



Universidad Veracruzana

Facultad de Teatro

Región Xalapa

Maestría en Artes Escénicas

El cuerpo grotesco y lo femenino en la coreografía
Stereo Tipo Cosmo Politan de Pilar Gallegos

Tesis para obtener el grado de Maestra en
Artes Escénicas

Presenta:
Yaeko Ramírez Tovar

Director:
Dr. Carlos A. Gutiérrez Bracho

Agosto de 2022

“Lis de Veracruz: Arte, Ciencia, Luz”



Universidad Veracruzana

Facultad de Teatro

Región Xalapa

Maestría en Artes Escénicas

El cuerpo grotesco y lo femenino en la coreografía Stereo Tipo Cosmo Politan de Pilar Gallegos

Tesis para obtener el grado de Maestra en
Artes Escénicas

Presenta:

Yaeko Ramírez Tovar

Director de tesis:

Dr. Carlos A. Gutiérrez Bracho

Agradecimientos

Mi principal agradecimiento es para mi familia. Gracias a mi mamá y a mi hermana por motivarme en todo momento para ingresar a la Maestría y por la paciente escucha. A mi padre, por ser mi cómplice para conseguir libros que me pudieran ayudar con esta tesis. A Juan, por todo su apoyo y compañía durante este proceso. También quiero agradecer a Pilar Gallegos por las largas pláticas y por la confianza para compartirme sus ideas y proceso creativo en *Stereo Tipo Cosmo Politan*.

A Carlos Gutiérrez Bracho por su comprensivo acompañamiento durante todo este proceso, por su orientación, recomendaciones y paciencia. A todas las profesoras y profesores del Centro de Estudios de Creación y Documentación de las Artes por sus enseñanzas. A mis queridas y queridos compañeros de generación por todas las experiencias inolvidables que compartimos antes y durante la pandemia.

Por último, a mis lectores: Dra. Andrea Margarita Tortajada Quiroz, Dr. Antonio Prieto Stambaugh, Mtra. Ana E. Uribe Cruz y Dra. Gladys Villegas Morales. Gracias por cada uno de sus comentarios y recomendaciones.

Agradezco también el apoyo del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología.

Índice

Introducción.....	5
Capítulo I. Lo grotesco y lo femenino.....	11
I. 1 Rastros de lo grotesco.....	13
I. 1. 1 Las artes escénicas desde lo grotesco	21
I. 2 Para nombrar a lo grotesco	35
I. 3 El cuerpo grotesco y lo femenino	38
Capítulo II El cuerpo grotesco femenino en la danza.....	52
II. 1 Condiciones de género en la danza clásica	52
II.2 Las mujeres de la danza moderna y el paso hacia la danza posmoderna	63
II. 3 Coreógrafas y lo grotesco.....	72
II. 3. 1 Mary Wigman.....	72
II. 3. 2 Marta Carrasco	77
II. 3. 3 Rossana Filomarino	79
II. 3. 4 Maguy Marin	82
Capítulo III Cuerpo grotesco femenino en Stereo Tipo Cosmo Politan de Pilar Gallegos ..	86
III. 1 Descripción detallada y análisis de Stereo Tipo Cosmo Politan.....	88
Reflexiones finales	98
Fuentes consultadas	102

Resumen

Esta tesis tiene como tema y objeto de estudio el cuerpo grotesco y lo femenino en la coreografía *Stereo Tipo Cosmo Politan* de la coreógrafa mexicana Pilar Gallegos. Para realizar el análisis de dicha coreografía, y a partir de las teorías del cuerpo grotesco que postulan Mijaíl Bajtín, Frances S. Connelly y Mary Russo, propongo al *cuerpo grotesco femenino* como aquel que hace referencia a cuerpos de mujeres que muestran, provocan y cuestionan (principalmente desde las artes escénicas) todos aquellos preceptos que, desde una mirada hegemónica, se han impuesto sobre ellas.

Palabras clave: grotesco, danza, cuerpo, género, cuerpo grotesco.

