)

Para comprender la realidad actual es necesario pensar en el destino que han tenido esas generaciones de coreógrafas de ballet que abrieron y continuaron caminos durante el s. XX. Al mismo tiempo que sus carreras y obras desaparecían de las páginas de la historia, su posición como modelos para las futuras generaciones ha ido perdiendo fuerza. Quizás sus caminos no hayan sido continuados por las generaciones actuales al haberse olvidado sus puntos de vista y sus posiciones dentro del contexto de la danza del siglo pasado.

Estos son tiempos de corrección política en los que a las mujeres occidentales se nos recuerda constantemente que tenemos igualdad de oportunidades. Sin embargo, la

24 "We cannot understand the present if we isolate it from the past. If we want to understand what it is that [we] are doing now... [we] must forget that we are, for the moment, ourselves. We must become the people that we were two or three generations ago."

realidad demuestra que las mujeres no poseen la representación que tienen los hombres en los puestos de poder y decisión. Otro reciente estudio realizado por Skillset en el Reino Unido demuestra que, en este país “las mujeres tienen mucha menor representación y están mucho peor pagadas en las industrias creativas y culturales.” (Arts Professional 2010, p. 2) La diferencia en salarios es de un 20% menos, a pesar de que: “un 93% de las empleadas tienen una licenciatura, comparado con un 78% de los hombres” (id.). Otro estudio realizado por Arts Council England también recogía datos como el hecho de que “sólo un 25% de los teatros están dirigidos por directoras artísticas”²⁵ (id.).

La mayoría de las compañías de ballet han estado dirigidas por hombres durante las últimas dos décadas. Cuando Assis Carreiro, directora de Dance East²⁶, organizó en los años 2003 y 2005 sus primeros *Rural Retreats* para directores de compañías de ballet, los números indicaban que de los 26 directores de compañías representando 15 países en el retiro del año 2005, 19 eran hombres. De los otros 18 que habían sido invitados, pero no pudieron atender, todos eran hombres (Dance East 2005). El retiro del año 2005, “Ballet into the 21st Century” (“El ballet en el s. XXI”) mostraba una realidad clara: de las 44 compañías de ballet representadas, sólo 6 tenían una mujer como directora (ver en Tabla 1, en negrita).

25 “Women are sorely under-represented and underpaid across the creative and cultural industries” [...] “93% of female employees holding a degree compared to 78% of men.” [...] “... just 25% of theatres are run by female artistic directors.”

26 Dance East es una de las Agencias Nacionales de Danza del Reino Unido.

Directores artísticos asistentes al encuentro	Directores artísticos invitados que no pudieron asistir
John Alleyne (Ballet British Columbia, Canadá)	Frank Andersen (Royal Danish Ballet)
Reid Anderson (Stuttgart Ballet)	Peter Boal (Pacific Northwest Ballet)
Mark Baldwin (Rambert Dance Company)	Anders Hellstrom (Netherlands Dance Theatre)
Kathryn Bennetts (Artistic Director Designate, Royal Ballet of Flanders)	Jean-Christophe Maillot (Ballets de Monte Carlo)
David Bintley (Birmingham Royal Ballet)	Kevin McKenzie (American Ballet Theatre)
Dinna Bjorn (Finnish National Ballet)	Peter Martins (New York City Ballet)
Dinko Bogdanic (Croatian National Ballet)	John Neumeier (Hamburg Ballet)
Ted Brandsen (Dutch National Ballet)	Paulo Ribeiro (Gulbenkian Ballet)
Didier Deschamps (Ballet de Lorraine, France)	Helgi Tomasson (San Francisco Ballet)
Espen Giljane (Norwegian National Ballet)	Makhar Vaziev (Kirov Ballet)
Nanette Glushak (Ballet du Capitole, Toulouse, France)	Emil Wesolowski (Polish National Ballet)
Kevin Irving (Goteborg Ballet)	Yougos Loukos (Ballet de Lyon)
Marc Jonkers (Limburg Ballet, The Netherlands)	Lin Hwai-Min (Cloud Gate Dance Theatre)
Jonas Kåge (Ballet West)	Gradimir Pankov (Les Grands Ballet Canadiens)
André Lewis (Royal Winnipeg Ballet)	Jean Grand Maitre (Alberta Ballet)
Ivan Liska (Bayerisches Staatsballett, Munich)	Stephen Jefferies (Hong Kong Ballet)
Monica Mason (The Royal Ballet, Covent Garden)	Garry Harris (Royal New Zealand Ballet)
David McAllister (Australian Ballet)	Mauro Bigonzetti (Aterballetto)
Mikko Nissinen (Boston Ballet)	
David Nixon (Northern Ballet Theatre)	
Madeleine Onne (Royal Swedish Ballet)	
Ashley Page (Scottish Ballet)	
Alexei Ratmansky (Bolshoi Ballet)	
Zhao Ruheng (National Ballet of China)	
Matz Skoog (English National Ballet)	
Stanton Welch (Houston Ballet)	

Tabla 1: Rural Retreats: Lista de directores de compañías de ballet invitados al retiro artístico en 2005: Ballet into the 21st Century

Cuando se mira el nuevo repertorio creado durante este tiempo, parece haber un desequilibrio entre las obras creadas por hombres y por mujeres. Sin embargo, las chicas estudian coreografía en mucho mayor número que los chicos.²⁷ Cuando en una ocasión tuvimos la oportunidad de mandar una pregunta sobre las posibles causas por las que existe una escasez de coreógrafas a una entrevista abierta con Nacho Duato, director entonces de la Compañía Nacional de Danza, retransmitida por *Cadena Ser*, su respuesta fue la siguiente: “No lo sé, pero obviamente no se debe a la falta de talento con respecto a los hombres” (Duato 2003).

La opinión de Duato, a pesar de demostrar un alto grado de empatía con la situación, quedaba muy alejada de la realidad visible de la Compañía Nacional de Danza que, en ese mismo año de 2003, de entre un repertorio de más de cincuenta obras, la mayoría de ellas creadas en unos quince años, tenía tan sólo una creada por una mujer: *Trece gestos del cuerpo* (1987) de Olga Roriz. Siete años después, la compañía incrementó su repertorio a noventa obras, de entre las cuales tan sólo otra obra, *Nasciturus* (2003) de Yoko Taira, había sido creada por una mujer. Esto deja un porcentaje de producción femenina en la Compañía Nacional de Danza del 2.2% durante la época de Duato como director (Compañía nacional de danza de España - repertorio 2011). Si el talento de las mujeres es realmente igual al de los hombres, ¿cómo es posible que la creación femenina fuera tan escasa dentro de la compañía durante tan largo tiempo?

²⁷ Ver el ya mencionado artículo *Invisible Women*, de Susan Crow. Es nuestra propia experiencia también tras estudiar coreografía en diferentes instituciones y a diverso nivel. Como profesora de coreografía en la actualidad, la situación no ha cambiado. De 18 alumnos en el curso de licenciatura en danza profesional y musicales (2009/2010) en The Urdang Academy, Londres, sólo un tercio eran chicos.

Cathy Marston es una de las pocas mujeres que trabaja como coreógrafa de ballet en estos momentos. Cuando le formulamos la misma pregunta que a Duato, daba razones muy diferentes a la hora de explicar la falta de coreógrafas trabajando en la actualidad: “ser bailarina de ballet es muy competitivo. Es difícil ser bailarina y coreógrafa”²⁸ (Marston 2003). Este punto de vista de la incompatibilidad de bailar y coreografiar al mismo tiempo, estaba apoyado también por Susan Crow cuando esta explicaba que:

Creo que tiene que ver con el trabajo... la última vez que alguien me preguntó esto fue en 1989... y una de las cosas que dije entonces era que hay algo que se tiene que tener en consideración y es un problema práctico y es que con el repertorio clásico, las mujeres tienen que trabajar más, y por esto tienen menos tiempo.”²⁹ (Crow 10 Sept 2003)

Otra razón en la que tanto Crow como Marston coincidían era un aspecto mucho más intangible y que afecta a la educación y desarrollo de las bailarinas de ballet. El cuidar y educar (*nurture*) parece ser un término clave en el que ambas coreógrafas coincidían; la necesidad de ser cuidada, educada o de cuidar y educar a otros. Parece como si en el centro de la educación femenina en la danza hubiera quedado esta necesidad enraizada en la propia cultura institucional y que ha pasado a formar parte del desarrollo psicológico de las alumnas de ballet: “incluso si tienen creatividad, ellas quieren que su desarrollo se haga a través de los hombres”³⁰ (Marston 2003).

De forma similar y dando un ejemplo de una generación anterior, Susan Crow planteaba si esta necesidad de cuidar era una característica femenina por la que “¿se

28 “... it’s very competitive to be a ballet dancer. It’s difficult to be a ballet dancer and a choreographer”

29 “I think it has to do with the work... the last time I was asked this question was in 1989... and one of the points that I made then was that there is something that one has to bear in mind and it is a very practical problem and it is that with the classical repertoire, the women are working harder, so then they have less time.”

30 “... even if they’ve got creativity, they want to be nurtured by men.”

nos desvía hacia el cuidado del desarrollo de una compañía... de otros bailarines antes que crear obras propias? [...] No lo sé”³¹ (Crow 2003).

Esta no es una noción nueva, estudios de psicología realizados por Jeanne Block en 1984 y recogidos por Hilary M. Lips cuando analizaba la falta de poder de las mujeres en los ámbitos institucionales, llegaban a una conclusión similar: “a las chicas, comentaba, se les animaba a echar raíces, a los chicos se les enseñaba a crecer alas”³² (Lips 1994, p. 90).

Otro aspecto importante mencionado por Crow y muy particular en el medio del ballet tiene que ver con la dificultad de poder desarrollar una fuerte personalidad individual en el marco de una compañía:

que baila el repertorio tradicional, donde siempre hay un gran *corps de ballet* de mujeres... hay una especie de opresión determinada por este *corps de ballet* y que pone mucha presión sobre las mujeres en el ballet a la hora de ajustarse a cierto prototipo, principalmente por la competición.”³³ (Crow 2003)

Parece que las razones prácticas y psicológicas que ponen obstáculos a que cualquier mujer tome la carrera coreográfica son diversas. Como se ha explicado, si la coreógrafa surge dentro de una compañía de ballet institucionalizada, los requerimientos de ésta en torno a la necesidad de que la coreógrafa baile el repertorio clásico dificultan demasiado el que la creadora realice sus obras. Es cierto que tanto Bronislava Nijinska como Ninette de Valois consiguieron hacerlo, pero las presiones en materia de técnica

31 “... to get diverted into the nurturing of a company... other dancers rather than to make their own work? (...) I don’t know.”

32 “... girls, she said, were encouraged to develop roots, boys were taught to develop wings.”

33 “... the difficulty of developing a strong individual personality within the framework of a classical ballet company “that dances the traditional repertoire, where there’s always a very large corps de ballet of women... that there’s a kind of oppression that the corps de ballet requires and that there is a tremendous amount of pressure on women in ballet to conform to certain mould, because of the competition.”

hoy en día son mucho mayores. Si la coreógrafa desarrolla su interés coreográfico en otro marco, entonces existe una dificultad añadida a la hora de realizar la transición de una carrera como intérprete a coreógrafa. La mayor parte de los bailarines masculinos realizan este paso cuando están en los treinta años. Para la mayoría de las mujeres, si planean el fin de sus carreras como bailarinas a esta edad, está la presión biológica de empezar una familia (Marston 2003). De esta forma, la maternidad de alguna manera se convierte en el hecho fundamental en el momento de la transición profesional en la que la mayoría de los coreógrafos comienzan sus carreras.³⁴

Incluso en el caso de que la carrera como coreógrafa comience, las dificultades de encontrar subvenciones, financiación, etc. realmente complican la supervivencia en la profesión. Obviamente éste no es un problema endémico en el entorno femenino ni tan siquiera específico del ballet, puesto que afecta a todo el mundo artístico. Sin embargo, puede que todas estas dificultades den a la artista algo más en qué pensar a la hora de considerar un futuro profesional en el ámbito de la coreografía.

Pero si bien todos estos obstáculos de índole práctica y psicológica pueden explicar el que muchas mujeres decidan no tomar el papel de coreógrafas, todavía no queda muy claro la casi total ausencia de mujeres dedicándose a la coreografía en la actualidad.

34 Bronislava Nijinska y Twyla Tharp fueron madres y coreógrafas, pero las demandas de cuidar a un bebé estaban en oposición constante con las necesidades de sus profesiones. Tharp en especial explicaba todo esto en su autobiografía *Push Comes to Shove* (1992).

5.5. El mito de la “pionera”: Excavando túneles

Resulta sorprendente el que Cathy Marston sintiera, al hablar sobre su carrera, que estaba “excavando túneles para las generaciones futuras. Estoy abriendo caminos”³⁵ (Marston 2003).

En el Capítulo 1 de esta tesis ya se explicaba que la utilización del término “pionera” en referencia al trabajo de cualquier coreógrafa debería ser puesto en entredicho. Si “pionera” es aquella persona que abre caminos para las generaciones futuras, entonces Marie Sallé, como ya se vio, sería la “pionera” de las mujeres coreógrafas ya en el s. XVIII. Sin embargo, parece como si, siempre que una mujer empieza una carrera que no está asociada a su género, se convierte en una pionera, a pesar del número de mujeres que ya habían ocupado esos puestos con anterioridad a lo largo de la historia.

Es una situación compleja, pero no parece que sea una coincidencia. Si las mujeres o los hombres poseen modelos, cualquier tipo de modelo, es más fácil seguirlos como ejemplos o, al menos, ver con normalidad el papel y la posición que representan. Si no se tiene un modelo o ejemplo a seguir, comienza un camino que está más relacionado con la figura de Isadora Duncan: una figura solitaria intentando encontrar su lugar en un medio artístico hostil. Una vez más, la artista ha de “excavar un túnel” que, a pesar de que ha sido excavado muchas veces con anterioridad, ha sido tapado de vuelta tan pronto como llegó a su final. El sentido de continuidad histórica desaparece y a la mujer le toca empezar de nuevo desde el principio. Siguiendo aquellas palabras ya

³⁵ “... burrowing the tunnel for future generations. I’m forwarding the path.”

citadas de otra gran “pionera”, Martha Graham, “ella tiene que encontrar su propio baile.” Por supuesto, esta premisa suele traer consigo la creación de obras de gran originalidad, pero igualmente dificulta demasiado el proceso de aprendizaje. Realmente resulta difícil imaginarse a Balanchine encontrando su propio baile y desechando su pasado en los Teatros Imperiales. De hecho, Twyla Tharp, quien sí siguió el principio recogido por Graham, actualmente da a los futuros artistas un consejo muy diferente: “Cariño, se ha hecho todo ya. No hay nada realmente original. Ni Homero ni Shakespeare y obviamente tú tampoco. Acéptalo”³⁶ (Tharp 2003, p. 22).

Es muy difícil enunciar con certeza y dentro de un aparato metodológico concreto la causa por la que la tradición coreográfica femenina ha llegado a esta pausa. Quizás no es posible encontrar una respuesta dentro de los límites impuestos por la actual forma de abordar la evidencia histórica y su evaluación. Como Susan Bennett ha comentado: “a pesar de *saber* que se tiene que hacer otro tipo de trabajo, el método historiográfico tira de nuestra historia de forma inevitable – incluso de nuestras historias alternativas – y la pone en una trayectoria de lo que ya se ha conocido”³⁷ (Gale, Gardner 2000, p. 53).

Parece que existe un consenso general en el mundo de las artes en torno a la cuestión de la creatividad femenina y la necesidad urgente de hacer algo al respecto, aunque sólo sea por salvaguardar figuras que sirvan como modelos para las generaciones presentes y futuras. Esta cuestión ha de traer consigo nuevas formas de

36 “Honey, it’s *all* been done before. Nothing’s really original. Not Homer or Shakespeare and certainly not you. Get over yourself.”

37 “... despite *knowing* that there is other work to be done, historiographic method inevitably pulls our history –even our alternative histories– back into the trajectory of what has always already been known.”

investigación y nuevas preguntas sobre la validez con la que hasta ahora se han mantenido ciertos criterios, reglas y juicios considerados sagrados. Algunos permanecerán, pero algunos deberán reajustarse. Puede que no sea fácil encontrar una conexión entre la pérdida coreográfica que ha afectado el repertorio de ballet en los últimos años y el género de los artistas que crearon las obras. Sin embargo, parece haber una conexión entre tal pérdida y la situación actual en este medio artístico. Nuevas preguntas surgen en torno a este tema: ¿Por qué la situación de la mujer ha retrocedido tanto en el ámbito del ballet y de la danza en general en las últimas décadas? ¿Cuáles han sido las causas que han llevado a las mujeres a una situación de profundo mutismo en un arte que crearon y sostuvieron durante décadas? ¿Ha habido otros factores de tipo sociocultural que hasta ahora han permanecido ausentes del discurso teórico y que han hecho que en la época de aparentes políticas de igualdad entre hombres y mujeres, éstas pierdan un territorio en el que se habían venido moviendo con aparente facilidad?

Como se citaba ya en la Introducción de este trabajo, Daly recordaba a Albert Einstein y su confianza en que la formulación de problemas es más esencial que su solución, ya que las respuestas llegan con el tiempo y lo realmente importante es la creación de nuevas preguntas que nos hagan replantear nuestras propias ideas y metodologías: “Porque nunca se van a producir nuevas formas de conocimiento y de mirar y comprender si se siguen preguntando las mismas preguntas”³⁸ (Daly 1998, p. 79).

En los próximos capítulos se analizarán algunos factores socioculturales que han afectado de forma tangible a las mujeres y su presencia en la sociedad. A través de

38 “For new knowledge or new ways of looking and understanding will never be produced if the same old questions keep getting asked.”

ellos, se intentará dilucidar si estos factores han tenido un reflejo en la danza a nivel estético, artístico e institucional a través de sus estructuras de poder y creación.

Capítulo 6.

Globalización y nuevas tendencias



Figura 40: Louise Nadeau y Olivier Wevers en Agon (1957)

6.1. Introducción

La segunda parte de esta investigación se ha iniciado con una mirada a las teorías feministas, a los cambios artísticos y socioculturales de las dos últimas décadas del s. XX y a la aparición de nuevos mitos e ideas relacionadas con el papel de la mujer en el ballet. No todos estos cambios tuvieron su origen en el propio mundo de la danza, algunos de ellos fueron inherentes a una nueva cultura que evolucionaba rápidamente. Su reflejo en el ámbito coreográfico y sus repercusiones en la forma en la que el sector se ha venido desarrollando son testimonios tangibles hasta nuestros días.

En este capítulo se analizarán más en profundidad algunas de las cuestiones que surgen tras el análisis histórico realizado en la primera parte y que, según quedaba establecido en el capítulo anterior, necesitan de otras metodologías y fuentes para su explicación. La importancia de entender estos cambios en un contexto de globalización da origen al título de este capítulo, ya que resulta esencial comprender la velocidad y la capacidad de expansión de estilos, tendencias, escuelas y repertorios en las últimas décadas.

En primer lugar, se verá el efecto que la muerte de George Balanchine tuvo en la nueva generación de coreógrafos y en las obras y estéticas que habrían de surgir a partir de este momento.

A continuación se verá cómo en las compañías de danza, y especialmente las de ballet, se ponía fin a una época en la que las mujeres habían estado a cargo del poder de las instituciones que, en muchos de los casos, habían creado y cómo la mayoría de las compañías pasaban a estar dirigidas por hombres. Igualmente se tratará el efecto que tal

traspaso de poder tuvo en la configuración de las estructuras que dichas instituciones fueron adoptando y su efecto en la retención del talento creativo y en la articulación de discursos de definición de géneros.

Seguidamente se tratarán las nuevas tendencias coreográficas que se desarrollaron en estos momentos y su repercusión en la definición de la figura femenina. Se analizarán los efectos de las nuevas estéticas y los temas que definieron las obras del momento y también el impacto que tales estéticas tuvieron en el desarrollo de los desórdenes alimenticios dentro del sector.

El objetivo fundamental de este capítulo es establecer si es posible entender la desaparición de las coreógrafas al analizar el contexto social, cultural y artístico de ese momento en el que se produjo la falta de relevo generacional. Aunque los temas que se van a tratar han sido mencionados en ocasiones por la historiografía y sobre todo la crítica de danza, la realidad académica y teórica no ha ahondado en el establecimiento de una conexión entre dichos temas y el cambio en la figura femenina en la danza. Por ello, al no existir estudios específicos sobre la danza con los que realizar esta investigación, se utilizarán teorías y argumentos que provienen de estudios culturales y de género. Lo que se propone en este capítulo es la posibilidad de extrapolar estas ideas al ámbito de la danza para así poder obtener una visión contextual con la que poder explicar el aparente cambio que la mujer ha sufrido en este arte durante las últimas décadas.

6.2. El legado de George Balanchine

Como se anunció en el capítulo anterior, la muerte de George Balanchine ponía fin a una época dorada de creación coreográfica en el s. XX, sobre todo en el ámbito de la danza clásica. No obstante, y como ya se vio en Twyla Tharp, la influencia de Balanchine fue mucho más allá de este ámbito y alcanzaría a la danza moderna y contemporánea e incluso al musical.

La desaparición de Balanchine dejó al mundo de la danza sin uno de sus creadores más prolíficos, más innovadores y, tras su muerte, más controvertidos para la historiografía feminista posterior. Balanchine había coreografiado obras de estilo Imperial, Romántico, creó la escuela de ballet americano, instituyó el ballet sin argumento y de un acto, pero creó también obras dramáticas y ballets de tres actos. Como Beethoven había hecho con la música en los albores del s. XIX, Balanchine había definido la danza del s. XX y su marcha iba a dejar tras de sí un vacío difícil de llenar.

Como ya se apuntó en el capítulo anterior, no fue sólo su muerte en 1983 la que iba a afectar el mundo del ballet. Seguidamente, las muertes de Tudor, Ashton, Page, MacMillan, De Mille, Robbins y Cullberg señalaban el fin de una época de creación sin precedentes y dejaban al sector sin una generación de relevo de calidad igualable a la de sus predecesores. Para entonces, la generación de mujeres que habían mantenido sus carreras durante la segunda mitad del s. XX también habían abandonado la escena, a pesar de que la crítica no pareció darse cuenta: el mundo del ballet quería un heredero, el “nuevo Balanchine”. Pronto los candidatos para ese título parecían ser William Forsythe y Christopher Wheeldon. Como resumía la crítica Nadine Meisner al escribir

sobre la carrera de Forsythe: “Se le ha llamado el Balanchine de la nueva generación y en las últimas dos décadas ha inspirado a muchos imitadores”¹ (Crow, Gelber et al. 2002).

Christopher Wheeldon (1973), un artista cuyo origen se situaba en el seno del Royal Ballet, sería otro nombre importante en esa línea de sucesión a fines de los noventa, al ser nombrado en el año 2001 coreógrafo residente del New York City Ballet, la compañía fundada por Balanchine.

Pese a que tanto Wheeldon como Peter Martins (1946) seguían creando obras para la compañía del New York City Ballet, la situación del repertorio de Balanchine era peculiar con respecto al repertorio de sus contemporáneos y contemporáneas. Tras legar la mayoría de sus obras a su ex-mujer, Tanaquil Le Clercq (1929 – 2000), en 1987 se creaba el Balanchine Trust (www.balanchine.com) que muy pronto iba a tener un papel importante, no sólo en la salvaguarda de sus obras, sino también en la diseminación de las mismas por países y compañías que, hasta ese momento, no habían dispuesto de tal repertorio en su haber.

Pocos coreógrafos de ballet poseen una Fundación con la que poder salvaguardar su legado, entre ellos, ninguna mujer. Robbins y Tudor poseen sus propios Trusts², pero ninguno de los dos puede competir en tamaño e influencia con el creado para proteger la obra de Balanchine. La Ashton Foundation acaba de ser creada en el seno de la Royal Opera House (2011).

1 “He has been called the Balanchine of the new generation and over the past two decades has inspired many imitators.”

2 The Jerome Robbins Rights Trust se fundó en 1999 (www.jeromerobbins.org)
The Antony Tudor Ballet Trust se fundó en 1987 (www.antonytudor.org)

Con la llegada de la globalización, la diseminación del repertorio de Balanchine se haría imparable y muy pronto sus obras serían admiradas en la mayor parte de las compañías de ballet del mundo. Quizás el ejemplo más significativo iba a ser la llegada de sus obras a los repertorios de las compañías soviéticas en 1989, cuando el Ballet Kírov montaría *Scotch Symphony* (1952) y *Tema y Variaciones* (1947). Incluso, en un país con una compañía de ballet incipiente como España³, las obras de Balanchine empezarían a llegar en 1983, cuando bajo la dirección de María de Ávila, el Ballet Nacional Clásico, pondría en escena *Serenade* (1935). Tal difusión de la obra del coreógrafo iba a tener un impacto en la creación coreográfica de las décadas posteriores, dado el grado de exposición que su obra iba a tener y que, hasta el día de hoy, no ha tenido equivalente, salvo a excepción de los clásicos del s. XIX.

Quizás lo más interesante de esta globalización de la estética balanchiniana radica en el hecho de que, durante buena parte de su carrera, sus obras no fueron aclamadas internacionalmente de forma unánime. La falta de historias o de referentes dramáticos, la ausencia de trajes y decorados y, en ocasiones, su asociación a la música de Strawinsky, hicieron que su obra no fuera totalmente aceptada por el gran público, especialmente fuera de los Estados Unidos.

En 1965, Douglas Turnbaugh, historiador, crítico y director durante un tiempo de la Alvin Ailey Foundation, publicaba un ensayo en el que denunciaba la supremacía de Balanchine sobre cualquier otro artista coreográfico trabajando en los Estados Unidos. Cuando la Ford Foundation decidió ese año conceder al New York City Ballet una subvención de \$6.000.000, Turnbaugh cuestionaba tal decisión al preguntar al

3 El Ballet Nacional Clásico de España se había creado en 1979.

lector: “¿Qué tipo de apoyo hizo que la compañía de Balanchine se estableciera como la más importante en el territorio americano?”⁴ (Nadel 1978, p. 310). Citando a De Mille y a Lifar⁵, el crítico no parece reconocer que la progresión de la estética de Petipa fuera ni la más osada ni la más pertinente, en una época en la que Graham, Tudor, De Mille, Cunningham y otros muchos estaban en un proceso de redefinición del lenguaje coreográfico y de exploración de sus posibilidades expresivas.

Si bien es cierto que durante su vida, la estética y la creación de obras por parte de Balanchine se centraron principalmente en su compañía, desde la creación de su Fundación la diseminación de su obra en el contexto internacional de los años ochenta se haría imparable. En este contexto, la obra del coreógrafo traería otro importante factor que lentamente iría imponiéndose en el canon estético del mundo del ballet: la “estética balanchiniana”.

Balanchine durante su vida siempre favoreció cierto tipo de bailarina, alta, esbelta, porque él mismo decía que con una bailarina alta se podía ver más la coreografía (en Brockway, 1984). Los físicos de las bailarinas que a lo largo del tiempo sirvieron de musas al coreógrafo cambiaron a lo largo del tiempo, aunque quizás la bailarina más importante en su cambio de estética fue su ya mencionada tercera esposa, Tanaquil Le Clercq (Figura 41).

4 “What endorsement established Balanchine's company as the ultimate in the American field?”

5 De Mille, (véase Capítulo 3.2.1.), pensaba que la innovación real de la danza pasaba por la búsqueda de nuevos lenguajes. De igual forma, Lifar estaba codificando un nuevo lenguaje, el ballet neo-clásico, en el que la técnica clásica presentaba transformaciones en su vocabulario y sus posibilidades expresivas.

Cuando en 1986, Gelsey Kirkland publicaba su libro, *Dancing on my Grave*, la bailarina recogía su experiencia como bailarina del New York City Ballet y después del American Ballet Theatre. Kirkland había sido una de las bailarinas más sobresalientes de la escena internacional y su temprana desaparición de los escenarios vino marcada por una compleja serie de problemas de drogadicción y enfermedades relacionadas



Figura 41: Tanaquil Le Clercq en La Valse (1951)

con los trastornos alimenticios. En su libro, Kirkland acusaba de forma directa a directores y coreógrafos – en especial a George Balanchine – de crear una imagen de la bailarina en la que a esta se la privaba no sólo de voz, sino del derecho de tomar decisiones sobre su propio cuerpo. Bajo la autoridad del artista, Kirkland se preguntaba cómo se podía cuestionar su genio (1986). En su descenso profesional, así como psicológico, Kirkland denunciaba una situación hasta entonces silenciada en el ámbito de la danza:

La infantilización de los bailarines, su prolongada inmadurez y su dependencia que fue y es política de las compañías les ponía en posiciones especialmente vulnerables. Las voces de la autoridad moral en los teatros exigían sólo puntualidad y actuación física. A la vista de la continua presión y estrés, el silencio guardado con respecto a la moderación no tenía sentido. La inanición y el envenenamiento no eran excesos, sino medidas

que se tomaban para quedarse dentro de las normas, tanto profesional como estéticamente.”⁶ (Kirkland 1986, p. 245)



Figura 42: Adrian Fry y Gavin Larsen en la Introducción de Los cuatro temperamentos (1946)

El libro de Kirkland y su efecto en su momento fue mucho más amplio de lo que parecía a primera vista. Su entrada en las listas de los *best-sellers* hizo que, un mundo hasta entonces totalmente invisible para la sociedad y en gran medida asociado al *glamour* de los escenarios, pasara al escrutinio general. El mundo del ballet estaba evidenciando serios problemas sociales, morales y físicos que se verán con más detenimiento en los próximos epígrafes.

No es de extrañar que, por ésta y otras razones ya vistas en capítulos anteriores, la figura de Balanchine fuera punto de mira para la nueva corriente historiográfica feminista que surgía en esos años en el entorno académico de la danza. La sentencia de Balanchine “el ballet es una mujer”⁷ (en Brockway 1984) pronto abriría paso a corrientes creativas que pondrían en entredicho el papel relevante de la mujer en dicho medio. Pero la controversia no cesaría ahí, como el gran coreógrafo también había

6 “Infantilization of dancers, their prolonged immaturity and dependency which was and is company policy made them especially vulnerable. The voices of moral authority in the theater demanded only punctuality and physical performance. In the light of the continuous pressure and stress, the occasional lip service paid to moderation was meaningless. Starvation and poisoning were not excesses, but measures taken to stay within the norm, both professionally and aesthetically.” En el original, “dancers”, neutro. La bailarina sin embargo está refiriéndose en este caso a las bailarinas. Se ha respetado el neutro del original, puesto que los casos de abusos de drogas habrían de afectar a algunos de los bailarines masculinos, como Patrick Bissell, gran amigo de Kirkland, que murió como consecuencia de una sobredosis poco antes de la publicación del libro.

7 “Ballet is a woman.”

explicado en entrevistas a lo largo de su vida: “Dios crea, el hombre recrea y la mujer inspira”⁸ (id.). Igualmente controvertida sería su famosa amonestación: “No pienses. Simplemente baila”⁹ (Kourlas 2010), aparentemente dirigida a la bailarina Darcy Kistler, y desmentida por otras grandes musas del coreógrafo como Suzanne Farrell: “Nunca me dijo que no pensara. La esencia de sus ballets requiere inteligencia. Él era un hombre inteligente. No se rodeaba de gente que no lo fuera”¹⁰ (Farrell en Jacobs 2010a).

La misoginia de la que se acusó a Balanchine, pronto pasaría de lo personal a lo artístico y sus obras serían diseccionadas por académicas que, apoyadas por las teorías del *male gaze* ya explicadas en la primera parte de esta investigación, verían en las obras del coreógrafo una manipulación continuada del cuerpo y la voluntad de la mujer. Así, Ann Daly en su famoso estudio realizado sobre la obra *Los cuatro temperamentos* (1946), tomaba como ejemplo el tercer *paso a dos* de la Introducción de la obra (Figura 42). En este *paso a dos*, hay un momento en el que la bailarina simula la imagen de un violoncelo que es girado sucesivamente por el hombre, lo cual, según Daly confiere a la bailarina una imagen alejada de la libertad de movimiento consciente y cercana a la de:

... un instrumento sumiso, tanto literal como figuradamente. Su pareja es siempre el que lleva, inicia, marca el territorio, reduce el espacio de ella al suyo propio, y toca su cintura, sus axilas y sus muslos. Ella nunca lo toca a él de la misma forma: ella no inicia los movimientos. Metafóricamente, ella no hace ningún movimiento por sí misma; su posición es contingente a las manipulaciones de su pareja.¹¹ (Daly 1987, p. 14)

8 “God creates, man assembles and woman inspires.”

9 “Don’t think, just dance.”

10 “... he never told me not to think. The essence of all of his ballets requires intelligence. He was an intelligent man. He did not surround himself with unintelligent people.”

11 “... a submissive instrument, both literally and figuratively. Her partner is always the one who leads, initiates, maps out the territory, subsumes her space into his, and handles her waist, armpits, and

Aunque la propia Daly rechazaría años después tales apreciaciones sobre la obra de Balanchine argumentando que “empecé a cuestionar la teoría del *male gaze* casi tan pronto se hubo publicado 'Hummingbirds’”¹² (Daly 2000, p. 39), estas sirvieron a otras muchas académicas que tomaron tales análisis sin cuestionar el resto de la obra del coreógrafo. Así, Christy Adair afirmaba en su estudio sobre la imagen de la mujer en las obras de Balanchine, tomando nuevamente la misma frase coreográfica de *Los cuatro temperamentos*, que esta “se muestra para ser vista, reforzando la pasividad 'femenina' que no posee el status que tiene la confianza activa 'masculina’”¹³ (Adair 1992, p. 116).

No sería hasta la publicación del libro de Sally Banes *Dancing Women: Female Bodies on the Stage* (1998) que la imagen de Balanchine y su obra darían un vuelco en la historiografía feminista que permitiría un nuevo discurso por el que la obra del coreógrafo pasaba a ser interesante al celebrar la imagen de “mujeres fuertes e independientes y presentar relaciones triangulares sin pasión”¹⁴ (Banes 1998, p. 197).

Personalmente, y como recogimos en el libro *Historia del ballet y de la danza moderna*: “la coreografía con la que identificó a la bailarina en sus obras es a simple vista magistralmente compleja y variada” (Abad Carlés 2004, p. 263). Reducir a una frase coreográfica la carrera de Balanchine parece ignorar todo el espectro de posibilidades interpretativas que el coreógrafo ofrece a las bailarinas. A la manipulación del dueto analizado se pueden oponer fácilmente no solo el *paso a dos* de *Agon*, sino obras mucho más tradicionales como *La Sonnambula* (1946), en la que el *paso a dos* es

thighs. She never touches him in the same way: she does not initiate the moves. Metaphorically, she makes no movement of her own; her position is contingent on the manipulations of her partner.”

12 “I began to question the theory of the male gaze almost as soon as 'Hummingbirds' was published.”

13 “... to be looked at, reinforcing 'feminine' passivity which does not have the status of active 'masculine' assertiveness.”

14 “strong, independent women and present triangular partnerships dispassionately.”

un estudio sobre la imposibilidad de manipular a una mujer, incluso en una situación de sonambulismo.

Sin embargo, y como se apuntaba en el capítulo anterior, la década de los noventa no fue una época en la que el análisis conceptual de las obras marcara el *modus operandi* en muchas de las organizaciones artísticas. Si bien, durante esta década el mundo admiraba las obras creadas por Balanchine, muy pronto la coreografía, el público y la crítica que le sucedieron empezaron a perder otros referentes importantes en la definición de la danza del s. XX. Paulatinamente, los ballets narrativos, atmosféricos y psicológicos que habían complementado a lo largo del siglo las obras de creación más abstracta empezaron a desaparecer de los escenarios. David Vaughan, biógrafo de la carrera de Ashton, se lamentaba de la pérdida de una gran parte del repertorio de este artista cuando todavía no habían pasado diez años desde su desaparición: “es lamentablemente cierto que muy pocos de sus ballets han sido representados desde su muerte por el Royal Ballet, la compañía que debería salvaguardar su obra como su patrimonio”¹⁵ (Vaughan 1994, p.13). Igualmente, ya se comentó en el capítulo anterior, como una obra reverenciada por intérpretes, público y crítica como *Dances at a Gathering*, sufriría a diez años de la muerte de Robbins una pérdida importante de relevancia dentro del contexto coreográfico actual.

Sin duda, y debido a la pérdida de este contexto coreográfico más amplio en formas y contenidos, las obras de Balanchine se iban convirtiendo en estructuras matemáticas capaces de soportar los cambios geográficos y temporales, pero incapaces de establecer un diálogo con estos nuevos públicos que no conocían el origen y ni las

15 “it is sadly true that very few of his ballets have been performed since his death by the Royal Ballet, the company that should preserve his work as its patrimony.”

posibilidades de interpretación que dichas obras habían tenido con el paso del tiempo. La reciente aparición de artículos denunciando esta situación ha hecho que por primera vez se cuestione el papel que Balanchine desempeñó y el lugar de su legado en el contexto internacional de la danza en nuestros días.

Fue Sarah Kaufman en *The Washington Post* la encargada de iniciar lo que se iba a convertir en una serie de escritos cuestionando la falta de variedad en la creación coreográfica:

Esta forma artística está sufriendo de una ausencia de osadía e imaginación. La crítica y el público por igual han estado quejándose de un ya largo período de inactividad. Y sin embargo, la esclerosis artística no sucedió de repente. Una razón ineludible de esta situación es el dominio de Balanchine, que ha ocultado otras áreas de creación – por ejemplo, los ballets con historia de un acto que hoy ya casi nadie crea.¹⁶ (Kaufman 2009)

Lo que Kauffman estaba denunciando era un tema muy complejo y no una simple acusación al legado de Balanchine. Mientras la crítica no dudaba en alabar al coreógrafo y su estética, lo que parecía claro en su escrito es que la producción y dicha estética fueron impregnando de forma importante la escena internacional una vez desaparecido el artista. Cuando a los pocos meses, la revista *Dance Magazine* tomaba el artículo de Kaufman como referencia y entrevistaba a diversos directores y creadores de la escena norteamericana para buscar su punto de vista sobre la situación, en su mayoría hubo una defensa del legado de Balanchine. Sin embargo, muchas voces como la de Susan Jaffe, ex-bailarina del American Ballet Theatre y co-fundadora del Princeton

16 “The art form is suffering through a dearth of daring and imagination. Critics and audiences alike have been complaining about a prolonged fallow period. Yet the artistic sclerosis didn't just happen. One inescapable reason for it is Balanchine's dominance, overshadowing other avenues of creativity -- for instance, the one-act short-story ballets that almost no one creates anymore.”

Dance & Theater Studio, sí que echaban en falta: “esos ballets más sustanciosos que nos metían en un mundo de historia y fantasía. Sería fantástico ver más movimientos contemporáneos contando historias”¹⁷ (*Dance Magazine* 2011).

Meses después la controversia continuaba en el marco de las celebraciones del centenario de la llegada de los Ballets Rusos a occidente. Laura Jacobs publicaba un largo artículo en el que la crítica enfatizaba la figura de Balanchine durante su época con la compañía de Diaghilev y el hecho a veces olvidado de que los comienzos del coreógrafo fueron precisamente creando obras narrativas. El artículo instaba a los coreógrafos actuales a aprender su oficio siguiendo las pautas que Diaghilev había utilizado en la educación de los artistas que crearon para su compañía. De no ser así, la escritora preveía que la situación actual de la danza no iba a cambiar y se continuaría un proceso en el que:

Uno pensaría que los directores de las compañías están de forma activa buscando la monotonía [...] No, te dices a ti mismo, no puede ser eso. Y entonces llega el siguiente estreno, y es otra obra que parece como si la hubieran hecho de prisa y corriendo con partes prefabricadas. Si estas obras fueran casas, nadie podría vivir en ellas, y nadie lo hace. No tienen techos, ni ventanas, ni puertas. Otra forma de describirlo es que los coreógrafos ya no parecen saber sobre qué son sus obras. Y, de nuevo, no estoy segura de que los ballets intenten ahora ser “sobre” algo.¹⁸ (Jacobs 2010b)

Si el comentario de Jacobs con respecto a la situación actual de la danza resulta interesante, más aún lo es la pregunta con la que abre su artículo: “¿Cómo llegamos

17 “... those juicy ballets that bring us into a world of story and fantasy. It would be fantastic to see more contemporary movements telling stories.”

