



CUERPOS FEMENINOS EN MOVIMIENTO. IMÁGENES DE LA CORPORALIDAD FEMENINA EN LA DANZA DEL SIGLO XX

Itziar Pascual



*Muéstrame cómo baila un pueblo
y te diré si su civilización está enferma
o goza de buena salud.*

Confucio

El propósito de las siguientes páginas es establecer un diálogo con las más recientes formas expresivas de las artes escénicas; un diálogo que fija su atención en el tratamiento que recibe el cuerpo de las mujeres en la danza contemporánea.

Se trata de una transformación extrema, radical, sostenida por principios éticos y estéticos y por el desarrollo de nuevas técnicas del movimiento. La expresividad, la capacidad de provocar emociones, sensaciones, experiencias receptivas, se ve nutrida y modificada. La especial visibilidad de estos cuerpos, revelados a la luz de la espectacularidad, nos obliga a tomar nota de sus transformaciones, porque en ellos podemos encontrar los eslabones que muestran y signan todo un rico proceso de evolución de la propia presencia de las mujeres en el espacio público y creativo. Finalmente, como sostiene Garaudy (1973: 13), el movimiento es una forma de entender y vivir la vida, en la que se expresan los planos filosóficos, literarios y simbólicos. Bailar significa vivir de un modo total; es a la vez conocimiento, arte y religión.

La elección de este marco de referencia, la danza contemporánea, no es casual. Se trata de un campo especialmente proclive a la presencia de las mujeres, en las distintas facetas de intérpretes,

teóricas, técnicas y coreógrafas. Gran parte de las aportaciones más notables a la evolución de las formas contemporáneas del movimiento se debe a mujeres. Sin embargo —y no excluyo en esta circunstancia un sesgo de género— se trata de una de las áreas menos promocionadas, apoyadas y reconocidas de las artes escénicas.

Resulta cuando menos inquietante que, en evidente desigualdad frente a otras artes, y no puedo evitar la alusión a las artes plásticas y visuales, la danza contemporánea sea tan escasamente respaldada por los apoyos públicos y privados, tan huérfana de patrocinios, tan precaria de promociones, tan exiliada de los espacios de exhibición y programación permanente, relegada a ciclos monográficos, incursiones en festivales internacionales y galas conmemorativas. La elusión también incluye los espacios críticos en los medios de comunicación y los especializados en artes escénicas. Habría, cómo no, que realizar matizaciones a este paisaje de la danza como una alteridad excluida, citar entidades y personas que se constituyen como excepciones... Excepciones que, me temo, siguen confirmando la regla simbólica de una presencia relegada a los límites de un margen, la mayoría de las veces, efímero y desperdiciado, como sostenía María José Ribot en la concesión del Premio Nacional de Danza (2001: 29).

Sirvan pues estas líneas como el deseo de promover nuevas curiosidades, nuevos deseos, que enriquezcan este paisaje de una expresión escénica llena de intensidad creativa.

■ 1. ANTECEDENTES DE LA DANZA CONTEMPORÁNEA

Se ha dicho con frecuencia que el siglo XIX es el siglo por excelencia del ballet. Sin embargo, éste contaba ya con más de dos siglos de vida cortesana y elitista. Nacido en Fontainebleau como «conjunto de combinaciones geométricas de varias personas bailando juntas» —así lo define Balthazar de Beaujoyeux— y desarrollado eminentemente en el plano horizontal, se ve transformado en su ejecución y recepción con la perspectiva de los teatros a la italiana.

La nueva posición del público invita a la ejecución de acciones, movimientos y desplazamientos lejos del suelo, promoviendo la acción vertical, los saltos y piruetas. El cambio espacial unido a la profesionalización del ballet promoverán la búsqueda de una mayor estilización, la perfección como un fin en sí mismo, la elaboración de

un discurso en el que la interpretación se complejiza en términos de dificultad y exigencia técnica.

Equilibrio, orden, claridad, precisión, son valores fundamentales en una experiencia profesionalizada del ballet, lo que implica también la aparición de un cuerpo femenino sometido a la obtención de esos objetivos. En este contexto se desarrolla un orden jerárquico de corte vertical, que afecta a todos los órdenes del movimiento y de la situación de la intérprete: desde su presencia en el espacio escénico hasta su rol en la compañía. Y con ello, asistimos al apogeo de los divismos, el estrellato, la fama de las primeras bailarinas, en contraste con el anonimato, mayoritario, de las integrantes del cuerpo de baile. Se tratará, es importante remarcarlo, de divismos efímeros, no excluyentes del olvido y la precariedad. Adolfo Salazar (2003: 200) recuerda cómo la gran María Taglioni, tras 25 años de vida escénica y éxitos en toda Europa, se vio obligada a [...] «dar lecciones de baile en su vejez para poder vivir en su estrecha miseria, en Marsella, olvidada por quienes eran los hijos y los nietos de sus apasionados admiradores».

Los ballets de argumento, de gran predicamento en el XIX, utilizan una narratividad fabulesca, inspirada en cuentos fantásticos, en la que las peripecias de la identidad alterada aparecen reiteradamente como metáfora de una feminidad secuestrada. Éste raptó se manifiesta en el uso de un disfraz ocultador —los cazadores y los campesinos nunca son lo que parecen— y con la intervención de personajes castigadores y siniestros, como brujos, magos y hechiceros, que obligan a los personajes femeninos a habitar la carga de una plural morfología, animal y humana, a menos que sean salvados por la acción de un tercer personaje.

La situación se repite en numerosos argumentos y nos invita a meditar sobre el sentido de esas mujeres que sucumben a amores dificultados, destinadas a ser habitantes del reino de las Willis —como en el caso de *Giselle*, el personaje creado por Gautier expresamente para Carlota Grisi—, mujeres cisne —como en *El lago de los cisnes*—, creación inspirada en el cuento de Perrault, o *las bellas durmientes*, como la homónima, compuesta para el ballet por Marius Petipa. Incluso podríamos hallar la equivalencia de la suplantación del cuerpo físico por el cuerpo maquinal de las mujeres, que Bernárdez recuerda en algunas manifestaciones del siglo veinte (2000: 37) en *Coppelia*, la

muñeca por excelencia del ballet clásico, creada por Saint-Leon y a partir de un cuento de E. T. A. Hoffmann, la muñeca capaz de provocar admiración, interés y amor, superando en estas capacidades a las mujeres «reales», y permitiéndonos, igualmente, todo un marco de comparaciones entre la mimesis perfeccionada y el ser vivo.

Garaudy insiste en una paradoja que debemos remarcar en estas obras del repertorio decimonónico. Por un lado, la bailarina afirma su presencia frente al bailarín, que ve reducido su lugar a la tarea de mero porteador e instrumento de elevación de la estrella. Sin embargo, la imagen que reproducen estas bailarinas remite al concepto de una mujer aérea, una imagen espiritual, en la que apenas es —herencia romántica— sueño inaccesible, dimensión irreal, aspiración bucólica.

Son mujeres sin gravedad, *Sílfides* etéreas, mujeres aire, que apenas rozan la tierra, pues como seres fantásticos, no la pisan ni la habitan, apenas se desplazan sobre ella. Sus talones se instalan rara vez en el suelo; el apoyo se fija en las puntas de sus zapatillas, reafirmando en todo momento la dimensión vertical de sus posiciones con los brazos. Sus cuerpos, estilizados hasta la extenuación, habitados de un vestuario que enfatiza las nociones de ingravidez y ligereza —pensemos en la cromática dominante, tonos claros, colores pasteles, en el uso de materiales de apariencia ligera, como las gasas— se desplazan ofreciendo en la ejecución de cada figura la falsa apariencia de la facilidad. No hay esfuerzo, no hay sudor —queda ocultado obviamente— no hay dolor. La plástica de Degas, atento observador de las clases de ballet, envuelve a las alumnas en un universo de espejos y tutús, de pinceladas ligeras, mínimas, en una atmósfera delicada. Son mujeres-niñas, bien distintas a las que el propio Degas va a retratar en los cafés cantantes, a las bailarinas de can-cán parisinas que fascinarán a Toulouse-Lautrec y a toda Europa.

La estética de la corporalidad femenina en el ballet también está sometida a unas pautas de *decoro*. Ellas, a diferencia de las bailarinas de can-cán, ejecutan su arte en espacios distinguidos, remiten a personajes de ensoñación, seres mágicos cuyo erotismo está opacado por la mística de una feminidad de amores platónicos e ideales, de mujeres que se sacrifican y sacrifican su deseo en pos del bien ajeno. Bien lejos, pues, del juicio moral fijado sobre las

bailarinas parisinas que bailan en locales de los suburbios, lejos de la decencia y del pudor, como recuerda Lola Gavarrón (1988: 151).

No deberíamos olvidar que, en consonancia con lo que el escenario refleja, existe una realidad social sostenida o enmascarada. Gavarrón (1988: 150) recuerda el imaginario de la mujer tuberculosa, mujer de aire pálido, enfermizo e interesante, esclavizada por dietas draconianas y por corsés que invitaban a la praxis del desvanecimiento.

Esta coreútica del decoro y la evasión, en la que cualquier aproximación a la materia está decorada con el artificio del tipismo — los *divertissements* en los que no progresa la acción, las escenas de danzas campesinas de corte folklórico, que tenían en las estructuras de los ballets de argumento el propósito de provocar un atractivo visual, por la vistosidad de los trajes: pensemos en el primer acto de *Giselle*, concebido inicialmente por Gautier para permitir la presencia de jóvenes ataviados con trajes de distintos orígenes nacionales— contrasta con la realidad política y social del momento.

Cree Garaudy que la misma clase social que propicia la revolución industrial, el mundo sórdido de la especulación y de la burguesía, busca en el arte una evasión que niega el peso de la tierra. La burguesía en Francia, el zarismo en Rusia y la *nomeclatura* oficialista en la URSS y Cuba van a sostener, según Garaudy, distintas formas de «petrificación ideológica» (1973: 42), manteniendo los mismos e inamovibles repertorios. Tras la revolución de octubre cambia el público que acude al Bolshoi, pero no las obras, ni el repertorio, ni el discurso inherente a éstas.

