

# LA DANZA MODERNA MÁS ALLÁ DE LOS GÉNEROS: HACIA EL DESCUBRIMIENTO DE UN LENGUAJE CORPORAL EN LA MUJER<sup>1</sup>

---

Morella Petrozzi

ESTE ESTUDIO hacia el descubrimiento de un lenguaje corporal propio de la mujer dentro de los parámetros de la danza moderna está escrito en base a un hecho irrefutable y universal: vivimos en un mundo controlado y dominado por el hombre. Los valores patriarcales se originan y se solidifican por la educación, desde la niñez hasta la adultez. La creencia en la competencia, el dominio de uno sobre el otro, la opresión y destrucción de la naturaleza y de la mujer para la existencia del hombre macho, son el inicio y base de este mundo patriarcal.

La sociedad patriarcal nos moldea desde niños y niñas para hacer de los hombres los dominantes y de las mujeres sus subyugadas. La sociedad patriarcal construye dos tipos de seres humanos. Él es agresivo, poderoso, fuerte, activo, inteligente y lógico. Ella es sumisa, delicada, débil, emocional, pasiva e irracional. Esta dicotomía de géneros es usada por la sociedad patriarcal para definir y guiar desde la niñez el comportamiento de los hombres y las mujeres.

La niña/mujer es construida como el opuesto al niño/hombre, donde éste es creado a imagen y semejanza de Dios Padre y la niña/mujer es creada como su ayudante o sirvienta. Como lo opuesto al hombre, ella es definida en relación a él y por él, sea él Dios, un científico, un filósofo, un artista, etc. El hombre se define a sí mismo definiendo el término *hombría* típicamente con características de poder, control, virilidad, posición social y adquisición de una mujer.

La sumisión de la mujer mora en ella; está enraizada en lo más profundo de su existencia, sin que ella muchas veces se dé cuenta de este fenómeno cultural. El género femenino crea y refuerza en ellas la opresión de las mujeres por las estructuras de privilegio y control dictaminadas por el hombre.

El cuerpo ocupa activamente un espacio llenándolo de un lenguaje gestual con sus movimientos. Todos nosotros habitamos un espacio, y dentro de este espacio creamos nuestra existencia en este mundo. A través del movimiento podemos expresar significados. Viviendo bajo el código social patriarcal, las mujeres están oprimidas bajo el dominio del hombre. ¿Cómo es entonces el movimiento físico de la niña/mujer en este tipo de sociedad? ¿Están acaso las mujeres en total control de sus propios cuerpos?

El cuerpo habla. La forma como nos movemos habla de nuestra habilidad de poner en acción nuestros propósitos y de darles expresión. La feminista alemana Marianne Wex ha fotodocumentado a cientos de hombres y mujeres de todas las edades

---

<sup>1</sup>Este ensayo fue premiado en el Concurso “Hombres y mujeres en el Perú de hoy, Identidad y Cambio”, auspiciado por el Diploma de Estudios de Género de la Universidad Católica del Perú, Abril, 1996.

en movimientos cotidianos típicamente masculinos y femeninos revelando una acentuada oposición del lenguaje corporal. Concluyó:

. . . en general las características de las posturas que toman las mujeres son de piernas juntas, pies juntos paralelos apuntando hacia adentro y los brazos pegados al cuerpo. Pareciera que la mujer se tratara de encoger y hacerse más pequeña y delgada para ocupar menos espacio. Pasa todo lo contrario con las posturas que asume el hombre. Sus posturas son de piernas separadas, pies apuntando hacia fuera y los brazos separados del cuerpo. El hombre usa más espacio. En general usa mucho más espacio que la mujer.<sup>2</sup>

Vemos claramente que las características de las posturas cotidianas que asumen los hombres y las mujeres reflejan la oposición que es central en la ideología patriarcal. Es imposible para la mujer verse reflejada libremente en su cuerpo cuando el tamaño de sus movimientos han sido limitados desde el día en que nació por los cánones sociales patriarcales que definen las imágenes ideales de la niña/mujer y del niño/hombre, como opuestas.

De acuerdo a Marianne Goldberg coreógrafa norteamericana:

. . . las imágenes en movimiento que observamos del cuerpo humano tradicionalmente como opuestos siguiendo sus respectivos roles masculino y femenino, son convenciones sociales y artísticas más que hechos biológicos.<sup>3</sup>

¿Qué sucede con el movimiento corporal en el contexto artístico? ¿Pueden los cuerpos de las mujeres y de los hombres escapar de la estética tradicional masculina y femenina dentro del campo de la danza moderna y el ballet clásico?