18 “One might almost think that company directors are actively seeking sameness [...] No, you tell yourself, it can’t be that. And then comes the next premiere, and it’s another work that looks as if it were hurriedly made of pre-fab parts. If these dances were houses, no one would be able to live in them. And no one does. They have no ceilings, no windows, no doors. Another way of putting it is that choreographers no longer seem to know what their ballets are about. Then again, I’m not sure ballets are trying to be “about” anything anymore.”

aquí?”¹⁹ (id.) y su respuesta “supongo que George Balanchine tiene algo de culpa”²⁰ (id.). Pero ¿es George Balanchine y su legado realmente culpable de la situación actual o es el uso y las interpretaciones – o la falta de estas - suscitadas por tal legado lo que ha hecho que las compañías y sus directores o directoras lleguen a esta situación?

No es el objetivo de este capítulo evaluar la carrera de Balanchine y su aportación al repertorio internacional y al arte coreográfico. Como ya se ha dicho, nadie, incluso aquellas grandes críticas de su trabajo en un momento determinado como Ann Daly, ha podido negar la grandeza e importancia de tal legado. Lo que sí resulta innegable, sin embargo, es que quizás la forma en la que se ha impuesto este repertorio por parte de directores y compañías parece haber tenido un efecto palpable y no siempre positivo en la situación actual de la danza. Después de todo, no conviene olvidar que el propio Balanchine no tenía mucho interés en la conservación de sus obras, como recogía Bernard Taper en su biografía. Para el coreógrafo el que una generación de bailarines que no hubiera sido formada por él bailaran sus obras significaba que tan solo se reproducirían los pasos y estos, para el artista, no tenían un gran valor sin los intérpretes que él había formado durante décadas. Para Balanchine la coreografía no eran los pasos, sino el significado y la interpretación de los mismos (Taper 1984).

La creación de la Fundación coincidía con un momento en el que el énfasis en la formación de los bailarines había pasado a estar centrado en los aspectos puramente técnicos. La ausencia de una mayor educación teatral han pasado a ser problemas que Giannandrea Poesio, crítico e historiador, ha resumido con estas palabras: “Si no entiendes lo que encierra una coreografía determinada creada por alguien en otro país,

19 “How did we get here?”

20 “I suppose George Balanchine deserves some blame.”

apaga y vámonos”²¹ (en McCarthy 2002). Pareciera que el ballet en las últimas décadas hubiera pasado de ser una forma artística a un arte de formas (id.) y en esa rápida e inesperada transición han sido muchas las obras que han ido desapareciendo de los escenarios en las últimas décadas.

Si el ballet ha primado la forma sobre los contenidos – que requieren un paso cuidadoso y largo desde el inicio de la educación de los futuros artistas -, resulta más fácil entender cómo aquellas obras creadas por Balanchine cuyas estructuras formales son sólidas y visualmente atractivas se han extendido por los repertorios internacionales.

Pero quizás para entender cómo el legado de un coreógrafo ha podido influir tanto en la escena contemporánea y su efecto en el desarrollo del papel femenino en el ballet, hay que ver con más detenimiento el contexto sociocultural de los últimos años y entender los factores que favorecieron la, en ocasiones, malinterpretación de la técnica, estética y juicios emitidos por George Balanchine.

6.3. El relevo masculino en las instituciones de danza

George Balanchine no fue sólo un coreógrafo importante en la historia de la danza del s. XX. Junto a Lincoln Kirstein co-fundó el New York City Ballet, y fue su director hasta su muerte (puesto que compartiría con Jerome Robbins desde 1950 a 1959). Fue también el co-fundador (con Kirstein nuevamente) y principal figura de la Escuela de Ballet Americano (School of American Ballet, SAB).

21 “If you don’t understand what comes with a particular choreography created by someone in another country, that is the end of the story.”

Hasta cierto punto, su labor no difiere mucho de la de Ninette de Valois en Inglaterra, quien fue igualmente coreógrafa, fundadora de la compañía que se convertiría en el Royal Ballet y fundadora (junto a Arnold Haskell) y figura principal de la escuela del Royal Ballet. Sin embargo, ya se vio que De Valois abandonaría su carrera coreográfica, legaría la dirección de la compañía que ella fundó a Frederick Ashton y después a Kenneth MacMillan y se centró en el desarrollo de la escuela durante décadas.

Para las futuras generaciones, la imagen de Balanchine parecía ser un ejemplo a intentar emular, pero imposible de alcanzar. Pocas eran las figuras que podrían ejercer la labor de coreógrafos, directores, directores de escuelas y maestros de una compañía. Sin embargo, parecía inevitable que éste se convirtiera en el modelo perfecto de organización artística y, tras su muerte, su sombra iba a alargarse en el contexto institucional en el que operaban las compañías del momento.

Quizás por este motivo, en los ochenta el arte del ballet estaba dirigido por hombres en sus más importantes instituciones (véase Apéndice IV). Algunas gestiones fueron excepcionales, como la de Rudolf Nureyev en la Ópera de París, que llevaría a la compañía a niveles artísticos importantes. Pero la realidad muestra que, en un arte donde la mujer era y es mayoría absoluta cuantitativamente, su peso en la toma de decisiones artísticas ha ido perdiendo fuerza si se compara con los hombres, que siguen constituyendo una minoría cuantitativa e, incluso si se compara con la situación de un pasado no muy lejano.

La realidad actual no ha cambiado mucho. En un estudio reciente realizado por Arts Council England con el objetivo de analizar la realidad del sector de la danza en el

país, se establecía la siguiente conclusión: “El liderazgo en el sector de la danza está en los niveles de dirección artística y dirección ejecutiva y es predominantemente masculina”²² (Burns, Harrison 2009, p. 13).

Por supuesto, hay excepciones; tras la crisis provocada por la gestión de Ross Stretton en 2003, el Royal Ballet decidió ofrecer el puesto de Directora en funciones a Monica Mason, quien llevaba desde 1986 trabajando como Ayudante de Dirección²³. El Ballet de la Ópera de París pasó a estar dirigido por Brigitte Lefèvre en 1995 y el Ballet Nacional de Canadá tiene a Karen Kain como directora desde 2005. Sin embargo, y como se puede observar en la lista incluida en el Apéndice IV, de entre las quince compañías de ballet que aparecen, en la actualidad solo cuatro tienen como directoras a mujeres, a pesar de que ocho fueron creadas y consolidadas por importantes figuras femeninas. Tampoco conviene olvidar la Tabla 1 del Capítulo 5, donde se recogían los nombres de los 44 directores de compañías de ballet y donde se observaba que tan solo 6 eran mujeres.

Si bien la situación en los ochenta no presentaba grandes variaciones con respecto a la década anterior, resulta interesante observar la tendencia a ofrecer a los hombres los puestos de poder de las compañías en un momento en el que habría cabido esperar un avance positivo a este respecto por parte de las mujeres que, tras la segunda oleada del feminismo, parecería que tendrían que haber adquirido mayor igualdad y consideración tanto en los ámbitos artísticos como laborales en general. Nuevamente

22 “Leadership in the dance field is at chief executive officer and artistic director level and is predominantly male.”

23 Monica Mason pasó a ser Directora permanente al poco tiempo de estar como Directora en funciones.

conviene recordar que en la danza las mujeres habían liderado el sector durante buena parte del s. XX.

De hecho, las instituciones de las que se habla, habían sido en su mayoría creadas por mujeres. Quizás por esta razón resulte interesante observar la gradual transformación de estas pequeñas compañías que habían surgido en las décadas de los años treinta o cuarenta, en grandes instituciones artísticas unas décadas después, momento en el que se adoptan otros modelos de organización de poder y estructura de trabajo. Poder y creación van estrechamente unidas y, no sorprende que, una vez que se dio el paso hacia una institucionalización artística y cultural, los hombres ocuparan sus puestos de dirección y las mujeres empezaran a invisibilizarse.

Cuando en las primeras décadas del s. XX surgían un número importante de compañías de danza, éstas no eran sino grupos reducidos en los que todavía no existía una fuerte identidad artística que las gobernara. Lo que sí que había era un deseo común por parte de sus principales personajes a la hora de conseguir un producto artístico que, de alguna forma, las validara y les confiriera una identidad reconocible frente a las instituciones ya establecidas como el Ballet de la Ópera de París o las compañías del Bolshoi y el Mariinsky. Tan pronto como tal identidad hizo su aparición, los grupos se fueron transformando en instituciones que, no sólo formaban a sus profesionales dentro de unos cánones determinados, sino que aplicaban tales cánones en toda decisión que afectara a la identificación de la nueva institución, tanto en materias de repertorio como en divisiones de trabajo dentro de cada compañía.

Si partimos del supuesto establecido por Berger y Berger (1976) de que las instituciones son órganos reguladores, parecería lógico que una vez que las

organizaciones de danza se transformaron en dichos organismos culturales y artísticos, las formas en las que operaban fueran cambiando lentamente.

Los cambios afectarían no sólo a la manera en la que dichas instituciones se presentaban al público en general, sino también a las formas en las que los alumnos y profesionales que las habitaban comenzaban a ser representantes de una realidad externa y objetiva en la que los pensamientos, sentimientos y fantasías individuales eran suplantados por los objetivos, en ocasiones impuestos en base a una legitimidad moral e histórica²⁴ atribuida a la institución.

De forma más concreta, Teija Löytönen definía las instituciones de danza como organizaciones que proporcionan las precondiciones necesarias para las actividades coreográficas, pero que a su vez limitan las posibilidades al ejercerse un control desde la dirección artística y las prácticas sociales que las habitan.²⁵

Un cambio, como el del traspaso de poder en dichas instituciones, tendría como resultado que las mujeres, de forma progresiva, fueran perdiendo presencia tanto en la toma de decisiones como en la creación de sus repertorios.

El gran enigma de la ausencia de las mujeres en altos cargos tanto directivos como artísticos en el mundo del ballet continúa causando preocupación. Como cuestionaba Susan Crow ya en esta década, algo está pasando con la gran mayoría de mujeres que entran en esta profesión y que debido a su número y la competencia existente en el proceso de selección “tienen talento y habilidad, ¿posiblemente de más

24 Bergen identifica cinco elementos característicos de toda institución: la externalidad, la objetividad, la fuerza, la autoridad moral y el historicismo (Bergen, Bergen 1976, pp. 84 - 88).

25 Dicha cita se encuentra textual en el Capítulo 1 de esta tesis.

calidad que la selección masculina?”²⁶ (Crow 2002). La respuesta no está clara. Como el título de su artículo informa, es como si las mujeres se invisibilizaran una vez acceden a unas instituciones en las que la minoría masculina parece encontrar un medio que favorece su ascenso.

Joan Acker (1990), en su artículo “Hierarchies, Jobs, Bodies: A Theory of Gendered Organizations” (“Jerarquías, trabajos, cuerpos: una teoría de las organizaciones dotadas de género”) realizó uno de los primeros estudios en los que se analizaba la importancia del papel que juegan las instituciones en la perpetuación de ciertos modelos estructurales que impidan una progresión natural para las mujeres dentro de las mismas.

En su estudio, Acker llegaba a la conclusión de que toda institución está creada en torno a principios abstractos y universales que excluyen la corporeidad. En palabras de la académica: “En la lógica de las organizaciones, tanto los trabajos como las jerarquías son categorías abstractas que no tienen ocupantes, cuerpos humanos o género”²⁷ (Acker 1990, p. 149). Sin embargo, las definiciones de qué constituye un trabajo y los principios jerárquicos que sostienen dichas organizaciones no son criterios abstractos, sino que fueron formulados en su momento por personas con un género y bagaje cultural determinado. Los principios de qué constituye un trabajo y el cómo se establece una jerarquía son formulaciones prácticas basadas en realidades corpóreas, ya que un trabajo no existe sin la persona que lo habita, de igual forma que una jerarquía no se establece con criterios universales y objetivos, sino que se crea en base a unos

26 “has talent and ability, arguably higher in quality than the male intake?”

27 “In organizational logic, both jobs and hierarchies are abstract categories that have no occupants, no human bodies, no gender.”

principios diseñados por aquellos encargados de su articulación en primera instancia. Es en esta articulación inicial donde podría haberse producido una exclusión, accidental o determinada por un momento sociocultural concreto, de una parte importante del sector de danza: las mujeres.

La institucionalización de la danza no fue un hecho fortuito. A medida que las nuevas compañías iban adquiriendo peso artístico y se erigían como representantes culturales de sus países, las estructuras que las arropaban se iban forjando siguiendo modelos ya existentes, modelos que provenían de otros sectores y que fueron modelando las compañías como instituciones no sólo artísticas sino, obviamente, económicas.

En un foro organizado por el Ballet Independents' Group (BIG) en el que se analizaba el papel del director artístico en el seno de dichas instituciones, se comenzaba con la siguiente aseveración:

En estos momentos, las grandes compañías de ballet son instituciones complejas cuyos objetivos van más allá de su avance por medio de la creación artística. Artísticamente estas compañías tienen una doble obligación, la de mirar hacia atrás así como hacia delante, la de actuar como marchantes del pasado y arquitectos del futuro. El patrocinio estatal trae obligaciones – políticas, sociales y educacionales. Sin embargo, ante la ausencia de dinero público suficiente, las compañías están potencialmente a merced de los *sponsors* individuales y corporativos – por no hablar de las exigencias del gusto del público que quedan expresadas en las ventas de taquilla.²⁸ (Crow, Jackson 2002)

28 “Currently major ballet companies are complex institutions whose aims spread wider than forging ahead with the making of art. Artistically such companies have a double duty, to look back as well as forward, acting as curators for the best of the past and as architects of the future. State patronage brings obligations - political, social and educational. Yet in the absence of sufficient public money companies are potentially at the mercy of individual or corporate sponsors - to say nothing of the demands of public taste as expressed in box office receipts.”

Pareciera que las grandes compañías no son ajenas a las nuevas medidas corporativas que afectan nuestra sociedad, ya que aunque se mantiene un obvio énfasis en la capacidad creativa de las mismas, en poco tiempo se han convertido asimismo en museos activos de un patrimonio coreográfico importante, en perpetua búsqueda de inversores que salvaguarden sus repertorios y dependientes de algo tan arbitrario y frágil como son los gustos del público que dictaminarán los beneficios de la taquilla. Pareciera que la actitud empresarial inaugurada durante el s. XX por Serge Diaghilev hubiera sido olvidada por completo. Mientras que el empresario ruso no estaba dispuesto a reparar en costes en pos de un producto final de una calidad artística que estuviera de acuerdo con sus elevados criterios estéticos, hoy en día el modelo ha sido cambiado por la rentabilidad económica del producto. Este cambio se traduce en la osificación de las compañías abocadas a la repetición continuada de un repertorio pre-existente y en una falta de riesgo a la hora de invertir en nuevo talento coreográfico con el que poder nutrir artísticamente a las nuevas generaciones de bailarines.

Obviamente, estos últimos factores siempre van a tener un menor impacto en aquellas instituciones que tengan una mayor subvención gubernamental, aunque en dichos casos, los problemas no son menores, simplemente diferentes. Brigitte Lefèvre, actual directora de la compañía parisina, reconocía en una entrevista publicada por *Ballet Review* que la responsabilidad de dirigir una gran compañía de ballet que cuenta con un total de 154 bailarines y una de las estructuras más jerarquizadas dentro del contexto de danza, se ve igualmente circunscrita a la necesidad de acomodar intereses con las direcciones teatrales y a la consecuente aprobación por parte del Director General de Cultura francés (Jacobson 2004).

La problemática que esta progresiva institucionalización ha generado en el entorno femenino ya fue verbalizada en 1988, cuando Lynn Garafola cuestionaba un libro recientemente publicado, y que versaba sobre los temas de género y sexo en la danza, porque su autora había ignorado:

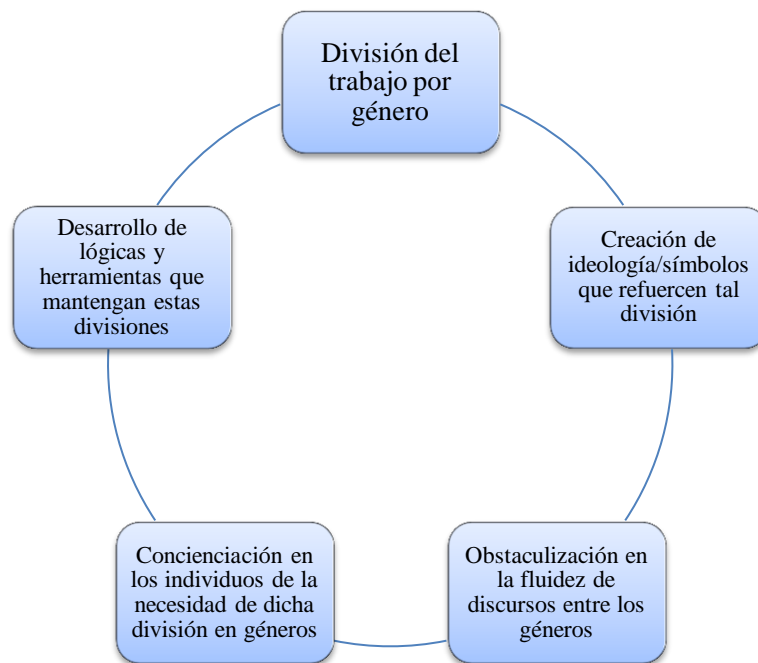
los aspectos institucionales del nuevo antifeminismo - el creciente ascenso de los hombres, tanto gays como heterosexuales, dentro de las organizaciones fundadas y dirigidas durante mucho tiempo por mujeres. Con el desarrollo de la danza como un gran negocio, cada vez más la profesión muestra la segmentación sexual del mercado laboral en general. Y aquí, los hombres gays, porque son hombres, tienen las de ganar frente a las mujeres.²⁹ (Garafola 1988, p. 15)

Aunque resulta difícil establecer el momento exacto en que tal paso tuvo lugar debido a que en cada país la danza fue progresando como arte en un contexto y tiempo determinado, sí que es posible ver que para la década de los ochenta se había establecido ya un modelo institucional que, de alguna manera, establecía una exclusión de las mujeres en sus más altos niveles, dejándolas como mayoría absoluta en los niveles más bajos de sus estructuras.

Según Acker, cinco factores determinan las funciones y modo operativo de una institución: en primer lugar la división del trabajo tomando como determinante para ello el género, al crearse divisiones que se mantienen por las prácticas de la organización. Seguidamente, se instaura una simbología que refuerce tales prácticas. En tercer lugar, se crea un discurso que afecte la interacción fluida entre los géneros. A continuación, se genera una identidad individual en la que los géneros tengan papeles y acciones

29 "... the institutional aspects of the new antifeminism - the growing ascendancy of men, both gay and straight, within organizations founded and long directed by women. With the development of dance as big business, the profession increasingly displays the sexual segmentation of the labor market generally. And here, gay men, because they are men, have the edge on women."

definidos y diferenciados. Por último, se produce una conceptualización de las pautas estructurales que mantengan la lógica de las divisiones establecidas por medio de herramientas básicas como descripciones de trabajos y evaluaciones de progreso en la institución (Acker 1990, p. 147).



Gráfica 3: La lógica operativa de las instituciones, según J. Acker

En las instituciones de danza, estos procesos no son ajenos y, es más, debido a la naturaleza de este arte, comienzan a edades muy tempranas, a través de las propias escuelas en las que se forma a los futuros profesionales. Löytönen, en su estudio de sobre las instituciones de danza en Finlandia, centrado en las escuelas, identificaba los diferentes discursos prevalentes en las mismas, en función de los papeles de las personas involucradas: “artistas de danza, dirección, administración, políticos, técnicos,

etc. Algunos son fuertes e irresistibles, otros locales y temporales. Fluyen en varias direcciones y confluyen a niveles diferentes”³⁰ (Löytönen 2001, p. 195).

Son muchos los discursos que prevalecen en las instituciones de danza y que, de alguna manera, van preparando a los futuros profesionales en la definición de las expectativas para sus posteriores carreras. En el estudio efectuado por Löytönen resultan reveladoras las ideas adquiridas por el alumnado, por ejemplo, acerca de sus papeles futuros como intérpretes o creadores. Así, mientras el alumnado encuentra el papel de intérprete como algo que les permite crearse como artistas: “yo mismo/a creo... a mí mismo/a como intérprete”³¹ (Löytönen 2001, p. 193); la visión del acto creativo que es la coreografía se percibe como una imposición por parte de la figura creadora: “pero tengo miedo de que soy solamente una máquina, de que no soy yo”³² (Löytönen 2001, p. 194).

Parece que algo ha ocurrido en el discurso coreográfico al percibirse que, desde su aprendizaje y experiencia más temprana, éste parece haberse convertido en un proceso de imposición y no de colaboración. Resulta interesante observar cómo durante el proceso de aprendizaje se están generando pautas de comportamiento y comprensión del proceso artístico que sin duda van a tener un efecto posterior en el mundo profesional.³³

30 “... dance artists, management, administrations, political, technical, etc. Some are strong and irresistible, others local and temporary. They flow in various directions and intersect at different levels.”

31 “I myself create... myself as a performer”

32 “But I am afraid I am only a machine, that I am not me.”

33 Nuestra propia experiencia en el ámbito de la educación coreográfica es similar. A la hora de coreografiar un solo en otra persona para la evaluación final (The Urdang Academy, Londres, 2009/10 y 2010/2011), el mayor problema por parte del alumnado fue el de romper la idea de imposición coreográfica y establecer la colaboración entre las figuras creadoras e intérpretes.

Otro elemento fundamental que distingue a las instituciones de danza de otros centros no sujetos a sus reglas y discursos es la enseñanza del trabajo puramente técnico en función del género de los intérpretes. La escritora Cynthia J. Novack comentaba en un estudio sobre el ballet y el poder cultural:

Percibí la discrepancia entre la técnica igualitaria de la clase de ballet no dirigida a profesionales, en la que mujeres y hombres realizan los mismos ejercicios, y la predecible diferenciación del vocabulario de movimiento en la mayor parte de la coreografía de ballet (para el cual los profesionales se entrenan en clases especiales de adagio, clases de puntas, clases de hombres, etc.)³⁴ (Novack 1993, p. 38)

Años después, Susan Crow (2003) también cuestionaba esta diferenciación de género creada ya en los inicios mismos de los estudios de ballet y coincidía en considerarla técnicamente totalmente innecesaria, porque la diferenciación de género sólo adquiere importancia muy al final de la formación técnica.

La técnica de ballet fuera de las grandes instituciones es, efectivamente, igualitaria. Nuestra propia experiencia en el estudio de la misma, así como nuestros estudios teóricos de diferentes técnicas dentro del género estilístico del ballet, corroboran este hecho.

Parece como si en el momento en el que el ballet³⁵ se institucionaliza, las divisiones de género empiezan a aparecer en las bases mismas del arte. Primeramente se separa una técnica homogénea en masculina y femenina para de alguna manera favorecer la adquisición de ciertos valores asociados a los géneros y que, en realidad, no existen en la técnica en sí misma hasta llegado cierto momento de su desarrollo, cuando,

34 "I perceived the discrepancy between the egalitarian technique of the non-professional ballet classroom, in which women and men practise the same exercises and the predictably differentiated movement vocabulary in most ballet choreography (for which professionals train in special adagio classes, pointe classes, men's classes and so forth)."

35 En otras técnicas de danza, tal separación de géneros en las clases no se produce.

sí que es cierto, con la introducción de la técnica de puntas y *paso a dos*, se definen papeles diferenciados entre hombres y mujeres.

Igualmente, se generan ideas en torno a las categorías de interpretación y creación que parecen enfatizar cuestiones asociadas culturalmente a la división de prácticas en base al género. Si el alumnado toma desde el principio la noción de que la coreografía es una imposición del creador sobre el intérprete, se están atribuyendo una serie de valores al acto creador que, además de no corresponderse con la realidad, parecen inferir cualidades a la figura creativa que están íntimamente relacionadas en nuestra sociedad con el género masculino. Aletheia Isis Fitz (1998) en su tesina sobre las instituciones de ballet ya comentaba como la periodista Suzanne Gordon había creado una peligrosa relación al establecer que detrás de cada delicada coreografía que se ve en escena, existe otra mucho más sutil e intensa en torno al poder (Gordon 1983). Pareciera como si la constante asociación de la coreografía al poder y, por ende, a la figura masculina ha ido penetrando el mundo del ballet de forma persuasiva. Una vez más, parece volverse a la idea de Balanchine “el ballet es una cosa especialmente femenina; es una mujer, un jardín de hermosas flores, y el hombre es el jardinero”³⁶ (Balanchine en Brockway 1984).

Si esto está ocurriendo en las bases mismas de la educación de los bailarines y bailarinas, convendría revisar las estructuras de las compañías, donde las mujeres se mantienen como una inmensa mayoría en la base de la organización, mientras los hombres se sitúan en el vértice de la pirámide de poder, pese a ser una minoría cuantitativa.

36 “The ballet is a purely female thing; it is a woman, a garden of beautiful flowers, and man is the gardener.”

Un documental realizado por la BBC bajo el título *Royal Ballet - Dreams to Reality* (*El Royal Ballet - De los sueños a la realidad*) entrevistaba a alumnos de la Royal Ballet School y a bailarines de la compañía del Royal Ballet (Blackstad 2006). El objetivo del documental era, de alguna manera, mostrar la diferencia entre los sueños y aspiraciones de los jóvenes alumnos con la realidad de la profesión. Resultan de especial interés para este estudio los comentarios de alumnos y profesionales en torno a las aspiraciones de progresión artística, ya que ambos grupos desarrollan tales expectativas dentro de una misma institución.

Así, mientras los alumnos ven sus estudios de danza como algo físicamente duro que ha de tener una recompensa en el ascenso profesional a sus más altos niveles, las alumnas sobrellevan el trabajo físico y las lesiones con la aspiración de que puedan llegar a entrar, con suerte, a una compañía profesional. Un alumno de 12 años, argumentaba que si se compara el número de chicos que quieren ser futbolistas, con el número de chicos que quieren ser bailarines, resulta obvio que el grado de competición en este último campo es mucho menor, y por ende, el ascenso en el ballet tiene mayores garantías que en el deporte (Blackstad 2006).

Esta disparidad en el nivel de aspiración del alumnado según el género, encontraba eco dentro del entorno profesional de la compañía. Así, Ionna Loots, miembro del cuerpo de ballet (*corps*) durante 10 años, comentaba: “Me han visto en el *corps* y me he quedado en el *corps* y posiblemente no salga ya de él. Y supongo que es culpa mía, porque no luché para ser nada más que *corps*”³⁷ (Blackstad 2006). De igual forma, cuando el programa se centraba en Steve MacRae, que en esos momentos era un

37 “They’ve seen me in the *corps* and I’m stuck in the *corps* and I may not ever get out of it. And it’s kind of my own fault, because I didn’t push myself to be more than *corps*.”

reciente miembro de la compañía, aunque bailando ya algunos papeles como solista, éste sonreía cuando se le preguntaba por sus aspiraciones dentro del cuerpo de ballet y comentaba: “Soy ambicioso. [...] Estoy aquí por una razón y ésta no es mi razón”³⁸ (id.).

La falta de ambición o incluso aspiraciones en las mujeres parece estar presente desde su más temprana educación. Mientras las jóvenes alumnas se preparan para enfrentarse a una gran competición al término de sus estudios, los jóvenes alumnos contemplan su futuro de una forma mucho más pragmática: No tiene sentido todo el trabajo duro que realizan si no hay una recompensa profesional posterior. Esta predisposición a llegar a lo más alto puede que tenga algo que ver con su posterior materialización, cuando el alumnado llega finalmente al mundo profesional. Mientras los hombres progresan en el medio, las mujeres se encuentran con que pasado cierto momento en sus carreras, las posibilidades de ascenso en la profesión desaparecen porque, como explicaba Loots: “o te preparan para ser una estrella o no te preparan”³⁹ (id.). La falta de aspiración, unida a la aparente escasez de posibles rutas de progresión profesional hace que muchas mujeres abandonen el sector sin haberse tan siquiera planteado otros papeles administrativos, directivos o creativos dentro del mismo. La opción más natural para muchas de estas mujeres, si deciden permanecer en la profesión, suele ser la enseñanza. Pero dicha opción tiende a ser desempeñada fuera de las instituciones en las que iniciaron y desarrollaron sus carreras.

Isis Fitz, al observar esta situación en las compañías de ballet que utilizó para su estudio, aplicó las teorías de Christine L. Williams en torno al *glass escalator*. La académica establecía que, en oposición al *glass ceiling* (techo de cristal) que las mujeres

38 “I’m ambitious [...] I’m here for a reason and that’s not my reason.”

39 “... they either prepare you to be a star or they don’t.”

suelen encontrar en ocupaciones dominadas por hombres, los hombres que entran ocupaciones denominadas “femeninas” suelen ser impulsados a los puestos más altos y mejor pagados en lo que la autora denomina el *glass escalator* (las escaleras mecánicas de cristal) (Williams 1992). Parece como si la asociación de ciertos puestos en las instituciones con el género masculino favorece el que esos puestos de administración, dirección o creación sean ocupados por hombres en un intento por parte de la organización de dar a sus elementos masculinos trabajos más de acuerdo con su género. Sin duda, esto podría explicar el que en las compañías de ballet, los puestos relacionados con la parte más corporativa de la institución sean ocupados por los hombres.

Como resulta evidente que la danza no es el único área en el que las mujeres desaparecen en cuanto se examinan los puestos de poder que las sostienen, y debido a la falta de estudios realizados en este sector sobre esta situación particular, quizás convenga continuar observando otros ámbitos en los que sí se han desarrollado investigaciones sobre las causas que llevan a las mujeres a abandonar la carrera por el poder.

Joanna Kantola desarrolló un estudio de los departamentos universitarios de ciencias políticas en Finlandia en el que aplicaba las teorías de Joan Acker en torno a las instituciones y su *modus operandi* en cuestiones de género. Una de las conclusiones a las que llegó, y que se podría aplicar ciertamente a la danza y la falta de representación femenina en sus cargos directivos, la resumía así:

La desigualdad de género era un problema de las mujeres tanto en su realidad (no había mujeres) como en sus actitudes (sólo las mujeres veían

esto como un problema). Los hombres, por el contrario, veían las posiciones de hombres y mujeres como iguales.⁴⁰ (Kantola 2009, p. 219)

De igual forma, en el mundo de la danza no parece haber una gran consciencia de esta realidad. Hasta la fecha no se han producido estudios serios que intenten analizar esta realidad y encontrar sus causas. Como ejemplo, y durante el tiempo que estuvimos trabajando en el Council for Dance Education and Training del Reino Unido, eran muchas las llamadas recibidas de alumnos y alumnas intentando recabar información sobre las causas de la ausencia de un mayor número de hombres tomando esta carrera como profesión, pero jamás se recibió una llamada que cuestionara la falta de mujeres a cargo de las grandes instituciones de danza⁴¹. Pareciera que el problema de la invisibilidad es endémico al mundo que la sustenta.

Como Lynn Seymour, famosa ex-bailarina del Royal Ballet y directora durante un tiempo del Ballet del Estado Bávaro, comentaba en el foro organizado por BIG, en la actualidad las compañías de ballet luchan por su supervivencia en un medio en el que: “el arte se trata como un negocio, politizado o institucionalizado. Se percibe como un mero entretenimiento, y sus agentes son discos duros, software y carne”⁴² (Crow, Jackson 2002).

A partir de la década de los ochenta, con una sociedad que comenzaba, de forma discreta, a frenar el desarrollo del papel de la mujer en todos los ámbitos, no es de

40 “Gender inequality was a women's problem both in reality (there were no women) and in terms of attitudes (only women saw this as a problem). Men, in contrast, saw both men's and women's positions as equal.”

41 De 2004 al 2008 trabajamos en el Council for Dance Education and Training y fuimos responsable del servicio de información *Answers for Dancers*, en el que nuestra labor era responder a todas las preguntas que se recibían en la organización en torno a la educación de danza. La organización estaba y sigue siendo dirigida por un hombre.

42 “Art is being treated as business, politicised or institutionalised. It’s seen merely as entertainment, its perpetrators as hardware, software and flesh”

extrañar que ese “*hardware, software y flesh*” que eran los agentes fundamentales en la danza comenzaran a sentir un retroceso lento, pero evidente. Como se verá a continuación, las nuevas estéticas y prácticas coreográficas iban a ejercer un papel importante en la corporeidad y psicología de la bailarina de fin de siglo hasta nuestros días.

En el año 2003, Susan Crow relacionaba la institucionalización de las compañías con la paulatina desaparición de las mujeres creadoras porque dichas compañías “automáticamente se convierten en una creación masculina y por ello no es de extrañar que las mujeres las rechacen, porque incluso los hombres no pueden permanecer en ellas si quieren continuar innovando”⁴³ (Crow 2003).

Conviene recordar que la mayor parte de las mujeres que habían realizado una carrera coreográfica durante el s. XX, lo habían hecho principalmente fuera de todo entorno institucional. Aunque casi todas habían formado parte de ellos en algún momento, la pauta general era la de abandonar tales instituciones en pos de mayor libertad creativa o simplemente por una falta de ofertas dentro de las mismas que les permitieran desarrollar sus carreras de forma evolutiva.

La institucionalización del ballet en los últimos años de alguna manera excluyó a las mujeres, que habían sido sus principales agentes, de forma silenciosa. Como Husu concluía y Kantola citaba en su estudio en el ámbito de las ciencias políticas:

... cuando las mujeres jóvenes son críticas con respecto a la cultura masculina suelen optar por una estrategia de abandono. Como resultado, su marginalidad parece una decisión que han hecho ellas mismas, a pesar de

43 “... automatically become of male making and then it’s no wonder that women reject them, because not even men can stay there if they want to continue innovating.”

que está causada por las estructuras masculinas a las que se enfrentan.⁴⁴
(Kantola 2009, p. 220)

El abandono por parte de las mujeres de los sectores en los que podrían ejercer su poder creativo y artístico y que, supuestamente, más las debería de favorecer, tiene además otro factor importante que considerar: el del meteórico ascenso de la minoría masculina, en una gran parte homosexual, a tales puestos.

Parece una paradoja difícil de explicar. Si se considera la dificultad que cualquier mujer va a tener a la hora de progresar y alcanzar un puesto de poder en los sectores tradicionalmente considerados como “masculinos”, sorprende la facilidad y rapidez con la que los hombres ascendieron y ascienden en un entorno identificado también tradicionalmente como “femenino”. Las teorías de Williams en torno al *glass ceiling* y el *glass escalator* ya comentadas, son sin duda adecuadas a esta situación.

Históricamente, en la danza, fue durante la ya tratada era de los Ballets Rusos de Diághilev que “empezó la asociación entre el ballet y la homosexualidad”⁴⁵ (Garafola 2005, p. 14), como bien sostiene Garafola. Desde ese momento, los hombres homosexuales, sobre todo en el ámbito anglosajón, han dominado el mundo de la danza. En un estudio realizado por Ben Lupton sobre la entrada de los hombres en medios ocupacionales femeninos, dos de las premisas importantes y documentadas por la literatura académica en este campo y de las que parte el autor son, primeramente, el hecho de que los hombres “llevan sus privilegios de género y su poder sexual con ellos al trabajo de las mujeres y de esta forma representan una minoría con ventajas más que

44 “... when young women are critical towards the masculine culture they sometimes opt for a strategy of withdrawal. As a result, their marginality appears to be chosen by them although it is caused by the masculine structures they confront.”

45 “The association of ballet and homosexuality began.”

con inconvenientes”⁴⁶ (Lupton 2006, p. 104). En segundo lugar, está el hecho de que la masculinidad de los hombres es escrutinizada “cuando éstos cruzan las barreras del trabajo asociado al otro género”⁴⁷ (Lupton 2006, p. 105).

En la danza, la segunda premisa genera dos posibilidades, o bien se produce una atracción hacia esta profesión del colectivo homosexual, que encuentra en ella un medio seguro y en el que poder desarrollar una carrera sin los obstáculos que se podrían encontrar en otras; o bien se produce una masculinización de la profesión (como ya se ha visto en la rápida demarcación de roles en la propia educación técnica del alumnado) que intenta echar abajo la asociación del ballet con la homosexualidad y que genera unos valores que refuerzan todavía más los atributos “masculinos” en el medio artístico. Ninguna de estas opciones beneficia a las mujeres. En el caso del dominio por parte del colectivo homosexual, se ha generado una supremacía del bailarín masculino sobre la bailarina en las últimas décadas, como se verá a continuación y como ya se citó con las palabras de Mark Morris en el capítulo anterior. En el caso del dominio por parte del colectivo masculino heterosexual, se han producido escándalos como la polémica expulsión del ex-director del Royal Ballet, Ross Stretton, bajo acusaciones, entre otras de índole también artístico, sobre sus continuadas relaciones con bailarinas de la compañía (Mackrel 2002).

El rápido progreso de los hombres en ámbitos de ocupación femeninos es algo “que se da por hecho, pero no se explica”⁴⁸ (Lupton 2006, p. 114). De alguna manera, esta falta de explicación de una realidad asumida y normalizada por parte de las

46 “... take their gender privilege and sexual power with them' into women's work and thus represent an advantaged, rather than an oppressed minority.”

47 “... when they cross gendered work boundaries.”

48 “... taken for granted and not explained.”

instituciones, no deja de estar relacionada, como explica Acker en su estudio, con el hecho de que: “El trabajador abstracto, incorpóreo, que ocupa el trabajo abstracto y de género neutro no tiene sexualidad, ni emociones y no procrea”⁴⁹ (Acker 1990, p. 151). Obviamente, este trabajador “abstracto” que no tiene sexualidad, emociones y, fundamental para el desarrollo de la institución, no procrea, no puede ser un trabajador de género femenino. La institucionalización de la danza en efecto no ayudó a la mujer en su consolidación y progreso dentro del arte que durante el s. XX había construido desde sus cimientos.

Dentro de este contexto, las nuevas corrientes y estéticas coreográficas empezaban a dar un conjunto de obras que definirían décadas de producción en las que las coreógrafas se hacían invisibles y la propia imagen de la bailarina sufría una transformación importante.

6.4. Nuevas estéticas y nuevas misoginias

Dos hechos fundamentales afectaron las estéticas que habrían de dominar las décadas de los años ochenta y noventa en la creación coreográfica. Primeramente, se desarrolló en el ámbito coreográfico un creciente atleticismo que pronto se transformaría en una creciente agresión y violencia de género en los escenarios.

Paralelamente a este hecho, durante la década de los ochenta se extendieron nuevas enfermedades que iban a afectar a las mujeres principalmente y que en el mundo

⁴⁹ “The abstract, bodiless worker, who occupies the abstract, gender-neutral job has no sexuality, no emotions, and does not procreate.”

de la danza provocaron (y siguen provocando) un cambio en la imagen y desarrollo profesional de las bailarinas: los trastornos alimenticios.

Bajo este epígrafe, dedicado a las nuevas estéticas, se intentará abordar ambos temas y evaluar su impacto en el desarrollo de las carreras de las mujeres en la danza.

6.4.1. Las nuevas corrientes coreográficas

A partir de los ochenta y, sobre todo en la década de los noventa, una nueva estética empezó a instalarse en el ámbito coreográfico. De nuevo, la figura de Balanchine y sus experimentos en torno a los *pasos a dos* y sus posibilidades fueron dando lugar a nuevas formas en la formulación de un lenguaje coreográfico que iba a primar las formas geométricas y el atletismo extremo sobre otros aspectos que habían sido igualmente importantes a lo largo del siglo XX, como la caracterización psicológica, narrativa o musical de las obras.