Los cuerpos de las mujeres están sometidos en el ballet decimonónico a un conjunto de normas implícitas; se refuerza la idea de un cuerpo canónico, joven —la edad excluye muchos cuerpos danzantes: sólo las más jóvenes, sólo las más capaces— esbelto, ágil, capaz de ejecutar con virtuosismo académico las cada vez más exigentes demandas y necesidades de gestores de compañías, coreógrafos y público. Cuerpos entrenados desde la infancia, con una disciplina férrea de horas y horas de ejercicios de barra, elevando el seno, manteniendo recta la espalda, ocultando el dedo pulgar en la palma de las manos, dando prioridad a la rectitud sobre la ondulación, recogiendo el cabello en moños y tocados estirados, guardando el abdomen y estimulando, en definitiva, un cuerpo de idénticas, pues

idénticas son las formas corporales de las bailarinas en un mimético cuerpo de baile de ballet.

Todas, con idéntico vestuario, idéntico peinado y maquillaje, ejecutan simultáneamente el mismo movimiento, se desplazan en el espacio escénico siguiendo formas geométricas que refuerzan la idea de simetría y practican el mismo estatismo en los momentos de lucimiento de las primeras bailarinas, a las que en exclusiva corresponden los *pas a trois*, los *pas a deux*, los desplazamientos en diagonal y los solos. A ellas se les permite por último el privilegio de paralizar la función para acercarse lentamente a proscenio y recibir el aplauso del público tras la ejecución de una escena especialmente compleja. Pero sólo a ellas. Al cuerpo de baile le corresponderá un momento de proximidad a proscenio para regresar de nuevo al orden establecido y al de la acción escénica.

Hará falta esperar a los primeros años del siglo XX para asistir a la evolución del paradigma. Los ballets rusos de Diaghilev serán una forma fundamental de renovación escénica, gracias a las sucesivas colaboraciones de las más destacadas figuras de las vanguardias europeas —Braque, Juan Gris, Joan Miró, Dukas, Jean Cocteau, Picasso, Eric Satie, Poulenc, Fokine y los hermanos Nijinski y Madame Nijinska entre otros—, el permanente afán de superación e innovación de Diaghilev y la extensa duración de las giras de esta compañía emblemática por toda Europa. Los ballets rusos, que encontrarán en España un país de acogida, dada la afición de la Casa Real y la neutralidad española durante la I Guerra Mundial,¹ serán un emblema del cambio artístico y estético y un apunte más a favor de la desaparición de los corsés promoviendo, siguiendo el ejemplo de *Sherezade*, una moda de aire vaporoso y oriental.

Como señala Gavarrón (1988: 180) los ballets rusos impulsaron cambios que afectaron a la vida parisina primero, y a la moda europea después. Cambios que se instalarán en el viaje hacia una corporalidad menos ceñida, liberada de la rígida armadura de los corsés, nocivos

¹ Desde mayo de 1916, fecha de su primera presentación en el Teatro Real de Madrid, los Ballets rusos dejaron una impronta notable en la escena española. Sin ellos no se hubiera concretado en 1919 el estreno de *El sombrero de tres picos*, de Falla, surgido de la colaboración entre Falla, Massine, Picasso, Diaghilev María Lejárraga. Sin la influencia de esta emblemática compañía, no se podría comprender la renovación del ballet español con Antonia Mercé, «La Argentina» y Encarnación López, «La Argentinita». O lo que es lo mismo, en palabras de Delfín Colomé, «las puertas de la modernidad coreográfica».

para la salud de las mujeres, y que encontrará nuevos retos desde el escenario, a través de los denominados géneros ínfimos, la picardía escénica y la sicalipsis. Géneros que evidencian, ya lo hemos afirmado, los múltiples tartufismos que rodean la visibilidad de los cuerpos femeninos sobre los escenarios (2005: 61). Los mismos discursos practicados por los críticos del Salón en 1860, que asociaron la visibilidad del cuerpo femenino retratado por Manet en su *Olimpia*, como recuerda Nead (1998: 33) a la suciedad, la enfermedad, la identidad de la clase obrera (estar sin ropa frente al concepto ideal de desnudo) y del sexo como moneda de cambio. Tartufismos que también afectan la propia historia del desnudo, entendido, así nos lo recuerda Clark (1996: 18) no ya como un tema en el arte, sino como una forma de arte.

■ 2. EL CAMINO DE LAS PIONERAS. ISADORA DUNCAN

La danza sigue un camino, en los primeros años del siglo XX, que bien puede ponerse en relación con la evolución de las artes plásticas. En los mismos años en los que lo figurativo está siendo puesto en duda, en los mismos momentos en los que Van Gogh está cuestionando el uso del color y los trazos; Gauguin está intentando romper con sus relieves y profundidades la tercera dimensión y Cezanne está rehaciendo el espacio y los volúmenes, la danza se está planteando preguntas muy similares sobre la técnica, la finalidad expresiva, la espacialidad y el dibujo coreográfico.

En ese viaje de recorridos paralelos, la conquista de la experiencia interior, de lo posible como forma de lo real, la recuperación de la vivencia interna como motor expresivo, la soberanía de la vida sobre la narración naturalista de la vida, son puntos comunes en las distintas disciplinas. La cuestión no radica ya en huir de la realidad, sostiene Garaudy (1973: 52), como la de hacerla habitable. No escapar al caos, cuanto afrontarlo para crear un orden humano.

Esta postura, vital y creativa, cuestiona principios que habían regido la danza academicista durante siglos y que, según Garaudy, habían hecho de la danza en Europa una lengua muerta (1973: 29). Frente a las secuencias preconfiguradas del movimiento, la danza moderna se enfrenta a la búsqueda de formas que respondan a las nuevas demandas vitales. La vieja gramática, en la que la

adecuación a las exigencias técnicas y su ejecución virtuosa habían sido la indiscutible medida de calidad, ya no sirve para nombrar el mundo ni la experiencia. Hace falta dar luz a una danza nueva, que no mienta, que no oculte las angustias y desalientos del nuevo siglo, que abandone la sonrisa de conveniencia, que rompa con las ataduras de los convencionalismos, que implique la recuperación del movimiento como la expresión sagrada y total de la vida. Ése es el reto de las pioneras de la danza y entre ellas, sin duda, Isadora Duncan (1878-1927), la gran bailarina dionisiaca.

La conexión de las distintas disciplinas artísticas fluye sin necesidad de imposturas en la obra de Maurice Sachs, recordando el París de los primeros años de siglo, donde es posible escuchar el estreno de *Sócrates*, de Satie, ver publicada *El bestiario*, de Apollinaire, acudir al estreno de *Les mamelles de Tirésias*, de Cocteau, o de los Hermanos Fratellini y contemplar las naturalezas muertas de Picasso expuestas en la Galerie Simon o la exposición de Juan Gris en la galería de Leonce Rosenberg.

El 15 de septiembre de 1919, Sachs anota estas líneas en su diario:

Recuerdo a una joven delgada, alta, peinada con raya en medio, con un vestido cortado a la moda Imperio, con el talle bajo los senos, de un bello tejido azul antiguo, con los pies desnudos calzando sandalias. Era Isadora Duncan. Decía: «Hay que vivir a la griega, pensar a lo griego, introducir nuevamente la civilización griega entre nosotros», con un acento americano muy marcado. Ayer fui a verla bailar. Ha inventado una danza inmóvil nunca vista. (2001: 17)

El retrato de Sachs desvincula ya a Isadora de la coreútica del decoro. No en vano, uno de los aspectos más polémicos en la trayectoria de esta artista tan ligada a París —allí fallecen trágicamente sus hijos, ahogados en el Sena, allí yacen sus restos, en el cementerio de Père Lachaise— será su indumentaria y la natural libertad con la que enfoca el amor y el arte. ¿O acaso no son la misma expresión de la vida?, se preguntará la joven de San Francisco. Con estas palabras la propia Duncan abordaba la cuestión:

Algunas veces se me ha preguntado si creía que el amor estaba por encima del arte, y yo invariablemente he contestado que no podía separarlos, porque el artista es el amante único, el solo amante que posee

la visión de la belleza más pura, y el amor es la visión del alma al contemplar la belleza inmortal... (1984: 18)

La libertad —no en vano se define a sí misma como bailarina y revolucionaria y reivindica su condición de madre soltera—, la naturalidad, la conexión profunda y sincera con el ritmo de la vida, que fluye en ritmos reconocibles y cotidianos —las olas del mar, el paso de las nubes, el sonido del viento— serán algunas de sus principales exigencias, a la búsqueda de una danza que exalta profundamente su dimensión expresiva, lejos ya de la decoración y la acrobacia. Esta pagana se siente habitada por una divinidad sin nombre, pero de lo que no duda es que se trata de un dios danzante.

La danza no puede estar al servicio del mero divertimento. Un arte milenario, reencontrado con su tradición —la Duncan recorrerá los museos parisinos, desde el Louvre hasta el Museo de la Ópera, a la búsqueda de una documentación precisa, que conecte sus intuiciones expresivas con un rigor histórico; el mismo que los jóvenes atenienses y los estudiosos clásicos habían solicitado en la ciudad de Atenas, topándose con la joven norteamericana bailando para ellos— no se vende a un grupo de torpes burgueses ebrios.

Ella devuelve la espontaneidad a una danza ahogada por el academicismo. Una danza expresiva, altamente emocional, nacida lejos de las técnicas del ballet o de la gimnasia sueca, tan en boga entonces en las instituciones pedagógicas. Y para ello, para danzar la belleza del mundo, Isadora se libera de puntas. Devuelve a los talones de sus pies la oportunidad de habitar el suelo —bailar descalza y apenas vestida con un vestido suelto de tejidos que transparentaban su silueta escandalizaba a las clases más adineradas, libre ya de ballenas, corsés y toda prenda que pueda oprimir el cuerpo— se desprende de recogidos y tocados para mostrar su melena ondulada completamente libre y deja atrás toda suerte de diademas y bisuterías propias de otros tiempos. Isadora cree en esa naturalidad sagrada de su danza y su presencia escénica se ve enriquecida ante el reto de *bailar* las partituras más conmovedoras, aquellas que nadie se había atrevido a mostrar en su dimensión danzada. Beethoven, Wagner, Chopin, Bach. Así expresa la experiencia de bailar ante una orquesta de ochenta profesores, dirigidos por Walter Damrosch.