La dicotomía de géneros es todavía algo muy poderoso y frecuente en la danza y el teatro convencional en el mundo occidental. Por esto el análisis feminista —en lo que se refiere a la danza y el teatro— es peligroso y amenazador para la estética tradicional y para quienes no quieren o no creen necesaria la búsqueda de otras formas<sup>4</sup>.

Príncipes y princesas se mueven en el escenario de la danza clásica. Desplegando su virtuosismo refinado muchos participan, sin darse cuenta, en la propagación de un movimiento gestual codificado que acentúa la división de géneros. La bailarina es ligera, frágil, etérea y graciosa. El sueño de casi todas las niñas. La bailarina sostenida y ayudada por el *danseur noble* (el bailarín), busca el equilibrio perfecto sobre un pie ajustado y limitado por la clásica zapatilla de punta. El bailarín la enmarca asumiendo una postura fuerte y ancha con pies separados y fuertemente plantados en el piso. Los movimientos de ella son graciosos, pequeños y rápidos contrastando con los de él que son grandes, altos y libres. Los personajes que interpretan en los ballets clásicos son limitados a roles típicamente opuestos. Ella es la víctima, la princesa, la bruja, la musa, el hada o “la otra”. Él es el salvador, el príncipe, el héroe, el ser humano o “el yo”.

---

<sup>2</sup> Marianne Wex, *Lets Take Back Our Space: Female and Male Body Language as a Result of Patriarchal Structures*. Movimiento Druck, West Germany, 1979, p. 7.

<sup>3</sup> Marianne Goldberg, “The Body as Discourse” en *Women and Performance: A Journal of Feminist Theory*, Issue N°6, p. 12.

<sup>4</sup> Ann Daly, “Movement Analysis: Percing Together The Puzzle” en *Theatre Drama Review*, Spring, 1988, p. 43.

La zapatilla de punta es un elemento indispensable y regla dentro el entrenamiento de la bailarina clásica. Es preparada durante años en la técnica de los movimientos con la zapatilla de media punta o zapatilla blanda para luego entrenarse con la zapatilla de punta o zapatilla dura. Esta zapatilla se creó hace dos siglos en Europa donde se originó el ballet clásico para seguir su desarrollo en Rusia llegando luego a los Estados Unidos y a América Latina. La zapatilla de punta ha de crear la ilusión óptica y la sensación física de que la bailarina está flotando por sobre el escenario como un ser semi-alado o sumamente suave, casi angelical. La bailarina debe pretender y disimular todo gesto no sólo corporal sino también facial de dolor o incomodidad por el doloroso uso de este tipo de zapatilla. Las zapatillas de punta son extremadamente dañinas para los pies. No es necesario ser un experto podólogo para notar en los pies de las bailarinas clásicas lo tortuoso que es bailar sobre este tipo de extraño zapato, generalmente de color rosado. Las zapatillas de punta no solamente ocasionan callos, llagas, ampollas y uñeros, sino que también –en mayor grado de deformidad- crean los dolorosos “juanetes”, una deformidad ósea. Las zapatillas de punta son otra forma de hacernos recordar sobre la restricción del movimiento físico de la mujer: en el caso más leve en los zapatos de taco alto, y en el caso extremo las ataduras de los pies de las niñas desde su nacimiento en la antigua China.

A pesar de que la bailarina ha sido motivada y entrenada para demostrar un ilimitado sentido del movimiento y equilibrio, ella necesita al bailarín como soporte en la mayoría de los movimientos lentos (el adagio). Aún cuando la bailarina baila sola y sus pies despliegan entrenados pasos de baile como los *assemblés*, *jetés*, *échappés*, *pas de bourrés* y *temps liés*, su sentido de libertad en sus movimientos es sólo imaginaria. Ella ha adquirido como hábito la inhibición de sus movimientos; el torso encortésado por el tutú (traje de ballet clásico) y los pies ajustados y deformados por la zapatilla de punta.

El ballet clásico no permite que la bailarina se defina a sí misma pues los movimientos ya están codificados desde hace muchísimos años marcando así un solo tipo de movimiento valedero dentro de este arte dancístico aplaudido por miles aquí y en el resto del mundo.