En el año 2001, Mark Morris, al hablar de su estética y los problemas que ésta presentaba en los bailarines actuales, comentaba que “en estos tiempos en las compañías de ballet todo se exagera. Después de Balanchine todo el mundo lanza las piernas en cuanto puede. Prefiero Bournonville”⁵⁰ (Morris en Craine 2001/02, p. 71). La técnica de Morris no se caracteriza por los despliegues técnicos y, por esto, el coreógrafo no dudaba en reflejar en su comentario una realidad coreográfica presente en la mayoría de las compañías: el abandono paulatino de estilos más sutiles, narrativos y/o musicales en pos de un atletismo técnico evidente. Muy pronto, este atletismo se uniría a otra

50 “... everything in ballet companies these days gets punched up. Post Balanchine everybody does the splits whenever they can. I prefer Bournonville.”

tónica generalizada durante las últimas décadas del siglo XX, la violencia y la agresión como motivos estéticos e iconográficos en el medio artístico.

El propio coreógrafo Jiri Kylian reconocía en una entrevista en el año 1994 que “hay mucha agresión en [alguna] danza. Mucho de estrellar a la gente contra las paredes porque el mundo es así”⁵¹ (Kylian en Linstead, Hopfl 2000, p. 163). Efectivamente, una de las tónicas generalizadas sobre la coreografía de la década de los ochenta y noventa fue sin duda la agresión y la violencia, sobre todo centrada en la batalla de los sexos.

Los *pasos a dos* fueron pasando paulatinamente de una estética altamente atlética al uso de tal atletismo en la recreación de una violencia entre hombres y mujeres desconocida hasta ese momento

Se podría argumentar que el paso a dos de *Agon* de George Balanchine tuvo mucho



Figura 43: Wendy Whelan y Jack Soto en el final del paso a dos de Agon (1957)

que ver en el establecimiento de dichas estéticas. En este *paso a dos*, Balanchine exploraba de forma obvia la tensión sexual entre hombres y mujeres en el siglo XX. Para dar más peso a tal “lucha”, como el título del ballet indica, los bailarines que estrenaron la obra fueron Diana Adams y Arthur Mitchel; es decir, una bailarina blanca y un bailarín negro que, en el contexto de los años 50, representaban un verdadero

51 “... there's a lot of aggression in [some] dance. A lot of slapping people around the walls because the world is like that.”

desafío al público norteamericano. El *paso a dos* de *Agon* no era un ejercicio de atleticismo y violencia, sino un ejercicio de tensión en el que ambos hombre y mujer buscan un equilibrio casi imposible y que, magistralmente, terminaba en tablas, con los dos bailarines rindiéndose al término del dueto (Figura 43). No había agresión ni violencia en *Agon*, sino tensión, ansiedad y nerviosismo como denominadores de una época de cambios obvios tanto para las mujeres como para los hombres.

A simple vista, *Agon* era – y sigue siendo - un ballet increíblemente moderno, en el que la técnica clásica fue llevada al máximo y despojada de cualquier adorno que la emparentara con su lejana pariente *Giselle*. *Agon* presentaba equilibrios desde posiciones aparentemente imposibles (Figura 40), un uso de las extensiones de las piernas llevadas al máximo en una época en la que raramente se veía una extensión que superara los noventa grados de altura, y una complejidad del trabajo de pareja, con posiciones forzadas y casi barrocas en forma en los torsos, que contrastaban con la linealidad de las extremidades inferiores. Obviamente, éste es un aspecto de la obra, pero más allá de la estética, *Agon* dejaba al s. XX uno de los mejores retratos de una época de cambios continuos y de ansiedad.

Como ya se ha visto, el efecto de la globalización en la exportación y extrapolación de las obras de Balanchine a contextos hasta entonces ajenos a su estética podría ser una de las causas por las que la interpretación de la obra desde un punto de vista simplemente formal y falto de contenido fuera cobrando fuerza entre las nuevas generaciones de coreógrafos.

Así, como ejemplo, Nacho Duato tras tomar la dirección del Ballet del Teatro Lírico Nacional de España (actual Compañía Nacional de Danza) en 1991, y pese a

haber anunciado que dicha compañía no bailarían más clásico, no pudo resistirse a la atractiva modernidad de *Agon* y decidió mantener la obra en repertorio durante su



Figura 44: Katia Waldo y Rubén Martín en el paso a dos de *In the Middle Somewhat Elevated* (1987)

primera etapa como director.

Si bien *Agon* parecía un exponente claro de la modernidad coreográfica, resulta evidente que tanto técnica como estilísticamente requiere un trabajo de técnica clásica impecable y es

interesante observar como esta

estética balanchiniana fue cautivando a toda una generación, que pronto le daría nuevos significados y llevaría sus formas hasta el extremo.

Sin duda, fue William Forsythe uno de los coreógrafos que tomaría esta obra como referencia en su producción inicial y ya en su destacada *In the Middle Somewhat Elevated*⁵² (1987), en el *paso a dos* creado para Sylvie Guillem y Laurent Hilaire se veían claros ecos del *paso a dos* de *Agon*. Si bien en forma las comparaciones estaban claras por el énfasis en la ruptura de la línea clásica y, una vez más, ese llevar al extremo el trabajo de pareja; en el contenido o contexto las obras se encontraban en direcciones opuestas en el encuentro escénico de hombre y mujer (Figura 44).

Si en la obra balanchiniana había una tensión obvia en la forma en la que hombre y mujer se relacionaban, en Forsythe el contexto era mucho más lúdico y

⁵² *In the Middle Somewhat Elevated* es parte de un ballet más extenso llamado *Impressing the Tzar* y fue creado por William Forsythe para el Ballet de la Ópera de París.

desenfadado, quizás reflejando una época de aparente mayor relajación en las relaciones de género. Un elemento común en estas obras de Forsythe que hoy en día constituyen su mayor legado al repertorio de ballet⁵³ era el extremismo en el uso de las extensiones femeninas, así como en las posibilidades atléticas del *paso a dos*, en los que las mujeres suelen ser lanzadas por sus parejas en todas las direcciones, algo que se verá va a tener un efecto importante en el desarrollo de los *pasos a dos* y en la implícita necesidad de que las bailarinas sean lo más ligeras posibles.

Una obra importante y temprana, no obstante, en el desarrollo de la agresión y violencia en las relaciones de género, había sido creada ya en 1979 por el propio Forsythe, quien coreografió para el Stuttgart Ballet su obra *Love Songs (Canciones de amor)*, en la que diferentes personajes “expresan su amor a través del odio”⁵⁴ (Kisselgoff 1983). En 1983, The Joffrey Ballet presentaba en Nueva York dicha obra con una unánime aceptación por parte de crítica y público. La crítica del momento resumía *Love Songs* como un ballet “sobre la ira de las mujeres dirigida hacia hombres invisibles”⁵⁵ (id.). Quizás; y mucho se ha escrito y argumentado sobre este hecho dentro del nuevo contexto formal y estético que ha venido dominando la danza durante las últimas décadas. Sin embargo, la realidad que esta obra presentaba no se caracterizaba por la invisibilidad de los hombres, que eran figuras físicas y corpóreas presentes en el escenario gracias a bailarines profesionales que les daban vida y forma. La violencia y la agresión que estas presencias ejercían contra las mujeres y su ira no eran imágenes

53 Junto a *In the Middle Somewhat Elevated*, habría que poner su obra *Steptext* (1985) e incluso creaciones más recientes como *The Vertiginous Thrill of Exaxtitude* (1996).

54 “... express their love through hate.”

55 “... about the rage of women directed at invisible men.”

abstractas o imaginarias, sino realidades físicas y visibles que se presentaban en el escenario para un público también real y corpóreo.

Las diferentes canciones de Aretha Franklin y Dionne Warrick fueron traducidas a un lenguaje coreográfico en el que las mujeres, pese a su ira, se transformaban en entidades sin peso o personalidad, puesto que la mayoría se presentaban borrachas o alienadas hasta el punto de la enajenación. No es que los hombres se presentaran de una forma más cándida. Forsythe no hizo concesiones en este punto. Sin embargo, conviene recordar que el coreógrafo añadió para su versión americana de *Love Songs* una última canción como cierre de su ballet, en la que el ambiente de discoteca “se vuelve siniestro conforme los hombres van cercando a una de las mujeres”⁵⁶ (id.).

Si la obra parecía hasta cierto punto hacer alarde de una estética en apariencia femenina o incluso feminista y permitía que las mujeres expresaran “su ira” contra hombres “invisibles”, el nuevo cierre de la obra indicaba algo mucho más perverso, el inicio de una nueva agresión física y psicológica hacia las mujeres que era verdadera y real. Quizás el hecho más importante de *Love Songs* es que fue un éxito inmediato de crítica y público. Se inauguraba una nueva estética coreográfica en la que la mujer o bailarina iba a estar sometida a una continua alienación, enajenación y agresión. Como Laura Jacobs recogía antes del cierre del siglo, el triunfo de *Love Songs* en el entorno del ballet - y de la danza en general – daba paso a una nueva década, la de los ochenta, “un tiempo de agresión desatada en el mundo de la danza”⁵⁷ (Jacobs 1999).

56 “... turns sinister as the men close in on one of the women.”

57 “...a time of unbuttoned aggression in the dance world.”

Esta nueva estética se haría patrimonio de la mayor parte de los coreógrafos trabajando durante las décadas siguientes y tal fue la normalización que su impacto en el ámbito del ballet y la danza en general todavía no ha desaparecido. En la última visita de la compañía Aterballetto a Londres en el año 2005, las dos obras de su coreógrafo principal Mario Bigonzetti hacían tal uso y abuso de la agresión entre los bailarines (Figura 45) que cuando enviamos nuestra crítica a los editores de Criticaldance.com, les llamó tanto la atención nuestra queja que escogieron la descripción de una de las obras como “pasada de moda, machista y sin sentido”⁵⁸ como título de la crítica (Abad Carlés 2005).

Sin embargo, la agresión y la violencia no fue algo que surgiera solamente con las nuevas generaciones de coreógrafos. Incluso un coreógrafo de establecida reputación como Sir Kenneth



Figura 45: Aterballetto en Cantata (2005)

MacMillan en su última obra, *The Judas Tree* (1992), se sumaba a las nuevas tendencias al presentar en escena y, de alguna manera, condonar una violación en grupo que culmina en el asesinato de una mujer (Figura 36). La obra tuvo críticos tan importantes como Clement Crisp (2007) elogiando el tema por ser éste ciertamente osado dentro del mundo del ballet. Crisp fue incluso más allá al alabar la forma en que se presentaba el

58 “... dated, sexist and pointless”

personaje de la Mujer, por ser ésta “las identidades múltiples e invariables de la mujer como madre, amada, carne disponible y Virgen consoladora”⁵⁹ (Crisp 2007, p. 194).

Cuando algunos críticos denunciaron la misoginia presente en la obra, se les acusó de remilgados (Duguid 2010). Durante la reciente puesta en escena por parte del Royal Ballet, el periódico *The Independent* publicó una entrevista con Irek Mukhamedov, quien había creado el personaje del Capataz en 1992. En dicha entrevista, el ex-bailarín al explicar su personaje en el contexto de la obra, afirmaba que la escena de la violación era necesaria para el desarrollo de la narrativa y en su explicación sobre cómo se llegaba a esa escena el ex-bailarín comentaba: “Así es como entiendo a los hombres. La mayoría del tiempo si tuvieran la oportunidad pensarían en ello. Así es como se llega a la situación. Ella hace que la situación llegue ahí”⁶⁰ (id.). Más adelante en la entrevista no duda en calificar ese momento de la obra como “duro, pero es fantástico.”⁶¹

Kenneth MacMillan había presentado ya una violación en escena en 1960, en su obra *The Invitation*. La diferencia entre la violación de la obra de los años sesenta y la de los noventa es simplemente reveladora. En *The Invitation*, la muchacha – interpretada por Lynn Seymour - se presentaba como una auténtica víctima en manos del violador. El ballet concluía con un solo en el que el público intuía que la vida de esta joven había sido destrozada para siempre a partir de ese momento. En *The Judas Tree*, sin embargo, el personaje femenino no es una víctima, sino más bien, el “agente” de su

59 “... the multiple and unchanging identities of womankind as mother, beloved, available flesh and consoling Virgin “

60 “This is how I understand men. Most of the time if they had a chance, they would think about it. It's how the situation happens. She's making the situation come to that.”

61 “... tough, but it's fantastic.”

propia violación. Cuando el deseo sexual del Capataz se ve expuesto ante los demás, él es el que le retuerce el cuello y la mata. En una alusión a la figura bíblica y al título del ballet, el Capataz termina ahorcándose en una viga, llamando así a la compasión del público.

La comparación entre *The Invitation* y *The Judas Tree* es interesante al ver como un mismo motivo iconográfico en la producción coreográfica de un artista ha dado un giro de 180 grados en su contenido y forma de representación.

La violencia o agresión a la mujer en el ámbito del ballet no era algo nuevo. Ya Maurice Béjart, en su intento de dar a los hombres una preponderancia en el ámbito de la danza clásica, había coreografiado obras en las que las mujeres estaban o totalmente ausentes de la escena, o presentes de forma mecánica, sin vida. El énfasis en las obras de Béjart fue siempre el bailarín masculino, pese a que algunas de sus coreografías para bailarinas fueran importantes. Quizás, el hecho de que la generación de bailarinas que trabajó durante gran parte de la carrera de Béjart fueran grandes personalidades influyó en su creación para ellas.

Sin embargo, lo que ocurría en los años ochenta y noventa era algo diferente. Como Naomi Wolf (1990) explicaba en referencia al cambio que se produjo en el papel de la mujer en estas décadas, para que estas ideologías en las que a las mujeres se las despoja de todo valor fueran tomando peso e imponiéndose en los diferentes medios, incluido el coreográfico, no se requiere “una conspiración, sino simplemente una atmósfera”⁶² (Wolf 1990, p.18).

62 “... a conspiracy, merely an atmosphere.”

En la danza, donde el énfasis en el aspecto físico de los bailarines es obvio y resaltado a través de vestuarios, coreografía e iluminación, esta paulatina inmersión en imágenes de violencia sexual no se desvinculaba mucho de lo que ocurría en los ámbitos televisivo y cinematográfico. Según Wolf, la nueva iconografía que emergía en estas décadas encontraba su origen en dos causas principales. Primeramente, se manifestó la ira masculina ante el nuevo poder adquirido por las mujeres durante la época anterior y, en segundo lugar, se permitió tal manifestación por el sentimiento de culpa que tal poder había desencadenado en las mujeres (Wolf 1990). Si se quiere, y aplicando las teorías de Foucault en torno al ejercicio de poder, parece obvio que un grupo no puede ejercer su poder sin el consentimiento pasivo del grupo sometido, en este caso convertido en culpa (Díaz 1995).

Wolf apoya sus teorías con datos que analizan la presencia y representación de las mujeres en los medios audiovisuales; según un estudio realizado en 1989 por el Screen Actors Guild, las mujeres interpretaron un 14% del total de los papeles principales en la industria y, dentro de ese porcentaje, “un número creciente de los papeles para mujeres las convirtió en víctimas de violación o prostitutas”⁶³ (Wolf 1990, p. 137).

Susan Faludi arroja datos similares en su libro *Backlash – The Undeclared War Against Women (Regresión – La guerra no declarada contra las mujeres)*. Cuando Faludi analiza las tendencias cinematográficas de fines de los ochenta, la autora concluía que la disparidad entre los papeles femeninos y masculinos en la industria había sufrido una regresión no vista desde los años cincuenta, en la que “las mujeres

63 “... a growing number of the roles for women cast them as rape victims or prostitutes.”

independientes son finalmente silenciadas al sacarlas de las pantallas”⁶⁴ (Faludi 1991, p. 164).

Cuando las mujeres aparecen en las series de televisión, sus papeles tampoco son representativos de la realidad social y profesional que se vivía en esos momentos. Según recoge Faludi, en un estudio de la Comisión Europea realizado en 1987 que analizaba la representación de las mujeres en veintinueve series televisivas de diferentes países europeos, se concluía que dos tercios de los personajes femeninos aparecían en un papel familiar y sólo una sexta parte realizaba un trabajo. Contrastando con esto, casi la mitad de los protagonistas masculinos aparecían trabajando (Faludi 1991).

En estudios más recientes recogidos por Natasha Walter en su libro *Living Dolls – The Return of Sexism (Muñecas vivientes – El retorno del machismo)*, los datos siguen siendo contundentes. De entre 101 películas consideradas para todos los públicos estrenadas entre 1990 y 2004 y de entre los más de cuatro mil personajes que aparecían en las mismas,

... el 75 por ciento del total eran hombres, el 83 por ciento de los personajes en grupo eran hombres, el 83 por ciento de los narradores eran hombres, y el 72 por ciento de los personajes que hablaban eran hombres.⁶⁵
(Walter 2010, p. 69)

Incluso una nueva industria como la de los videos musicales que ha tenido una influencia importante en el desarrollo de la cultura popular en los jóvenes, arroja datos recogidos por la American Psychological Association y usados por Walter en su libro que anuncian que de la iconografía sexual de la que se nutren dichos videos, en un 84%

64 “... independent women are finally silenced by pushing them off the screen.”

65 “75 per cent overall were male, 83 per cent of characters in crowds were male, 83 per cent of narrators were male, and 72 per cent of speaking characters were male.”

de los mismos, son las mujeres las encargadas de ejecutar los bailes más sexuales. Además, un 71% de las mujeres que aparecen en dicho medio “se las ve llevando ropas provocativas o no mucha ropa, comparadas con el 35 por ciento de los hombres”⁶⁶ (Walter 2010, p. 71).

Si éste es el contexto en el que la cultura se ha venido desarrollando en los últimos tiempos, no es de extrañar que su reflejo en la danza no tardara en hacerse sentir. Eliminando la idea de la conspiración, no obstante parece que una atmósfera iba impregnando el ambiente sociocultural de una época. No es de extrañar que las mujeres sintieran ira, lo que extraña y sorprende es que esta ira fuera expresada por los hombres y que sus víctimas fueran nuevamente las mujeres. En esta “atmósfera” de creación coreográfica en el ámbito del ballet, quizás se explique mejor la ausencia de figuras femeninas. Si, como ya se ha tratado, se daba el elemento añadido de que la mayor parte de las compañías se encontraban en estos momentos dirigidas por hombres, parece lógico que el papel de las mujeres como agentes activos en este ámbito se fuera restringiendo de forma casi imperceptible.

6.4.2. Las nuevas estéticas en el ballet

En una sociedad en la que la figura femenina se convertía en objeto de escrutinio generalizado, el poder de dicha imagen no tardaría en llegar al mundo del ballet donde la figura de los bailarines con su perfección física y, más concretamente, la figura de la

⁶⁶ “... were seen to be wearing provocative clothes or not many clothes, compared to 35 per cent of the men.”

bailarina como su protagonista, pronto serían explotadas en posters y medios de difusión bajo el apelativo de “sexy”.

Pareciera como si, conforme las nuevas estéticas de las obras creadas en estas décadas en las que el atleticismo se unía a esa constante agresión entre los géneros, la idea del ballet como algo que se podía lanzar al mercado bajo el adjetivo “sexy” fuera adoptada paulatinamente por las diferentes compañías de ballet.

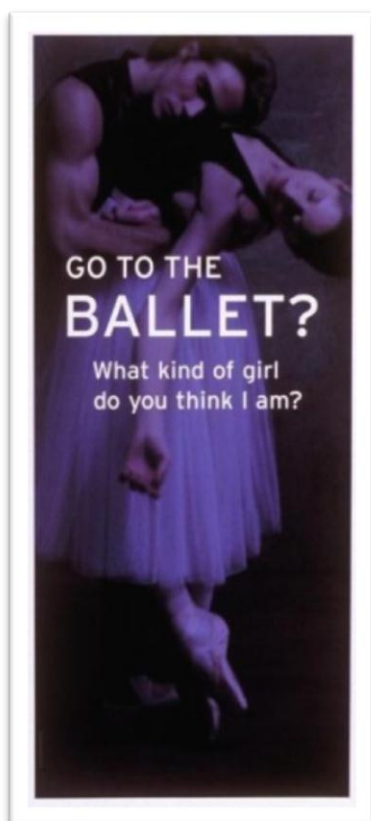


Figura 46: Campaña publicitaria del San Francisco Ballet (2003) por Goodby Silverstein & Partners

El pistoletazo de salida lo daría San Francisco Ballet (Figura 46), cuando en el año 2002 lanzaba una campaña publicitaria en la que una bailarina en tutú clásico y piernas desnudas disfrutaba de las caricias de un compañero en los sillones traseros de un descapotable. Al año siguiente, el American Ballet Theatre lanzaba sus posters con imágenes del torso desnudo de un bailarín de la compañía. En el año 2003, el Boston Ballet presentaba un programa dedicado a Balanchine titulado *All that Sex*. En enero del 2004, *Dance Magazine* lanzaba un artículo titulado “Ballet is Sexy” y en marzo ese mismo año, el Ballet

Independents Group (BIG) organizaba un foro bajo el título *Tits or Tricks – Ballet for Sale (Tetas o trucos – El*

ballet en venta) en el Royal Festival Hall de Londres.

En este último foro, críticos, coreógrafos y representantes de marketing de varias compañías de ballet analizaban las estrategias empleadas por las industrias de marketing

y trataban de establecer los límites posibles de estas estrategias en la venta de programas de ballet. Uno de los invitados, jefe de marketing del English National Ballet en esos momentos, comentaba no sin ironía y aludiendo a las nuevas estéticas imperantes: “ya no hay bailarines sexuales en los escenarios”⁶⁷ (Crow, Jackson 2004). Posiblemente dicho comentario hacía referencia a la ausencia de figuras como Rudolf Nureyev, artistas que con su sola presencia conseguían generar magnetismo en los escenarios. Tampoco era ya la época de las grandes parejas de baile, como la legendaria pareja de Fonteyn y Nureyev, Sibley y Dowell o Makárova y Baryshnikov, que consiguieron en su época transcender la mera técnica del paso a dos y generar en el público un verdadero fervor que iba más allá de los límites del escenario. Quizás lo más iluminador de dicho foro fue una de las conclusiones a las que se llegaba al término del encuentro: “en ballet tenemos el marketing que nos merecemos”⁶⁸ (id.), alusión a un momento de crisis creativo importante que parecía ser compensado por estrategias de marketing que se adecuaban a las empleadas en los medios de masas más populares.

Sin embargo, y a pesar de que la asociación del ballet con la idea de “sexy” se ha mantenido hasta nuestros días, cuando se trata de coreografía y de la imagen del coreógrafo, el elemento “sexy” se invierte y pasa a ser de género masculino.

Cuando la polémica sobre la falta de coreógrafas en los escenarios actuales saltó a la prensa británica, Charlotte Higgins, la principal editora de la sección de artes en el periódico *The Guardian*, tras preguntar a diversas personalidades del mundo de la danza por esta cuestión, recibió varias respuestas que comentaban cómo la cultura actual en la que los críticos que acuden a las representaciones de danza son en su mayoría

67 “There are no sexual dancers on stage any more.”

68 “We've got the marketing that we deserve in ballet.”

homosexuales o mujeres, y en la que los físicos atléticos de los bailarines son un buen reclamo en las industrias de marketing favorecen “la imagen viril, sexy, atlética del coreógrafo”⁶⁹ (en Higgins 2009).

Igualmente Julia Carruthers, quien fuera la directora de programación del Southbank Centre en Londres, no dudaba en echar parte de la culpa a la prensa por no ser capaces de considerar a las mujeres lo suficientemente “listas, sexis y carismáticas”⁷⁰ (Mackrel 2009).

Pero el hecho de que las nuevas estrategias de marketing utilizaran a los hombres como “objetos de deseo” en posters y campañas publicitarias de nuevas obras y proyectos tampoco eliminó la imagen de la bailarina como símbolo de este poder masculino en el sector.

Durante los ochenta y hasta nuestros días, las presiones socioculturales en torno a la búsqueda del físico ideal dieron lugar a la aparición y propagación de los trastornos alimenticios (anorexia, bulimia y trastorno alimenticio compulsivo). El efecto de estas enfermedades ha sido importante en el ámbito femenino, con una proporción del 89% de afectadas en comparación con la población masculina, en la que la incidencia se sitúa en el 11% (en Beating Eating Disorders 2011). Un trastorno alimenticio ha sido definido como un cambio, que puede ser de moderado a extremo, en las pautas alimenticias y que se caracteriza por una obsesión con la comida y el peso (Schluger 2009).

No debería ser extraño el que en una profesión en la que el énfasis en la apariencia física y en la que se produce un escrutinio diario delante de un espejo para

69 “... virile, sexy, athletic image of the male choreographer.”

70 “... clever, sexy and charismatic”

alcanzar una perfección ideal física y estética, los desórdenes alimenticios se convirtieran en una realidad con la que escuelas y compañías han estado conviviendo durante décadas. Lo que resulta interesante es la falta de aceptación de tal realidad por parte del sector en el que se desarrolla. Así, cuando Alice E. Schluger realizó su estudio sobre la incidencia de estas enfermedades en alumnos de danza, confirmaba que lo limitado de las investigaciones sobre este tema en la danza ha resultado en una falta de conciencia y conocimiento de un problema importante (Schluger 2009).

Ya se ha comentado el caso de Gelsey Kirkland, quien denunció la situación en la década de los ochenta con su libro *Dancing on my Grave*. La propia bailarina, en la década de los noventa, y al comercializarse un vídeo de una de sus actuaciones con Mikhail Baryshnikov, permitió su salida al mercado sólo si se ponía una nota de alerta para las futuras generaciones. La grabación salió a la venta, pero con la siguiente nota al término de la grabación:

Aconsejaría a las futuras bailarinas que no olviden que el peso y el poder muscular son absolutamente cruciales para mantener la presencia en el escenario y para poder estar a la altura de una actuación como la que aquí ofrece Mikhail Baryshnikov. Definitivamente, la delgadez – en el ballet - no está de moda.⁷¹ (Kirkland en *Baryshnikov at Wolf Trap*, 1992)

Si bien es cierto que a lo largo del siglo XX la iconografía de la danza había favorecido un físico en las bailarinas en el que la delgadez era evidente y casi intrínseca a esta forma artística, el extremo al que se llevó dicha delgadez de la bailarina en las últimas décadas del siglo XX no tenía precedentes. Mientras las coreografías se iban

71 “ I would advise aspiring ballerinas to keep in mind the weight and muscular power that are absolutely crucial to hold the stage and measure up to a performance like the one given here by Mikhail Baryshnikov. Thin – in ballet - is definitely not in.” La grabación original de dicha representación fue realizada en 1976.

haciendo cada vez más atléticas y físicamente violentas, como ya se ha visto, a la bailarina se la sometía a un canon estético imposible, puesto que para mantener un nivel técnico y físico en escena, es necesario un peso y unos músculos que las nuevas estéticas parecían negar.

Aunque los efectos de los trastornos alimenticios son, actualmente, bien conocidos, las causas y los efectos físicos y psicológicos durante su desarrollo como enfermedad todavía siguen siendo un enigma para gran parte del colectivo educativo y profesional en el sector. El artículo publicado recientemente en España y escrito por Eva Asensio Castañeda, Ascensión Blanco Fernández y Rosa M. Rodríguez Jiménez hace hincapié precisamente en la necesidad de ofrecer mayor información sobre los factores de riesgo de estas enfermedades debido a que “‘el cuerpo’ es una herramienta de trabajo, por lo que la importancia de cuidarlo y protegerlo es esencial para el desempeño de esta profesión” (Asensio Castañeda et al. 2010, p. 389).

En una reunión a la que asistimos en enero del 2011, como miembro del personal docente de una escuela de danza profesional en Londres, al impartirse una charla a todos los profesores de danza y teatro musical sobre el tema de los desórdenes alimenticios en el alumnado, se repitió en varias ocasiones la idea de que los desórdenes alimenticios son una enfermedad mental y no hay nada que se pueda hacer al respecto.

La asociación de los desórdenes alimenticios con la idea de que son una enfermedad contraída de forma genética y que se desarrolla de forma casi mística en la mayoría de la población femenina afectada ha sido refutada tanto por el sector médico como por los estudios de género. Schluger citaba como posibles causas en la aparición de esta enfermedad los factores biológicos, psicológicos, sociológicos y familiares;

aunque remarcaba la importancia de la influencia sociocultural como la verdadera raíz del problema según las investigaciones más recientes (Schluger 2009). Wolf igualmente rechazaba el origen genético de estas enfermedades al afirmar:

Si de repente del 60 al 80 por ciento de mujeres en la universidad no pueden comer, resulta difícil creer que de repente, del 60 al 80 por ciento de sus familias estén enfermas [...] Hay una enfermedad en el ambiente; y su origen fue creado con premeditación: y las mujeres jóvenes la están contrayendo.”⁷² (Wolf 1990, p. 198)

Recientemente, el caso de la bailarina del New York City Ballet Jennifer Ringer saltó a la prensa cuando el crítico Alastair MacCauley criticó su actuación en el papel del Hada Ciruela Dulce de *El Cascanueces* en diciembre del 2010 tras comentar que Ringer “parecía que hubiera comido demasiadas ciruelas dulces”⁷³ (en *The Daily Mail* 2010). Inesperadamente, el comentario provocó tal controversia en los medios que el crítico de *The New York Times* tuvo que escribir un segundo artículo en el que ratificaba su postura al anunciar: “Si quieres hacer que tu apariencia sea irrelevante a las críticas, no elijas el ballet como carrera”⁷⁴ (id.).

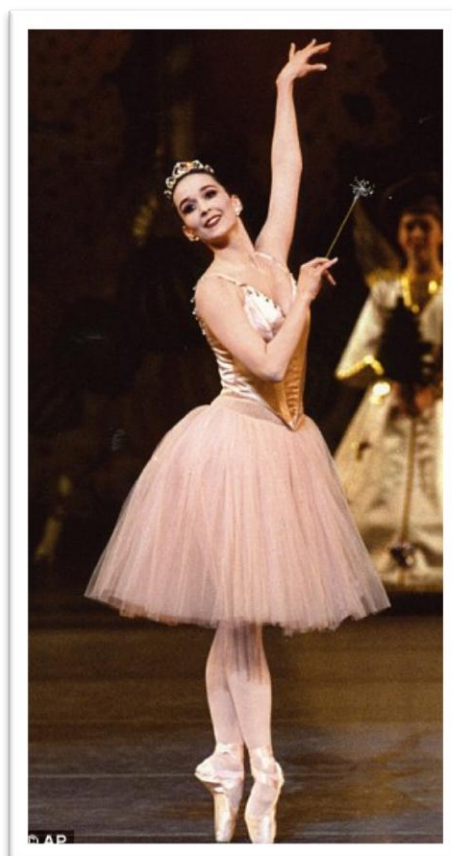


Figura 47: Jennifer Ringer en *El cascanueces* (2010)

72 “If suddenly 60 to 80 percent of college women can't eat, it's hard to believe that suddenly 60 to 80 percent of their families are dysfunctional [...]. There is a disease in the air; and its cause was generated with intent: and young women are catching it.”

73 “... looked as if she'd eaten one sugar plum too many.”

74 “If you want to make your appearance irrelevant to criticism, do not choose ballet as a career.’

La evidente presión que el mundo del ballet ejerce sobre la mujer y su físico fue igualmente constatada por la actriz Natalie Portman, quien se sumó a la defensa de la bailarina al cuestionar el mundo de la danza tras haber tenido que adelgazar casi diez kilos para interpretar su papel en la película *Black Swan (Cisne Negro)*. Portman comentaba en defensa de Ringer: “¿En qué otro campo es aceptable el que se juzgue a sus artistas por su tamaño? Era simplemente increíble toda la presión sobre los bailarines para que se mataran de hambre”⁷⁵ (Id.).

La realidad es más compleja. Sin duda el físico es fundamental en la danza. Las obras, los estilos coreográficos, las expectativas por parte del público requieren ciertas líneas, ciertas formas plásticas. Sin embargo, existe una fina y frágil línea que separa lo que es humanamente posible en una profesión basada en la actividad física y lo que es, efectivamente, “matarse de hambre”. La propia Ringer (Figura 47) posee un historial de trastornos alimenticios desarrollados a lo largo de su carrera y, como Kirkland años antes, al comentar su época de anorexia, reconocía en una entrevista para el *Today Show* en Estados Unidos:

... si estás demasiado delgada, realmente no puedes hacer el trabajo y es ahí cuando la gente se mete en problemas, y ése fue mi problema... Cuando tuve mis desórdenes alimenticios [...] estás débil, no puedes hacer tu trabajo.⁷⁶ (en Bell 2010)

La controversia lanzada por este último incidente sacaba a la luz un tema hasta ahora poco reconocido o tratado en el mundo de la danza. Pese a que las instituciones que tratan los problemas de desórdenes alimenticios continúan citando la genética como

75 “In what other field is it acceptable to judge artists by how big they are? It was just amazing all of the pressure on dancers to starve themselves.”

76 “... if you're too thin, you can't really do the job and that's when people run into trouble, and that was my trouble, you know, when I went through my eating disorders [...] you're weak, you can't do the job...”

una de las causas de estas enfermedades, no es posible olvidar las expectativas sociales actuales en las que a las mujeres se las convence de que su “viaje hacia la realización personal inevitablemente pasará por perfeccionar sus cuerpos”⁷⁷ (Walter 2010, p. 66).

Schluger en su estudio también establecía una relación causa efecto entre la búsqueda constante de un físico extremadamente delgado y, por lo tanto imposible de obtener, y la pérdida de autoestima y la aparición de alteraciones alimenticias (Schluger 2009).

Los cambios socioculturales en la imagen femenina ya fueron recogidos por Elaine Showalter en su estudio histórico sobre las grandes figuras del feminismo. Al llegar a las épocas más recientes, la historiadora citaba a Oprah Winfrey, la Princesa Diana y Hillary Clinton como sus máximas representantes, ya que en la década de los noventa, los modelos femeninos “no solo tenían que ser ambiciosas, amables e inspiradoras, sino también guapas, estilosas y delgadas” (Showalter 2001, p. 323), es decir, más que por sus acciones, los nuevos iconos femeninos pasaban por sentirse más orgullosas y ser más admiradas “por perder peso que por cualquier otra cosa que hubieran conseguido”⁷⁸ (id.).

Si ésta ha sido la exigencia social en la que se han venido desarrollando las mujeres en las últimas décadas, no debería sorprender que en un medio como la danza, la aparición de estas nuevas enfermedades y su efecto en las bailarinas se hiciera notar de inmediato. De nuevo, Schluger recogía este dato al establecer que “a causa de que las bailarinas profesionales constituyen un subgrupo femenino vulnerable, el riesgo de un

77 “... journey to self-fulfilment will inevitably lie in perfecting their bodies.”

78 “... not only had to be ambitious, caring and inspiring, but also beautiful, fashionable and thin.” [...] “... for losing weight than for anything else they accomplished.”

trastorno alimenticio puede que sea mayor que para una persona que no baila o alumnos de danza adolescentes”⁷⁹ (Schluger 2009, p. 37).

En 2007, *Ballet Review* publicaba una entrevista bajo el título “A Conversation with a Thin Dancer” (“Una conversación con una bailarina delgada”), en la que una antigua bailarina del American Ballet Theatre contaba su experiencia en la compañía tras haber sufrido anorexia nerviosa en la década de los ochenta. Cuando Charles France, ayudante de dirección de Mikhail Baryshnikov, detectó la anorexia de esta anónima bailarina y la puso en manos del fisioterapeuta de la compañía con la orden de que ganara peso o sería despedida, el entrevistador cuestionaba tal decisión con esta pregunta: “¿En realidad quién se va a distraer por los brazos esqueléticos de una chica del cuerpo de ballet en medio de otros ochenta brazos esqueléticos?”⁸⁰ (Langlois 2007, p. 68).

Aunque la pregunta fuera realizada con ironía durante el proceso de la entrevista con la bailarina, lo cierto es que la actitud de normalización de esta realidad dentro de un contexto artístico determinado es preocupante.

En el estudio realizado por Dance UK, *Fit to Dance 2 (Apto para bailar 2)*, la mayor preocupación entre los bailarines resultaba ser nuevamente el peso y la importancia de conseguir un físico determinado por las compañías y la sociedad. Según el estudio, en el año 2002, el 24% de las bailarinas seguía una dieta para perder peso, un porcentaje mayor que en 1993 - cuando se había realizado un estudio previo -. Pese a que se vio un descenso en la incidencia de desórdenes alimenticios en el sector, un 25%

79 “Because professional dancers constitute a vulnerable female subgroup, the risk of eating disorders may be even greater than for non-dancers or adolescent dance students.”

80 “Who, really, is going to be distracted by the skinny arms of a corps girl among eighty other skinny arms?”

de respuestas al cuestionario enviado por la organización confirmaban haber padecido algún tipo de desorden alimenticio a lo largo de su carrera (Laws 2005).

La falta de estudios importantes dentro del entorno profesional sobre este tema es indicativa de una actitud de silencio generalizada en el sector. Cuando en 1989, Marguerite Porter publicaba su autobiografía tras retirarse como bailarina principal en el Royal Ballet, en un momento en el libro comentaba cómo la mitad de las bailarinas de la compañía la habían amonestado al término de una entrevista en la que confesó no haber hecho una dieta jamás y la ausencia de este hábito entre las bailarinas. A continuación, la ex-bailarina reconocía que había un alto grado de experimentación con dietas de moda y, de hecho, en la escuela una chica de su curso había muerto como consecuencia de la anorexia (Porter, Dunhill 1989).

Pese a la reticencia que parece existir en el mundo profesional a la hora de comentar estos temas, Dorca Walters, ex-bailarina del Birmingham Royal Ballet, realizó en el año 2000 una tesina de Máster en estudios aplicados a la danza en la Universidad de Birmingham, que tomaba como tema la estética del ballet y su efecto en las bailarinas. Dr Tansin Benn, profesora de dicha Universidad y especialista en el área de educación física, colaboró en la adaptación de dicha tesina para su presentación en un congreso internacional. El objetivo de Walters era investigar si la mayor educación en los bailarines sobre temas de nutrición había instigado un cambio positivo en la cultura del cuerpo en el mundo del ballet y en la forma de vida de las bailarinas (Dr. Benn, Walters 2001).

Su estudio es uno de los pocos realizados por una persona con acceso al entorno profesional y con experiencia personal en el efecto que la cultura del cuerpo en el

mundo del ballet ejerce en la vida profesional en las bailarinas. Walters explica que se trata de un estudio empírico en el que se recogen percepciones y comentarios que constantemente se escuchan en el sector y que, hasta el momento, han permanecido ausentes de los estudios académicos.

Quizás de especial importancia es la introducción al tema, en la que Walters, aunque menciona la disposición genética inicial como factor importante en el desarrollo de la enfermedad a lo largo de las carreras de las bailarinas, no duda en equiparar los elementos biológicos con otras influencias como las que surgen de los compañeros de profesión, los profesores, los ejemplos a seguir y los directores de las compañías. Así, la ex-bailarina no duda en afirmar que las expectativas sobre el control del cuerpo se aprenden; ya que la realidad de la profesión indica que, lejos de primarse aspectos artísticos y técnicos, se está generando una cultura en la que la forma del cuerpo y su tamaño son esenciales para tener éxito profesional (Dr. Benn, Walters 2001).

Cuando Walters analiza la llegada de la apariencia anoréxica en el mundo del ballet, una vez más, el nombre de Balanchine y la estética favorecida por el coreógrafo a fines de su vida emerge en el estudio como la principal causa de este cambio (Dr. Benn, Walters 2001). Una vez más, sin embargo, conviene recordar que la variedad de bailarinas con las que trabajó Balanchine a lo largo de su carrera no apoyan estas teorías. Tan siquiera el físico de su musa más importante, Suzanne Farrell, se ajustaba a esta estética que, en los ochenta, se impuso en las compañías americanas y pronto, posiblemente por el efecto de la globalización, fue adoptada por gran parte de las compañías internacionales.