¿Cómo podía describir la alegría de bailar con aquella orquesta? [...] Un fluido poderoso se eleva hacia mí y se hace el médium que condensa en una expresión unificada la alegría de Brunilda despertada por Sigfrido, o el alma de Iseo que busca su triunfo en la muerte.

Voluminosos, amplios, hinchados como velas al viento, los movimientos de mi danza me arrastran hacia adelante —hacia adelante y hacia arriba— y siento en mí la presencia de un poder supremo que escucha la música y la difunde por todo mi cuerpo buscando una salida y una explosión. (1984: 104-105)

La diferencia estética, formal e ideológica con la escuela clásica es notable. Duncan tiene la oportunidad de asistir a las lecciones de Petipa y queda vivamente impactada por lo que ve. Garaudy (1973: 69) recoge sus palabras.

Todo este entrenamiento parece tener como objetivo disociar por completo los movimientos del cuerpo del alma. Es justo lo contrario de todas las teorías sobre las cuales he fundado mi escuela, en la cual el cuerpo se hace transparente y no es otra cosa que el encuentro entre el alma y el espíritu. Me convencí más que nunca que la escuela imperial de ballet era el enemigo de la naturaleza y el arte.

En la primavera de 1921, Isadora es invitada a visitar la Unión Soviética para desarrollar allí su proyecto artístico y pedagógico; sin embargo, la muerte la sorprende envuelta en un foulard en tierras francesas. Isadora había movilizado con su personalidad y su talento el mundo de la danza, pero no había podido ser depositaria de una técnica precisa, de una metodología acabada. Ése será el reto de sucesivas pioneras, como Ruth Saint-Denis y Martha Graham.

■ 3. RUTH SAINT-DENIS, O LA FASCINACIÓN POR ORIENTE

A Ruth Saint-Denis (1877-1968) se debe en innegable colaboración con su esposo Ted Shawn la creación de una escuela, Denishawn, nacida en San Francisco en 1915 y con sucesivas y posteriores sucursales por todo Estados Unidos. Denishawn fue un espacio fundamental en la historia de la danza moderna, con lo que ello supone como enriquecimiento al vocabulario de la danza occidental, gracias a las aportaciones de las danzas orientales, y la elaboración de una teoría y una técnica de la danza, nacida a la luz de los

sentimientos y deseos humanos.

Sin duda la actitud espiritual y humana de Duncan influye en Ruth Saint-Denis, que, formada todavía bajo la escuela clásica, combinada con la gimnasia armónica y la mímica, baila ya descalza y reivindica, como la Duncan, la dimensión sagrada de la danza. Los escándalos que protagonizara su precursora serán continuados por Saint-Denis, cuando baila *Rhada*, una danza religiosa hindú, apenas vestida con unos ornamentos de cuero. Lo hizo, matiza Paris (1997: 289), en Nueva York en 1906, siendo su primer solo como bailarina. Su danza, abierta a los impulsos naturales, no cede al encierro de los teatros. Ruth baila ante el acantilado, mecida por el viento, en contacto con el sonido de las olas.

Baril (1964: 175) destaca en la trayectoria de Ruth Saint-Denis la continuidad de ésta en el camino de liberar la danza de las servidumbres del ballet académico, así como la personal creación de su estilo en el campo de la danza libre. Creaciones como *The Yogi* o *The Lamp* (1928) fueron notables dentro de su larga carrera.

Su interés por la rica tradición expresiva oriental es convertida en materia de conocimiento en Denishawn, donde profesores expertos en las distintas disciplinas derivadas de las tradiciones hindú, japonesa y china instruyen a sus alumnos. Entre ellos, una joven norteamericana, Martha Graham, que pronto destacó en algunas de las propuestas escénicas surgidas de Denishawn, auténtica cantera de la danza moderna, con figuras como José Limón, Merce Cunningham, Doris Humphrey o Charles Weidmar.

Tras el cierre de Denishawn, que tuvo lugar en 1931, Ruth Saint-Denis se dedicó de modo exhaustivo al estudio místico de la danza, lo que dio lugar a la fundación de la Society of Spiritual Arts y en 1940 fundó un nuevo centro pedagógico de danzas orientales, lo que después sería el Ethnologic Dance Center.

Las teorías esgrimidas por Francois Delsarte, basadas en el análisis empírico del movimiento humano y la detección de su raíz emotiva —Delsarte sostiene que detrás de todo movimiento existe un impulso emotivo, que se concreta en la intensidad de la acción y en órganos corporales específicos implicados en la acción misma— encontrarán en Denishawn un terreno fértil para su desarrollo. Y con ellas, la lucha contra el gesto carente de valor expresivo, el compromiso por depurar un gesto sin significación. Delsarte y con él

Ruth Saint-Denis desde Denishawn, muestra el camino hacia una danza de acción y expresión, reivindicando el proceso de movimiento en sucesión —aquel que recorre todo el cuerpo, como la forma privilegiada de expresión de las emociones—. No en vano, los principios de Delsarte serán desarrollados por Jacques Dalcroze, que retomó sus principios, e influirá en Laban y K. Joss.

¿Cuáles serán las exigencias fundamentales de esta perspectiva técnica? El uso consciente de la ley de sucesión será fundamental en la danza moderna, defendiendo el torso como fuente esencial de expresión, la plural naturaleza de la tensión y distensión (*contraction-release*), frente a la permanente tensión del ballet, propiciando la visibilidad de la relajación, y la reivindicación de la importancia del peso del cuerpo, para hacer del suelo una realidad carnal, densa, y profundamente humana. Priorizar el espacio, pisarlo plenamente, habitarlo con el derecho y la soberanía de hacerlo, es una conquista de la danza moderna que se manifiesta en sus intérpretes y creadoras femeninas.

■ 4. MARTHA GRAHAM, LA HUMANIDAD Y LA MÁQUINA

La gente me ha preguntado a veces por qué elegí ser bailarina. Yo no lo elegí. Fui elegida para ser bailarina y eso es algo que no puedes eludir. Cuando algún joven estudiante me pregunta si creo que debe ser bailarín, siempre contesto: «Si tienes que preguntarlo, la respuesta es no». Solamente cuando exista una forma de hacer que tu vida y la de los demás sea más intensa, deberá emprender esa carrera... Y entonces conocerás los prodigios del cuerpo humano, pues no hay nada más milagroso. [...] Y la danza es la celebración de ese milagro. (1995: 13)

Son palabras de Martha Graham (1894-1991), una mujer que nos ofrece una nueva experiencia de la danza, lejos ya de los postulados promulgados por Duncan o incluso su maestra Saint-Denis. Graham se aleja de las evocaciones orientales y de las llamadas al ritmo de la naturaleza, para exigir el abordaje de los problemas y las tensiones contemporáneas, para recordar que su tiempo es maquinal y dolorosamente bélico, para averiguar qué cicatrices y qué huellas han depositado tales experiencias en las emociones y los instintos.

Hay en el corazón de Graham un espíritu de transgresión, un

deseo de búsqueda y de revuelta que no le abandonó ni siquiera en los últimos años, dedicada ya a la coreografía solamente. En esos días recordaba una anécdota atribuida a las últimas horas de vida de El Greco, en cuyo estudio fue encontrado un lienzo en blanco con apenas tres palabras: «Nada me complace». Graham comprendía bien el sentido de esta frase.

¿Pero qué hace de Graham, además de una bailarina señalada, una coreógrafa notable, que constituye su propia compañía y una profesora estimable, que deja escuela, una mujer decisiva en la historia de la danza?² La revelación de ese punto de vista, la afirmación de esa pulsión contemporánea, en la que la danza recibe y visibiliza el efecto del caos y de la convulsión, y un empeño fundamental: «buscar la verdad, cualquiera que sea, buena, mala o inquietante» (1995: 27).

Garaudy, proclive a las analogías plásticas, sostiene una equivalencia entre el Picasso que pinta el Guernica y la Martha Graham que estrena *Immediate tragedy* (1973: 98). No solamente por razones de coincidencia cronológica y temática —en la coreografía Graham expresa su dolor por la guerra española— sino por la dimensión conceptual y formal que ambas creaciones implican: hablar de un código común es argumentado en su analogía con criterios técnicos.

Los sucesivos trabajos de Martha Graham —citemos *Frontiers* o *Apalachian Spring*, por ejemplo— nos hablan de la explosión de una renovada energía, manifestada a través de conmociones de felicidad, estremecimientos, bloqueos bruscos y sacudidas, lo que hasta ahora la escena occidental no le había permitido a la danza académica. Una energía conectada pues con las angustias de una época convulsa. Para expresarlo, Graham abre el camino a un nuevo lenguaje dancístico. La línea recta se ha roto, ha aparecido el ángulo recto, el movimiento espasmódico, el impulso inesperado y violento, los codos, las rodillas, los talones, los dedos pulgares, se han vuelto visibles y muy expresivos, la direccionalidad se modifica y

² La Martha Graham Dance Company sigue en activo, como pudo comprobar el público madrileño los días 30 y 31 de julio de 2005, con un programa que incluía las siguientes creaciones: *Acts of Light*, *Embattled Garden*, *Cave of the Hearth* y *Sketches from Chronicle*. La presencia de la Martha Graham Dance Company tuvo lugar en el Matadero de Legazpi, dentro de la programación de los Veranos de la Villa.

se contradice, la dependencia de la fábula se diluye o se disipa, se da cauce a la tensión y el conflicto. El cuerpo grita. La danza es pues el gran retrato de una vida habitada de intensidad, en la pasión y en el delirio, donde lo figurativo se manifiesta incapaz de habitar el desgarro.