¿Es la situación de la bailarina/mujer y la del bailarín/hombre diferente en el campo de la danza moderna? ¿Salvo Isadora Duncan a la bailarina de las garras de los géneros, y encontró la verdadera representación de la mujer al rechazar al ballet clásico? ¿Sólo es necesario deshacerse del *tu-tú* y de las zapatillas de punta para estar a salvo de un lenguaje corporal limitado?

Isadora Duncan rompió con los cánones del ballet clásico a principios de siglo. Rechazó su vocabulario pre-fijo de movimiento y su expresión artificial. La Duncan se despojó de zapatillas y vestidos encorsetados para bailar bajo una túnica griega y pies desnudos. Tomó prestadas algunas de las filosofías de la antigua civilización. Años más tarde una compatriota suya, Ruth St. Denis pionera también de la danza moderna se refirió así a la Duncan:

Como haber tenido una divina herencia de la antigua Grecia . . .<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 129.

La antigua cultura griega fue el hogar de los grandes patriarcas Platón, Sócrates y Aristóteles entre otros. Estos líderes de la filosofía patriarcal han moldeado e influenciado nuestras concepciones sobre la esencia humana, sabiduría y valores. Los valores estéticos –lo que es hermoso y lo que no lo es, y los valores morales –lo que es bueno y lo que no lo es- fueron enraizados en la filosofía occidental y usados como fundamento cierto e irrefutable para muchos trabajos investigatorios.

Cuando Isadora Duncan basa su estilo de danza sobre los valores estéticos y morales misógenos de la antigua cultura griega su intento de liberación fracasa pues está cometiendo el mismo error que el ballet clásico –aunque éste no intenta cambiar nada- al copiar o tomar prestadas de una civilización sumamente patriarcal sus vestuarios y leyendas de dioses y semi-dioses.

Martha Graham fue considerada dentro del mundo de la danza como la “gran madre” de la danza moderna pues no solo fue una excepcional coreógrafa sino que también dejó “escuela”. Es decir, investigó toda una serie de movimientos creados por ella y así formó el entrenamiento de la bailarina de danza moderna siguiendo su técnica, la técnica Graham, que es conocida y practicada en muchas partes del mundo. Muchas bailarinas la han practicado y acogido como fundamental para su proceso de desarrollo artístico. Durante su época de apogeo los años 40 y 50, esta bailarina norteamericana, creó la famosa técnica de “contraction and release” (contratación y relajamiento del estómago como origen de todo movimiento).

También fue considerada por muchos como creadora de coreografías feministas, sobre todo sus primeros trabajos “Primitive Mysteries” (Misterios Primitivos) y “Frontier” (Frontera) que son expresiones de poder y de autonomía de una mujer. Sin embargo en varias ocasiones ella mantuvo su idea firme y clara al negar rotundamente que sus trabajos coreográficos intentaran ser de carácter feminista o de reivindicar a la mujer.

¿Pueden considerarse bailes feministas a aquellos bailes que al crearse no tuvieron la intención de serlos? Un trabajo coreográfico podría parecer feminista a primera vista por el uso de movimientos fuertes en dinámica, o un vestuario algo varonil o tal vez porque el tema de la danza sea el de alguna heroína en la historia patriarcal.

Los primeros bailes de la Graham demostraban fuerza y limpieza en el movimiento; austeros y autónomos en su ejecución. Ella era una mujer pequeña de estatura pero capaz de irradiar grandeza y ocupar todo el escenario llenándolo de significado. Pero la Graham nunca estuvo interesada en la posición sociopolítica de la mujer. ¿Podía entonces su cuerpo “hablar” de movimiento corporal feminista y libre cuando su filosofía de vida –y por lo tanto de danza- no tenía intención de investigar más allá de los parámetros de la estética convencional? La propuesta de Martha Graham si bien fue revolucionaria en su época y en el mundo de la danza, carecía de enfoque feminista siendo esto primordial para la información que transmite el cuerpo a través del movimiento y la coreografía en general.

Durante los años 60 y 70, también en los Estados Unidos, jóvenes mujeres y bailarinas y coreógrafas como Trisha Brown y Laura Dean dejaron huella en el campo dancístico. Estas décadas fueron clave para grandes cambios filosóficos en las mentes de muchísimos jóvenes como sus antecesoras, estas jóvenes coreógrafas y bailarinas ignoraron toda noción de la representación del cuerpo de la mujer y el simbolismo del movimiento corporal.