Quizás los datos más interesantes del estudio de Walters son aquellos que parecen confirmar la normalidad con la que el medio profesional acepta una realidad que va en contra de los mínimos requerimientos calóricos necesarios para poder desarrollar una actividad física de forma profesional. Según Walters, pese a que la mayoría de las bailarinas pensaban que su dieta era normal y saludable, sus diarios personales demostraban que muchas de ellas mantenían dietas de un consumo diario de entre 700 y 900 calorías. Tal cantidad está muy por debajo de la necesaria para poder mantener un nivel de actividad física óptima. Pareciera que lo que se está desarrollando dentro de la profesión es una tácita complicidad en lo que Walters denomina “gentil inanición”⁸¹, es decir, unos hábitos alimenticios perjudiciales en los que las implicadas no parecen darse cuenta de las repercusiones que tales prácticas tendrán en el desarrollo posterior de sus carreras (Dr. Benn, Walters 2001, p. 9).

Pese a que la dirección de las compañías parece haberse sensibilizado en estos temas y la mayor información y conocimiento de estas enfermedades han hecho que los comentarios ofensivos hayan disminuido considerablemente en la retórica de las clases y ensayos preliminares a los espectáculos, todavía quedan factores que pueden iniciar en las bailarinas enfermedades relacionadas con los desórdenes alimenticios. Walters identifica factores que, pese a no tener articulación verbal, tienen un efecto evidente en los cuerpos de las bailarinas. Curiosamente, y pese a que las bailarinas actuales viven en mundos dominados por hombres que ejercen las posiciones de directores de las compañías y coreógrafos, parece que la mayor presión para estar delgada proviene de sus propios compañeros de profesión. Así, Walters recoge el punto de vista de una

81 “... gentle starvation.”

profesora que atribuía la presión sobre las bailarinas a las crecientes expectativas en los *pasos a dos*, en los que las mujeres son lanzadas en todas las direcciones y, por eso, cuanto más ligera se sea, mejor. La ex-bailarina da un ejemplo de un bailarín en la compañía cuyas parejas de baile se identificaban por una pérdida importante de peso al empezar a bailar con él (Dr. Benn, Walters 2001).

Cuando Walters propone una cifra que gira en torno al 35% de las bailarinas con problemas de desórdenes alimenticios, la mayoría de las encuestadas encuentra la cifra adecuada, con comentarios interesantes al respecto, en los que se habla de una “anorexia mental” que afecta a un porcentaje mucho mayor y que consiste en la continua represión a la hora de consumir alimentos por una percepción distorsionada del propio físico (Dr. Benn, Walters 2001, p. 14).

La dureza de la realidad del estudio realizado por Walters es preocupante por dos aspectos fundamentales. Primeramente, Walters está analizando el seno de una compañía con una muy buena reputación en su trato con los bailarines y, pese a eso, la situación de las bailarinas es cuando menos inquietante. En segundo lugar, Walters en sus conclusiones logra articular la relación no definida ni tratada de forma abierta entre los desórdenes alimenticios de las bailarinas y el ejercicio de poder de directores, coreógrafos e incluso parejas de baile.

Resulta evidente que la imagen y confianza que tiene una bailarina en su cuerpo es vulnerable a la distorsión debido a la concentración en la imagen, y a la naturaleza físicamente selectiva de la profesión y puede ser dañada por los efectos de una cultura de poder autoritaria en la que el

cuerpo se vuelve un aparato de control, opresión y expresión.⁸² (Dr. Benn, Walters 2001, p. 25)

Las conclusiones de Walters, curiosamente, no se alejan mucho de las que Wolf ya había establecido en 1990 en su libro *The Beauty Myth*. Pese a que en su momento dichas conclusiones sobre la incidencia de los desórdenes alimenticios en la vida de las mujeres se consideraron exageradas y fueron criticadas por otras académicas como Christina Hoff Sommers, lo cierto es que Wolf no se aleja del porcentaje de Walters cuando sitúa en el 38% el nivel de incidencia de las enfermedades dentro de esta comunidad artística (Wolf 1990, p. 185).

Quizás el dato más importante arrojado por Wolf en su estudio sobre la incidencia de estas enfermedades en las mujeres fue su capacidad de establecer una relación directa entre los desórdenes alimenticios y la obsesión sobre la obediencia femenina y no por la belleza, como se venía pronunciando. En palabras de la autora:

las mujeres no dejan de comer y se matan de hambre sólo en una sucesión de relaciones privadas, sino dentro de un orden social público en el que hay un interés obvio por mantener esos problemas con la comida.⁸³ (Wolf 1990, p. 189)

De nuevo, las conclusiones de Wolf y de Walters coinciden. Las mujeres no caen en estas enfermedades por una causa biológica sin determinar. Las mujeres enferman porque existen factores de presión en la sociedad que tienen la labor de detonadores dentro de sus cuerpos y mentes. Igualmente, las mujeres enferman por intentar acercarse a un ideal de belleza, pero dicho ideal no es sino la expresión de un

82 “It is also evident that a female dancer’s body image and confidence are vulnerable to distortion due to the image conscious, physically selective nature of the profession and can be damaged by the effects of an authoritarian power culture in which the body is a site of control, oppression, and expression.”

83 “... women do not eat or starve only in a succession of private relationships, but within a public social order that has a material vested interest in their troubles with eating.”

uso de poder que somete a las mujeres socialmente, culturalmente, físicamente y psicológicamente.

Una mujer que no come o cuya sola obsesión pasa a ser la comida - cómo evitarla o expulsarla de su cuerpo lo antes posible-, es una mujer que no va a tener fuerzas ni físicas ni mentales para luchar por su puesto en la sociedad o en la compañía de danza en la que desarrolla su trabajo y su vida.

Como se ha visto a lo largo de este capítulo, muchos han sido los factores que han podido potenciar la desaparición de las mujeres en el entorno coreográfico y en los puestos de poder de las organizaciones de danza. Sin embargo, la falta de análisis y de articulación de estos factores parece haber generado la aparición de místicas y nuevos determinismos en torno a la mujer que serán analizados en el próximo capítulo.

Capítulo 7.

El eterno femenino: los nuevos determinismos



Figura 48: Australian Ballet en Checkmate (1937)

7.1. Introducción

En 1963 Betty Friedman, impulsora de la segunda ola de feminismo de los años sesenta y setenta, publicaba su libro *The Feminine Mystique (La mística femenina)*, obra en la que articulaba un pensamiento todavía vigente hoy en día: “cuando una mística es importante, crea su propia ficción de los hechos”¹ (Friedman 1963, p. 43). La exposición de la famosa feminista recientemente fallecida venía a explicar la abundancia de razonamientos de tipo científico, biológico, filosófico y socioculturales que justificaban y evidenciaban la incapacidad de las mujeres en ciertas tareas o esferas sociales y, por lo tanto, articulaban con lógica incontestable las causas de su exclusión de actividades profesionales, sociales, intelectuales, etc.

La creación de *místicas* no es un hecho aislado y característico de una época ya pasada. En cualquier momento en el que las mujeres experimentan un retroceso social parece lógico que tal retroceso ha de venir acompañado de nuevas teorías que intenten explicar la situación desde un punto de vista biológico o científico que garantice la aceptación de la nueva realidad sin que se cuestione ésta como una posible construcción social capaz de obedecer otros intereses e intenciones.

Como bien han identificado Faludi, Wolf, Walter y otras académicas en los últimos años, el papel de la mujer en la sociedad actual ha experimentado un retroceso silencioso, en el que la falta de articulación de discursos que evidencien tal regresión hace que sea difícil explicar la situación en la que nos encontramos. Sin embargo, y pese a la aparente falta de discursos que ayuden a entender esta nueva realidad, las

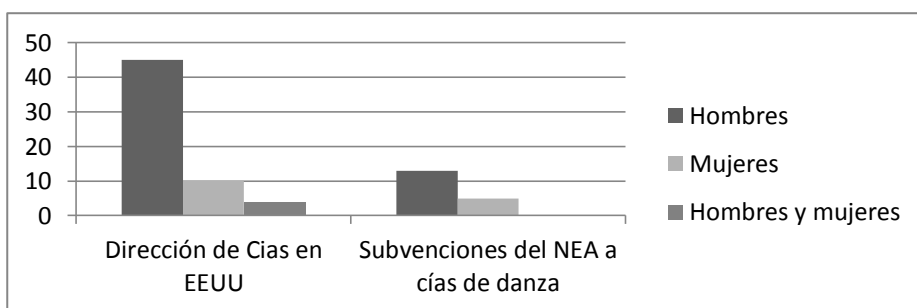
1 “When a mystique is strong, it makes its own fiction of fact.”

estadísticas ofrecen datos que confirman una regresión importante, y, como en toda marcha atrás, se recrean “viejos mitos sobre las mujeres como nuevas verdades incontestables y se ignora todo intento de apelar a la razón”² (Faludi 1991, p. 17).

Así, cuando Natasha Walter examinaba las cifras de mujeres en puestos de dirección en Price Waterhouse Coopers (una de las mayores corporaciones a nivel global) descubría que en el 2002, el número oscilaba en torno al 40% de los puestos totales, mientras que en el 2007, las cifras habían disminuido hasta el 22%. Al analizar la drástica disminución del número de mujeres en altos cargos en esta corporación, Walter se encontraba de nuevo con discursos que fomentaban el resurgir de ideas en las que la femineidad tradicional se presenta como una construcción biológica, y no social (Walter 2010).

De la misma forma y, ya en el mundo de la danza, en una mesa redonda organizada por Dance Umbrella y Dance UK en el año 2009, la periodista y crítica Judith Mackrell comentaba los siguientes datos: en el 2008, de las 59 compañías importantes de danza estadounidenses, 45 estaban dirigidas por hombres, 10 por mujeres y las restantes 4 estaban dirigidas por un equipo de hombre y mujer. De igual forma, al mirar las subvenciones otorgadas por el National Endowment of the Arts en el 2008, las cifras indicaban que de los 18 coreógrafos que habían recibido subvenciones, 13 eran hombres, con una media de subvención de 10.000 dólares; mientras que la media de subvención recibida por las mujeres era de 5.000 dólares (en Dance Umbrella 2009). Como ya se vio en el capítulo anterior, un breve análisis de la situación en las compañías de ballet en diferentes países arroja datos similares.

2 “The backlash remarkets old myths about women as new facts and ignores all appeals to reason.”



Gráfica 4: Gráfica sobre la situación de las principales compañías de danza en EEUU (2008)

Si bien la aparición de estas estadísticas pudiera sugerir el inicio de un debate en torno a esta situación, la realidad indica que lo que surge es una nueva literatura que pronto se ha trasladado a los medios de comunicación de masas como el cine y la televisión y por la cual se informa a la sociedad de que *Los hombres son de Marte y las mujeres son de Venus*³. Lejos de las teorías igualitarias que la antropología había estado delineando unos años antes, John Gray⁴ en su libro establecía unas diferencias de género inherentes a todo ser humano desde su nacimiento que venían a explicar la dificultad a la hora de efectuar cambios socioculturales. El argumento es que si hombres y mujeres venimos genéticamente programados a desarrollar ciertas tareas dentro de la sociedad, no parece ser aconsejable el intentar cuestionar y cambiar aquello que viene a ser “nuestra naturaleza”, sino que es mucho más importante el intentar aceptar las diferencias de género que establecen nuestros ascensos y movimientos sociales y dialogar desde nuestras diferentes perspectivas de forma lógica y racional.

3 Libro de John Gray, publicado en 1992 por Harper Collins. El número de ejemplares vendidos de este libro supera los 13 millones.

4 En todas las publicaciones de Gray, incluida su página web, se ponen las iniciales PhD junto a su nombre. Tales iniciales indican la superación de una tesis doctoral y por ende parecen avalar las credenciales científicas del escritor.

En la danza, pese a la reciente aceptación de una realidad que indica que las mujeres son constantemente excluidas no sólo de los puestos de dirección, sino también de cualquier esfera creativa dentro de esta forma artística, los razonamientos que se vienen articulando a este respecto han mostrado una tendencia peligrosa a la creación de ciertas místicas que lejos de denunciar la situación, parecen explicarla e incluso justificarla con razones de tipo biológico, psicológico y social que contradicen la historia misma de la danza y, por supuesto, enturbian la realidad sociocultural actual.

A diferencia de la sociedad de Friedman, nuestra sociedad ahora reclama y exige el que las mujeres tengamos capacidad de elección y derecho a *empowerment* (reclamar poder). Tales reclamos no son novedad y ya fueron articulados en la década de los setenta. Lo que quizás sí es novedoso es el reduccionismo al que han sido sometidos dichos principios y la forma en la que actualmente la retórica de la elección se usa casi siempre en relación a aquellas mujeres y hombres que eligen seguir las pautas tradicionales de comportamiento (Walter 2010).

En este capítulo se intentarán describir algunas de estas nuevas místicas creadas en torno a la mujer y su posible efecto en la danza por su asociación con determinismos de tipo biológico, emocional o históricos. Se intentará dilucidar si estos determinismos han podido ejercer algún tipo de influencia en la paulatina desaparición de las coreógrafas, así como en esa gradual pérdida de peso en el entorno artístico en el que trabajan las mujeres. De ser así, se intentará validar o refutar tales determinismos con la ayuda de la historia y la tradición de este arte que se expuso en la primera parte de esta investigación.

En primer lugar se analizará el determinismo biológico por el cual se deduce en la actualidad que las mujeres abandonan sus carreras en el momento de la transición hacia la coreografía para establecer una vida familiar. A continuación se verá el determinismo espacial, es decir, la creencia de que la creación femenina ha de darse en espacios fuera de las grandes instituciones como una elección propia en aras de una expresión artística más libre y subversiva. Relacionado con el anterior, se abordará el determinismo temático por el cual se infiere que las mujeres tienden a crear obras de temática intimista y emocional que requieren pequeños espacios para su presentación. Finalmente se mirará un fenómeno reciente como es el de la infantilización del ballet y por ende de las mujeres en la danza, por medio de la apropiación de este arte por industrias como Matel en la producción de películas con *Barbie* como protagonista de un ballet de repertorio, o las recientes puestas en escena por parte de compañías profesionales de obras basadas en los libros de *Angelina Ballerina*. El éxito de la película *Cisne negro* (2010) también se analizará dentro de este contexto.

7.2. El determinismo biológico

Sin duda, uno de los factores de mayor importancia en la desaparición de las mujeres como coreógrafas viene determinado por una coincidencia biológica y profesional que dictamina que el momento en el que la mayoría de coreógrafos realizan su transición o establecimiento en este ámbito creativo viene a coincidir con el momento en el que las mujeres deciden o no empezar una familia. La década de los

treinta años, sobre todo los años que van desde los 35 a los 40, son el momento en los que las bailarinas que desean tener hijos tienen que decidirse a tenerlos.

El caso de la danza es peculiar en tanto que no es un arte al que las mujeres no hayan tenido acceso en el pasado y en el que hayan permanecido históricamente excluidas. Esto podría explicar el bajo número o la inexistencia de creadoras en el sector. Sin embargo, la historia ilustra un pasado creativo mucho más importante que el presente.

La realidad incontestable y biológica de la maternidad no es algo nuevo. No ha habido un cambio sociocultural por el que en los últimos años las mujeres hayan descubierto la posibilidad de tener hijos. Los ciclos naturales que rigen las vidas de las mujeres han existido siempre. Si bien es cierto que la maternidad siempre fue un problema a la hora de desarrollar una carrera coreográfica, o de cualquier otro tipo, había razones para esperar que cincuenta años después, en un mundo que se mueve en esferas mayoritariamente femeninas, se hubiera producido una mayor adecuación del entorno hacia sus protagonistas principales.

Dos cuestiones parecen surgir de esta realidad. Primeramente, por qué el sector no ha sabido adecuar sus condiciones de trabajo y transiciones profesionales dentro del mismo para favorecer la incorporación de su principal fuente de trabajo: la mujer.

En segundo lugar, en una sociedad que ha reconocido en principio el derecho de elección que toda mujer tiene sobre su cuerpo y la irracionalidad de crear una ecuación que equivalga que la maternidad es la única forma de realización para una mujer, ¿qué ocurre con aquellas mujeres que no forman una familia y que sin embargo siguen sin

tener acceso a un campo profesional en el que los hombres parecen desenvolverse con facilidad?

Aunque la primera cuestión se podría explicar en base a la paulatina institucionalización del sector y la toma de estructuras excluyentes a la progresión de las mujeres en los puestos de poder y creación que ya se observaron en el capítulo anterior, la segunda cuestión es más compleja de explicar.

Históricamente, las coreógrafas y mentoras a las que se dedicó buena parte de este trabajo de investigación no tuvieron hijos o, de tenerlos, sintieron en gran medida las dificultades de aunar carreras y familia. La pregunta que surge del estudio de la historia de estas mujeres que dejaron su impronta creativa en la danza es si su decisión de no tener hijos fue producto de una incompatibilidad inherente a la profesión o si se trató de una decisión de tipo personal realizada por mujeres poco convencionales para su época. La dificultad que, por ejemplo, Twyla Tharp tuvo en aunar el desarrollo de una carrera coreográfica y su maternidad está perfectamente recogida en su autobiografía *Push Comes to Shove* (1992). En oposición, sin embargo, la gran revolucionaria Isadora Duncan consideraba la maternidad como una parte tan fundamental de su vida creativa que no dudaría en salir al escenario embarazada porque para ella la danza era vida. Ahora bien, si en el escenario Duncan exhibía su maternidad; dentro de la sociedad de su tiempo, su imagen maternal quedaría restringida a la de ser “mentora” de sus hijos artísticos, una madre virgen, una maternidad concebida artísticamente, más que sexualmente (Daly 1995).

Duncan vivió en el cambio de siglo del XIX al XX, y quizás por eso sorprende que hoy en día las mujeres sigan experimentando una presión social importante a la

hora de compaginar sus carreras con la maternidad en todos los sectores profesionales, y no solamente en la danza. Esta realidad plantea otras cuestiones a tener en cuenta, como el que quizás la maternidad esté siendo utilizada como excusa en un mercado laboral en el que la mujer está siendo excluida de una forma mucho más sutil por una sociedad obsesionada con ideas de eterna juventud y un *empowerment* que pasa por hacer de sus representantes socioculturales objetos de deseo sexual.

La coreógrafa Cathy Marston en el foro convocado por Dance UK y Dance Umbrella articulaba tales pensamientos de una forma que refleja una consciencia social al aseverar que una mujer al madurar va perdiendo su atractivo sexual y, por ende, pierde poder en un mercado laboral en el que prima la imagen del artista a la hora de vender el trabajo. Susie Crow añadía a tal comentario la idea de que existe hoy en día una preocupación con el cuerpo que es más masculina que femenina y una forma de hablar sobre las bailarinas que es insultante, simplemente se las trata como cuerpos (en Dance Umbrella 2009).

No sólo la corporeidad importa en este nuevo mercado laboral, sino la capacidad de poder planear con años de antelación una carrera en la que, como ya se vio en el capítulo anterior, no hay lugar para embarazos ni para la posibilidad de cambios de tipo personal que interfieran con el progreso profesional. No es esto, lamentablemente, algo exclusivo a la danza, sino al desarrollo profesional de las mujeres en muchos sectores laborales.

David Drew, miembro del Royal Ballet durante décadas y director del programa Ballet for All, que auspiciaba el desarrollo de trabajos coreográficos desde la escuela, en esta misma reunión manifestaba una total confusión en torno a este tema. Pese a la

ayuda que se ofrece a las alumnas de la escuela para poder desarrollar su talento coreográfico y, pese a los talleres dentro de la compañía para favorecer el desarrollo de nuevas coreografías y el empuje que las mujeres recibieron dentro de ellos, Drew confesaba que desde la entrada de la compañía a la Opera House, la contribución femenina ha sido de “un ballet al repertorio cada diez años. Me parece una estadística escandalosa, siempre me ha parecido así y todavía me lo parece. Pero sé que hay muchas razones, y no creo que se debieran a prejuicios”⁵ (en Dance Umbrella 2009).

Las “muchas razones” de las que habla Drew bien podrían hacer referencia a la maternidad, al desequilibrio existente en la jornada laboral que hombres y mujeres comparten en el seno de una compañía de ballet, a la posible predilección por parte de las mujeres por desarrollar una carrera de bailarinas, tras la inversión de tantos años en su educación técnica. Drew, gran conocedor de la historia de la compañía, también podría estar obviando otros motivos internos que pasarían por la propia fundadora y su tendencia a alejar a mujeres de los puestos creativos y de poder.

Quizás la respuesta de Jennifer Jackson, una de las mujeres que sí presentó su trabajo como parte de esa contribución coreográfica al repertorio del Royal Ballet, tenga que ver con esta última idea, ya que, en el mismo foro, comentaba que sí que es posible explicar la falta de más contribuciones cuando se observa que ninguna mujer entra en una compañía de ballet en base a su talento coreográfico (id.). Tal línea de pensamiento enlaza con las razones que ya se vieron en el Capítulo 5, por las que las bailarinas en el contexto de una compañía clásica no disponen de tiempo para crear comparado con el que disponen sus compañeros masculinos. Pero igualmente señala un hecho obvio y es

5 “... one ballet every ten years to the repertoire. I find this shocking statistic, I always have and I still do. But I know there was a host of reasons, but I do not believe it was due to prejudice.”

que, pese a que Ashton, MacMillan y Bintley tuvieron los puestos de coreógrafos residentes y pudieron por ello dedicarse casi por completo a la coreografía, tal puesto nunca ha sido ofrecido a una mujer. Pareciera que la imagen de la mujer como creadora no fuera viable ante la posibilidad de ser bailarina. Esta mentalidad provoca que cuando la transición de una bailarina finalmente llega y tiene que empezar a pensar en dejar el escenario, su realidad creativa no posee el número de obras que pueden tener sus compañeros. Si además, se añade el deseo de formar una familia, la mujer se encuentra de forma inesperada alejada de una profesión en la que no parecen existir rutas de retorno para aquellas mujeres que la abandonan, excepto en el ámbito de la educación.

Si bien es cierto que Nijinska, Cullberg o Tharp tuvieron hijos; la realidad de sus vidas demuestra que no fue fácil desarrollar una maternidad convencional en paralelo a sus carreras creativas. Pero de mayor importancia es el hecho de que su ejemplo ha sido borrado para las futuras generaciones al no haber sobrevivido un legado creativo de importancia que pueda tentar a otras jóvenes a seguir su camino. Es más, el que a todos los obstáculos que implica el desarrollo de una carrera coreográfica se le añada esta última premisa, puede llevar a que las jóvenes descarten tal opción profesional.

Quizás habría que considerar rescatar en la educación de las jóvenes bailarinas y futuras creadoras la historia reciente en la que se les expliquen las batallas y los éxitos obtenidos por otras mujeres en décadas anteriores de forma que se les permita vislumbrar nuevos objetivos y posibilidades dentro de sus carreras.

Reducir la desaparición de las mujeres de un ámbito creativo en el que en el pasado tuvieron una más que importante contribución a un hecho biológico que es constante en la historia de la mujer, como lo es la maternidad, es un argumento fácil y

parcial. Si bien puede ayudar a explicar la dificultad de una mujer en establecer su carrera, no explica la desaparición absoluta de un medio que ocupó en un pasado no tan lejano.

No parece que sea simplemente la maternidad lo que aleja a las mujeres de la creación coreográfica, sino más bien la falta de adaptación de unas instituciones a la realidad de su mayor población artística y creativa. Lejos de pedirse cuentas a tales instituciones por su incapacidad de adaptación, el mundo de la danza ha ido generando místicas que mantengan la exclusión de las mujeres en base a diferencias de género que oculten unas construcciones socioculturales que ayudarían a explicar unas “estadísticas escandalosas”.

7.3 El determinismo espacial

Durante el ya citado evento organizado por Dance UK y Dance Umbrella y cuando se estaba intentando elucidar las causas de la ausencia de las mujeres dentro de la programación de los grandes teatros, una alumna de un curso de posgrado de The Place (London Contemporary Dance School) comenzó su intervención acusando al sector del ballet de misógino y, por asimilación, a toda la escuela de danza moderna y contemporánea que había seguido el formato de grandes obras en sus repertorios. Como conclusión a su intervención la joven formuló la siguiente reflexión: “Cosas que no son ballet y que no son espectaculares no están en los grandes escenarios y *es ahí donde*

*están las mujeres: en los escenarios pequeños*⁶ (en Dance Umbrella 2009). Tras un momento de silencio, una voz femenina de entre los asistentes preguntó si los asistentes pensaban que las mujeres sólo deberían estar en los escenarios pequeños. No hubo respuesta a esta pregunta. Charlotte Vincent, directora de Vincent Dance Theatre, en un momento anterior del debate había ya planteado algo similar cuando comentaba en una de sus intervenciones que podía ser que las mujeres no estuvieran interesadas en trabajar en escenarios muy grandes. Su argumento concluía con la creación de un paralelismo entre la búsqueda de otras prácticas coreográficas y la búsqueda por parte de las mujeres de “formas diferentes de estar en la sociedad”⁷ (id.).

Ya en el año 2003, Susie Crow en una entrevista vaticinaba que la institucionalización del ballet haría que sus posibles creadoras tuvieran que buscar otros centros de creación alejados de las grandes compañías. La coreógrafa no dudaba en afirmar que: “creas arte en la forma en la que eres y con lo que tienes”⁸ (Crow 2003). Sin embargo, Crow no veía esto como algo intrínseco en la forma de creación femenina, sino como una forma de compromiso entre sacar adelante una vida familiar y una carrera; una forma de seguir creando fuera de unas estructuras que excluían a las mujeres como creadoras.

La diferencia entre la explicación de Crow y las más recientes expuestas en el foro mencionado es mínima, pero significativa. Según Crow, habiéndose llegado a un momento de total estancamiento creativo, las mujeres pareciera que tuvieran que buscar

6 “Things that are not ballet and that are not spectacular are not on the big stages and *that's where women are: on the small stages.*” (el uso de cursiva denota un cambio de inflexión en la voz de la joven)

7 “... maybe we are not interested in working in a very large stage.” [...] “... different ways of being in society.”

8 “You make art the way you are with what you’ve got.”

alternativas fuera de las instituciones que durante años crearon y habitaron. Según Vincent y la alumna de The Place, la búsqueda de estas alternativas es algo inherente a la creatividad femenina, estableciéndose así una diferencia con la creación masculina en términos de formato y modos de presentación. La diferencia de ambas ideas radica en que mientras Crow articula la necesidad de adaptación de la creación femenina en base a la realidad de un momento histórico determinado, Vincent y la joven estudiante articulan un discurso de tono determinista que parece haber ido introduciéndose en el sector a base de referencias a hechos históricamente poco constatables. Sin embargo, el problema de estos discursos deterministas que se vienen estableciendo en los últimos años y que actúan como justificaciones de origen biológico a problemas de tipo sociocultural, radica en que:

... no existe una realidad biológica inmutable, desligada de la historia, de la misma forma en que no hay una pizarra limpia sobre la que escribe el dedo de la experiencia. Nuestra herencia genética nos ayuda a determinar el cómo filtramos y respondemos a la experiencia, y nuestra experiencia modifica el cómo se expresa nuestra herencia genética.⁹ (Walter 2010, p. 198)

Históricamente las coreógrafas adaptaron sus creaciones a los espacios disponibles en su momento. Si bien es cierto que Nijinska empezó sus investigaciones con sus alumnos en Kíev, tan pronto como entró en contacto con la compañía de Diághilev en calidad de coreógrafa, sus obras crecieron tanto en tamaño como en complejidad. En este aspecto su carrera no se diferencia de la de George Balanchine, quien empezó con un pequeño grupo en Leningrado, antes de pasar a la compañía de

9 “... there is no unchanging biological reality, free from history, just as there is no blank slate on which the finger of experience writes. Our genetic inheritance helps to determine how we filter and respond to experience, and our experience modifies how our genetic inheritance expresses itself.”

Diaghilev. Los recientes montajes de *Les Noces* o *Les Biches* no se dan en el contexto de pequeños teatros, sino que se presentan por grandes compañías como el Royal Ballet o el Ballet de la Ópera de París, que tienen escenarios a su disposición de la magnitud requerida por las obras.

Igualmente, Ninette de Valois empezó su carrera coreográfica con obras de muy pequeño formato que se tenían que adaptar a los diminutos escenarios del Vic Wells y, más tarde, Sadler's Wells. Los inicios de Ashton fueron los mismos en este y otros aspectos. Eso no significó que De Valois no quisiera o no le interesara crear en grandes espacios. Muy al contrario, tanto *Checkmate* (Figura 48), *The Rake's Progress* o *Job* hicieron su transición al escenario de la Royal Opera House, en donde siguieron representándose durante décadas.

Agnes de Mille crearía y pondría en escena la mayor parte de sus obras en el escenario del Metropolitan de Nueva York, hogar del American Ballet Theatre, pese a que los inicios de su carrera, muy similares a los de De Valois, consistieron en series de conciertos en pequeños escenarios donde la artista se presentaba al público como única intérprete de sus obras. Sin embargo, su primer gran ballet, *Rodeo*, se había dado ya en el contexto de los Ballets Rusos de Monte Carlo y, tras su asociación con la aventura artística auspiciada por Lucia Chase, sus obras pasarían a grandes escenarios. Fue en este contexto en el que creó su obra *Fall River Legend*.

De forma similar, Howard – al igual que Antony Tudor - inició su carrera coreográfica en el diminuto escenario del Mercury Theatre, donde Rambert presentaba las obras de su compañía, pero no conviene olvidar que *La Fête Étrange* entraría en el repertorio del Royal Ballet en 1957, donde se mantuvo durante décadas.

En la generación siguiente se observa el mismo fenómeno. Si bien las carreras de Charrat y Cullberg se iniciaron de forma casi independiente, con pequeños grupos de bailarines, ambas coreógrafas llevaron sus creaciones a los más importantes escenarios. Así, *Miss Julie* de Cullberg se llevaría al escenario del Metropolitan de Nueva York y Charrat presentaría algunas de sus obras en el escenario del Teatro Colón en Buenos Aires.

Si bien la carrera coreográfica de Anisíмова fue limitada, conviene no olvidar que su *Gayane* fue creada para el escenario del Mariinsky y, en los años sesenta se presentó en el Teatro Bolshoi en una versión reducida de la obra.

De igual forma, Twyla Tharp empezaría su carrera coreográfica en un ático, pero no por ello dejó pasar la oportunidad en cuanto ésta se puso en su camino de trabajar en el Metropolitan de Nueva York con el American Ballet Theatre, en el Palais Garnier con el Ballet de la Ópera o en la Royal Opera House con el Royal Ballet.

En realidad, esta progresión de pasar de pequeños a grandes espacios ha sido una constante, no sólo en la carrera de las mujeres, sino también en las carreras de la mayoría de los creadores coreográficos hasta llegar a ser reconocidos y disponer de un apoyo de público y crítica que les pueda garantizar el paso a los grandes escenarios.

Parece que lo que la historia demuestra no es un determinismo por el cual las mujeres han trabajado en espacios pequeños porque así lo eligieron, sino porque en determinados momentos de sus carreras carecían de otros lugares donde hacerlo. Esto significa que, lejos de haber una cualidad inherente a la creatividad femenina que determina un tipo de obras que las separa de las de sus compañeros masculinos, lo que parece haber es una flexibilidad en las formas de creación que están determinadas por

factores socioculturales, más que biológicos. Todas las coreógrafas de la historia (incluidas aquellas que iniciaron corrientes como la danza moderna y el postmodernismo) iniciaron sus carreras en los espacios que tuvieron a su alcance, de la misma forma en la que lo hicieron la mayor parte de los coreógrafos masculinos.

Por qué el salto a los grandes escenarios de creación hoy no se esté produciendo en el ámbito femenino y sí en el masculino es la cuestión que habría que preguntar a los programadores de danza en los teatros, ya que este salto no parece ser una constante histórica, sino un cambio artístico originado en las últimas décadas.

Sin embargo, cuando incluso una historiadora como Lynn Garafola pronuncia que:

... es aquí, en las grietas invisibles de lo popular, de lo olvidado, y de la segunda clase, en las crónicas rutinarias del pasado del ballet, en vez de en las crónicas selectivas de sus instituciones más privilegiadas donde las mujeres crearon sus bailes.¹⁰ (Garafola 2005, pág. 216)

se está sugiriendo algo que, aunque sea en gran parte cierto, descontextualizado y aplicado a un momento histórico con una problemática muy diferente a la del siglo XIX, puede llevar a pensar de forma automática que el lugar de creación de la mujer está en el extrarradio del sector que ella habita. Y es este determinismo el que la propia historia de la danza puede y debe refutar.

Cuando Alastair Spalding en unas declaraciones sobre la polémica creada en torno a la ausencia de creadoras en la programación del teatro del que es director, Sadler's Wells en Londres, afirmaba “la coreografía está todavía dominada por los

10 “... it is here, in the now invisible crannies of the popular, the forgotten, and the second rate, in the everyday chronicle of the ballet past as opposed to the selective chronicle of its most privileged institutions that women made dances.”

hombres”¹¹ (en Higgins 2009) estaba lanzando una idea tan errónea como persuasiva. Spalding, desde sus inicios como director del teatro, ha parecido favorecer a los artistas masculinos en la danza sobre las mujeres. Cuando salió en prensa la noticia de los primeros artistas asociados al teatro, Spalding había buscado representación de toda la diversidad cultural del país¹². Sin embargo, las mujeres no estaban representadas. No sería hasta el año 2006 que Sylvie Guillen sería invitada como artista asociada. En la actualidad, de trece artistas asociados al teatro, solo tres son mujeres. Las palabras de Spalding parecen indicar una realidad de las últimas décadas, las cuales coinciden con la trayectoria profesional y artística de este director.

El hecho de que las mujeres estén actualmente excluidas de los grandes teatros de danza no es un hecho repetido a lo largo de la historia hasta nuestros días, sino que es un fenómeno actual. Incluso la idea de que la coreografía ha estado siempre dominada por hombres es algo que, en el contexto de la danza moderna y contemporánea sólo necesita citar el artículo publicado en 1982 por Roger Copeland en el *New York Times* bajo el título “Why women dominate modern dance” (“Por qué las mujeres dominan en la danza moderna”) y en el que se recoge la historia de la danza moderna y contemporánea y el papel fundamental y mayoritario de las coreógrafas en estos campos.

Pero si la exclusión actual de los grandes teatros ha generado un determinismo espacial en el entorno de la creación femenina, otro determinismo igualmente peligroso

11 “Choreography is still male dominated”

12 La lista original de artistas asociados al teatro incluía Jonzi D, Akram Khan, Balletboyz y Matthew Bourne.

y altamente conectado con esta idea viene en torno a las temáticas y formas de las obras creadas por mujeres.

7.4 El determinismo emocional

Como se recogía en el Capítulo 5, la búsqueda de una estética que pueda ser definida como “femenina” en el ámbito coreográfico no da muchos resultados que puedan ser aplicados a un conjunto de obras que se extienden a lo largo del tiempo y del espacio y de las cuales, en muchas ocasiones, no había referencias visibles o tangibles para su transmisión. Intentar poner bajo una misma definición las obras de Nijinska, De Mille o Tharp resulta casi imposible.

Técnica y estilísticamente, cada coreógrafa pertenece a su tiempo y, por ende, tiene más en común con sus contemporáneos que con otras coreógrafas alejadas en el tiempo. Así, una obra como *Les algues* de Charrat tiene características comunes con las de su contemporáneo Roland Petit e incluso el joven Kenneth MacMillan; pero dista mucho de estar relacionada con el *Rodeo* de Agnes de Mille. Por otro lado, las obras de Charrat tienen puntos de contacto con las de Birgit Cullberg, pero esto posiblemente tenga más que ver con el hecho de que fueran artistas contemporáneas.

Incluso la propia evolución de las artistas va a hacer que la búsqueda de lenguajes las acerquen y alejen de diversas corrientes coexistentes en el tiempo. Como Ted Polhemus afirmaba en un estudio sobre danza, género y cultura: “Los estilos de

danza, en vez de ser arbitrarios, constituyen una expresión 'natural' dentro del sistema cultural en el que se encuentran.”¹³ (Polhemus 1993, pág. 8)

De igual forma, los intereses de las coreógrafas en cuestiones temáticas tampoco muestran una cohesión que sirva para poder extraer rasgos que hacer comunes. Dentro de la carrera de una misma coreógrafa, las temáticas de las obras en muchas ocasiones, cambiaron de obra a obra. El ejemplo de Nijinska y las tres obras que han sobrevivido muestran tres aspectos diferentes de la coreógrafa. En *Les Noces* Nijinska ofrecía una visión femenina de una boda campesina rusa; en *Les Biches*, creada al año siguiente, se ofrecía una mirada íntima a un salón social contemporáneo poblado por personajes ambiguos; en *Le Train Bleu* el deporte en la Costa Azul y la mirada irónica a cierto sector social de su momento eran los temas de una obra basada en una idea de Jean Cocteau.

Si resulta realmente difícil el establecer una mínima cohesión con la que aunar rasgos comunes en la búsqueda de una posible “estética femenina” ni en técnica, estilo o tema, es interesante observar la proliferación en los últimos años de una serie de ideas que intentan definir el trabajo de las coreógrafas bajo premisas que pretenden aunar dicha producción, separarla de la de sus contemporáneos masculinos y así explicar su ausencia de los circuitos artísticos de mayor influencia. La coreógrafa Cathy Marston, ya en el año 2003 afirmaba la existencia de características femeninas en las obras. Según la coreógrafa éstas eran “un toque más femenino, un estilo lírico, un uso más

13 “Dance styles, instead of being arbitrary, constitute a 'natural' expression of the cultural system within which they are found.”

maleable de los cuerpos y obras en las que las protagonistas tienden a ser mujeres”¹⁴ (Marston 2003).

Si bien es cierto que algunas obras coreografiadas por mujeres pueden estar caracterizadas por estos rasgos, como por ejemplo *La Fête Étrange* de Andrée Howard, sería difícil describir cualquier obra de Tharp en estos términos. De la misma forma, gran parte del repertorio creado por Frederick Ashton podría ser descrito como lírico, femenino, con un uso maleable de los cuerpos - y en especial de los torsos - y un énfasis en personajes femeninos. De hecho, durante gran parte del siglo XX, el interés principal de las obras coreografiadas por hombres, había sido la mujer. La propia Tharp ya lo había explicado en su autobiografía y, por ello, la coreógrafa coronaría a los hombres como protagonistas en obras como *As Time Goes By* o *Push Comes to Shove*.

Años después, en el foro organizado por Dance Umbrella y Dance UK, Judith Mackrell preguntaba a los asistentes y miembros de la mesa si había cualidades que se podían asociar a la creación coreográfica femenina. El consenso general fue que efectivamente había tales afinidades. La propia Marston explicaba las diferencias con la creación masculina comparando su obra con la de Wayne McGregor, coreógrafo residente del Royal Ballet, y describiéndola en estos términos: “Siempre creo que las obras de McGregor son más sobre los huesos y las mías sobre las partes blandas del cuerpo”¹⁵ (en Dance Umbrella 2009). Aunque las obras de McGregor ofrecen una visión altamente atlética y estructural de la danza, como bien prueban sus trabajos para

14 “... a more feminine hand... lyrical style... maleability of bodies... ballets with female characters as protagonists.”

15 “I always think that McGregor's pieces are more concerned about the bones, whereas mine are more like the soft bits.”

el Royal Ballet *Chroma* (2006) o *Infra* (2008), igualmente las obras de Tharp serían difíciles de inscribir dentro de una estética de “partes blandas”.

Sin embargo, los comentarios de Marston no son aislados. Como se vio ya en el epígrafe anterior, Charlotte Vincent, al intentar explicar la ausencia de obras creadas por mujeres en los grandes escenarios, equiparaba la búsqueda de otras formas de expresión coreográfica a la búsqueda por parte de las mujeres de un lugar en la sociedad. En otro momento del encuentro, Vincent comentaba que quizás “los hombres están más interesados en la forma y el atleticismo y el virtuosismo y la danza pura, y las mujeres en la mezcla de formas”¹⁶ (id.).