¿Qué proyecta la presencia de los cuerpos femeninos en las creaciones de Martha Graham? En primer lugar, un manifiesto y singular empoderamiento de los espacios, del escenario como territorio de tensión, experiencia, vida. *El Peregrino* podría ser un buen ejemplo de esa forma de ocupar e intervenir el espacio. Un lugar habitado poderosamente, en el que la intérprete —inicialmente la propia Graham— se desplaza descalza, pisando con rotundidad y delimitando con sus desplazamientos el propio escenario.

El espacio escénico se ha hecho más esencial que nunca, despojado de toda alharaca, provisto apenas de un ciclorama como único apoyo, convertido en el lugar que evidencia el protagonismo de sus habitantes, solos ante la magnitud, la proporción, la extensión. En relación con el espacio sonoro, y lejos ya de las orquestas sinfónicas de los teatros zaristas para las que Tchaikovsky compuso muchas de sus partituras de ballets, una composición de cámara, a veces una melodía definida por su sencillez compositiva, por la claridad del relato dramático, por la sobria pertinencia de la percusión.

Los talones, desnudos y visibles, se han llenado de una tierra en la que el cuerpo tiene un contacto notable; cuerpos que saltan, sí, que se alejan, pero que regresan a él en feroz atracción. Cuerpos que se presentan arrodillados, que se desplazan arrastrándose, con columnas vertebrales que han abandonado sus estiradas presencias del ballet académico para dar paso a otras nuevas, desarrolladas gracias a la conciencia respiratoria.

La importancia que tiene la respiración en la técnica Graham, y en la que, precisamente, se insiste en el valor del apoyo pleno y la relajación pélvica para desarrollar la plenitud respiratoria —los pies pisando completamente el suelo, las piernas separadas y ligeramente dobladas, la espalda recta y la cadera abierta constituyen la mejor posición para realizar una inspiración y una espiración profunda— no es banal. Aprender a respirar y no sólo con los pulmones, significa aprender a disponer de una energía que

permite el impulso brusco, los bloqueos brutales, las rupturas interiores del espasmo, las distorsiones. En definitiva: *romper* el movimiento, del mismo modo que el cubismo había roto el trazo. Un trazo vivo, revelador, sin mentiras. El movimiento no miente.

Graham explica estas cuestiones con sus propias palabras (1995: 54):

Observo lo que hace el cuerpo cuando respira. Cada inspiración es una expansión; cada espiración, una contracción. [...] Es el uso físico del cuerpo en acción.

Mi técnica se basa en la respiración. Yo he basado todo cuanto he hecho en el pulso de la vida, que para mí es la pulsación de la respiración. Cada vez que inspiras la vida o la espiras se produce una liberación o una contracción. Es fundamental para el organismo. Nacemos con estos dos movimientos y los conservamos hasta la muerte. Pero los utilizamos conscientemente de forma que sean beneficiosos para la danza dramáticamente. Hay que animar esa energía en el interior de uno mismo. La energía es lo que sustenta el mundo y el universo. [...]

En la aparición de esta conciencia respiratoria, el esfuerzo deja de ser un mal menor; no se niega la excitación ni el cansancio. No se renuncia tampoco el estatismo, como un territorio extensísimo de concentración activa. La aparente inmovilidad está llena de acción, pues es el momento previo a la acción misma, el instante en el que el cuerpo en atención, en escucha total, entrenado y concentrado, dispone de todo su potencial activo para el movimiento. La vida nos ofrece múltiples ejemplos de esta experiencia del cuerpo en atención: el estado de reptiles y felinos antes de atacar.

Hemos señalado en el ballet la presencia de un perfil de personaje femenino que se repite en las fábulas. También en este aspecto debemos remarcar el cambio que plantea Graham, una mujer que Garaudy define, antes que nada, como dramaturga de un mundo sin dios ni unidad humana, que borra los compartimentos que habían estancado las relaciones entre el teatro y la danza (1973: 100). Graham se acerca a los grandes personajes femeninos de la tragedia, releídos a la luz de las teorías de Jung, rastrea esas personalidades fuertes, de la historia, de la literatura, de la vida: mujeres enfrentadas al orden social que las circunda, habitadas por

las más altas pasiones y tormentos del alma humana, a la búsqueda de la intensidad dramática, y de una aspiración trascendente.

En la carrera de Graham se entrelazan personajes como Judith, Medea, Juana de Arco, Yocasta, Fedra o Clitemnestra, para algunos teóricos su mejor creación, pues exige todos los matices del personaje esquileo: la madre herida y al borde de la locura ante la muerte de su hija Ifigenia, la esposa y asesina de Agamenón, la amante de Egisto que reconquista el poder perdido, la mujer enfrentada al hijo Orestes.

Escogiendo estos personajes no podía dejar de lado la atracción del *eros*. Sensualidad, erotismo, belleza corporal, son conceptos que eran manifiestos en el trabajo creativo de Martha Graham y no siempre asimilados por algunos sectores de la sociedad norteamericana —los mismos puritanos a los que ella había retratado en *Apalachian Spring*—. Éste es un aspecto remarcable en la imagen de los personajes femeninos, excluido o llevado al platonismo en otros momentos, y natural y visible en su danza. Así lo explica Graham (1995: 187-188).

Existe determinada belleza en la sexualidad que sólo puede expresarse mediante el erotismo. Me gusta la belleza del cuerpo y me complace lo que expresa sobre la vida. Por tal motivo, no rechazo la sexualidad. No he tenido razón para hacerlo. Sólo me he complacido en su belleza y la he glorificado. Únicamente las cosas ocultas son obscenas. [...]

Sé que mis danzas y mi técnica se consideran muy sexuales, pero me enorgullece poner en escena lo que la mayoría de la gente oculta en lo más profundo. [...] El artista se limita a reflejar su tiempo. Él no se adelanta a su época; en general es el público quien tiene que ponerse al corriente.

Personajes femeninos pues adentrados en la vida, en sus conflictos, en sus contradicciones. Personajes que habitan el espacio, sin escamotear las tensiones ni la pasión, marcados por una energía activa, dinámica, variable. Menos alegre, más verdadera.

■ 5. MARY WIGMAN: EL IMPULSO FATAL DE LA CAÍDA, EL GRITO QUE NO SUENA

Marie Wiegmann, conocida en la historia de la danza como Mary Wigman (1886-1973), forma parte de esa doliente generación de

alemanes que en el siglo veinte atravesó el duro tránsito de dos guerras mundiales, perdidas, y vivió el viaje, no ya como exploración y búsqueda, sino como huida y exilio. Exilio —el de Bertolt Brecht, Walter Benjamin, Kurt Weill y tantos otros— que se manifiesta ante la presión del III Reich contra un *arte degenerado*.

Para definir la atmósfera angustiosa de años de caos, confusión, especulación y desarticulación moral, Colomé (1989: 85-86) cita a Klaus Mann en sus memorias, *El momento de la verdad*, donde la danza aparece como respuesta instintiva a este desbarajuste.

La Bolsa da saltos. Los ministros se tambalean, el Reichstag cabriolea. Mutilados de guerra y aprovechados de guerra, estrellas de cine y prostitutas, monarcas retirados (con indemnizaciones principescas) y profesores jubilados (sin pensión alguna), gesticulan todos en una euforia atroz... Se baila el fox— trot, el shimmy, el tango, el vals antiguo y la elegante danza de Sant Guy. Se baila el hambre y la histeria, la angustia y la voracidad, el pánico y el horror. Mary Wigman —todo en ella es de un sublime anguloso, cada uno de sus gestos es una exploración dinámica— baila con recogimiento las músicas de Bach. [...]

En un sentido muy similar se expresa De Miomandre (1935: 59), al afirmar que, después de la guerra, una especie de frenesí parece remover la sociedad por completo y todos bailan, sin límite de edad o status social, en cualquier lugar y a toda hora, en la praxis de un conjuro instintivo contra la desolación y el horror. La propia Wigman, sabiéndose influida por ese patrimonio del horror, dejará escritas estas palabras en *El lenguaje de la danza* (2002: 75):

La muerte estaba detrás de todos nosotros. Pero había cambiado, había perdido su majestad y también su soberanía, ya no quedaba más que el instrumento de una ciega crueldad. Nosotros que vivimos esto y sobrevivimos, estamos marcados. No podemos olvidar, no debemos olvidar, no debemos olvidar.

Wigman, colaboradora de Von Laban en Alemania tras la I Guerra Mundial, realiza un trabajo decisivo en el análisis del movimiento puro. Su investigación se ha desprendido de toda carga musical concebida expresamente para la danza; apenas el sonido percutivo de los pies en el espacio, apenas un simple instrumento —una flauta sola, un

gong siamés—. Esa conciencia nueva del espacio y del ritmo, configuradora de la *Ausdrücktanz*, danza de expresión —a la que tanto deberá Pina Bausch—, depositará consecuencias en la manera futura de entender las artes escénicas.

Paradójicamente, los orígenes de Wigman en la danza fueron duros. Durante su etapa como alumna en la escuela de Dalcroze en Hellerau padeció la hilaridad de sus compañeros, que la consideraban torpe. Incluso algún prestigioso profesor le aseguró que no bailarían nunca. Su tenacidad, y su decidida creencia en la danza demostraron que los equivocados eran ellos.

Dresde será la ciudad en la que funde su escuela, y donde dará acogida a sobresalientes alumnos. Esta misma voluntad pedagógica proseguirá en Estados Unidos, tras el cierre forzoso de la escuela de Dresde, confiando su dirección a Hanya Holm, primero discípula y después codirectora de la escuela de Dresde. En Estados Unidos desarrollará algunas de sus iniciativas, hasta el final de la II Guerra Mundial, y la reapertura de su escuela, esta vez en Leipzig.