Ambas artistas no se percatan de que la situación de la mujer y del hombre en el mundo patriarcal no es la misma. Antes de buscar la igualdad de sexos en el Universo

es necesario para la mujer, en todos los campos, separarse hasta definir por ella misma quién es y qué quiere separada del hombre. Por tantos años los hombres han definido a la mujer equivocadamente. Definen su origen, su historia, su cuerpo, su mente, sus sueños y deseos sin dejar a la mujer hacerlo por ellas mismas. Brown y Dean usan al bailarín y a la bailarina como carentes de sexo. Seres andróginos y hermafroditas danzantes que no cambian de ideología de géneros enraizada en lo más profundo de la humanidad.

El arte coreográfico es el proceso de construcción dancística que tiene como resultado un conjunto de movimientos que ocupan un espacio específico a un ritmo ensayado con música o en silencio formando un todo coherente y significativo.

Los materiales necesarios para esta construcción dancística: espacio, cuerpo, movimiento y ritmo están influenciados por cánones patriarcales de nuestra sociedad difícil de escapar. En el escenario, la mujer es un ícono de femineidad y el hombre un ícono de masculinidad. En las sociedades patriarcales el cuerpo físico de la mujer es catalogado por el hombre como parte primordial para su aceptación o su rechazo. La mujer es un mero objeto sexual donde su cuerpo informa a los que lo rodean. Su cuerpo es representado y percibido como carne sensual perpetuamente accesible al hombre. El cuerpo de la mujer derrocha significados; ésta es catalogada en base a su cuerpo estático o en movimiento. Es virginal, pura y casta o, en su opuesto, una mujer vulgar, barata y sucia, todo dependiendo a su forma de presentarse ante el mundo de los hombres.

No pretendo, en estas pocas páginas, dar una respuesta definitiva o encontrar la solución exacta para este problema de identidad de la mujer y la bailarina. Sólo quiero que los artistas especializados en danza consideren como una opción de investigación esta temática, incluyendo experimentación coreográfica junto con filosofía feminista para, de esta manera, crear una nueva forma de entrenamiento para el bailarín y la bailarina que sea realmente justa y libre de movimiento y expresión.

¿Es posible descubrir un nuevo movimiento corporal fuera de la ideología de géneros? ¿Cuál es el punto de partida para esta investigación? ¿Es posible para los coreógrafos desnudarse y escapar completamente –en filosofía y cuerpo- de lo patriarcal, tan enraizado en la sociedad?

Si los gestos son cortados en pequeños pedazos, cuan minúsculos deben ser para perder definición genérica<sup>6</sup>.

Los cuerpos de la bailarina y el bailarín acumulan e irradian significados, mientras el espectador trae también consigo mismo sus propios significados y definiciones.

Los cuerpos son letras y las letras con cuerpos . . . Mi cuerpo es: un velero de memoria psicológica y emocional. De elación o trauma. Una impresión de lenguaje verbal o imagen visual. Una antena de los alrededores o deseos físicos internos<sup>7</sup>.

El paso más importante que dar hacia la liberación y el descubrimiento de un lenguaje corporal propio de la mujer, es el deseo de encontrarlo y el de reconocer que

---

<sup>6</sup> Marianne Goldberg, "She who is possessed no Longer Exists" en *Women and Performance A Journal of Feminist Theory*, Issue N°5, pp. 16-17.

<sup>7</sup> Marianne Goldberg, "The Body as Discourse" en *Women and Performance:..., op. cit.*, p. 20.

los movimientos corporales de hombres y de mujeres no son experiencias netamente kinéticas.

Este deseo y reconocimiento llevará al artista a cuestionarse, luego de explorar y experimentar con nuevas formas de movimiento. Sin duda, encontrará algunas contradicciones que eventualmente llevarán al artista al descubrimiento, la creación y desarrollo de una nueva forma de entrenamiento dancístico y a una coreografía libre de restricciones y pautas sociales que inhiben a la mujer a moverse en el espacio con plena libertad.

Este proceso de investigación requiere desarmar y reconstruir movimientos que están en acción e interacción de la mujer en relación al bailarín/hombre y a su vez, de ellos con el espectador; revisar el uso de vestuario, el uso del sonido y la iluminación; crear secuencias de movimiento e imágenes visuales que representen de manera justa y libre al ser humano; y, finalmente, redefinir el proceso de producción (auspicios y financiación) tan necesario para el éxito de todo espectáculo dancístico.

Con el disparo de adrenalina que viene con la anticipación de un deseo que será realidad, la princesa se despierta y reconstruye su cuerpo y la fricción entre imagen y carne<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup>*Ibíd.*, p. 21.