El atleticismo y virtuosismo en las obras coreografiadas por mujeres han tenido un papel muy importante, ya desde *Les Biches*, obra en la que Bronislava Nijinska daba a las figuras masculinas de los bañistas una coreografía de alto nivel virtuoso que sigue presentando dificultades técnicas a los bailarines actuales. Las series de repetidos *tours en l'air* y continua batería siguen siendo un caballo de batalla para los bailarines encargados de interpretar estos atléticos personajes. Igualmente en su *Le Train Bleu*, el atleticismo del personaje del nadador, creado para el joven Anton Dolin, demostraba en su momento la obsesión con el deporte y el atleticismo a los que el propio Balanchine haría referencia en su *Apollo*, unos años más tarde. También la propia Agnes de Mille había sido una mujer cautivada por el atleticismo y virilidad de los *cowboys* del folklore americano y para ellos creó una serie de movimientos reminiscentes de las contracciones que Graham había hecho canónicas en su técnica y que De Mille usó para representar el peso y fisicalidad de acciones como montar a caballo en sus obras *Rodeo*

16 “Men are more interested in form and athleticism and virtuosity and pure dance and women are more interested in the mixing of forms.”

y *Oklahoma!*. De igual forma, Charrat en su primera obra de importancia, *Jeu de cartes*, no dudó en coronar “rey” de su ballet al joven Jean Babilée, explotando al máximo el virtuosismo de este gran intérprete en el papel del *Joker*, como ya se vio. Anisímovna en *Gayane* también exploraría el virtuosismo de tono folklórico en su obra y, dentro del contexto coreográfico soviético, dio a ambos protagonistas masculinos variaciones de gran virtuosismo en las que se aunaban elementos del folclore armenio y la danza clásica.

La lista podría seguir, pero no parece posible el establecer una constante estética que determine que las mujeres hayan mostrado un claro interés en la parte emotiva y, por ello, sacrificaran elementos de virtuosismo, fisicalidad, atleticismo y estructura. Tampoco parece que se pueda hablar de las obras femeninas como aquellas en las que las mujeres reinan supremas dentro de un marco narrativo femenino, porque no conviene olvidar que gran parte de las historias que sirvieron de marco para sus obras provenían de autores o pensadores masculinos como Jean Cocteau (*Le Train Bleu*), Jean Genet (*Adam Miroir*) o August Strindberg (*Miss Julie*). Quizás, la única característica que conecta la mayor parte de las obras reside en el modo de presentación de las historias o temas y en la sutil llamada de atención al espectador que ya se citó en el Capítulo 2, cuando la escritora Joan Didion apelaba: “míralo desde mi punto de vista, cambia tus ideas” (Sternburg 1992, p.11).

Si bien es cierto que la búsqueda de una estética con la que poder aunar la creatividad femenina, sea ésta en los ámbitos de la danza clásica, moderna, contemporánea o incluso en el mundo del musical, no arroja muchos datos con los que elaborar una sintaxis común a un conjunto de obras, lo que sí es importante es que la

mayor parte de las coreógrafas han presentado siempre puntos de vista muy diferentes a los masculinos, incluso cuando abordaban temas similares. Parece, por lo tanto, que es esta forma de representación de una realidad percibida de forma distinta lo que hace todas estas obras únicas, en tanto que ofrecen un punto de vista diferente.

Sin embargo, esta unicidad en el tratamiento de los temas y en la forma en la que las mujeres presentan historias o ideas fuera de los cánones establecidos se ha perdido al desaparecer gran parte de las obras y con ellas los referentes para las presentes y futuras generaciones. La pérdida de los repertorios creados por estas mujeres en el pasado ha resultado en un desconocimiento casi absoluto de las formas, temas y estéticas que las coreógrafas del pasado emplearon. Este fenómeno ha permitido que místicas en torno a la creación realizada por las mujeres vayan impregnando el medio coreográfico. De alguna forma, este hecho se asemeja a lo que la escritora Susan Faludi ya describió como “periodismo de tendencias” y que alude a un tipo de periodismo que se desarrolló en la década de los ochenta y en el cual los hechos van adquiriendo autoridad no porque haya una base real que los apoye, sino por la repetición continuada de ideas (Faludi 1991). Lo que esta estereotipación entre los sexos podría conseguir con el paso del tiempo es que se “vea afectada no sólo nuestra aparente capacidad, sino también nuestras ambiciones”¹⁷ (Walter 2010, p. 207).

La repetición de que las mujeres crean obras diferentes puede llevar a que haya jóvenes que piensen que esa es la razón por la que las mujeres tenemos que estar fuera de las grandes compañías, los grandes escenarios y renunciar a la técnica y el virtuosismo porque eso es algo que pertenece al mundo de la testosterona masculina.

17 “... can affect not only our apparent abilities, but also our ambitions.”

Como resumía Walter, tales determinismos hacen que adoptemos “una visión fatalista sobre las diferencias de sexo que nos desaniman a la hora de ver la verdadera flexibilidad y potencial para el cambio en cada individuo – incluso en nosotros mismos”¹⁸ (Walter 2010, p. 208).

El dualismo creado entre esa bailarina clásica recipiente de ideas impuestas por el falocentrismo masculino y esa creadora moderna, siempre en búsqueda de nuevas formas y creando fuera de los circuitos tradicionales parecen haber ido impregnando el credo coreográfico hasta crear místicas difíciles de contradecir. Igualmente, el establecimiento de estos determinismos en el sector puede ocasionar una ruptura que lleve a la coreógrafa moderna a refugiarse en un pequeño estudio fuera del circuito tradicional, y a la bailarina clásica, carente de cualquier referencia a su pasado como creadora, a una infantilización y pérdida de un peso que puede ser, a la vez, físico y psicológico.

¿Podrían ser estas algunas de las razones que han llevado a la aparición de nuevas imágenes de la bailarina clásica tipificadas en *Barbie*, *Angelina Ballerina* y, hasta en la protagonista de la película *Cisne negro*?

7.5 La infantilización del ballet

La labor de rehabilitar el arte del ballet fue la función de Los Ballets Rusos. Después de su aparición toda persona cultivada tuvo que admitir

18 “... a fatalistic view of sex differences that discourage us from seeing individuals' – even our own – true flexibility and potential for change.”

que el ballet estaba al mismo nivel que las otras artes. Su derecho de cuna natural fue restaurado.¹⁹ (Lieven 1936, p. 153)

Estas palabras de Peter Lieven hacían referencia a la creación del ballet *Petrouchka* (1911), coreografiado por Mikhail Fokine y una de las obras culminantes de la llamada Era de Diaghilev. La importancia de este ballet consistió en liberar al arte del ballet de muchos de los estigmas asociados con él, sobre todo en relación a las temáticas narrativas que habían servido de contexto hasta ese momento. *Petrouchka* rehabilitaba el arte del ballet al permitir que éste aunara, como ningún otro arte, la idea de la *Gesamkunstwerk*, y presentara ante el espectador la tragedia de la libertad humana corporeizada por las marionetas protagonistas.

Durante el siglo XIX, el ballet había utilizado un gran número de cuentos de hadas como fondo narrativo de sus obras: *Coppélia* (1876), *La bella durmiente* (1890) y *El cascanueces* (1893) son algunos de los más célebres ejemplos. Esta tendencia a asociar el arte del ballet con historias de poco peso emocional y con una iconografía de sílfides, hadas, princesas, brujas, dríadas, ninfas... habría de pesar a lo largo del siglo XX. Si bien es cierto que estas obras del siglo XIX suponen en la danza lo que las obras de Mozart son para la música, es decir, la cumbre de un clasicismo formal y estructural, el hecho de que su contexto dramático sea tan estereotipado ha servido para que gran parte de la crítica hacia el ballet haya tomado estas historias (y no sus coreografías o partituras musicales) como argumento a la hora de describir este arte como infantil.

19 “The task of rehabilitating the art of ballet was the function of the Ballets-Russes. After their appearance every cultured person was forced to admit that ballet was on an equal footing with the other arts. Its natural birthright was restored to ballet.”

Así, Christy Adair, en su defensa de la danza moderna y postmoderna y su crítica al ballet describía el pasaje de *La bella durmiente* en el que se rompe la maldición de Carabosse en los siguientes términos:

Cuando el príncipe llega al castillo, su poder es evidente. Besa a la princesa durmiente e inmediatamente ella se mueve. Él es tan supremo que puede eliminar cien años de sueño con un toque de labios. La escena final muestra al Hada de las Lilas bendiciendo el matrimonio de la pareja heterosexual unida a sus pies.²⁰ (Adair 1992, p. 105)

Adair parece olvidar que la escena que critica no fue obra de Marius Petipa, sino de Charles Perrault, el encargado de recoger por escrito en 1697 una historia que se había transmitido oralmente a través de los tiempos. *La bella durmiente del bosque* de Perrault no dejaba de ser una alegoría del ciclo natural del día y la noche, el invierno y la primavera. El hecho de que la protagonista del ballet se llame Aurora indica que tanto Ivan Vzevolovsky, Piotr Tchaiykovsky y Marius Petipa posiblemente entendieran esta referencia a los ciclos de la vida/muerte/vida. Igualmente interesante es que de las hadas que bendicen a la Princesa en su nacimiento, ninguna tiene el poder que ostenta el Hada de las Lilas, que representa la sabiduría. Que en el siglo XIX, en la Rusia zarista, se reconociera la sabiduría como el mayor don que una mujer pueda poseer, no deja de ser sorprendente²¹.

20 “When the prince arrives at the castle, his power is evident. He kisses the sleeping princess and immediately she moves. He is so supreme that he can banish one hundred years sleep with the touch of his lips. The final scene portrays the good Lilac Fairy blessing the marriage of the united heterosexual couple at her feet.”

21 Posiblemente Adair ignorara las atribuciones de las Hadas del Prólogo de *La bella durmiente*, ya que en las versiones anglosajonas no aparecen los dones que cada una de ellas otorga a la recién nacida. Los nombres se cambiaron por otros más poéticos como el Hada del Bosque Encantado y la coreografía original también sufrió modificaciones desde la primera puesta en escena por el Vic Wells Ballet en 1937.

Durante el siglo XX, se siguieron tomando prestados cuentos cuyas narrativas sirvieran al desarrollo de ideas coreográficas. Sin embargo, el tono de dichos cuentos iría ensombreciéndose y así, un ballet como *El cascanueces*, que ha tenido cientos de versiones a lo largo del siglo y las sigue teniendo, encontró en la versión de Rudolf Nureyev (1967) una de sus más sombrías y fieles al cuento original. Ya en el postmodernismo, Maguy Marin seguiría esta senda y daría a *Coppélia* (1994) el tono hoffmanesco del cuento original al crear su versión de la obra.

Pese a ello, el ballet del siglo XX mantuvo cierta distancia hacia los cuentos de hadas. Con la excepción de Nijinska que coreografiaría el estreno de *Le baiser de la fée* (1928), basado en el cuento de Hans Christian Andersen *La Doncella de Hielo* y con música de Igor Strawinsky; y Ruth Page que crearía su propia versión de *El cascanueces* (1965), las coreógrafas del s. XX no prestaron mucha atención a este tipo de ballet narrativo. El siglo XX en el ballet supuso, como ya se vio al repasar la creación femenina en este sector, que la coreografía superara ciertos marcos y convenciones dramáticas y que las preocupaciones de los diferentes coreógrafos y coreógrafas reivindicaran una forma artística que fuera más allá del uso de los cuentos de hadas como su razón de ser.

Sin embargo, no hay que olvidar que quizás de todo el repertorio, el ballet más coreografiado y representado sea *El cascanueces*. Para muchas compañías de ballet, esta obra de tema navideño constituye el mayor ingreso anual y, por lo tanto, una obligada presencia en los repertorios. La constante de esta obra es la música de Tchaikovsky. La obra ha contado con innumerables puestas en escena, el libreto original que siguen la mayor parte de las compañías es débil en estructura y, pese a diversos intentos como el

ya citado de Nureyev en devolver a la obra los tintes hoffmanescos de la historia, la obra ha pasado a ser un ballet familiar cuyos ingresos en taquilla financian las nuevas creaciones de la temporada.

Quizás fue ésa la razón por la que la empresa de juguetes Matel decidió no perder la oportunidad y en el año 2001 presentó a su mayor estrella, *Barbie*, como protagonista de este ballet. *Barbie in The Nutcracker* es, según Wikipedia, la película de Barbie con más éxito hasta el momento (Wikipedia 2011).

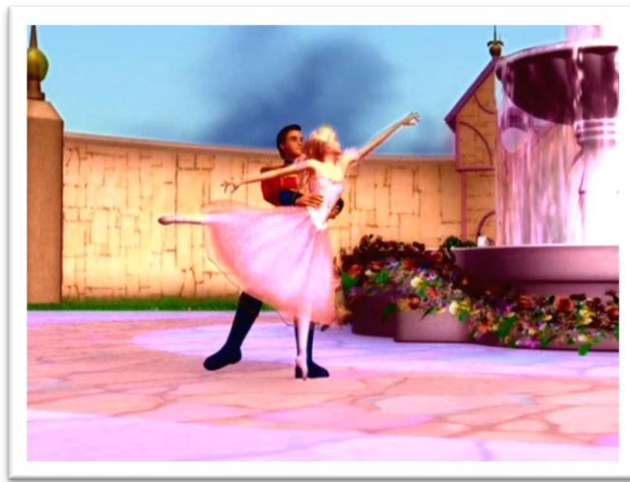


Figura 49: Barbie in The Nutcracker(2001)

El que una corporación decidiera hacer uso de la iconografía asociada con el ballet como motivo publicitario no era nuevo. Ya Walt Disney había empleado buena parte de la música y libreto del ballet *La bella durmiente* en la realización de su película basada en el cuento de Perrault en 1959. De hecho, el ballet había estado ya presente en la obra de Disney desde 1940, cuando en *Fantasia* se presentaba un ballet cómico protagonizado por hipopótamos, cocodrilos y avestruces con la música de *La danza de las horas* de Amicare Ponchielli (1834 - 1886).

Si bien el tomar elementos del ballet para géneros infantiles no debería ser en sí mismo algo negativo, puesto que, se podría argüir, expone a nuevas generaciones a un arte de forma colorista y animada; el problema de *Barbie in The Nutcracker* es precisamente el tono con el que se introduce este arte (Figura 49). De forma monocroma, el rosa bebé domina la paleta cromática de esta película y la asociación de las aspiraciones del modelo femenino representado por Barbie con el mundo del ballet resultan cuestionables.

Ya en el año 2000, Stephen Daldry en su aclamada película *Billy Elliott* había presentado el mundo del ballet con jóvenes alumnas asistiendo a clase vestidas con tutús rosas, cuando la realidad del momento indicaba que en ninguna clase de ballet se asistía con tal vestimenta. Importante también era la imagen de un chico que, pese a soñar entrar en la Royal Ballet School, expresaba su aspiración por medio del claqué, no del ballet. El director Stephen Daldry explicaría esta ausencia del lenguaje del ballet en su película argumentando que no estaba interesado en hacer una película de danza (en Blacwelder 2000), sino en hacer una película en la que la danza sirviera como forma de expresión del protagonista. Jamie Bell, el actor encargado de dar vida a Billy Elliott, había estudiado claqué con anterioridad y es muy posible que esta fuera la razón por la que se incorporara este género a la coreografía, y no el ballet, si bien con este cambio se había perdido una oportunidad única de presentar este género coreográfico a una nueva generación de intérpretes.

El mismo año en el que se estrenaba *Barbie in The Nutcracker*, Matel decidió reforzar su marketing del mundo de *Barbie* al hacer de sponsors en una nueva producción de *El cascanueces* a cargo del English National Ballet. Sarah Allen,

representante de Matel, anunciaba que: “El ballet es todavía la forma clásica de juego para las niñas pequeñas y la mayoría de las niñas pequeñas han ido a clases de ballet”²² (BBC News 2001). El interés de Matel al subvencionar este ballet no era sino “una gran oportunidad de que abramos el mundo del ballet a las niñas pequeñas y de que ellas vean ballet en vivo”²³ (id.). Si el New York City Ballet y su director habían sucumbido ya al poder económico de Matel, al aceptar Peter Martins realizar la coreografía de la película, ahora le tocaba a la compañía English National Ballet²⁴.

La continua asociación por parte de la representante de Matel del ballet como una actividad lúdica dirigida a las “niñas pequeñas” parece inferir la exclusión de los niños y otorgar al ballet una superficialidad que estaría de acuerdo con el supuesto ya comentado por Poesio, la transformación de una forma artística en un “arte de formas”, en este caso tipificadas por la imagen de una muñeca.

Lentamente, el mundo del ballet empezaba a dar señales de una progresiva infantilización tanto a nivel artístico como a nivel profesional. Dicho proceso de alguna manera eliminaba del ballet un contenido artístico profundo, debido al énfasis en las formas estereotipadas del mismo. Igualmente, dicha infantilización aparece asociada a la atracción suscitada hacia las niñas por el uso del color rosa, la iconografía de princesas y hadas y todos aquellos elementos decorativos y narrativos de los que, durante buena parte del s. XX, el ballet intentó liberarse. En ese paulatino proceso, a *Barbie in The Nutcracker*, le seguiría *Barbie of Swan Lake* (2003). Nuevamente con

22 "Ballet is still the classic play pattern for little girls and most little girls have been to ballet lessons."

23 "This is a great opportunity for us to open up the world of ballet to little girls, and for them to see ballet first hand."

24 Matel ofreció el dinero primeramente al Royal Ballet, pero la compañía declinó la oferta (BBC News 2001).

coreografía de Peter Martins y con miembros del New York City Ballet prestando sus cuerpos para la animación posterior, la película presentaba una versión del argumento del ballet original, del que se había eliminado toda alusión a las partes más oscuras de la obra. De esta forma, la asociación del ballet con el mundo infantil se mantenía en un contexto de inocencia, en el que la tragedia y la complejidad psicológica de la obra parecen ser excluidas, y en el que su función pasa a ser la de dar marco a un mundo idílico sin mayor función que la de elemento decorativo para el mismo.

El efecto de estas obras de Matel no debe ser subestimado. Recientemente al asistir a una clase de ballet para niñas de unos tres años pude constatar que el uniforme de la escuela consistía en tutús o maillots con faldas de tules rosas, medias rosas, zapatillas de ballet rosas y complementos para el pelo que iban desde diademas a pasadores en tonos rosas. Durante la clase, se pedía a las niñas que se transformaran en hadas, previa entrega de varitas mágicas con las que complementar sus vestimentas. La constante de la clase consistía en llamar a las niñas “ballerinas” y, en un ejercicio de estiramiento de pies, se aplicaba la consigna de “dedos estirados/dedos desobedientes”, cuando éstos estaban en posición neutral o “en flex”²⁵.

La influencia de Barbie en la creación de un mundo en el que el ballet se ha convertido en un elemento iconográfico importante con el que definir y separar los géneros desde la infancia no se puede subestimar. La infancia actualmente se encuentra bajo unos “valores medievales” (Walter 2010, p. 130) que no sólo parecen coartar la forma en que niños y niñas interaccionan y toman decisiones de tipo estético o lúdico, sino que además afectan de manera indirecta a esas manifestaciones “lúdicas” y

25 La clase observada es parte de la escuela “Twinkle Toes” (Pies brillantes, en referencia a una rima infantil). Richmond, 01.04.11.

“estéticas” que se toman como referente. La forma en la que los estereotipos van ganando terreno muestra que “esto no es simplemente un tema sobre las dificultades que una niña puede tener si odia el rosa o un niño si quiere hacer ballet”²⁶ (Walter 2010, p. 137), sino que incluso viendo a Billy Elliott aprendemos que si quieres hacer ballet y eres chico, expresarás mejor tus sentimientos en otro lenguaje coreográfico y, si eres chica, obviamente los sentimientos de frustración y aspiración deberían quedar satisfechos gracias al papel de princesa o hada que el ballet parece ofrecer.

Si la presencia de Barbie en el mundo del ballet iba tomando fuerza dentro del mundo infantil femenino, pronto otro personaje va a hacer acto de presencia en este sector: *Angelina Ballerina*.

La figura de *Angelina Ballerina* apareció en la literatura infantil en el año 1983 y es el resultado de la colaboración de dos mujeres: la escritora Katharine Holabird y la ilustradora Helen Craig. Si bien los libros originales no dejaban de presentar historias para niños en las que Angelina, una ratoncita, aspira a ser bailarina; con unas ilustraciones ciertamente bonitas dentro del género infantil; en los últimos años, el fenómeno de *Angelina Ballerina* ha sido tan desproporcionado como el de *Barbie*. Una visita a la página web del personaje (www.angelinaballerina.com) nos introduce a un mundo del ballet en el que la ratoncita, vestida en tutú rosa con complementos del mismo color, enseña a las niñas a hacer piruetas e incluso “tutu turns” (giros de tutú), un término académico no utilizado en las clases de ballet.

En el año 2007, y siguiendo el ejemplo de Matel, HIT Entertainment ofreció a English National Ballet la posibilidad de crear un ballet sobre el personaje de *Angelina*

26 “This is not just about the difficulties experienced by the occasional girl who hates pink or boy who wants to do ballet.”

Ballerina. El resultado fue la obra *Angelina's Star Performance* (*La actuación estelar de Angelina*). El estreno de la obra tuvo lugar en el Wimbledon Theatre de Londres, con coreografía de Antony Dowson y fragmentos musicales de la obra de Tchaikovsky *La bella durmiente* (Figura 50). Sarah Crompton, que realizó la crítica del ballet para el periódico *The Telegraph*, describía la función con estas palabras: “Es como si la compañía en general no supiera realmente qué está haciendo. Empaña la esencia del ballet al quitarle belleza y técnica y al añadir algodón dulce con sacarina”²⁷ (Crompton 2007).



Figura 50: English National Ballet representando Angelina's Star Performance (2007)

A pesar de las críticas del sector de danza, English National Ballet volvió a poner otra obra dedicada a *Angelina Ballerina* en el año 2009. Tal ha sido el éxito que, estando la compañía de gira por Australia, el periódico *The Stage* de este país comentaba la suerte de la compañía al haber encontrado esta mina de oro en la que “todo, desde las orejas de ratón a la venta en la entrada hasta el colorido programa, deja

²⁷ “It's as if the whole enterprise doesn't really know what it is doing. It obscures the essence of ballet by taking away beauty and technique and adding saccharine candy floss.”

entrever una máquina de marketing bien preparada y dirigida directamente a los padres de las incipientes bailarinas”²⁸ (Vincent 2010). En la misma crítica, la periodista lamentaba el que fuera ésta la única obra que la compañía iba a llevar de gira por el país.

Quizás si se considera toda esta iconografía que viene asociándose al ballet en los últimos diez años, resultará más fácil entender por qué el personaje de Nina, en la galardonada película de Darren Aronofsky, *Cisne negro* (2010), se despierta al inicio de la historia vestida con un camisón rosa con lazos, en una habitación rosa y se rodea de peluches rosas y blancos. Igualmente rosa es la tarta con la que su madre pretende festejar su éxito al conseguir el papel de Reina de los cisnes y rosa es su abrigo y las mallas con las que ensaya con la compañía. Laura Cuthbertson, bailarina principal del Royal Ballet comentaba este hecho en *The Guardian* tras ver la película: “Nina es una niña pequeña tan buena; todo lo que lleva es rosa”²⁹ (Cuthbertson en Mackrel 2011). Aronofsky presenta al espectador un retrato de la bailarina clásica que parece salir directamente de las fábricas de Matel o HIT Entertainment.

El mundo del ballet ha sido representado en pocas ocasiones en el cine de manera satisfactoria. La estética asociada con este arte ha llevado a que aquellos directores cinematográficos que han querido poner el ballet como telón de fondo para sus historias, hayan optado por, o bien rechazarla como es el caso de Daldry en su *Billy Elliott*, o reforzarla, como en el caso de Aronofsky en su *Cisne negro*. Sin duda, la película de Michael Powell y Emeric Pressburger *The Red Shoes (Las zapatillas rojas)*

28 “Everything, from the mouse ears for sale in the lobby to the colourful program, indicates a well-oiled marketing machine targeted directly at the parents of budding ballerinas.”

29 “Nina's such a good little girl; she wears pink all the time.”

(1948) merece una mención especial. *Las zapatillas rojas* y *Cisne negro* tienen la misma idea en su historia: la obsesión. En ambas películas la bailarina protagonista sufre la obsesión por ejecutar su arte y en ambas paga esta neurosis con su vida. Sin embargo, las diferencias entre ambas plantea serios problemas a la hora de considerar el tratamiento iconográfico, psicológico y artístico del mundo del ballet. Mientras que en *Las zapatillas rojas* se presentaba el mundo del ballet por medio de estrellas del ballet (Moira Shearer, Leonide Massine, Ludmilla Tcherina, Robert Helpmann e incluso en una aparición en cameo, la propia Marie Rambert) en el contexto de la creación de una nueva obra, en *Cisne negro* vemos a una estrella como Natalie Portman encarnando a una bailarina en un entorno que durante toda la película permanece anónimo y que recrea el ballet más famoso del repertorio, *El lago de los cisnes*. La ausencia de profesionales del medio en la película de Aronofsky ha sido criticada por el sector de la danza. Como indicaba Tamara Rojo en el ya citado artículo de *The Guardian*, “el director parece pensar que, en unos pocos meses, puedes aprender una profesión que lleva años el simplemente comprenderla, ya no hablemos de ser buena en ella”³⁰ (en Mackrel 2011).

Si bien la idea obsesiva de la danza termina con las vidas de ambas protagonistas, en *Las zapatillas rojas* el conflicto del personaje principal viene establecido por una sociedad en la que la mujer era obligada a elegir entre el matrimonio y una carrera profesional. La sociedad de *Cisne negro*, sesenta años después, define el conflicto de la protagonista por su falta de sexualidad a la hora de encarnar un personaje, *Odile*, el cisne negro, que ha pasado, en esta versión

30 “the director seems to think that, in a few months, you can learn a profession that it takes years just to understand, let alone be good at.

cinematográfica, de ser una hechicera a ser una especie de prostituta. De hecho, en ningún momento de la película se nombra a los personajes del ballet, Odette y Odile, sino que pasan a ser el Cisne blanco y el Cisne negro, estereotipos de la mujer virginal y la mujer seductora, como ya lo declaraba Adair en su análisis de la obra (1992). El problema de reducir las interpretaciones a estas características es que no permiten a las bailarinas mucha articulación del texto coreográfico, es decir, se simplifican las posibles interpretaciones de la coreografía por parte de las bailarinas de forma sustancial. Elena Grudjidze, bailarina principal del English National Ballet, comentaba este hecho al explicar que en la preparación de su primera interpretación de Odile: “tuve una gran bailarina del Mariinsky diciéndome que tenía que ser seductora como un gato, pero que todo estaba dentro del contexto de la coreografía”³¹ (en Mackrel 2011). Lo que Aronofsky plantea en su obra, lejos de referenciar la coreografía de Benjamin Millepied, es la idea prevalente en la sociedad actual por la que “muchas mujeres hoy parecen creer que la confianza sexual es la única que merece la pena tener” (Walter 2010, p. 37).

Entre *Las zapatillas rojas* y *Cisne negro* se encuentra el drama del año 1977 *The Turning Point (Paso decisivo)*, en el que se presentaban todos los estereotipos anteriores, pero con una resolución mucho más positiva: una bailarina podía tener una vida privada emocional y sexual y compaginarla con su carrera. Los feudos tipificados por Anne Bancroft en su personaje de bailarina que ha sacrificado su vida personal por su carrera y el caso opuesto protagonizado por Shirley McLaine se reconciliaban en un final que abría las puertas a un futuro mucho más libre y positivo representado por la

31 “I had a great dancer from the Mariinsky telling me that I had to be seductive like a cat, but it was all within the context of the choreography.”

joven Lesley Browne. El solo final de Frederick Ashton que acompañaba los títulos de crédito simbolizaba una libertad y alegría dentro del medio del ballet que queda totalmente ausente de la película de Aronofsky. Edward Watson, bailarín principal del Royal Ballet, resumía esta idea al comentar que la reciente película, pese a mostrar la energía con la que los bailarines persiguen la perfección, “presenta lo que hacemos de forma risible y tonta. No muestra por qué el ballet es tan importante para nosotros – por qué queremos trabajar tan duro”³² (en Mackrel 2011).

Parece extraño que, más de treinta años después de *Paso decisivo*, se muestre en las pantallas a una bailarina infantilizada, con una sexualidad sin desarrollar, con un mundo emocional reducido a los peluches de su habitación, anoréxica, sin poder de articulación verbal y con la máxima aspiración de convertirse en un objeto sexual. Esta película parece retratar un mundo del ballet en el que en los últimos treinta años el papel de la mujer ha sufrido un retroceso evidente y preocupante.

Pero hay un mensaje casi subliminal en esta película que es peligroso y está teniendo su efecto ya en el mundo juvenil. Pues los desórdenes alimenticios tienen su primera manifestación externa en la aparición de erupciones cutáneas, crean una lucha interna entre mente y cuerpo que aísla a la mujer socialmente, causan ruptura de huesos por la falta de nutrientes en el cuerpo, provocan el retraso de la pubertad al retirar el período de los cuerpos de las mujeres y matan por hemorragias internas, muchas veces localizadas en el estómago a causa de los repetidos vómitos. Las imágenes de la película de Aronofsky hacen simbólicas alusiones a todos estos elementos sin, en ningún momento, levantar un dedo acusador a los factores que las puedan provocar. Aronofsky

32 “... it makes what we do look so naff and laughable. It doesn't show why ballet is so important to us – why we would want to try so hard.”

no ha hecho ningún tipo de declaración en este sentido, sólo las ya citadas acusaciones de Portman defendiendo a la bailarina Jennifer Ringer hacen alusión directa a este subtexto de una película que está siendo utilizada en páginas web pro-anorexia (Torgovnick 2010).

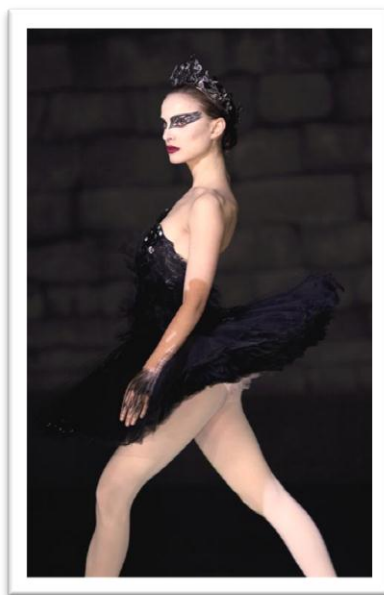


Figura 51: Natalie Portman en Cisne Negro (2010)

Parece un contrasentido el que la anorexia se presente como ideal en un mundo en el que la imagen de la mujer “sexy” parece ser el máximo reclamo sociocultural. Sin embargo, aunque la delgadez de Natalie Portman en la película fue destacada por las críticas, la actriz se situó en el límite y su imagen no ha parecido tener un rechazo en los medios (Figura 51). La anorexia, por otro lado, en su estado más avanzado como enfermedad, sí que genera un rechazo estético. Schluger en su estudio sobre los trastornos alimenticios cita tres principales focos de presión para las jóvenes que pueden desencadenar un trastorno alimenticio: el ideal del cuerpo delgado, el énfasis en la apariencia de las mujeres y la importancia de la aceptación social (Schluger 2009).

Parece que el contrasentido entre el ideal “sexy” y la anorexia encuentran explicación porque la anorexia no es “sexy”, pero es un efecto de la búsqueda por parte de las mujeres por alcanzar ese ideal de belleza que, en la mayoría de los casos, no es tan siquiera factible para muchas mujeres.

El mensaje de Aronofsky no queda claro, pero lo que sí es evidente es que se ha producido un cambio de percepción de la bailarina clásica por la que esta aparece sin tan apenas articulación verbal o gestual y sujeta a una presión cultural y artística peligrosa.

La recepción por parte del mundo de la danza de esta película también ha verbalizado su oposición a la forma en la que este mundo ha sido presentado por Aronofsky. Quizás las palabras de Alicia Alonso al respecto de la controversia suscitada son importantes, ya que en ellas, la directora del Ballet Nacional de Cuba, recoge una idea importante en torno a la creación, que fue la base del arte coreográfico hasta no hace mucho tiempo:

... es tiempo de utilizar todo el talento y la creatividad en beneficio de la población y no con afanes destructivos. Es tiempo de fomentar la creación por el bienestar del ser humano, por el respeto a la vida. (Alonso en EFE 2011)

De alguna manera, todos los factores resumidos en estos capítulos parecen haber contribuido a la desaparición de la mujer como creadora en el ámbito de la danza clásica y, en un efecto dominó, en los demás ámbitos coreográficos. Igualmente, todos los cambios socioculturales de las últimas décadas parecen confirmar que la mujer ha perdido poder, no sólo en la danza, sino en la sociedad. Como decía Wolf, no se trata de una conspiración, sino de una atmósfera. Pese a la falta de un discurso articulado sobre

este tema en la danza, lo que parece innegable es que las últimas tres décadas han visto unos cambios en la percepción del ballet y en la figura de la mujer dentro de este arte importantes. Por un efecto de aparente contagio, los cambios que han afectado al ballet primeramente, están pasando a todo el mundo de la danza en general. De ser un arte en el que las mujeres se movieron con aparente facilidad y determinación, todo parece indicar que la nueva realidad de la danza ha hecho que sus principales protagonistas pasen a ocupar papeles secundarios.

Conclusiones finales

Los dos objetivos fundamentales de esta tesis, ya establecidos en la Introducción de esta investigación, han sido el investigar la labor de la mujer dentro del ámbito artístico del ballet como creadora institucional, artística y académica y, una vez realizada tal tarea, establecer la medida de su contribución al desarrollo del lenguaje coreográfico a lo largo del tiempo. Estos objetivos han sido abordados en la Primera Parte. Como también se recordará, el segundo objetivo de esta investigación, desarrollado en la segunda parte, ha sido analizar los cambios socioculturales acaecidos desde la década de los años ochenta y establecer los efectos que tales cambios han tenido en el ballet y en la posición de la mujer dentro de dicho arte.

En la primera parte de la investigación se ha visto cómo la contribución de la mujer a la historia del ballet desde las primeras décadas del s. XX hasta los años ochenta fue crucial en el desarrollo de compañías, estéticas y técnicas que habrían de ayudar a definir en gran medida el ballet en ese siglo.

El uso del método historiográfico ha permitido situar cronológicamente las primeras aportaciones coreográficas que realizaron las mujeres en la danza y de las que tenemos constancia escrita, y también contrastar la realidad histórica con los discursos académicos que han venido situando a la mujer en el ballet como un mero recipiente de ideas falocéntricas y sin un papel activo en la configuración artística de este arte. Igualmente, el uso de la historia, aun cuando no totalmente exhaustivo debido a la

escasez o inaccesibilidad de las fuentes, ha permitido establecer ciertas pautas artísticas que se han ido viniendo repitiendo a lo largo del siglo.

En un primer lugar, resultaba relevante definir el término “pionera”, por la tendencia a usar esta palabra en relación a la mujer siempre que esta decide tomar la creación como opción profesional y artística. En el Capítulo 1 queda constatado que Marie Sallé en el s. XVIII fue, de acuerdo a la definición y origen del vocablo, la pionera de creación en danza al ser la primera mujer de la que tenemos constancia documental sobre su trabajo como coreógrafa de éxito con una influencia notable en otros coreógrafos e intérpretes. En este mismo capítulo también se dejó constancia de las contribuciones que las mujeres realizaron en el ámbito del ballet como intérpretes y coreógrafas. Ya en este momento se establece una conexión recurrente a lo largo de la historia entre el poder y la creación. En el s. XIX, quizás pocas figuras usaron tanto poder en apoyo a la creación como la bailarina imperial Mathilde Kschessinska. Otra aportación realizada en este capítulo es la constatación de que el acto coreográfico, tal y como se venía desarrollando en esos momentos, no poseía las mismas características de acto individual creativo que tendría durante el s. XX.

En el Capítulo 2 se analizó la nueva concepción de autoría coreográfica que vendría de la mano de los Ballets Rusos de Serge Diaghilev y que quedaría ejemplificada en una figura como la de Mikhail Fokine. Es en este mismo contexto que surgirá la figura de Bronislava Nijinska, la primera coreógrafa de ballet documentada y con obras todavía presentes en los repertorios internacionales. Nijinska se convertiría en el modelo para toda una generación de mujeres que se inspirarían y asimilarían la noción de la mujer como creadora de la que esta artista fue ejemplo vivo en todos los

entornos geográficos en los que realizó su labor. La importancia que Nijinska habría de tener como exponente real de una opción artística y creativa dentro del ámbito del ballet sirve como recordatorio de la necesidad de modelos que sirvan de referentes para las futuras generaciones de artistas. La asimilación de su labor por parte de Ninette de Valois, Mercedes Quintana, Janine Charrat, Agnes de Mille y Ruth Page establecería la figura de la coreógrafa en diversos puntos geográficos que habrían de ser claves para el desarrollo del ballet a lo largo del siglo, como Gran Bretaña, Latinoamérica, Francia y Estados Unidos.

Nijinska establece en la historia la importancia de crear referentes artísticos que emular. Igualmente, la figura de Nijinska genera ya preguntas interesantes en torno a la conservación de su legado artístico, ya que este estuvo a punto de desaparecer cuando los contemporáneos de la artista y conocedores del valor de su obra todavía estaban en activo.

En el recorrido histórico efectuado en los siguientes capítulos, la correlación entre el mayor poder ejercido por las mujeres en las diversas instituciones y el incremento de la presencia femenina en el ámbito de la creación se mantiene. De forma más evidente, se observa que cuando las mujeres estuvieron al frente de las compañías, en muchos casos creadas por ellas, la aportación coreográfica por parte de otras mujeres fue mayor que cuando estas compañías pasaron a estar dirigidas por hombres.

Sin duda, Marie Rambert fue la gran impulsora de las coreógrafas en las décadas de los años treinta y cuarenta, con obras creadas en su compañía por Susan Salaman, Tamara Karsávina, Andrée Howard y Agnes de Mille. Igualmente, la etapa de dirección de Agrippina Vagánova al frente de lo que hoy conocemos como el Ballet Mariinsky

también supuso la creación por parte de Nina Anisímovna de su obra *Gayane*. La dirección de Lucia Chase al frente del American Ballet Theatre no sólo vería las creaciones de Agnes de Mille, sino que iniciaría la asociación de Twyla Tharp con esta compañía.

Por otra parte, la ostentación de poder por parte de las mujeres permitió la copia de este modelo en nuevas compañías, como demuestra el ejemplo de Ninette de Valois al enviar a Celia Franca y Dame Peggy van Praagh a Canadá y Australia respectivamente, donde pasarían a ser fundadoras y directoras del Ballet Nacional de Canadá y el Ballet Australiano.

Por lo tanto, cuando en la Introducción se planteaba la pregunta sobre la posible relación entre poder y creación, parece quedar evidente que esta se ha producido a lo largo de la historia en formas diferentes, pero no por ello excluyentes. La presencia de las mujeres en puestos de poder favoreció en algunos casos la inclusión de otras mujeres en puestos de liderazgo y creación coreográfica. Igualmente, el ejemplo sentado por esas mujeres en puestos de poder sirvió como modelo para otras mujeres que emularían a estas figuras en otros contextos geográficos o artísticos. De forma más indirecta, la asociación de las mujeres al poder político de su momento trajo consigo el apoyo a su desarrollo profesional y a la capacidad de decisión artística que, de nuevo, tendería a favorecer a la mujer.

Con respecto a la pregunta planteada inicialmente sobre la contribución de la mujer al desarrollo de ballet, de nuevo el recorrido histórico permite anotar datos relevantes, ya que dicha contribución no se limitó al establecimiento de compañías y creación coreográfica, sino que también fue muy importante en la configuración del

propio lenguaje del ballet. Agrippina Vagánova definiría una nueva forma de articular, entender y transmitir el vocabulario académico, al que la artista y pedagoga dotó de un organicismo y de un poder expresivo importante al desarrollar su método de enseñanza.

Contestando aquellas cuestiones iniciales que hacían alusión a la supervivencia de estos legados artísticos y coreográficos, la historia también indica que tras la instauración y desarrollo de una tradición femenina en la creación de un lenguaje coreográfico y la creación de nuevas escuelas y compañías a lo largo del pasado siglo, el número de obras creadas por mujeres que han sobrevivido hasta nuestros días es mínimo y su presencia en los libros de historia ha disminuido. Si bien, como se ha visto, el legado coreográfico de Nijinska, De Valois y De Mille todavía cuenta con ejemplos visibles en los repertorios, los legados de Howard, Anisímovna, Page, Quintana, Cullberg y Charrat, pese a su importancia histórica, se han perdido.