Para definir su modos coreográficos Markessinis emplea los siguientes términos (1995: 153):

Su estilo se configuraba en una conjunción de influencias: las danzas de los pueblos primitivos, las danzas de tipo oriental [...], las fuerzas demoníacas que ella veía agitarse en Europa entre las dos guerras y también su amistad con el pintor Emil Nolde en Roma. [...] Existía una necesidad de que el origen del movimiento se injertara en el corazón del silencio, el ritmo de aquel silencio que ninguna música debiera traicionar, la esencia de un grito que no suena y que sólo la danza tiene el poder de captar.

En la expresión de Mary Wigman, que se acerca a la danza desde la fascinación por Grete Wiesenthal, seguidora a su vez de Isadora Duncan, el éxtasis dionisiaco que envolvía a la norteamericana ha dado paso al éxtasis telúrico. Se ha hecho presente la fuerza de la tierra, sí, pero en su más ancestral, sombría y macabra presencia. Las tinieblas del mal y el dolor, las fuerza pánicas, tan palpables para esa generación de europeos, envuelve los tobillos de los bailarines, atrayendo los cuerpos como una fuerza fatal, promoviendo movimientos a ras del suelo.

Cree Jacques Baril (1984: 404) que en Mary Wigman se halla una especial singularidad: la de ser la única artista que ilustra por medio de la danza el expresionismo. Y añade:

Hay que destacar su manera personal de dar a los movimientos el poder de expresar lo grotesco, lo demoníaco, lo trágico sobre todo, y de traducir con movimientos personalizados su visión interior, la imagen de su filosofía.

El espacio resulta pues, decisivo para definir la expresión wigmaniana. Lo que en la creación de Martha Graham es inmensidad, magnitud, extensión, aquí se vuelve acotación, delimitación máxima. Garaudy lo define como una jaula mágica, una permanente resistencia (1973: 111). La relación del ser humano con el medio es por tanto el punto de partida para un desafío, porque el entorno es siempre amenazante.

La atracción de ese medio se concreta en las tensiones corporales, en las posiciones; los brazos rara vez se elevan, el trabajo de suelo se amplía, las manos toman la fuerza de la crispación, la misma que otros expresionistas alemanes están configurando en los lienzos, atraídos por la máscara, la expresión de la conmoción y el caos.

Resulta fundamental hablar ya de una identidad de la danza como expresión de lo inefable. Los tiempos en los que la danza perseguía alguna suerte de reproducción o aderezo de lo verbalizable quedaron atrás. El gesto no es mímico, sino rítmico. Wigman no se somete a la legibilidad de una fábula. Si lo que se baila se pudiera expresar con palabras, ¿por qué no escribir?, se pregunta. Estamos pues ante una danza que se sostiene a sí misma como afirmación expresiva, independiente y soberana.

¿Qué personaje femenino sostiene Wigman en su escenario? ¿Qué mujer le concierne? La respuesta está en coreografías como *La danza de la bruja*, *La danza de Niobe*, *Orfeo y Eurídice*, *El Monumento a los muertos* o *Bajo el signo de las tinieblas*. Podríamos decir que Wigman recupera la feminidad griega, que en Duncan era exaltación dionisiaca, y en Graham admiración por los arquetipos trágicos; pero en Wigman la atracción se manifiesta por la feminidad transgresora de las Bacantes, por la furiosa e inquietante amenaza

de las Eríneas esquileas. Ellas, representación de esas fuerzas telúricas, mágicas y poderosas, en conexión con lo más atávico de la existencia humana, manos transformadas en garras, espaldas encorvadas, brazos que dirigen los puños hacia las caderas, pies descalzos, máscara, reviven la mujer salvaje. Habla Wigman explicando la creación de *La danza de la bruja* (2002: 45):

Cuando una noche entré en mi habitación, completamente enloquecida, me miré por casualidad en el espejo. Reflejaba una imagen de posesa, salvaje y lasciva, repugnante y fascinante. Desmelenada, los ojos hundidos en las órbitas, el camión del revés, el cuerpo sin forma: he aquí la bruja, esta criatura de la tierra con los instintos al desnudo, desenfrenados por su insaciable apetito de vida, mujer y animal al mismo tiempo.

Con ellas, también se dan cita en su danza de expresión las suplicantes, las madres dolientes que perdieron a sus hijos en la guerra —deberíamos decir las guerras—, troyanas o hijas de Eleusis retratadas por Eurípides. ¿Qué es si no *La danza de Niobe*? A ellas, a las madres que perdieron —«no queda más que este cuerpo vacío, que ya no me pertenece, como una jarra quemada, hueca»—, dirá (2002: 76), entrega esta creación, consciente de que el dolor de esas madres es sagrado.

Wigman nos ofrece pues la imaginería de la mujer que transgrede el orden o que lo padece en su doble condición de víctima y de madre de víctimas: mujeres de brazos muy visibles —desprovistos de mangas casi siempre, para permitir total expresividad— con vestidos largos, limpios en las formas, de talle ajustado y largo vuelo, sin ningún aditamento, apenas el pelo suelto y líneas que subrayan la expresión del rostro, o la máscara, que en sí misma constituye una nueva identidad.

■ 6. EL VIAJE HACIA LA NUEVA DANZA

El paisaje de la danza a partir de 1950 no puede ser retratado sin encontrar las heridas que las violencias, en un siniestro plural, han depositado sobre la imagen que el ser humano tiene de sí mismo y de sus acciones; sobre la confianza de ser y comunicar; sobre la hipótesis de una transformación favorable del mundo. Son

necesarias pues nuevas formulaciones —y también nuevas palabras— para designar una danza que podría perfectamente entrar en relación con el *nouveau théâtre* de Beckett y Ionesco, o con el *teatro de los jóvenes airados*, de Wesker o Pinter.

Por tanto, y siguiendo las sugerencias de Garaudy (1973: 143), denominamos como nueva danza al conjunto de expresiones dancísticas desarrolladas a partir de 1950 siguiendo las pautas de creadores como Alwin Nikolais —entre sus herederas se encuentra Carolyn Carlson, que avanza en el camino de la teatralidad de la danza— o Merce Cunningham y trascendiendo las líneas fundamentales promovidas por la danza moderna de Isadora Duncan, Martha Graham o Mary Wigman.

Entre las cualidades de esta nueva danza cabe destacar la vindicación del movimiento en sí mismo como realidad autónoma; la reducción de la hostilidad hacia los procedimientos técnicos clásicos; la emergencia de nuevas formas compositivas, en las que cabe la libre combinatoria, la casuística y el azar, además de la improvisación de quienes interpretan las piezas; el desarrollo de las disociaciones, en las que cada intérprete opera por separado y específicamente; la deconstrucción de conceptos como personaje o acción y la revalorización del objeto como elemento expresivo, no decorativo.

Todo ello va a repercutir en la definición del concepto de coreografía y de la labor coreográfica. Artistas como Maurice Bejart o Pina Bausch van a demandar al intérprete algo más que una ejecución adecuada. Se trata, pues, de un compromiso creativo en el que asistimos a una organización de los materiales disponibles, a una ordenación del discurso.

Sánchez destaca en este fenómeno de la nueva danza también otros aspectos, como la búsqueda de formas de conocimiento no racional y no científico —la trascendencia entendida desde perspectivas orientales, como el zen o el budismo va a influir a numerosas creadoras— la desacralización de la danza, lo que permite la cooperación entre bailarines de distinto grado de preparación técnica y el desplazamiento de atención del resultado al proceso. El cambio, en lógica, afecta también al espacio.

Los espacios de la nueva danza no son los de la danza moderna, sino

en muchos casos los del happening, es decir, galerías de arte, museos, estudios de artistas o bailarines, tejados, aparcamientos, iglesias, granjas, casas de campo... (1999: 38)

Un ejemplo de este tipo de empoderamiento espacial lo encontramos en el trabajo de Trisha Brown y sus *equipment pieces*, realizadas sobre cualquier soporte inestable y no horizontal y que necesita para su ejecución de equipos como armazones, correas, etc. Brown muestra sus creaciones en tejados y paredes de los edificios de Nueva York.

La colaboración entre artistas con distinto grado de profesionalización —una experiencia que Peter Brook está desarrollando en esos momentos en el teatro de texto— la aspiración a un movimiento *natural*, nos ubica ante una danza menos excluyente, menos selectiva. Cuerpos plurales, con formas y siluetas diferentes entre sí, reveladores de distintas edades y experiencias, cuerpos que ya no evidencian la propia y reconocible silueta humana —ahí queda la aportación de Nikolais, que descompone la presencia del cuerpo reconocible en el escenario para invitar a la presencia de *objetos animados*, móviles y transformables—, cuerpos que se expresan siguiendo distintas disciplinas y técnicas dentro del mismo espectáculo —es la aportación singular de Jerome Robbins— nos acercan a una nueva danza amante de las fronteras disciplinarias para ponerlas en duda. De ese depósito fronterizo es precursora y heredera Pina Bausch.

■ 7. PINA BAUSCH: LA CARICIA DE UNA ALAMBRADA

Phillipine Bausch de nombre original, Pina Bausch para la danza (Solingen, 1940) es una de las bailarinas y coreógrafas más reconocidas de la danza moderna, traspasando los límites del culto dancístico y entrando en un conocimiento *popular*. A ello ha contribuido su éxito internacional, su posición sobresaliente durante más de cuatro décadas en la danza-teatro, su influencia en la escena europea —sus huellas pueden ser rastreadas en la dramaturgia textual y gestual de final de milenio— y, por qué no decirlo, su relación con el mundo audiovisual, ya como directora (*El lamento de la emperatriz*), ya como artista invitada en películas como *E la nave va*, de Fellini (en el papel de la Duquesa Ciega), o, como ella misma, bailando un fragmento de su

coreografía ya emblemática, *Café Muller*, en *Hable con ella*, de Almodóvar.

Sin embargo, este conocimiento no le ha salvado de ciertos prejuicios de un público de elite económica —véase la reacción dividida del público, entre el abucheo y el aplauso encendido, ante su presencia con *Nelken* e *Ifigenia en Aulide*, en el Teatro Real de Madrid— que seguía esperando de ella un repertorio neoclásico.³

No en vano Delfín Colomé cuando inicia su exploración sobre la creación de Pina Bausch (1989: 83) remite a una cita de Emile Zola:

Cada vez que te quieran atrapar en un código declarando «esto es teatro, esto no es teatro», responde rotundamente: el *teatro* no existe: existen *teatros* y yo busco el mío.

Y es que Colomé (1989: 84) define la creación de Bausch a partir de las siguientes premisas: el rechazo de los códigos encorsetados, la búsqueda de una forma expresiva específica e innegociable, la definición de la danza como una experiencia enriquecedora e integral, que alimenta todas las artes. Eso y un aspecto decisivo:

la capacidad, finalmente, de abrir ventanas y romper a volar, sin miedo alguno y con el estupor de jefes de pista —látigo chasqueante en mano— e intendentes del sí es, no es.

Raimund Hoghe (1998: 23) recoge el testimonio de Dominique Mercy, uno de los bailarines habituales de Pina:

Existen tantas posibilidades de danzar, de sudar a mares, de sufrir. Sentirlo quizá sea más difícil, pero creo que vale la pena, porque no es

³ Como ejemplo de esta polémica, basten las palabras de Ester Vendrell, publicadas en la revista *Escena*. «La indigestión del Real se produjo con el estreno de *Nelken*, los claveles del mal. Si ya en su estreno mundial en 1983 en Avignon y Roma supuso la división del público entre amantes y detractores de Pina, el tiempo parece haberse detenido ya que una vez más Pina increpó. Con gritos de «estafadora», «devuélveme el dinero», sonando alarmas de relojes y teléfonos móviles, manadas de gente huyendo del teatro, *Nelken* supuso una revolución en el Real. Con un trabajo duro, que rompe los esquemas de un espectáculo de danza ya que la vida de los personajes en escena recobra una fuerza absolutamente humana y biográfica, donde el desacato a la autoridad y el mundo de la infancia flotan en un inmenso campo de claveles, Pina mostró su concepción de la vida y la sociedad a través de la poesía escénica y de una troupe de bailarines convencidísimo de su trabajo».

una manera de renunciar, sino —solamente— de comprender lo que puede ser la danza.

José Antonio Sánchez (en Borrás Castanyer, 1999: 41) cree encontrar en la posición ética y estética de Pina Bausch una reformulación de las utopías escénicas que habitaron Europa en las primeras décadas de siglo. La transdisciplinariedad, ese territorio ubicado más allá de las definiciones convencionales de teatro y danza sería un espacio intermedio, un nuevo lugar, finalmente, una nueva utopía. La reformulación por otro lado, también rezuma los aromas de la década de los ochenta, definidos por el propio J. A. Sánchez como «[...] marcados por la ironía, la melancolía, el escepticismo, la experiencia de la pérdida, la conciencia de la imposibilidad de la comunicación verdadera» (1999: 40).

En los procesos de Pina la cooperación, la relación con la experiencia específica de cada bailarín o bailarina, es un punto de partida fundamental. Pina no somete a un dibujo coreográfico establecido previamente a sus intérpretes. Les plantea desafíos, hipótesis estructurales, les bombardea con premisas situacionales lo suficientemente abiertas como para provocar todo un rico territorio de propuestas. La capacidad del bailarín para responder a las proposiciones de Pina resulta fundamental. Respuesta que en muchas ocasiones remite a la memoria interior, a la experiencia del intérprete. No hay una respuesta «buena» o una respuesta «mala» a la proposición «Todo se hunde con un punto de comicidad».

Como ejemplo de este método de trabajo, recogemos parte de la materia dramática, de las proposiciones con las que Pina Bausch trabajó en *Café Muller* y que igualmente anota Colomé (1998: 89):

Un lamento de amor. Acordarse, moverse, tocarse. Adoptar actitudes. Desvestirse, enfrentarse, deslizarse sobre el cuerpo del otro. Buscar lo que se ha perdido, la proximidad. No saber qué hacer para gustarse. Correr hacia las paredes, arrojarse, chocar contra ellas. Hundirse y levantarse. Reproducir lo que se ha visto. Atenerse a los modelos. Querer convertirse en uno. Ser desprendido. Abrazarse. He is gone. Con los ojos cerrados. Ir el uno hacia el otro. Sentirse. Bailar. Querer herir. Proteger. Apartar los obstáculos. Dar espacio a la gente. Amar.

La cuestión consiste finalmente, en la capacidad de proponer

preguntas, más que discursos precisos —Bausch es altamente contraria a la supuesta misión doctrinal o persuasiva de las artes: elude términos como «mensaje»—, en sugerir sensaciones, atmósferas, provocaciones emotivas altamente poéticas y en el trabajo de ordenación de los materiales, en la composición que va sugiriendo de un conjunto de secuencias que acaban siendo un paisaje efímero de la experiencia humana. Todo ello en una permanente vindicación de la experiencia del proceso creativo, de la búsqueda por encima de la presión de los resultados o la crítica establecida. Preguntar, crecer, modificar, provocar, sugerir son verbos fundamentales. La coreografía según la propia Pina Bausch, en términos recogidos por Hoghe, es el fruto de la observación.

Lo que yo hago es mirar. Sí, tal vez sea eso. Lo único que he hecho siempre es mirar a las personas. He observado siempre las relaciones humanas, o mejor dicho, he intentado observarlas y hablar de ellas. Eso es lo que a mí me interesa realmente y no conozco nada que sea más importante. (1989: 16)

Hoghe (1989: 15) destaca la experiencia con materiales «inverosímiles» —los lances amorosos entre una mujer y un hipopótamo, por ejemplo—. Inverosímiles y por tanto específicos, que no inaceptables. Finalmente, las relaciones entre un hombre y una mujer son a veces tan imposibles como entre una persona y un hipopótamo. La ternura sólo parece posible en la distancia. Las relaciones, efímeras, transitorias, fotografías de un instante que se desvanece, apenas permiten correspondencia. Se desea ser amado, se pide cariño, se ruega una caricia. Pero cuando se acerca el abrazo, éste es apenas percibido, el paciente se ha convertido en estatua inmune.

Los trabajos de Pina Bausch muestran personajes vulnerables, enredados en los laberintos de la incomunicación —entre teléfonos, auriculares, micrófonos— a la búsqueda de sus deseos, en contacto con su memoria infantil y con todo lo que tienen la inocencia y la infancia de aventura, de transgresión, de conquista, pero a la vez perdidos, debatidos entre el pudor y el exhibicionismo, entre la timidez y la mentira. Las experiencias se habitan así de repetición, violencia, rechazo radical, exclusión. Los errores se repiten, también sus huellas. Querer y ser querido deja en la piel toda suerte de

cicatrices. Son la caricia de una alambrada.

¿Qué imágenes de las mujeres habitan por tanto las creaciones de Pina Bausch?

En primer lugar, debemos remarcar la plural naturaleza de las imágenes femeninas. Nos encontramos con mujeres que someten a ironía, que revelan la mascarada del género, la tópica de lo *sexy*, el cliché de los juegos de seducción, de los intercambios sexuales y eróticos. Mujeres que atraviesan la escena travestidas de seductoras —de esas *femmes fatales* del cine que resultaban elegantes cuando fumaban, tiempo ha— ataviadas con trajes de noche de escote palabra de honor, de labios rojísimos y cabelleras rubias sueltas —pero que son, a la vez, *condesas descalzas*, solas—. Mujeres entaconadas que transitan un lodazal vestidas como conejitas del *Play Boy*; mujeres pegadas a la pared con cinta adhesiva, como mariposas de colección; mujeres vestidas apenas con un camisón, de coloretos excesivos; mujeres que nos sacan la lengua, se contornean casi ridículamente, realizando poses de provocación, o que se pintan el cuerpo ante nosotros con una barra de labios. Mujeres que evidencian cuanto tiene de representación, de mascarada, de teatralidad, finalmente de construcción cultural, de género, eso que denominamos relaciones afectivas.

Es interesante subrayar que este desmantelamiento de la tópica erótica no responde a una intención ideológica feminista consciente o como una intención explícita de denuncia. La propia Bausch ha remarcado que ante este término (feminismo) «me refugio, en mi caparazón, como un caracol» (1989: 35).

Hoghe, por su parte, cree que existe una diferencia manifiesta y fundamental entre la creación de hombres y mujeres, y el nombramiento de esa diferencia es lo que no pasa desapercibido en el trabajo de Pina Bausch.

Podría definirlo quizás, aunque sólo provisionalmente, como una franqueza sin límites, como un abrirse sin condiciones a las emociones y a las experiencias, o como un rechazo de los conocimientos basados exclusivamente en lo racional y en la convicción absoluta. Es, en definitiva, tener mucho más valor y fuerzas para implicarnos a nosotros mismos y para admitir nuestro propio miedo y nuestros propios deseos, nuestra alegría y nuestra tristeza, nuestros sueños, nuestras

esperanzas, lo que nos atormenta, los complejos, nuestras heridas, nuestra vulnerabilidad. (1989: 33)

Sea o no precisa la exploración de Hoghe sobre la cuestión, Bausch señala explícitamente que no está interesada ni preocupada en ella. Sabe que no podría hacer danza de otro modo, renunciando a mostrar el talón de Aquiles de los corazones y de los cuerpos, pero no atiende a su articulación teórica.

Esta no definición teórica va a ser también una diferencia de Pina Bausch con artistas de las más recientes generaciones, para las que el desmontaje de la subjetividad y de las categorías de género procede, precisamente, de los feminismos.

Esta definición teórica no excluye una voluntad de manifestación ambigua, en términos paradójicamente cercanos a los postulados por Bausch. Baste el ejemplo de la artista performática Itziar Okariz.

Me defino como feminista, como ciudadana feminista, sin embargo no me gusta definirme como artista feminista, porque considero que contextualiza el trabajo en un margen muy estrecho que es el de lo específico. Cuando eres percibida como artista feminista, tu trabajo sólo va a hablar de feminismo, de la misma forma que cuando eres percibida como artista mujer, tu trabajo sólo va a hablar de feminidad, y relega cualquier otra dimensión de tu trabajo a la invisibilidad. En cualquier caso, prefiero el espacio político del feminismo al espacio específico del arte de mujer, dado que permite la reflexión y el cuestionamiento de las categorías que me sitúan dentro de esa especificidad.