Las razones para el abandono paulatino de un legado coreográfico e institucional tan importante no son fáciles de dilucidar, pero posiblemente la falta de referentes escénicos con los que constatar su valor artístico haya podido ser una razón importante para el olvido actual. La desaparición de sus obras (sin olvidar la desaparición de las obras de Nijinska durante años y las de Tharp durante casi dos décadas) parece haber provocado una importante ausencia de referentes escénicos para las generaciones presentes y futuras. Paralelamente, parece producirse una errónea “atribución” y asimilación de muchos de los logros y avances coreográficos que estas obras presentaban a los coreógrafos contemporáneos a estas artistas. La atribución historiográfica mantenida por los defensores de Balanchine de que *Apollon Musagète* fue la obra que supondría el retorno del clasicismo al ballet, omitiendo toda referencia a

Les Biches, la atribución tanto a Roland Petit como a Maurice Béjart de muchas de las innovaciones que Janine Charrat introduciría en sus obras o la atribución a William Forsythe y Mark Morris de muchas aportaciones técnicas y estilísticas desarrolladas por Tharp, son los ejemplos mejor documentados de este fenómeno en los ámbitos historiográficos y académicos actuales.

Otra pregunta planteada al inicio de la investigación también parece obtener respuesta con la recuperación, aun cuando no exhaustiva, de estas figuras centrales en el desarrollo del ballet a lo largo del s. XX, ya que, a la luz de la misma, el discurso académico feminista que situaba a la mujer en el ballet como mero recipiente de ideas falocéntricas no parece describir una realidad basada en la evidencia histórica.

Otro de los datos que la revisión histórica aporta al análisis de esta contribución femenina en el desarrollo del arte del ballet a lo largo del s. XX, contestando así la última pregunta formulada en la Introducción, es la constatación de que ésta era mucho más importante a mediados de siglo que a fines del mismo. Esto da lugar a una situación en apariencia anómala, ya que parecería normal que la incorporación de la mujer al desarrollo del ballet se hubiera incrementado a partir de la década de los setenta, momento de eclosión de la segunda ola feminista. La historiografía permite observar cómo la presencia de la mujer en puestos de poder y creación a partir de la década de los años ochenta comienza a perder relevancia en favor del ascenso de los hombres en los ámbitos de creación y de dirección de las compañías. Por supuesto, siempre se producen excepciones, como la de la bailarina, coreógrafa y directora Alicia Alonso en Cuba, y quizás por esta razón resulta interesante volver a recordar la ya citada asociación entre el poder y la creación artística.

Sin embargo, cuando desde una perspectiva histórica se intenta analizar las causas de esta paulatina desaparición de las mujeres de las posiciones de poder, aunque es posible esbozar una serie de razones como la transición laboral, el efecto de las críticas feministas al ballet dentro del sector académico o la ya mencionada omisión histórica del trabajo realizado en las décadas anteriores, resulta difícil establecer concluyentemente las causas que han podido influir en la actual situación. Esto podría deberse a la falta de un cuerpo metodológico y teórico que haya analizado esta situación. Esta es la razón por la que en la segunda parte de esta tesis, y sin abandonar del todo la historia como línea temporal en la que situar los hechos de las últimas décadas, se han intentado aplicar metodologías desarrolladas en otras áreas académicas y que están más relacionadas con estudios socioculturales así como de género.

Cuando se trata de analizar los factores que han podido contribuir al cambio de la situación de la mujer en la danza, y más concretamente en el ballet, parece necesario intentar identificar no sólo los factores que son intrínsecos al propio arte – como lo sería la muerte de George Balanchine y su efecto en el mundo de la danza en las décadas siguientes -, sino también otros factores que han ido afectando a la sociedad occidental en estas últimas décadas de continuos cambios, a veces imperceptibles por la rapidez con la que se desarrollan.

Uno de estos factores, íntimamente ligado a la ya citada desaparición de Balanchine, parece consistir en la globalización como fenómeno de dispersión de modelos que, pese a pertenecer a un contexto geográfico y cultural determinado, han pasado a ser adoptados de forma global en la escena internacional. La creación del Balanchine Trust tras la muerte del coreógrafo y su poder y peso a la hora de difundir el

legado del artista en países donde hasta ese momento la obra de Balanchine no había tenido gran repercusión parece haber tenido un efecto negativo de eliminación de otras tendencias y estilos coreográficos que habían convivido a lo largo de décadas. No se infiere que el legado de Balanchine no sea digno de un reconocimiento internacional, sino que en muchas ocasiones la forma en la que se ha adoptado este como un modelo único, sin una contextualización geográfica, histórica, cultural y artística, ha producido un efecto de homogeneización de estilos y formas coreográficas que parece excluir una mayor variedad, complejidad interpretativa y oposición que aportaron otras tendencias coreográficas que convivieron durante la vida del artista. Por lo tanto, y contestando la cuestión planteada al inicio de esta tesis, se puede decir que la globalización del legado de George Balanchine ha limitado, de forma quizás accidental, la percepción del legado coreográfico del s. XX al situar las obras de Balanchine como casi únicos referentes para el público e incluso para los propios bailarines.

Esta manera de globalizar un legado artístico fuera de su contexto sociocultural y con un énfasis en las formas sobre los contenidos ha generado igualmente la asociación de la estética balanchiniana con un tipo de bailarina clásica que, Gelsey Kirkland denunciaría, estaba sometida a un régimen de sumisión física y mental que favorecería en la década de los ochenta la difusión de enfermedades relacionadas con los trastornos alimenticios que tendrían y continúan teniendo efectos visibles en la imagen de la misma.

Paralelamente a este fenómeno de la globalización, se producía de manera ostensible un relevo en la toma del poder por parte de los hombres. Pese a que Agnes de Mille en los años cincuenta explicaba la facilidad de acceso de las mujeres en la danza a

los puestos de creación y dirección de compañías, a fines de siglo la realidad indicaba que el mundo de la danza, y más en concreto, el mundo del ballet había pasado a estar dominado por los hombres tanto en sus puestos de poder como de creación. La transformación de muchas de estas compañías creadas por mujeres en instituciones que, en muchos casos tomarían valores e ideologías nacionales, traería como consecuencia una nueva distribución del trabajo que seguía modelos ya existentes en otros ámbitos tanto profesionales como artísticos. Para analizar el efecto de dicha transformación y poder constatar el efecto que la progresiva institucionalización del ballet ha tenido en el desarrollo de esta disciplina artística, se han tomado como referentes las teorías de Joan Acker (1990) en torno a las instituciones, al haber sido ya empleadas con éxito en el análisis de los discursos institucionales en las escuelas de danza por Tija Löytönen (2001). En dicho estudio se establece que toda institución tiende a excluir, más que a integrar, a sus elementos femeninos dado que una institución se basa en la existencia de un trabajador abstracto y neutro que, por lo tanto, no procrea ni contempla cambios que los aleje de una progresión profesional lineal.

Aplicando el modelo de Acker a las instituciones de danza, se puede observar que la primera condición que la académica asigna a toda institución - la división del trabajo en base al género -, está siendo determinada ya desde la propia educación de los futuros profesionales en las escuelas que forman parte substancial de la maquinaria institucional. Divisiones, aparentemente innecesarias, en torno a la enseñanza técnica del ballet quedan establecidas desde los primeros años de estudios. Igualmente, se establecen rasgos en torno a la creación e interpretación por los que los alumnos

aprenden a asociar la creación con características generalmente relacionadas con actitudes de mando e imposición vinculadas comúnmente al género masculino.

En el entorno profesional, dichas diferencias se hacen todavía más marcadas al producirse una desigualdad entre las bailarinas y bailarines no sólo cuantitativa (hay más bailarinas y estas trabajan más horas en ensayos y poseen por lo tanto menos horas que poder dedicar a la creación dentro de su jornada laboral) sino también cualitativa al observarse en las mujeres, a través de diversos testimonios, una falta de aspiración a progresar profesional y artísticamente que no se corresponde con las altas expectativas que mantienen sus compañeros masculinos dentro de las mismas compañías de ballet.

Al aplicar los estudios de Joanna Kantola (2009) en torno a la ausencia de mujeres en altos cargos académicos en los departamentos de ciencias políticas en Finlandia a la situación de la danza, se observan igualmente paralelismos interesantes. Tanto en el entorno académico analizado por Kantola como en la danza se observa que el problema existe, puesto que las mujeres no están presentes. Sin embargo, dicha ausencia no parece ser reconocida por la población masculina y, por lo tanto, no provoca una reacción ante esta realidad excluyente, lo cual hace que el problema sea tal para las mujeres pero no para los hombres. La falta de reconocimiento de esta realidad provoca un abandono de las instituciones por parte de las mujeres al no encontrarse apoyo con el que poder desarrollar sus carreras.

En la danza se observa también el hecho de que, desde la irrupción de los Ballets Rusos en la historia del ballet, la presencia del colectivo homosexual en la esfera de poder de este sector está bien documentada. Los estudios de género realizados por Ben Lupton (2006) en torno a la progresión profesional de los hombres en áreas de trabajo

asociadas a la mujer también aportan datos significativos. Mientras que las mujeres que irrumpen en un mercado profesional masculino suelen adoptar las formas y los comportamientos dominantes en su entorno, los hombres pueden introducirse en el mercado profesional femenino conservando sus privilegios de género y su poder sexual, manteniéndose así como una minoría capaz de progresar con facilidad. Dicha progresión se da por hecho, lo cual permite su perpetuación en las instituciones. Igualmente, esta facilidad de ascenso en estos sectores profesionales o artísticos suele generar una atracción sobre colectivos minoritarios que podrían, en otros entornos, estar sometidos a un escrutinio y discriminación que limitaría su desarrollo profesional.

Las teorías de Christine L. Williams (1992) también son esclarecedoras en este contexto, ya que establecen que los hombres que irrumpen en sectores ocupacionales asociados a la mujer, lejos de encontrarse con las barreras que cualquier mujer posee en un sector de dominación masculina (*glass ceiling*), son empujados a los puestos de poder en una rápida progresión que viene asociada a su género por las diferentes organizaciones (*glass escalator*).

En el ballet, el dominio del sector por parte de los hombres parece haber conllevado cambios estéticos importantes que han afectado a la bailarina de forma tangible. En primer lugar, se produjo un cambio de formas y contenidos coreográficos importante que se desarrollaría en la década de los ochenta y que podría tener en la obra *Love Songs* de William Forsythe, uno de sus ejemplos más tempranos. Si bien las obras de Twyla Tharp habían ironizado sobre los sexos por medio de la polarización de los mismos o por el intercambio de papeles en una aparente democratización coreográfica; algunas de las obras que William Forsythe desarrollaría desde los años finales de la

década de los ochenta y a lo largo de los noventa presentaban un alto grado de agresión y violencia en el trabajo de pareja. Esta estética y su rápida propagación en el entorno internacional, generaría una producción coreográfica que iba a mostrar una inusitada violencia entre los géneros. El que un coreógrafo como Kenneth MacMillan participara de tales estéticas en su obra *The Judas Tree* parece confirmar nuevamente las palabras de Naomi Wolf (1990), quien indicaba que durante este tiempo se dio una atmósfera más que permisiva a la hora de mostrar un grado de agresión contra las mujeres desconocido hasta entonces. Nuevamente, los estudios de género en otros ámbitos culturales y artísticos parecen corroborar estos hechos. Estudios realizados por Wolf (1990), Susan Faludi (1991), Ariel Levy (2005) y Natasha Walter (2010) en torno a la representación de la mujer en los medios audiovisuales de esos años y hasta nuestros días confirman estadísticamente el abuso de iconografías pornográficas y agresivas hacia la mujer.

Paralelamente al desarrollo de tales estéticas se produce la desaparición de los escenarios de Twyla Tharp y la falta de relevo por parte de nuevas generaciones de coreógrafas. Igualmente, en estos años las obras de Howard, Cullberg, Charrat y Page reciben sus últimas representaciones escénicas por parte de las compañías internacionales. Su ausencia de los escenarios se mantendrá hasta nuestros días. Si bien resulta difícil establecer una relación causa efecto entre la aparición de estas nuevas tendencias coreográficas y la desaparición de la figura de la mujer como coreógrafa en el ballet, y poder así contestar la cuestión planteada al inicio de esta tesis en relación a este tema, sí que es posible establecer la coincidencia temporal. Tal coincidencia puede igualmente estar apoyada por el hecho de que las obras de la propia Tharp, que habían

tenido un éxito documentado tanto por la crítica como por el público durante la década de los ochenta, también desaparecerían durante la década de los años noventa. Su ausencia dejaría un vacío creativo femenino que llevaría a una de las pocas coreógrafas en activo, Cathy Marston, a pronunciar en 2003 que su labor como coreógrafa era la de “excavar túneles” para las generaciones futuras. La propia coreógrafa no parecía ser consciente de que tales túneles habían sido excavados ya en un pasado creativo que, en el nuevo milenio parecía totalmente olvidado.

Pero las nuevas tendencias coreográficas vendrían unidas a otros cambios estéticos en la imagen de la bailarina y la asociación de esta, por parte de las nuevas campañas de marketing de las grandes compañías de ballet, con la idea de “sexy”. La propagación de los trastornos alimenticios a partir de los años ochenta en la sociedad occidental que han tenido a la mujer como su principal grupo de incidencia tendrían en la danza, y más concretamente en el ballet, efectos visibles. Si bien el mundo del ballet ha mantenido bastante silencio sobre el efecto real de estos trastornos en sus profesionales, lo cierto es que las nuevas tendencias coreográficas que demandaban un trabajo de pareja en el que la bailarina fuera manipulada de forma violenta en el trabajo de *paso a dos*, tuvieron un efecto palpable en la evidente necesidad de que las bailarinas fueran haciéndose más ligeras. La asociación de coreografías y estéticas aparentemente “sexis” con enfermedades que parecen contradecir tales estéticas es paradójica. Sin embargo, la presión a la que se ha sometido a las mujeres en las últimas décadas a la hora de conseguir un ideal estético en ocasiones imposible, o en el caso de la danza, contraproducente para el ejercicio físico de la disciplina, ha actuado como detonador de

una serie de enfermedades que han tenido un efecto muy negativo en el sector y, muy en concreto, en sus profesionales femeninas.

Al mismo tiempo, la falta de exposición de esta realidad ha provocado una normalización de la situación que Dorca Walters (2001) ilustra al constatar en su estudio de una conocida compañía de nivel internacional, que la mayoría de sus bailarinas realizaban una ingesta diaria de entre 700 a 900 calorías, una cantidad insuficiente para realizar el trabajo físico que la danza requiere de sus profesionales. Tales datos y otros recopilados en nuevos estudios de género o específicos a la danza confirman una realidad contemporánea y responden nuestra pregunta inicial a este respecto: la inanición, la falta de un aporte calórico mínimo necesario han de tener un efecto en las carreras de estas bailarinas y en sus aspiraciones tanto artísticas como profesionales.

Todos estos factores socioculturales enmarcaron una realidad en la que la mujer en el ballet desaparecía como coreógrafa y como directora de las instituciones que, en muchos casos había creado. Si bien resulta muy difícil establecer una relación de causa efecto entre cada uno de estos hechos para explicar el abandono del poder por parte de la mujer en el ballet, sí que es posible aplicar las palabras de Wolf y entender que, lejos de contemplarse una conspiración por parte de un grupo social, cultural o de género en contra de otro que hasta ese momento parecía ser hegemónico en la danza, se puede observar una atmósfera sociocultural que iba a favorecer una exclusión paulatina de la mujer y una reducción de su papel en el medio artístico que habitaba.

Sin referentes históricos visibles y con un entorno hostil para su desarrollo, los últimos años han visto un desarrollo de ideas deterministas por las que se ha intentado

reposicionar a hombres y mujeres dentro de la sociedad a partir de improntas genéticas, sin prestar consideración a los bagajes socioculturales que configuran la realidad de cualquier individuo dentro de un contexto histórico, social, cultural y artístico específico.

Los nuevos determinismos han hecho su aparición en la danza y son utilizados para explicar realidades que la historia no parece sustentar. La reciente llamada de atención sobre la desaparición de las coreógrafas en el ámbito de la danza contemporánea ha favorecido debates en los que los discursos articulados por periodistas, críticos y profesionales del sector vienen teñidos por ideas que parecen asociar la creación femenina a un modelo o paradigma propio y reconocible dentro de la creación coreográfica general.

Quizás pocos determinismos con los que explicar la ausencia de mujeres creadoras en la danza en la actualidad tengan tanto peso y relevancia como el biológico, es decir, el hecho de que las mujeres puedan decidir tener hijos en el momento en el que se realiza la transición profesional al campo de la coreografía. Si bien este factor es incontestable en muchos aspectos, la historia demuestra que esta razón no alejó totalmente a las mujeres de la creación en el pasado. Igualmente, la pregunta que surge de dicha realidad es cómo un sector profesional mayoritariamente femenino no se ha adecuando a unas circunstancias intrínsecamente relacionadas con sus principales protagonistas. Otra importante cuestión que no se resuelve con la sola alusión a esta causa para explicar el alejamiento de las mujeres de la creación coreográfica es el por qué no se han establecido rutas profesionales que permitan el regreso de aquellas mujeres que tomaron la decisión de tener hijos en un momento vital determinado. De la

misma forma, no se explica con esta justificación la ausencia de todas las mujeres en el ámbito de la creación, ya que la elección de tener hijos no es en la actualidad una opción que sigan todas ellas.

Otros determinismos que se han venido desarrollando y que se recogen en este estudio parecen indicar que la creación femenina se asocia con una serie de características que la vinculan a la búsqueda de espacios íntimos y fuera de los circuitos tradicionales de presentación, a temas de marcado carácter emocional, a la ausencia de virtuosismo y a la primacía del sentimiento sobre las formas técnicas y estructuras formales. De nuevo, en esta tesis se desmienten estas asociaciones tomando la historia como referente. La “estética femenina” de la que hoy se habla fue desarrollada por hombres y mujeres a lo largo del siglo, mientras que la aparentemente opuesta “estética masculina”, en la que primaría el virtuosismo, la falta de historias, los grandes montajes escénicos, fue igualmente desarrollada tanto por hombres como por mujeres en un pasado reciente. No parecen existir un conjunto de elementos estéticos y artísticos que permitan discernir y agrupar las obras masculinas y las femeninas. Igualmente se infiere cómo el reduccionismo a la hora de limitar la creación femenina a un cierto tipo de estéticas puede llegar a crear unas expectativas formales y de pensamiento que, lejos de motivar a las presentes y futuras generaciones de artistas, coarten la libertad de elección artística que otras coreógrafas y coreógrafos tuvieron a lo largo de la historia.

Constatada la presencia de nuevos determinismos en la danza, queda calibrar su posible efecto. La creciente popularidad de estas teorías con las que se pretende explicar una realidad que sitúa al ballet y sus protagonistas femeninas en una posición mucho más débil que la que tenían a mediados del s. XX podría estar teniendo un impacto en

las jóvenes generaciones que, no sólo carecen de referentes escénicos sobre los que construir sus elecciones profesionales, sino que además están siendo sujetas a discursos carentes de una base histórica sólida y en los que se las induce a creer que la creación femenina no puede darse en ciertos contextos, no puede desarrollar ciertos recursos técnicos y no puede tener una estructura formal sólida que no esté condicionada por la emoción y la intimidad. Es en este contexto que se comprende la estadística que revela que las subvenciones otorgadas por el National Endowment for the Arts en Estados Unidos (2008) para la creación coreográfica sitúan a las mujeres no solo en un lugar marginal y minoritario dentro del sector, sino que además las mantiene económicamente muy por debajo de sus compañeros de profesión.

Por último, esta investigación pretendía acercarse a un aspecto reciente que parece estar afectando al mundo del ballet y planteaba una cuestión sobre el alcance y efecto producido por una posible infantilización del sector. Durante los últimos años se viene produciendo una diferenciación de géneros en la infancia que algunas autoras como Natasha Walter han calificado como “medieval”. El énfasis en la asociación de los géneros con ciertos comportamientos, formas e incluso colores desde la infancia es un fenómeno que las compañías de juguetes han sabido explotar de forma continuada en los últimos años. El paulatino uso por parte de estas grandes corporaciones de la iconografía del ballet dirigida a las “niñas pequeñas” como estrategia de marketing a la hora de identificar ciertos aspectos de este arte con comportamientos infantiles está teniendo un efecto visible en las formas en las que el ballet está siendo transmitido a las nuevas alumnas. La asociación de la iconografía coreográfica del s. XIX, que favoreció la asociación de la bailarina a imágenes de princesas, hadas, dríadas y sílfides, ha sido

recuperada y explotada por personajes como *Barbie* o *Angelina Ballerina*. El impacto de estas imágenes no se puede subestimar debido a que tanto Mattel como HIT Entertainment han subvencionado producciones escénicas y cinematográficas de sus productos en el sector coreográfico profesional.

Dentro de este contexto resulta más fácil entender el último factor de análisis de esta investigación: el éxito de una película como la reciente *Cisne Negro* (2010) de Darren Aronofsky y la construcción y representación de una bailarina clásica en el personaje de Nina. La infantilización de tal personaje tanto en su apariencia como en su comportamiento ha sido destacada dentro del entorno profesional de danza. Sin embargo, la iconografía usada por Aronofsky ilustra un retroceso evidente en el desarrollo de la mujer dentro del mundo del ballet, que es fácilmente demostrable si se compara esta película con los grandes éxitos que la precedieron, como fueron *Paso decisivo* (1977) y *Las zapatillas rojas* (1948), ambas películas vinculadas a contextos socioculturales e históricos diferentes.

Quizás de forma inconsciente, Aronofsky estaba ilustrando una realidad que el mundo del ballet no ha sabido reconocer a tiempo y que al ser observada ha tenido un efecto similar al descrito por Oscar Wilde (1890) cuando analizaba la falta de gusto del s. XIX por el realismo como la rabia de Calibán al ver su propio rostro en un espejo.

El personaje de Nina presentaba a la bailarina clásica como un ser carente de voz, sometida a una agresión y violencia psíquica y física continuada y originada tanto por factores externos – el director de la compañía, la interpretación de un papel que se ha reducido a una simbología meramente sexual, la madre que la rodea en un entorno infantilizado, sus compañeros de profesión y la rivalidad con su colega femenina -,

como por factores internos articulados por un trastorno alimenticio que no posee discurso verbal en la película, pero que parece desencadenar el comportamiento físico y mental de la protagonista.

La presente investigación en sus dos partes fundamentales ha indagado y revelado dos aspectos de la realidad de la mujer en el ballet. En primer lugar, se ha podido establecer gracias a la historiografía una contribución continuada al desarrollo del arte coreográfico por parte de las mujeres a lo largo del s. XX que parece contradecir el discurso que las venía situando como meros recipientes pasivos de ideas falocéntricas. En segundo lugar, se ha establecido un retroceso en esta contribución que se inicia a mitad de los años ochenta y se mantiene hasta nuestros días. Las razones para este retroceso obedecen a factores intrínsecos al arte de la danza, así como externos al mismo y de origen sociocultural. Estudios socioculturales apuntan al retroceso generalizado de la mujer en la sociedad, así como a la polarización de ideologías en torno a los sexos que parecen estar limitando el papel y las posibilidades aspiracionales en las actuales generaciones. Asimismo se ha observado un incremento de un tipo de iconografía en los medios que no solo hace de la mujer un objeto sexual, sino que además la somete a una continua agresión y violencia tanto física como psicológica. En la danza, se pueden encontrar referentes a muchos de estos factores en las nuevas tendencias estéticas y estilísticas que se han venido desarrollando en los últimos años; en la propagación de los trastornos alimenticios entre la población femenina de este sector; en el traspaso de poder a la minoría masculina en la mayor parte de las instituciones de danza; en la pérdida continuada de referentes coreográficos femeninos para las nuevas generaciones de artistas y en los discursos académicos postmodernistas

que parecieron otorgar la capacidad creativa a la mujer solo en la esfera de la danza moderna, contemporánea y postmoderna. Todos estos factores parecen haber contribuido a una paulatina pérdida de poder y creatividad en un entorno artístico en el que la mujer es mayoría cuantitativa frente a una minoría masculina que ha parecido no perder e incluso consolidar sus privilegios de género en el sector. La ausencia de estudios que articulen estos factores y lleven a la reflexión o incluso al cambio ha llevado igualmente a la diseminación de nuevos discursos que parecen limitar la capacidad de elección profesional de las mujeres en el sector al no establecerse referentes históricos que puedan informar y ampliar los horizontes artísticos.

Con los datos aportados por esta investigación parece posible establecer que se ha producido una paulatina pérdida de poder a nivel artístico y creativo por parte de las mujeres en el ballet y, por extensión en los últimos años, en el mundo de la danza en general. Se puede por ende afirmar que la posición de la mujer en la actualidad en este ámbito ha sufrido un retroceso que no se corresponde con su papel y contribución a lo largo de buena parte del s. XX. En relación a esta última conclusión, y dado que su labor exhaustiva excede las posibilidades de cualquier investigador individual, constatamos la necesidad de continuar la labor de investigación en torno a aquellas mujeres que contribuyeron de forma específica al desarrollo de la danza, así como de ahondar en el análisis de las instituciones como posibles factores de restricción de la capacidad artística y creativa de las mismas dentro del sector.

Recomendaciones

Una vez se han presentado las conclusiones finales de esta investigación, estimamos oportuno sugerir una serie de recomendaciones que, en un primer lugar, puedan ayudar a mejorar la situación de la mujer en la danza y, en segundo lugar, establezcan posibles áreas en las que proseguir las investigaciones por estimar que la danza, como arte, podría beneficiarse de una mayor dedicación por parte de investigadores y académicos.

Por ser la danza un arte que requiere una temprana práctica y dedicación, sería conveniente iniciar con la propia educación de los futuros profesionales de la danza. Por ello recomendaríamos:

1. Mayor concienciación del pasado histórico y coreográfico por parte del sector.
En las aulas, esto sería posible si se diera una mención y un estudio de fragmentos de obras coreografiadas por mujeres y que son parte del legado coreográfico del s. XX. Paralelamente, y de forma más simple, la correcta atribución de escuelas y estilos en la enseñanza de la técnica de ballet, permitiría que los futuros artistas reconocieran la importancia de grandes pedagogas como Agrippina Vagánova en el propio aprendizaje técnico del ballet.
2. Quizás más difícil dentro de las grandes instituciones sería lograr una mayor “democratización” de la técnica de la danza, de forma que los niños y las niñas estudien juntos hasta el momento en que las necesidades técnicas y estilísticas requieran la separación de ambos géneros.

3. Sería igualmente aconsejable una especial atención por parte de los educadores a cuestiones relacionadas con los peligros que plantean los desórdenes alimenticios en el ulterior desarrollo de una carrera profesional.
4. Sería importante ampliar el horizonte profesional de los alumnos proporcionando modelos que generen aspiraciones en los jóvenes independientemente de su género.
5. Paralelamente, la enseñanza de coreografía debería desarrollar una metodología para su aprendizaje, siguiendo los modelos establecidos en otras artes, que hiciera referencia a aquellas mujeres que dejaron un legado visible y que atribuyera de forma correcta logros y avances en esta área creativa.

En el entorno profesional, y siendo conscientes de las dificultades que este afronta en la actualidad, sería igualmente recomendable:

6. Una mayor verbalización de los problemas que afectan al sector, especialmente por parte de su población mayoritaria, las mujeres.
7. Sería deseable que directores, maestros y equipos directivos ofrecieran a sus bailarines un repertorio más amplio y variado y que favorecieran las oportunidades coreográficas para sus artistas femeninas.
8. Un mayor contacto con el sector investigador y académico que genere una mayor colaboración en proyectos conjuntos que promuevan la recuperación de los legados coreográficos de aquellas mujeres que fueron parte importante de sus instituciones o culturas coreográficas.

En el ámbito académico, y como ya se ha señalado, quedan muchas lagunas por investigar en torno al papel de la mujer como creadora, directora y pedagoga. Esta

investigación ha recogido algunos de los nombres más relevantes en estas áreas, pero ha habido muchas otras mujeres que han trabajado como coreógrafas, fundadoras de compañías y como pedagogas y que no han podido ser tan apenas nombradas en estas páginas. Quizás es en esta última área donde hay una laguna mayor, laguna que ha propiciado la idea de que el ballet ha sido un lenguaje coreográfico creado y definido por los hombres. Por ello sería aconsejable:

9. Un mayor estudio de figuras como Vera Volkova en Dinamarca, Ninette de Valois al frente de la Royal Ballet School en el Reino Unido, el famoso “syllabus” creado por Tamara Karsávina para la Royal Academy of Dance también en el Reino Unido, el trabajo de puntas desarrollado para la escuela de la Ópera de París por Carlota Zambelli o la labor en París de figuras como Olga Preobajenska y Mathilde Kchessinska.
10. Igualmente, un análisis más profundo de la figura de la “musa” ayudaría a entender mejor la forma en la que las mujeres contribuyeron al acto coreográfico.
11. La figura de Anna Pávlova, que es tímidamente esbozada en este trabajo, también merecería una atención especial puesto que, durante mucho tiempo, fue un modelo interpretativo, creativo y directivo muy importante.
12. Sería aconsejable una mayor atención a las instituciones de danza y un análisis más exhaustivo sobre estas estructuras de poder y su posible vinculación a la pérdida de liderazgo de las mujeres que las habitan.

Finalmente, en España, donde la investigación de la danza todavía está en un estado incipiente, queda hacer la recomendación a las Universidades de que incluyan

este arte como parte de la formación de sus alumnos en otras disciplinas artísticas y que lo hagan desde una perspectiva que sitúe a la mujer en el lugar que le corresponde. Hay dos razones fundamentales para recomendar esta introducción de la danza en el currículum artístico de la universidad española. En primer lugar, y tras ser constatado que tanto la música como el cine ya han sido incluidas como disciplinas académicas, porque permitiría a nuevas generaciones de mujeres vislumbrar caminos creativos en los que la historia muestra una contribución femenina artística constante e importante. En segundo lugar, y parafraseando a Clement Crisp en su defensa del legado coreográfico de Andrée Howard, “porque es lo mínimo que” el hermoso arte de la danza “se merece”.

Apéndice I : Contribución de las coreógrafas al repertorio de Rambert Dance Company

En este Apéndice se recoge el repertorio creado por coreógrafas para el Ballet Rambert/Rambert Dance Company a lo largo de su historia.

Título	Coreógrafa(s)	Fecha
La década de 1910		
		4 obras
Pomme d'Or, La*	Vera Donnet/Marie Rambert	25/02/1917
Fêtes Galantes*	Vera Donnet/Marie Rambert	16/12/1917
Elegantes, Les	Vera Donnet	04/11/1918
Ballet Philosophique*	Vera Donnet/Marie Rambert	07/12/1919
La década de 1920		
		7 obras
Ganymede	Marie Rambert	1928
Gopak	Marie Rambert	1928
Warrior, The	Marie Rambert	09/03/1928
Tale of a Lamb, The	Susan Salaman	11/29
Doll	arr Marie Rambert	1920s
A la 'Biches'*	arr. Marie Rambert	1920s
Top, The	Marie Rambert	1920s
La década de 1930		
		25 obras
Our Lady's Juggler*	Susan Salaman	25/02/1930
Mademoiselle de Maupin	Tamar Karsavina	23/06/1930
Rugby, Le (Le Football)	Susan Salaman	23/06/1930
Cricket, Le* (also Sporting Sketches)	Susan Salaman	20/12/1930
Galop	Tamara Karsavina	23/06/1930
Belle Ecuýère, La	Tamara Karsavina	24/06/1930
Boxing, Le* (Also Sporting Sketches)	Susan Salaman	16/02/1931
Circus Girl*	Susan Salaman	20/04/1931
Scherzo*	Andrée Howard	20/04/1931
Waterloo and Crimea*	Susan Salaman	15/06/1931
Garden, The*	Susan Salaman	10/07/1932
Unbowed*	Sara Patrick	10/07/1932
	Andrée Howard/Susan Salaman	
The Mermaid*		04/03/1934
Bar aux Folies- Bergère*	Ninette de Valois	15/05/1934
Belle Assemblé, La (Vauxhall Gardens)	Andrée Howard	11/10/1934
Alcina Suite*	Andrée Howard	28/10/1934

Cinderella*	Andrée Howard	06/01/1935
Circus Wings*	Susan Salaman	16/06/1935
Rape of the Lock, The*	Andrée Howard	10/11/1935
Our Lady's Juggler*	Susan Salaman/Andrée Howard	25/11/1935
Muse s'amuse, La*	Andrée Howard	08/11/1936
Cross-Garter'd*	Wendy Toye	14/11/1937
En Blanc*	Andrée Howard	16/01/1938
Croquis de Mercure*	Andrée Howard	13/02/1938
Circus Girl, The /Polka/ à la Polka/Mlle Fifi*	Andrée Howard	30/03/1938
La década de 1940		13 obras
Fête étrange, La	Andrée Howard	20/06/1940
Panderos	Elsa Brunelleschi	07/05/1941
Algerias de Jerez	Elsa Brunelleschi	17/05/1941
Farruca	Elsa Brunelleschi	29/06/1941
Exorcism by Fire	Elsa Brunelleschi	05/07/1941
Young Mr Pitt	Wendy Toye	1942
Flamenco*	Elsa Brunelleschi	08/07/1943
Toy Princess, The	Antony Tudor/Michel Fokine/ Andrée Howard	27/12/1943
Fugitive, The*	Andrée Howard	06/11/1944
Glass Slipper, The	Andrée Howard	02/12/1944
Woman to Woman	Andrée Howard	1946
Sailor's Return, The	Andrée Howard	02/06/1947
Capriccio Espagnole	Léonide Massine con Argentinita	21/11/1949
La década de 1950		3 obras
Ariadne auf Naxos	Marie Rambert	21/08/1950
Jota Aragonesa	Elsa Brunelleschi	08/11/1950
Conte Fantastique*	Andrée Howard	30/07/1957
La década de 1960		6 obras
Singular Moves	Amanda Knott	12/05/1966
Mechos*	Amanda Knott	13/03/1967
Judas Figures, The	Teresa Early	14/03/1967
Deserts	Anna Sokolow	25/07/1967
Curiouser and Curiouser	Amanda Knott	05/03/1968
Act, The	Linda Hodes	15/07/1968
La década de 1970		22 obras
Opus 65	Anna Sokolow	14/05/1970
Whole is made up of single units, The	Mary Prestidge	25/03/1972
Interim 1*	Nanette Hassell	17/04/1973
Interim 2*	Nanette Hassell	17/04/1973
Interim 3*	Nanette Hassell	17/04/1973
Interim 4*	Nanette Hassell	17/04/1973
yesterday & yesterday	Julia Blaikie	21/04/1973
baby*	Judith Marcuse	25/03/1975
Paradiso*	Sarah Warsop	26/05/1975
Soldier's Tale, The	Julia Blaikie	21/07/1975

There is a dream that is dreaming me	Julia Blaikie	23/02/1976
two minutes and fifty seconds in the life, times and ultimate rejection of ailuj kaibile*	Sally Owen	23/02/1976
Four Working Songs*	Judith Marcuse	27/02/1976
Window	Sara Suighara	29/08/1976
Images for Two*	Dora Frankel	16/03/1977
Nowhere to Go	Daniela Loretz	16/03/1977
Sleeping Birds	Sara Suighara	29/09/1977
Petit Prince, Le	Daniela Loretz	06/04/1978
I'll be in touch	Sally Owen/Leigh Warren	28/03/1979
Li-los*	Daniela Loretz	28/03/1979
Duet for four*	Ann Dickie	29/03/1979
Celebration*	Siobhan Davies	26/06/1979
La década de 1980		41 obras
Changing Spot	Daniela Loretz	23/04/1980
Passing Through	Lucy Bethune	23/04/1980
Paper Sunday*	Sally Owen	
Music Case*	Sally Owen	15/04/1981
One or the Other	Catherine Becque	15/04/1981
Solus*	Rebecca Ham	15/04/1981
Unsuitable Case*	Sally Owen	15/04/1981
All the Lonely People*	Catherine Price	15/04/1981
Contributory Negligence*	Catherine Price	21/04/1982
Gin Swing*	Catherine Becque	21/04/1982
Balance to Linear*	Rebecca Ham	21/04/1982
Barthers, The*	Mary Evelyn	21/06/1982
Continuum*	Rebecca Ham	05/10/1983
Mr. Rainbow*	Frances Carty	05/10/1983
Openings*	Lucy Bethune	05/10/1983
Some Songs with Changes Made*	Mary Evelyn	05/10/1983
...her own other...*	Lucy Bethune	04/08/1984
Dipping Wings (Continual Departing)*	Mary Evelyn	04/08/1984
Meze	Catherine Price	04/09/1984
Getting Out*	Amanda Britton	22/01/1986
It's a Raggy Waltz*	Lucy Bethune	22/01/1986
Miss Pffapher's Extraction*	Siobhan Stanley	22/01/1986
No Strings Attached*	Sara Matthews	22/01/1986
Solitary Confinement*	Catherine Price	22/01/1986
Songs of the Ghetto*	Frances Carty	22/01/1986
[Work in Progress]	Lucy Bethune	11/03/1987
[Work in Progress]	Mary Evelyn	11/03/1987
[Work in Progress]	Sara Matthews	11/03/1987
Rushes	Siobhan Davies	17/07/1987
Wolfi*	Lynn Seymour	11/08/1987
Pack*	Catherine Price	09/09/1987
Betty & Beulah*	Siobhan Stanley	16/09/1987
Phantesiestück*	Lucy Bethune	16/09/1987

Replacing*	Lucy Bethune	16/09/1987
Room*	Sara Matthews	16/09/1987
Second Construction, The	Amanda Britton	16/09/1987
To My Father	Frances Carty	16/09/1987
Embarque*	Siobhan Davies	27/10/1988
Opal Loop	Trisha Brown	08/03/1989
Sounding*	Siobhan Davies	12/05/1989
Calm*	Mary Evelyn	21/06/1989
La década de 1990		21 obras
Plainsong	Siobhan Davies	12/04/1991
Completely Birdland*	Laurie Booth	11/10/1991
Winnsboro' Cotton Mill Blues*	Siobhan Davies	13/03/1992
Passing Through*	Sara Matthews	29/04/1992
Reflection of a Shadow, The*	Sarah Warsop	29/04/1992
Beyond What*	Gabrielle Mac Naughton	26/05/1993
Futility*	Sara Matthews	26/05/1993
Rendezvous*	Sara Matthews	26/05/1993
Taking Flight	Amanda Britton	26/05/1993
Garden of Earthly Delights, The	Martha Clarke	28/06/1994
Close my eyes*	Sara Matthews	18/11/1994
Daydreams and Dysfunctional Thoughts*	Sara Matthews	21/07/1995
Human Fruit*	Sarah Warsop	21/07/1995
Unfinished Dialogues	Victoria Edgar	21/07/1995
Kol Simcha*	Didy Veldman	07/02/1996
Entre Terre et Ciel*	Marie-Laure Agrapart	24/06/1997
Small Hours*	Sarah Warsop	24/06/1997
Asleep in my Ear*	Victoria Edgar	24/06/1997
BASSically*	Ana Maria Lujan	24/06/1997
Greymatter*	Didy Veldman	19/09/1997
Golden Selection, The	Twyla Tharp	06/05/1999
La década de 2000		27 obras
B*	Didy Veldman 2	09/02/2000
Compile*	Ana Luján Sanchez	29/02/2000
Thunderball	Patricia Hines	29/02/2000
Elements*	Ana Luján Sanchez	14/06/2002
Gru*	Antonia Grove	14/06/2002
Blood, Sweat & Tears*	Lucila Alves	14/06/2002
Life is Long*	Megumi Eda	14/06/2002
Singh Language	Amy Hollingsworth	14/06/2002
Time Out of Mind	Mikaela Polley	14/06/2002
Lady into Fox*	Andrée Howard	15/05/2003
Living Toys*	Karole Armitage	29/05/2003
Eighth House*	Mikaela Polley	20/06/2003
Mirror in the Mirror*	Miranda Lind	20/06/2003
AlmaGemela*	Lucila Alves	20/06/2003
Sense of Self*	Ana Luján Sanchez	20/06/2003
Suspect	Amy Hollingsworth	20/06/2003

Cartilage*	Ana Lujàn Sanchez	25/01/2005
Divine Influence*	Martin Joyce/Angela Towler	25/01/2005
Momenta	Mikaela Polley	25/01/2005
Perfume	Lucila Alves	25/01/2005
[untitled solo]	Ana Lujàn Sanchez	25/01/2005
Transit	Melanie Teall	24/01/2006
Bloom*	Aletta Collins	23/05/2006
Gran Partita*	Karole Armitage	22/05/2007
L'veil*	Melanie Teall	04/07/2007
See Me*	Martin Joyce/ Angela Towler	01/02/2008
Carnival of the Animals	Siobhan Davies	20/05/2008
	Total de obras	169

Apéndice II: Entrevista con Susie Crow en el Royal Festival

Hall el 10 septiembre 2003

Esta entrevista se transcribió al completo al ser grabada en su momento. Se incluye en este apéndice en versión original en inglés. Varios fragmentos de la misma aparecen traducidos al castellano en el cuerpo de la tesis.