El asunto de la especificidad tiene un cierto carácter pornográfico en tanto que toma la parte por el todo, la sustituye, haciendo que, además, no se perciba como genuinamente político. El trabajo no se percibe por tanto como genuinamente político, porque lo político sería una categoría universal y lo específico no sería más que un pequeño apartado, una anécdota dentro de lo político, de manera que tú, de entrada, no tienes acceso a la universalidad.

Como estrategia ideológica en mi trabajo, estoy más interesada en el espacio de la ambigüedad que en el de la afirmación política. La ambigüedad es un espacio que permite pensar, permite la reflexión en relación a los códigos de significación, a la forma en la que éstos se articulan y, por extensión, a sus implicaciones políticas. En contraposición, la afirmación política es autoritaria y restringe el espacio del espectador.

■ 8. MUJERES, CYBORGS Y DANZAS

Los últimos apartados de este recorrido tienen una parada obligada en el encuentro de los cuerpos danzantes con el rico mundo de la tecnología, con todas las consecuencias que ello supone.

La aparición del vídeo —no sólo como testimonio fundamental de los ensayos, sino como propiciador de todo un género en sí mismo, vídeo danza— la fotografía de revelado automático (Polaroid), la fotografía digital, el desarrollo de los programas de diseño coreográfico por ordenador, a lo que tanto animó Merce Cunningham, la realidad virtual, la aparición de Internet y su desarrollo en busca de la comunicación conectada *en tiempo real*, significan nuevas visiones y representaciones de los cuerpos femeninos, a las que, en buena medida, también se ha contribuido desde el ciberfeminismo.

El cambio constituye un salto no ya en la naturaleza de los hábitos y los comportamientos, sino en la propia ontología. Salto del que se hace eco Donna Haraway en su ya emblemático *Manifiesto para cyborgs*, y en el que señalaba:

Somos extraordinariamente conscientes de lo que significa tener un cuerpo históricamente constituido. [...] Las feministas del cyborg tienen que decir que «nosotras» no queremos más matriz natural de unidad y que ninguna construcción es total. La inocencia, y la subsecuente insistencia en la victimización como única base de introspección han hecho ya bastante daño. (1995: 268-269)

El tiempo de las cyborgs, a medio camino entre la ciencia ficción y la realidad, la carne y el acero, la naturaleza y la máquina, debía, por lógica, poner en cuestión el propio concepto «mujer», a la búsqueda del fin de los profundos dualismos —también el de mujer-hombre— que han sostenido durante siglos los paradigmas del discurso occidental. Puesto en duda ese concepto, ¿cuál será la danza de la era líquida? ¿Qué imagen de la cyborg propondrá la danza? ¿Y finalmente, qué danza es la ejecutada por las cyborgs?

Para contestar a estas cuestiones proponemos una aproximación a la nueva danza de mediados de los noventa, el mismo momento en el que es difundido en España el manifiesto de Haraway. En 1995 seis coreógrafas, Blanca Calvo, La Ribot, Olga Mesa, Elena Córdoba, Ana Buitrago y Mónica Valenciano, forman el colectivo U. V. I. La

Inesperada. José Antonio Sánchez (In *Escena*, 1998: 5-8) dedicará un análisis exhaustivo de este colectivo en 1998, destacando una serie de características que lo definen. A saber:

- 1) El carácter autónomo de estas coreógrafas, que trabajan solas, coreografiando sobre sus propios cuerpos o con escasos colaboradores.
- 2) La concepción del cuerpo, no como instrumento de expresión, sino como instrumento de pensamiento.
- 3) La aproximación al arte de acción o *performance art*.
- 4) El recurso del extrañamiento del cuerpo y por ende, la desnudez.
- 5) La fragmentación del movimiento, la disolución del concepto de secuencia coreográfica propiamente dicha.
- 6) La inestabilidad, el desequilibrio, las descompensaciones bruscas del cuerpo.
- 7) La inmovilidad, la anulación del movimiento y de la acción.
- 8) La disposición transdisciplinar de las creadoras hacia lo visual, la instalación, etc.
- 9) La relación con un público que se ubica en una relación no convencional con el espectáculo.

Quiero remarcar precisamente la trascendencia formal y conceptual de las aperturas de la danza hacia otras disciplinas y lenguajes. Ejemplos de estos viajes los encontramos en las distintas coreógrafas señaladas. Olga Mesa integra en sus últimos espectáculos el texto, como un elemento más, la fotografía digital, el vídeo, incluso fragmentos de excelencia de obras cinematográficas que nos son relatadas, además del micrófono —en *Suite au derniere mot...* sale del teatro y nos narra a través del micro, lo que está ocurriendo fuera de la sala—. Todo ello sin desperdiciar la relación con los objetos, la apelación directa e inquietante al público, la conciencia de una teatralidad que implica el riesgo de *buscar* al otro. Elena Córdoba explora otras espacialidades ajenas a las convencionales y muestra sus coreografías (como *Los negocios acaban a las diez*) en locales *after* y discotecas. Ángels Margarit coreografía y danza *Subur 301*, un «solo para habitación de hotel», cuya primera presentación tiene lugar en el Festival Internacional de Sitges, en el Hotel Subur. El espacio —la pieza es mostrada en habitaciones de distintos hoteles— limita el público,

siempre reducido, y condiciona su proximidad.

La Ribot explora las intenciones y las relaciones del cuerpo más visible, en acciones provocativas no exentas de humor (*Piezas Distinguidas*). Sánchez ha remarcado la pluralidad de estrategias desarrolladas por La Ribot en la exploración del cuerpo. En el caso de *Más distinguidas*, La Ribot juega con la lectura irónica de otro desnudo femenino reconocido, el de *La Venus del espejo*, de Velázquez.

De espaldas al público, con el tronco ligeramente incorporado, apoyada la cabeza sobre la mano izquierda, La Ribot esperaba en esta posición a que el público se acomodara, mientras con la mano derecha, hacía girar y desplazaba un espejo circular que permitía que el público pudiera ver reflejado y fragmentado la parte frontal de su cuerpo. Ella no se miraba en el espejo, sino que, como la Venus, utilizaba el espejo para que otros la vieran y para mirar ella misma al público. Pero a diferencia de la Venus, el cuerpo de La Ribot no se ofrecía pasivamente a los ojos de un hombre que ofrecía otro, sino que era la propia mujer la que lo ofrecía, privado de unidad y convertido en discurso, a un espectador al que ella misma podía poner rostro. (2004: 51)

En otras piezas, las estrategias de La Ribot con el propio cuerpo, destaca Sánchez (2004: 61), pasan por un progresivo distanciamiento, por un alejamiento que acaba en alcanzar el formato del vídeo, reemplazando al cuerpo presenciado y presente. Esto ocurre en *Pa amb tómaquet*, donde se observa:

[...] el cuerpo de La Ribot sometido a la *violencia* (el cuchillo una y otra vez visible como amenaza y una banda sonora que acentúa la humorística tensión) de ser restregado con ajo, untado con tomate y rociado con aceite de oliva, todo ello ejecutado por la intérprete con una sola mano y filmado con una pequeña cámara manejada con la otra.

En sus estrategias, irónicas, corrosivas, provocadoras, La Ribot nos tiende la mano al pensamiento crítico, a la audacia de desmontar los supuestos de la danza. Así se expresaba en una entrevista tras la presentación en el Institute of Contemporary Arts de Londres de sus 26 *Piezas Distinguidas*:

En frente del movimiento gratuito, los cuerpos perfectos y la forma de la

danza, están los nuevos mensajes referidos a los nuevos problemas. Por lo tanto, se necesitan nuevos lenguajes también, que no solo sean para las nuevas generaciones, si no para todos los que se replantean las cosas o tienen curiosidad. Me interesa la comunicación, abarcar problemas sociales, transmitir algo que interese al público y que haga pensar; cuestionar el porqué de las cosas. (1999: 25)

Por su parte Sol Picó, bailarina y coreógrafa de formación amplia en los campos de la danza clásica, el baile español y la danza contemporánea, explora el trabajo dramático con la colaboración de Txiki Berraondo en obras como *Bésame el cactus* o *Paella Mixta*, interesada precisamente también en la combinación y relación de técnicas diferentes, como lo contemporáneo y el flamenco.⁴

Podríamos añadir una nueva cualidad a las sugeridas por Sánchez y es la aplicación del mismo principio de disolución axiomática a la danza que las cyborgs están aplicando al entorno social, a la acción política, a la cuestión de género. Basten las palabras de Olga Mesa (1999: 115):

nosotras supuestas creadoras
¿qué imágenes queremos dar al mundo?
o deberíamos preguntarnos
¿qué imagen quiere el mundo de nosotras?
sensaciones necesarias para llevar a cabo la utopía del relato
escénico
inconformidad/ rebeldía/ denuncia/ palabras
cuerpos con palabras/ cuerpos burgueses/ cuerpos callados/
cuerpos con máquinas/ cuerpos con sangre/
cuerpos hambrientos/
necesitados/

pero de repente me pregunto qué imagen alimenta este relato
porque no existe la utopía sin la espontaneidad de los sentidos
sin la ambigüedad que produce el olvido de las formas
preestablecidas

⁴ En *Paella Mixta*, obra de gran formato coreografiada y dirigida por Sol Picó, por la que obtuvo el Premio Max en su última edición, colabora con el bailar Israel Galván, en un interesantísimo reto de lenguajes —flamenco y contemporáneo—. En todo el montaje, dedicado a explorar las imágenes de la muerte, podemos encontrar la plural proliferación de códigos, de distinta naturaleza técnica y estética.

sin el abandono de las escenas ilustradas
la utopía necesita del vértigo de lo desconocido
del cambio de identidad
de la generosidad
de la necesidad de ser el otro [...]

■ 9. CONCLUSIONES

Las palabras de Olga Mesa parecen la mejor forma de concluir este viaje, transitado entre imágenes y cuerpos de mujeres a caballo entre dos siglos. Cuerpos e imágenes, ahora en el tiempo cibernético, más hambrientos de utopía que nunca, dispuestos a revelar una dimensión de las mujeres, que como bien sabe Michelle Mattelart, se niegan ya a ser emblema de la naturaleza:

El organismo cyborg se opone a una idea inmutable, inalterable de lo femenino, sacralizado como lugar y como metáfora de contra-poder. La mujer se niega a que se vea en ella una promesa de redención y de salvación, porque este valor redentor justifica, inocenta y exime a los progresos exorbitantes de las estrategias de control y dominación. (In Murphy, 2003: 83-84)

El contrato simbólico de nuestras sociedades parece más puesto en duda que nunca gracias a este radical rechazo. Las imágenes que las danzas del XIX nos mostraban insistían en la idea de la mujer-animal; después en la idea de mujer-naturaleza. La danza de expresión se acercó al espacio afectivo, interesándose particularmente por los estados emocionales, las tensiones, crisis y estados de ánimo. Sin embargo, estos intereses seguían priorizando en el entendimiento de la mujer como un ser altamente emotivo, visibilizando sus relaciones con el amor, de pareja o maternal, el desamor, la soledad. Mujeres incomunicadas con el mundo exterior y en conflicto con su yo interno, desalentadas por una tecnología ya presente, pero no salvadora. La nueva danza parece acercarse a una superación de esta mística de la feminidad, en pro de una imagen plural, variable, transformable y líquida de las mujeres. Imágenes de cuerpos soberanos, desmentidores de la ocultación del decoro o de su extrema utilización como objetos de consumo o de deseo. Sus dueñas son mujeres que, como insiste Mattelart, ya no

son paradigma de la dicotomía ciencia-naturaleza.

■ BIBLIOGRAFÍA

- AZNAR, Josep y RIBAS, Ros (1994): *Dansa. Noves tendències de la coreografia catalana*. Barcelona. Institut d'Edicions de la Diputació de Barcelona.
- BALANCHINE, George y MASON, Francis (1998): *101 arguments de grandes ballets*. Madrid. Alianza.
- BARIL, Jacques (1964): *Dictionnaire de Danse*. Paris. Editions du Seuil.
- BARIL, Jacques (1987): *La danza moderna*. Barcelona, Paidós.
- CLARK, Kenneth (1996): *El desnudo*. Madrid. Alianza.
- COLOMÉ, Delfín (1989): *El indiscreto encanto de la danza*. Madrid. Turner Música.
- DE GUBERNATIS, Raphael y BENTIVOGLIO, Leonetta (1986): *Pina Bausch*. Malakoff. Les éditions Solin.
- DE MIOMANDRE, Francis (1935): *Danse*. Flammarion. Paris.
- DECROUX, Étienne (2000): *Palabras sobre el mimo*. México D. F. Ediciones El Milagro. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- DUNCAN, Isadora (1968): *Art of the danse*. New York. Theatre arts.
- DUNCAN, Isadora (1983): *Mi vida*. Madrid. Debate.
- DUNCAN, Isadora. (2003): *El arte de la danza y otros escritos*. Edición de José Antonio Sánchez. Madrid. Akal.
- GAVARRÓN, Lola (1988): *Piel de ángel. Historia de la ropa interior femenina*. Barcelona. Tusquets.
- GARAUDY, Roger (1973): *Danser sa vie*. Paris. Seuil.
- GARCÍA, Arthur y GUILLÉN, María (1993): *La imatge de la dansa. Vint anys de dansa contemporània a Catalunya*. Barcelona. Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.
- GOLDBERG, Roselee (1996): *Performance Art*. Barcelona. Destino.
- GÓMEZ GARCÍA, Manuel (1998): *Diccionario Akal de Teatro*. Madrid. Akal.
- GRAHAM, Martha (1995): *Martha Graham. La memoria ancestral*. Barcelona. Circe Ediciones.
- GUIMÓN, José (1999): *Los lugares del cuerpo (Neurobiología y psicología de la corporalidad)*. Barcelona. Paidós.
- GROSENICK, Uta (ed) (2003): *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*. Koln. Taschen.
- HARAWAY, Dona J. (1995): *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid. Cátedra.
- HOGHE, Raimund (1998): *Pina Bausch. Historias de Teatro-Danza*. Barcelona. Ultramar.

- LIFAR, Serge (1998): *La danza*. Barcelona. Labor.
- MARKESSINIS, Artemis (1995): *Historia de la danza desde sus orígenes*. Madrid. Librerías Deportivas Esteban Sanz.
- MOLINA, Natacha (1984): *Isadora Duncan*. Madrid. Urbión.
- MURPHY, Tony R. (compilador)(2003): *Políticas culturales públicas y creación femenina*. Las Palmas de Gran Canaria. Instituto Canario de la Mujer.
- NEAD, Lynda. (1998): *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*. Madrid. Tecnos.
- NONMICK, Iván y ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio (ed.) (1989): *Les ballets russes de Diaghilev y España*. Granada. Fundación Manuel de Falla-Centro de Documentación de Música y Danza.
- PARÍS, Carmen y BAYO, Javier (1997): *Diccionario biográfico de la danza*. Madrid. Librerías Deportivas Esteban Sanz.
- PASI, Mario (1980): *El ballet. Enciclopedia del arte coreográfico*. Madrid. Aguilar.
- PICAZO, Gloria (coord.) (1983): *Estudios sobre performance*. Sevilla. CAT.
- PINILLOS, José Luis (1997): *El corazón del laberinto. Crónica del fin de una época*. Madrid. Espasa-Calpe.
- RAMÍREZ, Juan Antonio (2003): *Corpus solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*. Madrid. Siruela.
- SACHS, Maurice (2001): *París canalla*. Madrid. Trama.
- SALAZAR, Adolfo (2003). *La danza y el ballet*. Madrid. Fondo de Cultura Económica.
- SALAÜN, Serge. (1990): *El cuplé (1900-1936)*. Madrid. Espasa-Calpe.
- SÁNCHEZ, José Antonio (1999): *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- SÁNCHEZ, José Antonio (ed.) (1999): *Desviaciones*. Madrid. La Inesperada.
- SÁNCHEZ, José Antonio y CONDE-SALAZAR, Jaime (ed.) (2003): *Cuerpos sobre blanco*. Madrid. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- SONTAG, Susan. (1996): *Contra la interpretación*. Madrid. Alfaguara.
- SCHECHNER, Richard (1973): *Teatro de guerrilla y happening*. Barcelona. Anagrama.
- STENGELE, Robert (1968): *Béjart et la danse*. Bruselas. Verbeck.
- TATCHELL, Judy. (2001): *Ballet. Primeros pasos*. Barcelona. Parramón Ediciones.
- UBERSFELD, Anne (2002): *Diccionario de términos claves del análisis teatral*. Buenos Aires. Galerna.
- WIGMAN, Mary (2002): *El lenguaje de la danza*. Barcelona. Ediciones del Aguazul.

- VV. AA (1982): *Cuerpo y comunicación*. Madrid. Pirámide.
- VV. AA. (2001): *Escenografías del cuerpo*. Madrid. Fundación Autor.
- VV. AA (2000): *Utopías del relato escénico*. Madrid. Fundación Autor.
- VV. AA. (2005): *Mujeres en seis actos. II Ciclo de las Marías Guerreras en Casa de América*. Madrid. Castalia.

Artículos y monográficos

- ARNABAT, Anna (1985): «El "Happening", un intent de definició». *Estudis Escènics*. Cuaderns de L'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona. N.º 26.
- BENTIVOGLIO, Leonetta (1991): «Los espectáculos de Pina Bausch». *El Público*. N.º 87. Noviembre-Diciembre 1991.
- FERNÁNDEZ LERA, Antonio (1985): «Café Muller». *El Público*. N.º 25. Octubre 1985.
- HOGHE, Raimund (1991): «Pina Bausch. Una caricia también puede ser como la danza». *ADE Teatro*. N.º 21. Mayo, 1991.
- MATTEINI, Carla (1999): «Arquitecturas del sueño». *Primer Acto*. N.º 279. Junio-Julio-Agosto.
- MATEO LÓPEZ, Nieves (2004): «Se trata no de pensar los movimientos, sino de mover los pensamientos. (Entrevista a Mónica Valenciano)». *Primer Acto*. N.º 302. Enero-Marzo.
- MUÑOZ, María (2004) «Para mí la forma más inmediata de activar el imaginario es ponerme en movimiento». Una conversa entre Maria Muñoz y José Antonio Sánchez. *DDT 02 Documents de Teatre*. Mayo. Pp 47-52.
- OKARIZ, Itziar (2004): «El cerebro es un músculo». *Zehar. Revista de Arteleku*. Diputación Foral de Guipúzcoa. N.º 54. Pp. 11-16.
- RIBOT, María José (2001): «Pensar la danza». *Por la danza*. N.º 52. Septiembre-octubre.
- ROS, Pau. (1997): «Entrevista distinguida con La Ribot». *Escena*. N.º 57. Pp. 25-26.
- SÁNCHEZ, José A. (2004): «El cuerpo y la mirada a partir de la creación escénica en España: 1980-2000». *Gestos. Teoría y práctica del teatro hispánico*. Pp. 35-71.
- VENDRELL, Ester (1998): «La dulce provocación de Pina». *Escena*. N.º 50-51. Julio-Agosto. P. 13.
- VV. AA (1998): «Debate: Drama y Danza Contemporáneas». *Primer Acto*. N.º 272. Enero-Febrero.
- VV. AA. (1999): «LA HUELLA DE LOS MAESTROS». *Escena*. N.º 49.
- VV. AA. (1999): «Dance usted». *Escena*. N.º 57. Febrero.

VV. AA. (2003): «Pasos y voces de la Danza». *Primer Acto*. N.º 299. Julio-Agosto-Septiembre.