Ana Abad Carlés: When I first arrived in London at the end of the eighties, Twyla Tharp was the choreographer everybody was talking about. Then, when I came back at the end of the nineties, I was surprised to find out her name was hardly ever mentioned. Where is Tharp? What has happened to her position in ballet?

Susan Crow: There may be possibly a feeling that Tharp has sold out to commercial theatre and that what she does now is not as ground breaking as the work she did earlier. (...) The thought of accepting that this very *avant-garde* choreographer will end up being commercial in this massively successful environment...

(...)

AAC: Had her ballet Mr Wordly Wise something to do with it?

SC: I thought it was very disappointing. That may be one of the reasons why... [her reputation fell out]

AAC: Several female ballet choreographers worked during good part of the 20th century, where are their works now?

SC: [She recalled Andrée Howard's *La Fête Étrange* as a "beautiful, very delicate ballet"]. I think she [Howard] had a rather rough ride with De Valois and she also seems to have been rather lacking in confidence. (...) She really struggled to choreograph, she didn't have the facility that MacMillan had. But she managed to do some remarkable work. (...) She did *Lady into Fox*, which was a very extraordinary work. (...) It seems that she almost lost her nerve. (...). Her experience at Covent Garden seems to have been quite unnerving (...). Still, her work had great quality, very different quality. (...) Maybe her work from that period would be difficult to revive nowadays.

AAC: Looking at the beginning of the careers of all these women, they all seemed to have incredible talent that failed to materialise later on. Taking on Janine Charrat's *Jeu de Cartes*, for example. If one considers the changes that choreographers have made to their pieces throughout time (Roland Petit's *Jeune*

***Homme et la Mort*), could it be that if these works had been preserved in the repertoires, they could be revived? (Like *The Burrow* or *Las Hermanas*)**

SC: You have to make a difference between *The Burrow* and *Las Hermanas*, because *Las Hermanas* stayed very consistently in the repertoire and *The Burrow* was very much a work of reconstruction done through the memories of people.(...) They had to work out the music and see what fits to what. (...)

Le Jeune Homme et la Mort is a bit like *The Dying Swan*, really, more like a *pièce occasion*. It's more the idea or concept that is important, more than the steps. Choreographers have always changed their choreographies, for example, Fokine. Everyone claims to have the original version and there is no original version because the choreographer changed his ballets so many times (...)

It is different with works that are ensemble pieces, with more emphasis on the relationships of people on the stage. I imagine that *Le Jeune Homme et la Mort* is more like a vehicle for a great male dancer where the steps were not as important as the idea. Whereas if you take a ballet like *La Fête Etrange*, which is a very delicate ensemble piece (...) more fragile, in which detail is more important, you couldn't do that.

AAC: But if these ballets had stayed in the repertoires for longer time, would they have survived better?

SC: Yes, the feeling... A work like *Le Fête* has not been done since the early eighties... It's more than a generation of dancers, and it's important because if they are not in the rep they are not passed on to the new generations. The consciousness of their existence seems to go. The new generations do not get to see them, let alone learn them. The cycle of recycling a dance is such an important thing, that it doesn't take long to be dropped out of the professional consciousness of the repertoire.

I am always amazed when people go and discuss ballets on the ballet.co web site and there were pieces I used to dance 4 or 5 times a week, endless performances and people have never heard of them! (...) And these were on fifteen or twenty years ago. They've kind of blocked people's consciousness completely... and these ballets (...) could be brought back.

AAC: When discussing this issue with my tutor, we came to a similar conclusion, people don't know this or that work... but then, they don't know Ashton either!

SC: I asked my students at Roehampton, just you know, let's find out what they've done, what they know and what they've seen and it was amazing, university students and they seemed to have seen virtually nothing! It could be expected that if people would be coming this far, it would be with a much vaster range of knowledge.

AAC: Coming from different artistic backgrounds, I have always found that the dance world was always the most ignorant of its own heritage.

SC: Yes, and I think that's the big problem. And one of the tragic losses would be precisely the work of this generation of female choreographers. Certainly in England, De Valois was extremely prophetic... she had this idea that women should hand over to the men.

AAC: But even Nijinska's book *Early Memoirs* finishes when her career as a choreographer starts...

SC: There is another volume to her *Memoirs* that never got published. I heard that from someone, that she wrote about her choreographic career and never got published because there was no money... and because nobody heard of it, nobody wants to read it... (...) David Leonard, I think, I heard talking about that. That comes down to economics. That would be terribly interesting to read because that would be about how she developed her own work.

AAC: I was trying to contact the Teatro Colón, because she spent many years working in Argentina...

SC: Oh, really?

AAC: She was there in the 20s, 30s and 40s, she did works that reflected her School of Movement theories... she choreographed every single production of any opera... and there is nothing, there has been no interest in her work during all those years.

SC: They must have material there...

AAC: And all her years in Paris, with the Marquis de Cuevas company... there is nothing. One cannot complain about the amount of material published about Nijinska, but this is all about her time with the Diaghilev company and her time in London reviving her works, of all the rest of her career, there is nothing.

SC: I think it is tragic... frustrating... it's like you're trying to look into these women...

AAC: And there is nothing to look into...

SC: De Valois herself, she was a fine choreographer... very fine choreographer, and yet she chose to put all her energies in the running of the company... and she stopped choreographing, she deliberately did that. (...) Maybe the question to ask is if that is a female characteristic... to get diverted into the nurturing of a company... other dancers rather than to make their own work? (...) I don't know.

AAC: Could that be linked to Virginia Woolf's idea that when looking into the career of a female writer one should always take into consideration her surrounding circumstances?

SC: That's right...

One common thing, when looking into the careers of all these women, is that none of them –with the exception of Agnes de Mille or Ninette de Valois- was ever attached for a long period of time to any particular company. Balanchine, Ashton, Petit, Béjart, MacMillan they were all attached to a company. In fact many people have said that if MacMillan had left he would have developed a more interesting career

AAC: But he left briefly...

SC: Yes, for Berlin.

And thanks to the invitations of Cranko, he worked with Stuttgart and that was a happily liberating period and then at the end of his career he left the Royal Ballet and worked associated with ABT and then he worked with us, he made *Sea of Troubles* for the company that Jennifer and I had, and that was a liberating experience because of the setting, it was a completely different kind of environment to make his work, very different kind of work. So, I think, possibly, that the issue is that that kind of institution structures automatically become of male making and then it's no wonder that women reject them, because not even men can stay there if they want to continue innovating.

AAC: Which could explain the nomadic careers of Nijinska, Charrat or Tharp, even though they all had opportunities to stay in a company.

SC: Yes. Certainly the role of the artistic board and the artistic director (...) There should be the notion that it is something artistic and therefore there should be renewal and you should be moving on. Maybe a big company needs that injection, it's not the role of the director to remain for so many years, because a company needs regular injection of fresh ideas. And how do you balance the needs of the company? Especially when you have a company with a heritage repertoire and the need of new artistic creation. Most of the major ballet companies are operating on very old fashioned lines and structures, even in respect to choreography, I mean they're very masculine structures and hierarchy. So maybe in order to break that, that men are always directing and choreographing, you have to break the structure and having a different kind of structure.

AAC: You trained at the Royal Ballet School, were women encouraged to choreograph in the school?

SC: There was no choreography course at the school. The only choreography I remember is one workshop with Michael Somes and I remember learning notation at the teaching course (...) and I used to go to and I remember choreographing within that course. But there were no choreography classes. You wouldn't learn choreography at the Upper School. (...) Then, when you got into the company there was the Choreographic Group, which was basically a group that Leslie Edwards had organised over the years, and anyone in the company who wanted could produce work there. Both Jennifer and I produced work within that group. But there was no choreography teaching.

AAC: But there is now...

SC: Yes, there is. When Norman Morrice came there was more feedback on choreography, but nothing formal like composition.

AAC: Having studied choreography, I have always found the courses very loose in that they don't follow the creative principles applied to other arts where painters spend years copying the works of the great masters or composers analyse and try to understand the works of their predecessors. I always find that choreography classes are more like choreographic workshops and that there is no reference to the analysis and study of what makes a work great.

SC: I think we were lucky. When I joined the Royal Ballet, I think my four years at Covent Garden were my education. In the sense that one saw the choreographers at work and one danced in the great repertoire and one saw great artists at work. And I think that is invaluable and should never be underestimated. The value of just being there, being part of it and sitting and watching and listening and maybe using it as the model for your own work initially. But even through that, even if you were just copying what you knew, you could recognise that and then you would begin to formulate your own particular ideas and yes, it was a way to learn. It was in a way acknowledging a particular artist's work and who'd made it. And I don't think that the education of dance nowadays encourages that from the very beginning. I always think that, it's one of the things I always find in class is that nothing is ever attributed to anybody. Somebody has gone and made up all those technical studies, however boring they are, somebody went and put them up but nobody is ever credited. "This Allegro Study was created by such and such people"... there's no label on them. And if they were credited and if this was taught to the students, from the very beginning they would be able to say "Oh! I like such and such!" or "I like that one but I don't like that" and then people would start to see that it is all part of the artistic creation and the work of individuals. And if children don't learn that at that basic level, how are they going to say "oh, that's what I want to do"? The notion of "this is something I could do" is never present in any of those exercises that one is made to learn.

AAC: It does happen though, in France or in Russia, where there is a great tradition of teachers and exercises have been handed down to specific teachers who still pass them on to the present generations. The example of Balanchine who was in awe of the work of Aveline and Staats and created *Palais de Cristal* as homage to that old French school. The Bournonville School in Denmark is very much the same... though of course we are talking about a much reduced number of schools, the great schools.

SC: Yes, and I am talking more about the notion of instilling. I think one has to look generally, one has to look earlier at instilling the notion of choreography and making dancers aware of the artistic creation in what they do. I think this comes before the vocational training. And one has to look at the initial training nowadays and one finds that the focus is on learning about the technical complexities rather than learning to

dance. But I think that technique is important if only this has to be there in order to serve the art. I think everybody is obsessed with technique at certain stage, but if you don't instil from the very beginning the notion about expressing something in dance, you can't add that later. This is a general problem and applies to men and women alike, but perhaps it affects more to women because ironically there is an imbalance in the profession and there are more women than there are men. Therefore they are more concerned because there's more competition for work.

AAC: There are not many ballet choreographers at present. And the number of female ballet choreographers is even smaller. Is there a reason for that?

SC: I think it is more a combination of things. I think it has to do with the work... the last time I was asked this question was in 1989... and one of the points that I made then was that there is something that one has to bear in mind and it is a very practical problem and it is that with the classical repertoire, the women are working harder, so then they have less time. They are at a disadvantage in terms of the schedule of a traditional ballet company because they have more hours of work. Therefore less time for choreography. Most of the choreography work in a company is done in the free time and they don't have any free time. That's a very practical point. In a company where they are doing a classical ballet, women have to rehearse the whole ballet, whereas the men can go home after a couple of acts. That means more rehearsals, more sewing, more performing... less time!

And the other thing that Jennifer and I have often wondered is whether being in a ballet company that dances the traditional repertoire, where there's always a very large corps de ballet of women... that there's a kind of oppression that the corps de ballet requires and that there is a tremendous amount of pressure on women in ballet to conform to certain mould, because of the competition. And maybe that in itself is inhibiting any kind of choreographic independence in... I mean, you spend so many hours trying to be like the girl next to you that that doesn't really encourage you to be original or express yourself as an individual...

AAC: What if female ballet choreographers gave up their dancing and concentrated on choreography as many male choreographers have done in the past?

SC: I haven't cracked that one! I think particularly in ballet, if you haven't done it through a company it's rather difficult. You have to be in a company and if you're not attached to a company it's very difficult. There are a few people who've done it, but most of the work comes through a company. The other choice is to form their own groups. But to work in the ballet circle... there are not many people who can actually do it. There is the problem of the funding... certainly in this country... ballet seems to get most of the funding from the Arts Council and to give more money to another ballet company... the idea is that ballet gets a big proportion of the dance funding and they don't need anymore... The good thing about being a member of a company is that you get to work within the framework of that company. So even people who are not totally

attached to a company, still work within that network... it has to do with the facilities as well....

I haven't got round that one yet! It is difficult, especially for women because of all the preconceptions of what ballet is...

AAC: Do you think that as women our work is more difficult to conform to those preconceptions of what ballet is?

SC: It would be very hard to say whether it's because of gender or because of the work that is being done in the framework that there is. Whether this is found in the controls of what's been established... there certainly are so many factors that contribute to the way somebody's work is perceived. I think there's maybe the issue of a different conception of hierarchy, different relationships, a different sense of social organisation and, as we've said the subject matter tends to be more domestic or about female personal lives. So, yes, they will be different in the hierarchy, I would say. But it would be very difficult to say from the point of view of the technique, for example. Because from a very early age children are taught the same steps by both men and women... and also, where does the technique diverge for boys and girls? Because the vast body of the technique is not gender based. I think this is something that appears very early on in the syllabi, this gender differentiation, when it is technically completely unnecessary. Actually, gender differentiation only becomes an issue at the very higher end of technical accomplishment.

AAC: In fact, having studied myself in Spain, where schools did not have different teachers for girls and boys, I can see that point. We were all taught by the same teachers and the technique was basically the same. It is a difficult thing to balance though, because as it has been noticed, in mixed classes, boys tend to get more of the attention from the teachers than girls do.

SC: Yes, and I feel quite pessimistic about the place of women in ballet. I don't think that the place of women in ballet is better than it certainly was at the moment. I think there were vast advances made at the beginning of the last century and I don't see my daughter is growing up in a better or more liberated world. I think in some ways things have regressed. One only has to look at the dancers from the fifties and the sixties in the Royal Ballet and I've looked at lots of archive footage and they were wonderful dancers... they were real... women dancers... and I don't see that now. I think that the generation that was growing up with MacMillan and experimenting with all those new works... I think it was very rich. Technique was different...

AAC: Well as it is said, things change though they do not have to necessarily get better... particularly in this country, there has been quite a lot of criticism at the training of dancers in the Royal Ballet.

SC: In some aspects yes, but in other aspects no, they don't have the range, the versatility and the technical variety. It's all more monochrome. I think there is too much

emphasis in the work for extension and athleticism and the “body beautiful”, and there is little attention to body expression and musicality. There is an imbalance, especially where women are concerned. I think it has to do with the fact of ballet being trapped in an institutional structure that it’s over a hundred years old and it’s no longer relevant. And the art form has to be more than that. And maybe because of that we may have to find other kind of structures. It’s certainly a fact that historically the role of women has been that of the pioneer and founder of new things.

AAC: Well this is something that goes back to even Marie Sallé and all her innovations, later compiled and extended by Noverre, and certainly during the 20th century. It seems we are not talking about isolated figures, but of a continuing tradition of women who became very important creative figures and who contributed to the history of ballet with very innovative and important works.

SC: That’s right! Think of Nijinska’s *Les Noces*. It’s got to be up there in the top ten! And not just technically those works were very daring... But then again, looking at the subject matter, a wedding, such a kind of social structure... maybe it has to do with looking at different aspects of life. *Les Biches* is not a grand ballet but a work about relationships... ambiguity... maybe we’re not so concerned about making bold, grand, virtuosity statements, and more concerned with subtlety and intimacy and that has something to do with their fragility throughout time.

AAC: Which makes it more difficult for these ballets to survive...

SC: Because they don’t have the theatrical back up. It is interesting that at the moment there is this idea of generalisation of theatrical conventions and (...) if your work does not fall into this framework of what ballet ought to be, where does your work go? Where does your work stop being ballet and becoming something else?

AAC: Ballet has also certain requirements, not only in regards to costumes and lighting, but also in regards to a minimum level of technique from the part of the dancers that is difficult to get outside these institutions.

SC: Yes, but how much do you need? Do you always have to work at the level of virtuosity? There are many other things which are very difficult. There’s a much wider range of things to work on. And perhaps the stages of the big theatres are not the best places to work on these other aspects.

AAC: Yes, but there is a problem in that, because dance, unlike other art forms, there is no possibility of this work being discovered a hundred years later in the basement of a museum or in the attic of an old house.

SC: You have to compromise. There’s the issue of motherhood as well. It’s difficult to raise a child and be a choreographer. I have found that by moving out of London it’s easier for me to operate (...) You make art the way you are with what you’ve got.

AAC: But that means that lots of work being created outside these institutions will never have access to that notion of status that seems to grant posterity to a work.

SC: Yes, but maybe it's time this concept is broken down. Before we can break it down in the wider public sector and change the public's view of what ballet is and how it should be presented. I think it's a very long term thing and I think that's a very difficult thing for ballet because so many things are gone and everything moves quickly nowadays and it takes years and years of work and development and the culture does not encourage that. I think the problem for women lie deep in the perception of their work and maybe something needs to be done to change this perception.

Apéndice III: Entrevista con Cathy Marston en la Royal

Opera House el 22 de noviembre de 2003

Esta entrevista no fue grabada y por lo tanto solamente existen las notas tomadas durante la conversación con la coreógrafa. Varios fragmentos de esta entrevista se encuentran en el cuerpo de esta tesis con su traducción al castellano.

Ana Abad Carlés: What difficulties did you encounter when becoming a choreographer?

Cathy Marston: Funding, though I have managed to get funding from the Royal Opera House and private sources.

The other difficulty is getting certain production values. In a company you work much faster and there is not so much experimentation. Time is a big thing, as there is no try out time. Having my own company is a big responsibility. I'm not ready for that yet.

AAC: Is choreography encouraged in women within institutions?

CM: For me, dancing was a means to an end. I actually felt that, yes, I was more encouraged because I was a woman. In Great Britain they tend to nurture choreographers from an early age. In Europe they come at a later age.

AAC: What has happened in the last 20 years? Where are the new De Valois, Charrat, Cullberg, De Mille...?

CM: It's very competitive to be a ballet dancer and very difficult to be a dancer and choreographer. When you reach thirty you have to consider your family life.

It's also been traditional for ballet masters and directors to be male. Perhaps there is this female thing that even if they've got creativity, they want to be nurtured by men.

AAC: What can be done to prevent this situation from happening?

CM: It may be that in setting up this scheme [Royal Opera House scheme to try new choreographers] with [Deborah] Bull, this may offer people new models. I feel like I am forwarding a path and it may get better because I think now there is room. Dancers believe in being creative. The problem is in ballet you can't maintain the technique unless you are training as a dancer.

AAC: Would you remark on any "feminine characteristics" that permeate women's work?

CM: There are. I'd say there is a more feminine hand, a lyrical style, a malleability of bodies. Ballets tend to have female characters as protagonists. Initially, I'm more attracted to the women.

AAC: Why are there more women working in choreography in modern dance?

CM: There are more freelance choreographers. It's a financial thing.

AAC: Who were your role models?

CM: Kylian, Ek, MacMillan... I feel I'm burrowing a tunnel for the next generation of women. Madam was not the best example because of her belief in handing down to men... and then, there is the Trust thing. How women leave their work. You really need to champion your work. None of my work is notated, it's videotaped and then you need a ballet assistant, too. So, there is a strong financial aspect there. I don't have a problem with institutions, but then, I've been in one of them.

Apéndice IV: Dirección en las principales compañías de ballet

En la siguiente tabla se recogen los cambios de dirección de las principales compañías de ballet en las últimas décadas.

En sombreado gris, se observan las compañías fundadas por mujeres. En negrita se observan las mujeres en puestos de dirección a lo largo de estas tres décadas.

	1980	1985	1990	1995	2000	2005	2010
AMERICAN BALLET THEATRE	Mikhail Baryshnikov (1980) Marilyn Jones (1978) // Maina Gielgud (1983)	Mikhail Baryshnikov // Jane Hermann & Oliver Smith (1989)	Jane Hermann & Oliver Smith // Kevin McKenzie (1992)	Kevin McKenzie Maina Gielgud // Ross Stretton (1997)	Kevin McKenzie Ross Stretton // David MacAllister (2001)	Kevin McKenzie	Kevin McKenzie
AUSTRALIAN BALLET	Rosella Hightower // Rudolf Nureyev (1983)	Maina Gielgud	Maina Gielgud	Brigitte Lefebvre	Brigitte Lefebvre	David MacAllister	David MacAllister
BALLET DE LA OPERA DE PARIS		Rudolf Nureyev	Patrick Dupond	Brigitte Lefebvre	Brigitte Lefebvre	Brigitte Lefebvre	Brigitte Lefebvre
BOLSHOI BALLET	Yuri Grigorovich (1964)	Yuri Grigorovich	Yuri Grigorovich	Yuri Grigorovich // Vladimir Vasiliev (1995-1998) // Alexei Fadeychev (1998-2000)	Boris Akimov (2000) // Alexei Ratmanskij (2004)	Alexei Ratmanskij // Yuri Burlaka (2008)	Yuri Burlaka
CULLBERG BALLET	Birgit Cullberg (1967)	Mats Ek (1985)	Mats Ek // Carolyn Carlson (1993)	Lena Wennergren-Juras & Margareta Lidstrom (1995)	Lena Wennergren-Juras & Margareta Lidstrom // Johan Inger (2003)	Johan Inger	Anna Grip (2010)
KIROV BALLET // MARINSKY BALLET	Oleg Vinogradov (1987)	Oleg Vinogradov	Oleg Vinogradov	Oleg Vinogradov // Makharbek Vaziyev (1996)	Makharbek Vaziyev	Makharbek Vaziyev	Makharbek Vaziyev // Yuri Fateyev (2008)
LONDON FESTIVAL BALLET // ENGLISH NATIONAL BALLET	John Field (1979) // Peter Schaufuss (1984)	Peter Schaufuss	Peter Schaufuss // Ivan Nagy (1993) // Derek Deane	Derek Deane	Derek Deane // Matz Skoog (2001)	Matz Skoog	Matz Skoog // Wayne Eagling (2006)
NATIONAL BALLET OF CANADA	Alexander Grant (1976) // Erik Bruhn (1983)	Erik Bruhn // Valerie Wilder & Lynn Wallis (1986) // Reid Anderson (1989)	Reid Anderson	Reid Anderson // James Kudelka (1996)	James Kudelka	Karen Kain (2005)	Karen Kain
NEW YORK CITY BALLET	George Balanchine // Peter Martins (1983)	Peter Martins	Peter Martins	Peter Martins	Peter Martins	Peter Martins	Peter Martins
RAMBERT DANCE COMPANY	John Chessworth (1974) // Robert North (1981)	Robert North // Richard Alston (1986)	Richard Alston // Christopher Bruce (1994)	Christopher Bruce	Christopher Bruce // Mark Baldwin (2002)	Mark Baldwin	Mark Baldwin
ROYAL BALLET	Norman Morrice (1978)	Norman Morrice // Anthony Dowell (1986)	Anthony Dowell	Anthony Dowell	Anthony Dowell // Ross Stretton (2001)	Ross Stretton // Monica Mason (2002)	Monica Mason
ROYAL DANISH BALLET	Henning Kronstam (1978)	Frank Andersen (1985)	Frank Andersen // Peter Schaufuss (1994)	Peter Schaufuss // Johnny Eliassen (1995-1997) // Maina Gielgud (1997-1999) // Aage Thordal-Christensen	Aage Thordal-Christensen // Frank Andersen (2002)	Frank Andersen	Frank Andersen // Nikolai Hubbe (2008)
SAN FRANCISCO BALLET	Lew Christensen	Helgi Tomasson (1985)	Helgi Tomasson	Helgi Tomasson	Helgi Tomasson	Helgi Tomasson	Helgi Tomasson
STUTTART BALLET	Marcia Haydée (1977)	Marcia Haydée	Marcia Haydée	Marcia Haydée // Reid Anderson (1996)	Reid Anderson	Reid Anderson	Reid Anderson
SW ROYAL BALLET // BIRMINGHAM ROYAL BALLET	Peter Wright (1977)	Peter Wright	Peter Wright	David Bintley (1995)	David Bintley	David Bintley	David Bintley
BALLET CLASICO NACIONAL DE ESPAÑA // COMPAÑIA NACIONAL DE DANZA	Víctor Ullate // María de Ávila (1983)	María de Ávila // Maya Plisetskaya (1987)	Nacho Duato (1990)	Nacho Duato	Nacho Duato	Nacho Duato	Nacho Duato

Apéndice V: Glosario de términos

La siguiente relación de términos específicos a la danza y su trabajo técnico y estilísticos han sido tomados y adaptados del Glosario del libro *Historia del ballet y de la danza moderna* (Abad Carlés 2004, pp. 364 – 366).

Adagio: El trabajo de *Adagio* en danza se caracteriza por el estudio del equilibrio por medio de ejercicios realizados a ritmo lento y que constan principalmente de extensiones de las piernas controladas por el torso.

Dentro de un *paso a dos*, el *adagio* es la parte en la que tiene lugar el trabajo de pareja propiamente dicho. Normalmente ejecutado por un hombre y una mujer – pero no siempre -, en el *adagio* el hombre hace de soporte para que la mujer pueda así desplegar su técnica de equilibrio en puntas.

Allegro: Existen dos tipos de *allegro* en danza, el *petit allegro* y el *grand allegro*. El *petit allegro* es aquel que estudia los pequeños saltos y la pequeña *batterie*. Da al bailarín el suficiente *ballon* o capacidad de saltar sin esfuerzo y fomenta la respiración anaeróbica, facilitando la resistencia física a la hora de bailar. El *grand allegro* se compone igualmente de saltos, pero estos son grandes saltos en los que el trabajo de piernas da paso a la capacidad del bailarín o bailarina para permanecer suspendido en el espacio durante más tiempo.

Batterie o Batería: Saltos en los que las piernas se entrecruzan en el el aire. Hay gran variedad de saltos de estas características y son representativos de las escuela italiana de ballet.

Clase: Pese a que esta ha evolucionado a lo largo de la historia de manera importante, hoy en día una clase de ballet suele constar de dos partes diferenciadas: barra y centro. El trabajo de barra es un calentamiento en el que los bailarines ejecutan los pasos ayudados por el soporte de la barra. El trabajo de centro suele constar de los mismos movimientos que la barra, pero el bailarín o bailarina ya no tiene ayuda o soporte de ningún tipo. La parte final del centro suele ser el estudio del trabajo de *allegro*, en el que los bailarines usan el espacio de manera mucho más cercana al trabajo en un escenario. En danza contemporánea, la técnica Graham sustituyó la barra por el trabajo de suelo, que pasaría a ser el calentamiento del bailarín al no soportarse peso alguno. En dicho trabajo, el suelo se utiliza para encontrar el centro de gravedad y reforzar la espalda. Cunningham, sin embargo, eliminaría este trabajo en sus clases, que se componen únicamente de centro.

Corps de Ballet o Cuerpo de ballet: Normalmente se denomina así a todas las bailarinas y bailarines que no tienen rango de solistas y que suelen bailar en grupo, bien para resaltar la labor de los solistas, bien como un elemento más de la coreografía. El trabajo del *corps de ballet* evolucionó considerablemente a partir de las obras de Fokine para Los Ballets Rusos.

Danza de carácter: Tipo de danza que toma el folclore nacional como punto de partida. Importante por su empleo en todas las obras de los períodos romántico e imperial, Fokine seguiría utilizándola y desarrollándola en sus primeras obras. La danza de carácter sigue formando parte del currículum de un buen número de las grandes escuelas de danza por su importancia en el desarrollo del ritmo y la coordinación en los bailarines.

Divertissement: Conjunto de danzas carentes de elementos dramáticos. Desarrollados ya durante el Barroco, durante el Romanticismo se convirtieron, gracias a Arthur Saint-Léon, en una parte integral del desarrollo coreográfico al estar únicamente centrados en las evoluciones técnicas.

Mimo: Elemento de gran importancia en la representación de todos los ballets del s. XIX. El mimo era una parte fundamental en las obras románticas e imperiales y venía a ejercer la misma función que los recitativos operísticos.

Pas de deux o paso a dos: Trabajo de pareja en danza. Normalmente asociado a un hombre y una mujer, un *paso a dos* puede ser, sin embargo, de dos hombres o dos mujeres. En época de Petipa, los pasos a dos se desarrollaron hasta el punto de crearse una fórmula con la que se siguen asociando hoy en día. Constaban de una Entrada, Adagio, Variaciones y Coda.

Variación o Solo: Danza para un o una solista dentro de una obra. No debe confundirse con la variación musical, ya que en danza no se toma ningún motivo anterior para su desarrollo o cambio. Como elemento de un *pas de deux*, es la coreografía asignada a los bailarines principales del mismo – en ocasiones alguna demi-solista – y viene a resaltar las diferencias entre el trabajo masculino y femenino en danza. La variación masculina se caracteriza por grandes saltos y giros, mientras que la variación femenina suele enfatizar elementos de gran virtuosismo en el trabajo de puntas.

Referencias

Bibliografía

ABAD CARLÉS, A., 2004. *Historia del Ballet y de la Danza Moderna*. 2010 ed. Madrid: Alianza Editorial.

ABAD CARLÉS, A., 3 mayo 2005, 2005 - última actualización. “Compagnia Atterbaleto: Les Noces & Cantata. Dated, sexist and pointless.” [En línea]. Disponible en: <http://www.ballet-dance.com/200505/articles/Atterballetto20050503.htm> [07/05, 2011].

ABT, 2000. *Death and the Maiden*. [En línea]. Disponible en: http://www.abt.org/education/archive/ballets/death_and_maiden.html [06/18, 2011].

ACKER, J., 1990. “Hierarchies, Jobs, Bodies: A Theory of Gendered Organisations”. *Gender and Society*, 4 (2, June 1990), pp. 139-158.

ACOCELLA, J., 1990. “Balancing Act”. *Dance Magazine*, LXIV (No. 10), pp. 54-59.

ADAIR, C., 1992. *Women and Dance: Sylphs and Sirens*. London: The MacMillan Press Ltd.

ALTAZOR, 2011 - última actualización. *Hilda Riveros. Biografía*. [En línea]. Disponible en: <http://www.premioaltazor.cl/hilda-riveros/> [06/21, 2011].

ANDERSON, J., 9 abril 1991, 1991 - última actualización. “Ruth Page, Dancer, Is Dead at 92; Proudly American Choreographer”. *The New York Times*. [En línea]. Disponible en: <http://www.nytimes.com/1991/04/09/obituaries/ruth-page-dancer-is-dead-at-92-proudly-american-choreographer.html> [06/15, 2011].

ANDERSON, J., 8 oct 1993, 1993 - última actualización. “Agnes de Mille, 88, Dance Visionary is Dead”. *The New York Times*. [En línea]. Disponible en: <http://www.nytimes.com/1993/10/08/obituaries/agnes-de-mille-88-dance-visionary-is-dead.html?src=pm> [06/15, 2001].

ANON, 2011 – última actualización. *Oxford Dictionary of Dance: Andrée Howard*. [En línea]. Disponible en: <http://www.answers.com/topic/andr-e-howard> [06/18, 2011].

ANON, 2011 - última actualización. "Are We Overdosing on Balanchine?" *Dance Magazine*. [En línea]. Disponible en: <http://www.dancemagazine.com/issues/January-2010/Are-We-Overdosing-on-Balanchine> [07/05, 2011].

ANON, 2011 - última actualización. *Nina Anisimova*. [En línea]. Disponible en: <http://www.answers.com/topic/nina-anisimova-1> [06/20, 2011].

ANON. *Dossier Ballet des Champs-Élysées*. n/a ed. Paris Opera Archive Library: Palais Garnier; n/a.

ANON. *Dossier Marquis de Cuevas*. n/a ed. Paris Opera Archive Library: Palais Garnier; n/a.

ARTS PROFESSIONAL, 2010. "The Second Sex?" *Arts Professional*, (227), pp. 2.

ASENSIO CASTAÑEDA, E., BLANCO FERNÁNDEZ A., RODRÍGUEZ JIMÉNEZ R.M., 2010. "La importancia de la información y del conocimiento de los factores de riesgo de TCA en la prevención de las enfermedades relacionadas con los trastornos del comportamiento alimentario en el colectivo de la danza". En: Anon, editor. *La investigación en danza en España 2010*. Valencia: Ediciones Mahalí, S. L., pp. 388-400.

BALANCHINE, G., MASON, F., 1984. *Balanchine's Festival of Ballet*. London: W. H. Allen & Co. PLC.

BANES, S., 1998. *Dancing Women*. London: Routledge.

BBC NEWS, 8 marzo 2011, 2001 - última actualización. "Royal Ballet founder dies." *BBC*. [En línea]. Disponible en: <http://news.bbc.co.uk/1/hi/entertainment/1209339.stm> [06/15, 2011].

BBC NEWS, 9 sept 2001, 2001 - última actualización. "Barbie Goes to the Ballet". *BBC*. [En línea]. Disponible en: <http://news.bbc.co.uk/1/hi/entertainment/1534195.stm> [07/08, 2011].

BEATING EATING DISORDERS, 2011 - última actualización. *Understanding eating disorders*. [En línea]. Disponible en: <http://www.b-eat.co.uk/PressMediaInformation#iHn0> [07/05, 2011].

BEAUMONT, C., 1930. *Letters on Dancing and Ballet, Jean-George Noverre*. London: Dance Books.

BEAUMONT, C., 1935. *Michel Fokine and His Ballets*. 1981 edn. New York: Dance Horizons.

- BEAUMONT, C., 1946. *The Sadler's Wells Ballet*. London: Dance Books.
- BERGER, P.L., BERGER, B., 1976. *Sociology: a biographical approach*. London: Penguin Books.
- BLACWELDER, R., 15 sept 2000, 2000 - última actualización. "Billy" boys. [En línea]. Disponible en: <http://www.splicedwire.com/00features/jbell.html> [07/10, 2011].
- BROCK, P., 21 dic 1992, 1992 - última actualización. *Mark Morris*. [En línea]. Disponible en: <http://www.people.com/people/article/0,,20109383,00.html> [08/01, 2011].
- BROWN, C., 1983. "Retracing Our Steps: The possibilities for feminist dance histories". En: J. ADSHEAD-LANSDALE and J. LAYSON, eds, *Dance History, an Introduction*. London: Routledge, pp. 198-216.
- BROWN, C., 1994. *Inscribing the Body: Feminist Choreographic Practices. A thesis submitted in fulfilment of the requirements of the degree of Doctor of Philosophy*. London: University of Surrey.
- BROWN, I., 2005. *Programme Notes: Ballet Nacional de Cuba*. London: Sadler's Wells Theatre.
- BUCKLE, R., 1980. *Buckle at the Ballet*. London: Dance Books.
- BURNS, S., HARRISON, S., 2009. *Dance Mapping. A Window on Dance 2004 - 2008*. London: Arts Council England.
- CABRERA, M., 2000. Alicia Alonso: La realidad y el mito. La Habana: Ediciones Caribe Pontón SA.
- CABRERA, M., 2011. *El Ballet en Cuba: Nacimiento de una escuela en el Siglo XX*. Buenos Aires: Balletindance.
- CARTER, A., 2005. *Dance and Dancers in the Victorian and Edwardian Music Hall Ballet*. Hampshire: Ashgate Publishing Limited.
- CARTY, H., 2010. "Leading Women". *Arts Professional*, (228), pp. 7.
- CLAID, E., 2006. *Yes? No! Maybe... Seductive Ambiguity in Dance*. London: Routledge.
- COHEN, S.J., ed, 1974. *Dance as a Theatre Art: Source Reading in Dance History from 1581 to the Present*. 1992 edn. New Jersey: Dance Horizons Book.

COMPAÑÍA NACIONAL DE DANZA DE ESPAÑA, 2011 - última actualización. *Repertorio*. [En línea]. Disponible en: <http://cndanza.mcu.es/esp/repertorio/repertorio.htm> [06/22, 2011].

COPELAND, R., 1993. "Dance, Feminism, and the Critique of the Visual". En: H. THOMAS, ed, *Dance, Gender and Culture*. London: MacMillan Press, pp. 139-150.

COPELAND, R., 18 abril 1982, 1982 - última actualización. "Why Women Dominate Modern Dance". *The New York Times*. [En línea]. Disponible en: <http://www.nytimes.com/1982/04/18/arts/why-women-dominate-modern-dance.html> [06/22, 2011].

COTON, A.V., 1954. "Ballets de France". *The Dancing Times*, n/a (No. 524), pp. 471-473.

CRAINE, D., 2001/02. "The Ruling Class". *Dance Now*, 10 (4, Winter), pp. 67-73.

CRAINE, D., 2003. "Mind Games". *Dance Now*, 12 (3, Autumn), pp. 51-56.

CRISP, C., 2007. "Into the Labyrinth: Kenneth MacMillan and his Ballets". *Dance Research*, 25 (2, Winter), pp. 188-195.

CRISP, C., 21 oct 2005, 2005 - última actualización. "*Pierrot Lunaire, Covent Garden, London*". *Financial Times*. [En línea]. Disponible en: <http://www.ft.com/cms/s/2/71378774-41cf-11da-a45d-00000e2511c8.html#axzz1PXBmIzZP> [06/15, 2011].

CROMPTON, S., 10 sept 2007, 2007 - última actualización. "Angelina Ballerina: the saccharine steps of mice in tutus". *The Telegraph*. [En línea]. Disponible en: <http://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/dance/3667819/Angelina-Ballerina-the-saccharine-steps-of-mice-in-tutus.html> [07/08, 2011].

CROW, S., JACKSON, J., 2001. "The Legacy of de Valois". *Dance Theatre Journal*, 17 (3), pp. 12-16.

CROW, S., JACKSON, J., 30 oct 2002, 2002 - última actualización. *BIG Discussion: The Role of the Artistic Director*. [En línea]. Disponible en: http://www.ballet.co.uk/magazines/yr_02/nov02/big_on_the_ad_0101.htm [06/18, 2011].

CROW, S., 7 marzo 2002, 2002 - última actualización. *Invisible Women*. [En línea]. Disponible en: http://www.ballet.co.uk/magazines/yr_02/mar02/sc_invisible_women.htm [06/18, 2011].

- CROW, S., GELBER, N.D., LAWSON, V., MEISNER, N., PERCIVAL, J., THACKER, J., 2002. *Programme Notes: In the Middle Somewhat Elevated, Remanso, The Vertiginous Thrill of Exactitude, Por Vos Muero*. London: Royal Opera House.
- DALY, A., 1987. "Balanchine Women: Of Hummingbirds and Channel Swimmers". *The Drama Review*, 31 (1), pp. 8-21.
- DALY, A., 1995. *Done into Dance: Isadora Duncan in America*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- DALY, A., 1997. "Classical Ballet: A Discourse of Difference". En: J.C. DESMOND, ed, *Meaning in Motion*. 1999 edn. London: Duke University Press, pp. 111-119.
- DALY, A., 1998. "Woman, Women, and Subversion: Some Nagging Questions from a Dance Historian". *Choreography and Dance*, 5 (1), pp. 79-86.
- DALY, A., 2000. "Trends in Dance Scholarship: Feminist Theory Across the Millennial Divide". *Dance Research Journal*, 32/1 (Summer), pp. 39-42.
- DALY, M., 1973. *Beyond God the Father: Towards a Philosophy of Women's Liberation*. 1985 edn. Boston: Beacon Press.
- DANCE EAST, 2005. *Rural Retreats: Ballet into the 21st Century*. Ipswich: Dance East.
- DE MILLE, A., 1952; 1958. *Dance to the Piper and Promenade Home: A Two Part Autobiography*. 1980 edn. New York: Da Capo Press.
- DE MILLE, A., 1963. *To a Young Dancer*. London: Putman & Co. Ltd.
- DE VALOIS, N., 1957. *Come Dance With Me - A Memoir 1898 - 1956*. 1992 edn. Dublin: The Lilliput Press.
- DESTAVILLE, E.H., 2008. "Nijinska and her Work at the Ballet del Teatro Colón". *The Dancing Times*, 99 (No. 1178), pp. 43-45.
- DÍAZ E., 1995. *La filosofía de Michel Foucault*. 2003 edn. Buenos Aires: Biblos.
- DR. BENN, T., WALTERS, D., 2001. *Between Scylla and Charybdis: Nutritional Education versus Body Culture and the Ballet Aesthetic: The Effects on the Lives of Female Dancers*. Paper edn. University of Birmingham.
- DUGUID, H., 18 mar 2010, 2010 - última actualización. "Gang rape, murder, suicide...is The Judas Tree the most barbarous ballet of modern times?" *The Independent*. [En línea]. Disponible en: <http://www.independent.co.uk/arts->

[entertainment/theatre-dance/features/gang-rape-murder-suicideis-the-judas-tree-the-most-barbarous-ballet-of-modern-times-1922946.html](http://www.elmundo.com/portal/resultados/detalles/?idx=174255) [07/05, 2011].

EFE, 19 mar 2011, 2011 – última actualización. “La crítica de Alicia Alonso a la película "Black Swan"”. *El mundo*. [En línea]. Disponible en: <http://www.elmundo.com/portal/resultados/detalles/?idx=174255> [08/06, 2011].

ELVIRA ESTEBAN, A. I., 2000. *Una aproximación a la danza académica en España - Aportaciones artísticas y estéticas de María de Ávila*. Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid.

FAILLACE M., ed., 2005. *Memoria y presente del Ballet del Teatro Colón (1925 - 2005)*. Buenos Aires: Teatro Colón.

FAIRFAX, E., 2003. *The Styles of Eighteenth-Century Ballet*. Oxford: The Scarecrow Press, Inc.

FALLON, A., 2 jun 2011, 2011 – última actualización. “VS Naipaul finds no woman writer his literary match - not even Jane Austen”. *The Guardian*. [En línea]. Disponible en: http://www.guardian.co.uk/books/2011/jun/02/vs-naipaul-jane-austen-women-writers?CMP=tw_t_gu [08/06, 2011].

FALUDI, S., 1991. *Backlash. The Undeclared War Against Women*. 1992 edn. London: Vintage.

FEUER, J., 2001. “A Mistress, Never a Master”. En: J. DESMOND, ed, *Dancing Desires: Choreographing Sexuality On and Off the Stage*. Wiscounsinn: University of Wiscounsinn Press, pp. 385-388.

FLEISCHER, R., 1959. “The New York Theater 1958 – 1959”. *The Classical World*, 53 (1), pp. 10-12.

FONDALLOSA M., 1960s. *Visages et Poéthiques de la Danse*. Suisse: Éditions du Panorama Bienne.

FRIEDMAN, B., 1963. *The Feminine Mystique*. 2010 edn. London: Penguin Books.

GADAN, F., MAILLARD, R., CRICHTON, R., CLARKE, M., eds, 1959. *A Dictionary of Modern Ballet*. London: Methuen and Co. Ltd.

GAISER CASEY, C., 2009. *Ballet's Feminisms: Genealogy and Gender in Twentieth Century American Ballet History. A dissertation submitted in partial satisfaction for the degree of Doctor of Philosophy in Performance Studies*. University of California, Berkley.

- GALE, M.B., GARDNER, V., eds, 2000. *Women, Theatre and Performance: New Histories, New Historiographies*. Manchester: Manchester University Press.
- GARAFOLA, L., 1988. "Contested Stages". *The Women's Reviews of Books*, 6 (3), pp. 14-15.
- GARAFOLA, L., 1989. *Diaghilev's Ballets Russes*. 1998 edn. New York: Da Capo Press.
- GARAFOLA, L., 2004. "Igor Strawinsky and Ida Rubinstein". *Ballet Review*, 32 (2, Summer), pp. 84-95.
- GARAFOLA, L., 2005. *Legacies of Twentieth-Century Dance*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- GARAFOLA, L., 2007. "Russian Ballet in the Age of Petipa". En: M. KANT, ed, *The Cambridge Companion to Ballet*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 151-163.
- GIOVANNINI, M., FOGLIA DE RUIZ, A., 1973. *Ballet Argentino en el Teatro Colón*. Buenos Aires: Editorial Plus Ultra; 1973.
- GLASSTONE, R., 1995. "The Influence of Cecchetti on Ashton's Work". En: S. JORDAN y A. GRAU, eds. *Following Sir Fred's Steps. Ashton's Legacy, 12 - 13 November 1994*. London: Dance Books, pp. 8-13.
- GOLDBERG, M., 1997. "Homogenized Ballerinas". En: J.C. DESMOND, ed, *Meaning in Motion*. 1999 edn. London: Duke University Press, pp. 304-319.
- GORDON, L., 2011 - última actualización, *The Ruth Page Legacy*. [En línea]. Disponible en: http://www.ruthpage.org/the_ruth_page_legacy.php [06/21, 2011].
- GORDON, S., 1983. *Off Balance: The Real World of Ballet*. New York: Pantheon Books.
- GRACIA, P., RODRÍGUEZ Dr. M., 2010. "Imagen Corporal; Revisión teórica del término para una investigación más eficaz en torno al cuerpo y la danza". En: Editorial Mahalí, ed., *La investigación en danza en España 2010*. Valencia: Ediciones Mahalí, pp. 116-30.
- GRAHAM, M., 1941. "A Modern Dancer's Primer for Action". In: F.R. RODGERS, ed, *Dance: A Basic Educational Technique*. New York: MacMillan, pp. 178-187.
- GREY, D.B., 1992. "Dance Education and Training within the Private Sector". En BRINSON, P., ed., *Towards a National Dance Culture - Dance Education and Training, 21 November 1992*, pp. 20-27.

- GRUT, M., 2007. *Royal Swedish Ballet. History from 1592 to 1962*. Berlin: Oliver Busch.
- GUEST, I., 1966. *The Romantic Ballet in Paris*. London: Dance Books.
- GUEST, I., 1976. *Le Ballet de l'Opéra de Paris*. Paris: Théâtre National de l'Opéra.
- GUNTHER CODAT, C., 2006. "Review". *The Slavic and East European Journal*, 50 (3), pp. 552-553.
- GUPTA, S., JOHNSON, D., eds, 2005. *A Twentieth Century Literature Reader*. Oxon: Routledge.
- HALL, C., 2005. *Imperial Dancer: Mathilde Kschessinska and the Romanovs*. 2005 edn. Gloucestershire: The History Press Ltd.
- HALL, F., 1988. "Ballet". En: B. FORD, ed, *Modern Britain. The Cambridge Cultural History*. 1992 edn. Great Britain: BPC Hazells Plc, pp. 84-97.
- HASDAY, J.L., 2004. *Agnes de Mille*. United States of America: Chelsea House Publishers.
- HASKELL, A., 1954. *The Ballet Annual 1954*. London: Adam & Charles Black.
- HERMOSO, B., CONSTELA, T., 4 jun 2011, 2011 – última actualización. "No he leído la biografía de Franco". *El País*. [En línea]. Disponible en: http://www.elpais.com/articulo/cultura/he/leido/biografia/Franco/elpepicul/20110604elpicul_1/Tes [06/08, 2011].
- HERNDOBLER, R., 1987. "Corpse de Ballet". *The Women's Reviews of Books*, 4 (7), pp. 8-9.
- HIGGINS, C., 11 mayo 2009, 2009 - última actualización. "Dance World 'failing to celebrate women'". *The Guardian*. [En línea]. Disponible en: <http://www.guardian.co.uk/stage/2009/may/11/dance-choreographers-women-sadlers-wells?INTCMP=SRCH> [06/08, 2011].
- HUMBERT, M., 1970. *Janine Charrat: Antigone de la danse*. Paris: Editions d'Art H. Piazza.
- ISIS FITZ, A., 1998. *An Examination of the Institution of Ballet and its Role in Constructinga Representation of Femininity (MA Dissertation)*, University of Alberta.
- JACOBS, L., feb 1999, 1999 - última actualización. "Meaningless Enchaînements". *The New Criterion*. [En línea]. Disponible

en: <http://www.newcriterion.com/articles.cfm/meaninglesschainments-jacobs-2924> [07/05, 2011].

JACOBS, L., mayo 2010, 2010 - última actualización. "Dogma & Diaghilev". *The New Criterion*. [En línea]. Disponible en: <http://www.newcriterion.com/articles.cfm/Dogma--Diaghilev-5296> [07/05, 2011].

JACOBSON, D., 2004. "A Conversation with Brigitte Lefevre". *Ballet Review*, 32 (4, Winter), pp. 10-25.

JACOBUS, M., ed, 1979. *Women Writing and Writing About Women*. New York: Barnes & Noble Books.

JAYS, D., 2003. "Twyla Tharp". *The Dancing Times*, 93 (No. 1116, August), pp. 39-41.

JENNINGS, L., 25 Mayo 2008, 2008 - última actualización. "Who Needs Rudolf Nureyev?" *The Observer*. [En línea]. Disponible en: <http://www.guardian.co.uk/stage/2008/may/25/dance> [06/30, 2011].

JOHNSON, R., 1992. "Irina Nijinska (1913-1991). A Conversation with Irina Nijinska". *Ballet Review*, 20 (No. 1, Spring), pp. 28-60.

JORDAN, S., ed., 2001. *Preservation Politics: Dance Revived, Reconstructed, Remade: Proceedings of the Conference at the University of Surrey, Roehampton, November 8-9, 1997*. New Jersey: Princeton Book Co.

JORDAN, S., THOMAS, H., 1998. "Dance and Gender: Formalism and Semiotics Reconsidered". En: A. CARTER, ed, *The Routledge Dance Studies Reader*. London: Routledge, pp. 241-249.

JOWITT, D., 1988. *Time and the Dancing Image*. Berkeley and Los Angeles: University of California.

JUBIN, F., 1989/1990. Memoire pour le Diplome D'Universite de Ileme Cycle en Danse: "Les Ballets du Marquis de Cuevas".

KANTOLA, J., 2009. "'Why Do All the Women Disappear?'" Gendering Processes in a Political Science Department". *Gender, Work and Organization*, 16 (1), pp. 202-225.

KAUFMAN, S., 10 mayo 2009, 2009 - última actualización. "Burdened by Balanchine: Ballet Must Make Room Onstage For More Than One Genius". *The Washington Post*. [En línea]. Disponible en: <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2009/05/07/AR2009050704620.html> [07/05, 2011].

KAVANAGH, J., 1996. *Secret Muses. The Life of Frederick Ashton*. London: Faber & Faber.

KENYON, O., 1991. *Writing Women: Contemporary Women Novelists*. London: Pluto Press.

KIRKLAND, G., 1986. *Dancing on my Grave*. New York: Doubleday.

KIRSTEIN, L., 1935. *Dance: A Short History of Classic Theatrical Dancing*. first ed. 1969 edn. New York: Dance Horizons.

KIRSTEIN, L., 1970. *Four Centuries of Ballet: Fifty Masterworks*. 1984 edn. New York: Dover Editions.

KISSELGOFF, A., 21 oct 1983, 1983 - última actualización. "Ballet: Joffrey in a Forsythe Première". *The New York Times*. [En línea]. Disponible en: <http://www.nytimes.com/1983/10/21/arts/ballet-joffrey-in-a-forsythe-premiere.html> [07/05, 2011].

KISSELGOFF, A., 19 enero 1986, 1986 - última actualización. "Lucia Chase Helped Create the Ballet World We Know". *The New York Times*. [En línea]. Disponible en: <http://www.nytimes.com/1986/01/19/arts/dance-view-lucia-chase-helped-create-the-ballet-world-we-know.html> [06/15, 2011].

KISSELGOFF, A., 28 enero 1982, 1982 - última actualización. "Ballet: Harlem's Frankie and Johnny". *The New York Times*. [En línea]. Disponible en: <http://www.nytimes.com/1982/01/28/arts/ballet-harlem-s-frankie-and-johnny.html> [06/21, 2011].

KISSELGOFF, A., 11 mayo 1984, 1984 - última actualización, "Ballet Theatre Revives 'Miss Julie'". *The New York Times*. [En línea]. Disponible en: <http://www.nytimes.com/1984/05/11/arts/dance-ballet-theater-revives-miss-julie.html> [06/15, 2011].

KOURLAS, G., 25 jun 2010, 2010 - última actualización. "Last Dance". *The New York Times*. [En línea]. Disponible en: <http://www.nytimes.com/2010/06/27/arts/dance/27kistler.html?pagewanted=1> [07/05, 2011].

KRASOVSKAYA, V., 2005. *A Dance Journey from Petersburg to Leningrad*. Florida: University Press of Florida.

LA POINTE-CRUMP, J., 2003. "Of Dainty Gorillas and Macho Sylphs: Dance and Gender". En: M. HOWARD NADEL y M.R. STRAUSS, eds, *The Dance Experience*.

- Insights into History, Culture and Creativity*. New Jersey: Princeton Book Co., pp. 159-172.
- LANGLOIS, M., 2007. "A Conversation with a Thin Dancer". *Ballet Review*, 35 (2, Summer), pp. 68-71.
- LAWS, H., 2005. *Fit to Dance 2: Report of the second national Inquiry into dancers' health and injury in the UK*. London: Dance UK.
- LEADBEATER, K., 22 feb 2004, 2004 - última actualización, *Monica Mason, Director Royal Ballet*. Interview by David Bain. Disponible en: http://www.ballet.co.uk/magazines/yr_04/jan04/interview_monica_mason.htm [06/15, 2011].
- LEIGH FORSTER, S., 1986. *Reading Dancing. Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*. California: University of California Press.
- LEIGH FORSTER, S., 1996. "Pygmalion's No-Body and the Body of Dance". En: E. DIAMOND, ed, *Performance and Cultural Politics*. London: Routledge, pp. 131-154.
- LEVY, A., 2005. *Female Chauvinist Pigs: Women and the Rise of Raunch Culture*. New York: Free Press.
- LIEVEN, P.P., 1936. *The Birth of the Ballets-Russes*. 1973 edn. New York: Dover Publications Inc.
- LINSTEAD, S., HOPFL, H., eds, 2000. *The Aesthetics of Organization*. London: SAGE Publications Ltd.
- LIPS, H.M., 1994. "Female Powerlessness: a Case of "Cultural Preparedness"?" En: H.L. RADTKE y H.J. STAM, eds, *Power/Gender: Social Relations in Theory and Practice*. UK: Sage Publications, pp. 89-107.
- LÖYTÖNEN, T., 2001. "Cultures in Dance Institutions", N/A, ed. En: *CORD 2001: 34th International Conference Congress on Research in Dance. Transmigratory Moves. Dance in Global Circulation. October 26 - 28, 2001*. New York University, pp. 188-196.
- LUPTON, B., 2006. "Explaining Men's Entry into Female-Concentrated Occupations: Issues of Masculinity and Social Class". *Gender, Work and Organization*, 13 (2), pp. 103-128.
- MACKREL, J., 13 mayo 2009, 2009 - última actualización. "The ladies vanish". *The Guardian*. [En línea]. Disponible

en: <http://www.guardian.co.uk/stage/2009/may/13/dance-sadlers-wells-southbank> [07/05, 2011].

MACKREL, J., 2003. "Uptown Girl". *The Guardian*. 30 Junio 2003.

MACKREL, J., 27 oct 2009, 2009 – última actualización. "Vanishing pointe: Where are all the great Female Choreographers?" *The Guardian*. [En línea]. Disponible en: <http://www.guardian.co.uk/stage/2009/oct/27/where-are-the-female-choreographers> [06/08, 2011].

MACKREL, J., 30 sept 2002, 2002 - última actualización, "Dance of destruction". *The Guardian*. [En línea]. Disponible en: www.guardian.co.uk/stage/2002/sep/30/dance.art [07/05, 2011].

MACKREL, J., 5 enero 2011, 2011 - última actualización. "What Britain's ballet stars made of Black Swan". *The Guardian*. [En línea]. Disponible en: <http://www.guardian.co.uk/stage/2011/jan/05/black-swan-natalie-portman-tamara-rojo> [07/09, 2011].

MANSFIEL SOARES, J., 2009. *Martha Hill and the Making of American Dance*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.

MANSO, C., 2009. *Beatriz Moscheni - En la Danza*. Buenos Aires: De los cuatro vientos.

MARTIN, J., 1977. *Ruth Page. An Intimate Biography*. New York: Marcel Dakker.

MASON, F., 1991. "The Paris Opera Ballet School, A Conversation with Claude Bessy and Violette Verdy". *Ballet Review*, 26 (No. 1, Spring), pp. 74-81.

MASON, F.E., 1990." Bronislava Nijinska: Dancers speak". *Ballet Review*, 18 (No.1, Spring), pp. 15-36.

MASSIE, A., 1988. "Elizabeth West". *Dance Research*, 6 (1, Spring), pp. 45-58.

MCCARTHY, B., 20 dic 2002, 2002 - última actualización. *Giannandrea Poesio on Ballet into the 21st Century*. [En línea]. Disponible en: http://www.ballet.co.uk/magazines/yr_02/dec02/interview_giannandrea_poesio.htm [07/05, 2011].

MCFEE, G., 1992. *Understanding Dance*. London: Routledge.

MCFEE, G., 1994. *The Concept of Dance Education*. London: Routledge.

- MERRIAM - WEBSTER EDITORIAL STAFF, ed, 1995. *The Merriam Webster Book of Word Histories*. 2005 edn. London: Barnes & Noble.
- MOERS, E., 1977. *Literary Women*. London: W. H. Allen.
- MONTERO, R., 2003. *La loca de la casa*. Madrid: Alfaguara.
- MOORE, L., 1938. *Artists of the Dance*. . New York: Dance Horizons.
- MORRIS, G., 2001. "Dance Partnerships: Ashton and his Dancers". *Dance Research*, 19(1, Summer), pp. 11-59.
- NADEL, M.H., NADEL, C.N.E., eds, 1978. *The Dance Experience: Readings in Dance Appreciation*. New York: Universe Books.
- NASLUND, E., 22 sept 1999, 1999 - última actualización. "Birgit Cullberg: A great and popular exponent of dramatic dance". *The Guardian*. [En línea]. Disponible en: <http://www.guardian.co.uk/news/1999/sep/22/guardianobituaries> [06/15, 2011].
- NEWMAN, B., 1982. *Striking a Balance - Dancers Talk About Dancing*. 1992 edn. New York: Limelight Editions.
- NIJINSKA, B., 1981. *Early Memoirs*. New York: Holt, Rinehart & Winston.
- NOVACK, C.J., 1993. "Ballet, Gender and Cultural Power". En: H. THOMAS, ed, *Dance, Gender and Culture*. London: MacMillan Press, pp. 34-48.
- OPERAN, 2011 - última actualización. *Birgit Cullberg 100 years*. [En línea]. Disponible en: <http://www.operan.se/Press/Arkiverade-pressbilder/Birgit-Cullberg-100-ar/> [06/22, 2011].
- PAGE, R., 1978. *Page by Page*. New York: Dance Horizons.
- PERCIVAL, J., 1990." What Kind of Future?" *Dance & Dancers*, (478, January), pp. 21.
- PERCIVAL, J., NICE, D., VAUGHAN, D., 2005. *Programme Notes: La Fête étrange, Pierrot Lunaire, Marguerite and Armand*. London: Royal Opera House.
- PERRON, W., 2001. "Twyla Tharp: Still Pushing the Boundaries". *Dance Magazine*, 75 (No. 3), pp. 44-49.
- PETERSON ROYCE, A., 1987. "Masculinity and Femininity in Elaborated Movement Systems". En: R. JUNE, L.A. ROSENBLUM and S.A. & SANDES,

- eds, *Masculinity/Femininity: Basic Perspectives*. New York: New York University Press, pp. 317-343.
- POLHEMUS, T., 1993. "Dance, Gender and Culture". En: H. THOMAS, ed, *Dance, Gender and Culture*. London: MacMillan Press, pp. 3-15.
- PORTER, M., DUNHILL, A., 1989. *Ballerina: A Dancer's Life*. London: Michael O'Mara Books Ltd.
- POUNCY, C., 2003. "Review". *Russian Review*, 62 (3), pp. 456-457.
- PRITCHARD, J., 1996. *Rambert: A Celebration of the Company's First Seventy Years*. London: Rambert Dance Company.
- PUJANTE SÁNCHEZ, J.D., 1992. *Mímesis y Siglo XX: formalismo ruso, teoría del texto y del mundo y poética de lo imaginario*. Murcia: Universidad de Murcia.
- PYKETT, L., 1995. *Engendering Fictions: The English Novel in the Early Twentieth Century*. Edward Arnold edn. London.
- RAMBERT, M., 1972. *Quicksilver*. London: Saint Martin Press.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, 2001, *Diccionario de la real academia española*. [En línea]. Disponible en: <http://buscon.rae.es/draeI/> [06/10, 2011].
- REISS, F., 1952. *Sur la Pointe des Pieds, Vol. 1*. Paris: Editions Revue Adam.
- REISS, F., 1953. *Sur la Pointe des Pieds, Vol. 2*. Paris: Editions Lieutier.
- RICO, M., 1991. 'Vip Guay' Duato. *El País*. 8 Abril 1991; Sect. Danza.
- ROBERTSON, A., 1996. "Ms Wordly Wise". *Dance Now*, 5 (No. 1, Spring), pp. 39-45.
- ROBERTSON, A., 2003. "Explosives Expert". *Dance Now*, 12 (No. 3, Autumn), pp. 47-50.
- ROCA, O., 2010. *Cuban Ballet*. Layton, Utah: Gibbs Smith.
- ROSEMAN, J.L., 2001. *Dance Masters. Interviews with Legends of Dance*. New York: Routledge.
- ROSLAVLEVA, N., 1966. *Era of the Russian Ballet*. London: Gollancz.

- SCHLUGER, A.E., 2009. *Disordered Eating Attitudes and Behaviours in Undergraduate Dance Majors: A Study of Female Modern Dance and Ballet Students*. Dissertation for the degree of Doctor in Philosophy. USA: Capella University.
- SCHOLL, T., 1994. *From Petipa to Balanchine: Classical Revival and the Modernisation of Ballet*. 2002 edn. London: Routledge.
- SHERRY, R., 1988. *Studying Women's Writing: An Introduction*. London: Edward Arnold Publishers.
- SHOWALTER, E., 2001. *Inventing Herself: Claiming a Feminist Intellectual Heritage*. New York: Simon and Schuster.
- SIEGEL, M.B., 1979. *The Shapes of Change: Images of American Dance*. Boston: Houghton Mifflin Company.
- SIMPSON, J., 2000. "Remembering Fonteyn. A Report on 'The Fonteyn Phenomenon', a conference held September 1999 in London". *Dance View*, 17 (1, Winter), pp. 10-13.
- SIMPSON, J., 2007 – última actualización. *Andrée Howard*. [En línea]. Disponible en: <http://ballettalk.invisionzone.com/index.php?/topic/25993-andree-howard/> [06/08, 2011].
- SIRVIN, R., 8 Abril 2003, 2003, - última actualización. "Spectacle de l'École de danse de l'Opéra National de Paris". *Imagidanse*. [En línea]. Disponible en: www.imagidanse.com. [08/04, 2003].
- SKILLSET, 2010. *Women in the Creative Media Industries*. London: Skillset.
- SMITH, C., 1997. *The Conservatory as a Greedy Total Institution. Paper, 30th Annual CORD Conference*. University of Arizona, Tucson.
- SOCIETY OF RUSSIAN BALLETT. *Agrippina Vaganova and the Vaganova Method*. [En línea]. Disponible en: http://www.societyofrussianballet.org/about_history_agrippinavaganova.php [06/20, 2011].
- SONTAG, S., POAQUE, L.A., 1995. *Conversations with Susan Sontag*. Mississippi: University Press of Mississippi.
- SORLEY-WALKER, K. and WOODCOCK, S.C., 1981. *The Royal Ballet: A Picture History*. 1986 edn. Hampshire: Threshold Books Ltd.
- STAHLE, A.G., 1999. "The Renaissance of the Ballet 1948 – 1964". En: G. DORRIS, ed, *The Royal Swedish Ballet (1773 - 1998)*. London: Dance Books, pp. 85-94.

- STANCIU-REISS, F., 1983. Entretien avec Janine Charrat. *La Recherche in Danse*, 2, pp. 86-96.
- STERNBURG, J., ed, 1992. *The Writer on Her Work*. London: Virago Press.
- TAPER, B., 1984. *Balanchine - A Biography*. New York: Times Books.
- TAYLOR, B., 2007- última actualización. *Monica Mason, Director Royal Ballet, Interviewed by David Bain*. [En línea]. Disponible en: <http://www.balletassociation.co.uk/Reports/2006/Mason06.html> [06/15, 2011].
- TAYLOR, J. and TAYLOR, L., 1995. *Psychology of Dance*. USA: Human Kinetics Books.
- TAYLOR, J., 3 jun 2008, 2008 - última actualización. *Royal Ballet: Romeo and Juliet, Dances at a Gathering, The Dream*. [En línea]. Disponible en: http://www.ballet.co.uk/magazines/yr_08/jul08/jt_rev_rb_0608.htm [06/30, 2011].
- TESTA, A., 2011 – última actualización. *Adame Miroir, I Grandi Balletti, Repertorio di Quattro Secoli del Teatro di Danza, Gremese Editore, Roma 1991*. [En línea]. Disponible en: <http://www.informadanza.com/trame/adamemiroir.htm> [05/29, 2011].
- THARP, T., 1992. *Push Comes to Shove*. New York: Bantam Books.
- THARP, T., 2003. *The Creative Habit: Learn it and use it for Life*. New York: Simon & Schuster.
- THE DAILY MAIL, 14 dic 2010, 2010 - última actualización. “Is this ballerina really too overweight to play the Sugar Plum Fairy?” *The Daily Mail*. [En línea]. Disponible en: <http://www.dailymail.co.uk/news/article-1338278/Jenifer-Ringer-fat-ballerina-responds-embarrassing-weight-jibe-refuses-demand-apology.html> [07/08, 2011].
- THEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO, 2011 - última actualización. *Theatro Municipal do Rio de Janeiro*. [En línea]. Disponible en: <http://www.theatromunicipal.rj.gov.br/ballet.html> [06/21, 2011].
- THOMAS, H., 1993. “An-Other Voice: Young Women Dancing and Talking”. En: H. THOMAS, ed, *Dance, Gender and Culture*. London: MacMillan Press, pp. 69-93.
- THOMAS, H., 2004. “Reconstruction and Dance as Embodied Textual Practice”. En: A. CARTER, ed, *Rethinking Dance History, a Reader*. 2004 edn. London: Routledge, pp. 33-45.
- TORGOVNICK, K., 11 dic 2010, 2010 - última actualización. “Will "Black Swan" encourage eating disorders?” *ABC News*. [En línea]. Disponible

- en: <http://abcnews.go.com/Entertainment/black-swan-encourage-eating-disorders/story?id=12342400> [07/09, 2011].
- TUGAL, P., 1953. "Paris: Two Charrat Works". *The Dancing Times*, n/a (No. 513, June), pp. 544.
- VAGANOVA, A., 1946. *Basic Principles of Classical Ballet. Russian Ballet Technique*. 1969 edn. New York: Dover Publications.
- VAR NORMAN, N., 1986. *Bronislava Nijinska, A Dancer's Legacy. Catalogue*. San Francisco: Fine Arts Museum.
- VAUGHAN, D., 1994. "Frederick Ashton and his ballets - A final chapter". *Dance Now*, 3 (3), pp. 2-13.
- VINCENT, J.B., 7 enero 2010, 2010 - última actualización. "Angelina Ballerina's Big Audition". *The Stage (Australia)*. [En línea]. Disponible en: <http://www.theage.com.au/news/entertainment/arts/arts-reviews/angelina-ballerinas-big-audition/2010/01/06/1262453613445.html> [07/09, 2011].
- WACHTEL, A., ed, 1998. *Petrouchka: Sources and Contexts*. Illinois: Northwest University Press.
- WALSH, J., 6 jun 1998, 1998 - última actualización. "Dame Ninette de Valois. Doyenne de la Danse." *The Independent*. [En línea]. Disponible en: <http://www.independent.co.uk/life-style/interview-dame-ninette-de-valois-doyenne-of-the-dance-1163145.html> [06/15, 2011].
- WALTER, N., 2010. *Living Dolls. The Return of Sexism*. 2010 edn. London: Virago Press.
- WARD WARREN, G., 2009. "A Look at Ballet's Future. Assemblée Internationale 2009 at Canada's National Ballet School". *Dance View*, 27 (1, Winter), pp. 20-29.
- WATTS, G., 1 nov 2009, 2009 - última actualización. "Mim - A Personal Memoir" by Brigitte Kelly. [En línea]. Disponible en: http://www.ballet.co.uk/magazines/yr_09/nov09/gw-marie-rambert-by-brigitte-kelly.htm [06/15, 2011].
- WIKIPEDIA, enero 2011, 2011 - última actualización, *Barbie in The Nutcracker*. [En línea]. Disponible en: http://en.wikipedia.org/wiki/Barbie_in_the_Nutcracker [07/07, 2011].
- WILDE, O., 2003. *The Picture of Dorian Gray*. Nueva York: Barnes & Noble Classics.

WILLIAMS, C.L., 1992. "The Glass Escalator: Hidden Advantages for Men in the "Female" Professions". *Social Problems*, 39 (3), pp. 253-267.

WILLIS-AARIO, P., 2002. *Agrippina Vaganova (1879-1951): Her Place in the History of Ballet and Her Impact on the Future of Classical Dance*. New York: Edwin Mellen Press.

WINSHIP, L., ALONSO, A., 2010. *Programme Notes: Ballet Nacional de Cuba*. London: Sadler's Wells.

WOLF, N., 1990. *The Beauty Myth*. 1991 edn. London: Vintage.

WOLFF, J., 1997. "Reinstating Corporeality: Feminism and Body Politics". En: J.C. DESMOND, ed, *Meaning in Motion*. 1999 edn. London: Duke University Press, pp. 81-99.

WOOLF, V., 1929. *A Room of One's Own*. 2009 edn. [En línea]. Disponible en: <http://ebooks.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/w91r/index.html> [07/07, 2011].

WOOLF, V., 1978. "*The Pargiters*": *The Novel-Essay Form of THE YEARS*. London: The Hogarth Press.

ZINOVIEFF, K., AVELINE, J., CRISP, C., FENLON, I., GERSHENZON, P., NICE, D. y BULL, D., 2003. *The Kirov Ballet, Programme Notes*. London: Royal Opera House.

Material audiovisual

ANON, c. 1990. *Twyla Tharp - In the Upper Room* [grabación de televisión, sin más detalles disponibles]. RAI.

ANON, 5 agosto 2011, 2011 - última actualización. *River 1/2*. [Grabación audiovisual en línea]. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=Ak1DXzg334w&feature=plcp&context=C2244eUDOEgsToPDskKEcbDZTBbMBR44Ne6IDJji>.

ANON, 5 agosto 2011, 2011 - última actualización. *River 2/2*. [Grabación audiovisual en línea]. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=P57GMRHaD0&feature=plcp&context=C235abUDOEgsToPDskL2kr7Shf4jJhl3pmWA0npf>.

ANON, 1 sept 2011, 2011 - última actualización. *Rodeo - American Ballet Theatre*. [Grabación de televisión en línea]. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=8PGkJkpK1yU>.

ANON, 14 jul 2009, 2009 - última actualización. *Dances from the Gayane Ballet (Part 2)*. [En línea]. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=PTSWGdMgsXU&feature=related>.

ANON, 14 jul 2009, 2009 - última actualización. *Dances from the Gayane Ballet (Part 3)*. [En línea]. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=CV7OiLi4CBY&feature=related>.

ANON, 14 jul 2009, 2009 - última actualización. *Dances from the Gayane ballet (part 4)*. [En línea]. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=MywXO59nL08&feature=related>.

ANON, 26 dic 2008, 2008 - última actualización. *Dances from the Gayane Ballet (Part 1)*. [En línea]. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=uTxioTJqkSk>.

ANON, 2001. *Ninette de Valois Evening*. [Grabación de radio]. London: BBC 3. Cassette.

ANON, 1983. *The Catherine Wheel, Dance in America Series*. [Grabación de televisión]. British Broadcasting Company. DVD.

ANON, c.1980. *Les Biches*. Ballet Théâtre Français de Nancy. [Grabación de televisión sin más detalles disponibles]. Video.

ANON, c.1980. *Le Jeune Homme et la Mort*. Patrick Dupond, Natalia Makarova, Roland Petit y Jean Babilée. [Grabación de televisión sin más detalles disponibles]. Video.

ARONOFSKY, D., 2010. *Black Swan* [largometraje]. Fox Searchlight Pictures.

BBC, 1963. *Rudolf Nureyev and Margot Fonteyn in Gayane*. [Grabación de televisión]. [En línea]. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=eX6Zw79xML0>

BELL, J., 2010. *"Fat" Ballerina: I'm not overweight*. [Grabación de televisión]. [En línea]. Disponible en: <http://www.msnbc.msn.com/id/26184891/vp/40639432#40639432>

BELLE, A., 1989. *Dancing for Mr B - Six Balanchine Ballerinas*. [Grabación de televisión]. New York: Seahorse Films in association with WNET/New York. Video.

BENSARD, P., 2000. *Le Mystère Babilée*. [Grabación de televisión]. Video.

BLACKSTAD, L., 2006. *Royal Ballet - Dreams to Reality*. [Grabación de televisión]. London: BBC2. DVD.

BOGATBKO, A., 13 feb 2011, 2011 - última actualización. *Agrippina Vaganova. The Great and the Terrible - Documentary Film (2010)*. [Grabación de televisión]. [En línea]. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=9Gsr4Hf9V38&feature=share>.

BROCKWAY, M., 1984. *Dance in America - Balanchine Part I and II*. [Grabación de televisión]. USA: WNET/Thirteen in association with Société Radio-Canada and BBC. Video.

CARTER, R., 1978. *Frankie and Johnny*. [Grabación de televisión]. Chicago: WTTW/Chicago. DVD.

DANCE UMBRELLA, 2009. *Where are the Women?* (Presentado por Judith Mackrel). [Grabación sonora en línea]. London: Dance UK. Mp3.

EVANS, J., 1991. *Dame Margot Fonteyn de Arias - Prima Ballerina Assoluta (1919 – 1991)*. [Grabación de televisión]. London: BBC. Video.

GARCÍA, N., 2010. *Alicia Alonso: para que Giselle no muriera*. [Grabación de televisión en línea]. Disponible en:
<http://www.rtve.es/alacarta/videos/television/imprescindibles-alicia-alonso-07-10-10/896715/>

LANDER, R., 2003. *The Turner Prize, Illuminations*. [Grabación de televisión]. London: Channel Four. Video.

LATHAN, S., 1992. *Baryshnikov at Wolf Trap*. [Grabación de televisión]. Wolf Trap Foundation: Kultur. DVD.

LAWLEY, S., 1991. *On a Desert Island: Dame Ninette de Valois*. [Grabación de radio]. London: BBC, Radio 4. Cassette.

LOCKYER, B., 1970s. *Les Noces. Royal Ballet*. [Grabación de televisión]. London: British Broadcast Corporation. Video.

MACGIBBON, R., 2001. *Bourne to Dance*. [Grabación de televisión]. London: Channel Four. Video.

MARSHALL, J., 1998. *Dance Ballerina Dance*. [Grabación de televisión]. London: BBC 2. Video.

NEW YORK CITY BALLET, 3 mayo 2008, 2008 - última actualización. *New York City Ballet: Jerome Robbins Celebration. Eliot Feld Remembering Jerome Robbins*. [Grabación audiovisual en línea]. Disponible en:
http://www.youtube.com/watch?v=oy2_T2K6EjU&list=FL2Cs3Cjfk3sdliXk7DZKaUQ&index=1&feature=plpp_video.

POWELL, M., PRESSBURGER, E., 1948. *The Red Shoes*. [Largometraje]. Carlton Visual Entertainment. DVD.

RIOLON, L., SEDDOH, R., 2001. *Janine Charrat, l'Instinct de la Danse*. [Grabación de televisión]. Video.

ROSS, H., 1977. *The Turning Point*. [Largometraje]. Twentieth Century Fox Film Corporation. DVD.

ROSS, H., 1980. *Nijinsky*. [Largometraje]. Paramount Pictures. Video.

SILLMAN, M., 2010. *A Conversation with Choreographer and Dancer Twyla Tharp*. [Grabación sonora en línea]. Disponible en: <http://www.kuow.org/program.php?id=21747>

THARP, T., MIRSCHEER, D., 1984. *Baryshnikov by Tharp*. [Grabación de televisión]. Public Broadcasting System. Video.

VAIMUSIC, 26 mar 2009, 2009 - última actualización. *Cynthia Gregory & Fernando Bujones Rehearse Miss Julie* (vaimusic.com.) [Grabación audiovisual en línea]. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=CNbr4bhxtKQ>.

WIMHURST, J., 2006. *Masterpieces of the British Ballet: Checkmate and The Rake's Progress. Sadler's Wells Royal Ballet (1982)*. [Grabación de televisión]. Vaimusic. DVD.

Comunicación personal: emails, entrevistas y conferencias

CHALLIS, C., 2003. *Conversación*. London: Sadler's Wells Theatre con Ana Abad Carlés.

CROW, S. y JACKSON, J., 2004. *Tits or Tricks: Ballet for Sale*. Ballet Independents Group: Forum. London: Royal Festival Hall.

CROW, S., 2003. *Entrevista*. London: Royal Festival Hall con Ana Abad Carlés.

DE VALOIS, N., DRUMMOND, J., FINCH, T. y MARKOVA, A., June, 1991. *Nijinska Lecture*. Open Lecture . London: De Valois Studio, Royal Opera House.

DESTAVILLE, E.H., 2003. *Bronislava Nijinska*. [E-mail]. Mensaje a A. Abad Carlés. 11 septiembre 2003.

DESTAVILLE, E.H., 2003. *Bronislava Nijinska*. [E-mail]. Mensaje a A. Abad Carlés. 24 septiembre 2003.

- DUATO, N., 2003. *Entrevista Abierta*. 24 Nov 2003. www.cadenaser.es.
- DYSON, T., 2006. *Adeline Genée Competition: conversación sobre Frederick Ashton*. London: Sadler's Wells Theatre con Ana Abad Carlés.
- FASOLI, D., 2003. Bronislava Nijinska. [E-mail]. Mensaje a A. Abad Carlés. 16 septiembre 2003.
- GARAFOLA, L., 2010. *PhD on Female Ballet Choreographers*. [e-mail]. Mensaje a A. Abad Carlés. 15 agosto 2010.
- GIETZ, A., 2011. *Cullberg's Legacy*. [E-mail]. Mensaje a A. Abad Carlés. 20 mayo 2011.
- LEONARD, D., 2003. *Nijinska's Memoirs*. [E-mai]. Mensaje a A. Abad Carlés. 12 septiembre 2003.
- LLUMÁ, A., 2003. *Bronislava Nijinska*. [E-mail]. Mensaje a A. Abad Carlés. 10 septiembre 2003.
- LONDONDANCE.COM, 2010. *Europe's dance pioneer returns to London*. [e-mail]. 14.10.10: Mensaje a A. Abad Carlés.
- MACAULAY, A., 2000. *Ondine Masterclass*. Open Lecture. London: Clore Studio, Royal Opera House.
- MARSTON, C., 2003. *Entrevista*. London: Royal Opera House con Ana Abad Carlés.