Introducción

¿Cuál es la primera imagen que viene a nuestra cabeza al pensar en una bailarina? ¿Es una bailarina vestida con un tutú de plato y zapatillas de punta? ¿O es una bailarina que deslumbra con su belleza y elasticidad? ¿Imaginamos a bailarinas descalzas simplemente caminando por el escenario? ¿Enseguida pensamos en el *Lago de los cisnes* o en *El Cascanueces*? En la historia de la danza, la clásica ha destacado y establecido un estereotipo sobre las bailarinas y los bailarines que practican esta disciplina: tienen que ser cuerpos estéticamente bellos, proporcionados, técnicamente disciplinados y de piel blanca. Incluso los mismos movimientos que conforman a la danza clásica están perfectamente articulados para inspirar armonía en los cuerpos de bailarinas y bailarines: líneas que recorren brazos y piernas para crear la ilusión de un cuerpo más largo y grandes saltos que simulan alcanzar el cielo. Pero, ¿qué sensación nos queda en el cuerpo cuando vemos algo que no corresponde a este canon, cuando vemos cuerpos que no corresponden estéticamente al estereotipo de la bailarina o el bailarín de danza clásica? ¿O cuando los cuerpos que danzan lo hacen con movimientos que no inspiran perfección ni armonía? ¿Sentimos repulsión o rechazo? ¿Qué es eso que estamos viendo? ¿Por qué incomoda el solo hecho de ver esa danza? ¿Por qué eso es danza?

Mi primera participación en una coreografía en la que bailábamos únicamente mujeres y dirigida por una mujer fue en 2015, cuando era parte del colectivo La Polaquera Escénica (Xalapa, México). La coreografía que trabajamos ese año fue *Lilith*, dirigida por Nandy Luna.¹ En esta coreografía, el tema central era la mujer y la concepción que se ha tenido de ella a lo largo de la historia, así como los estereotipos que, por su género, se le han impuesto. Fue una coreografía que, definitivamente, marcó mi sentir y pensar sobre mi cuerpo; con esto me refiero tanto a mi cuerpo en la danza como a mi cuerpo como mujer que pertenece a una sociedad. De esta manera, mis inquietudes se focalizaron en conocer el papel de la mujer en la danza y cómo se abordan problemáticas de género en coreografías como esta.

A la par de este primer acercamiento a reflexionar sobre las mujeres y sobre mi quehacer en la danza, no podía dejar de pensar en la infinidad de veces que colegas y profesores de este mismo ámbito durante mi formación en la Facultad de Danza de la

¹ Véase *Lilith* de Nandy Luna https://www.youtube.com/watch?v=zy1B5_QODk4

Universidad Veracruzana y el Instituto Superior de Artes Escénicas Nandehui, quienes, entre comentarios, risas y críticas, intentaban catalogar cómo debemos y podemos danzar las mujeres. Algunas veces señalaban hacia la necesidad de que nuestros cuerpos tuvieran más fuerza sin considerar las capacidades y particularidades físicas de cada una. Otras veces parecía que lo único importante era cómo nos veíamos en el escenario, si el vestuario lucía bien en nuestros cuerpos o si la sonrisa que teníamos era suficiente. Sin embargo, la gran mayoría de las ocasiones, lo que más importaba era si habíamos subido o bajado de peso y lo bien o mal que, físicamente, nos veíamos. Definitivamente, era un dilema el cómo deberíamos ser las mujeres en la danza; sin embargo, permitir que nosotras mismas nos cuestionáramos esto y encontráramos nuestro propio camino no era lo adecuado. La solución era dejarnos regir por la mirada del otro, por lo que los demás (mujeres y hombres con mayor experiencia en el ámbito dancístico) tienen que decir sobre nuestra danza y nuestro cuerpo.

Así, mi interés sobre conocer y reconocer cómo danzamos las mujeres y cuáles son las posibilidades de nuestros cuerpos más allá de lo que nos dicen que debemos o no hacer fue creciendo. El cauce de estas primeras inquietudes fue mi tesis de licenciatura: *La relación entre la danza y la política en la coreografía Q'Riza² de la compañía mexicalense SinLuna Danza Punk*. Como parte de mis conclusiones, en esa tesis reflexioné sobre la importancia de Rosa A. Gómez (coreógrafa de *Q'Riza* y directora de SinLuna Danza Punk) como una mujer que, más allá de los estereotipos que hay sobre las mujeres en la danza, crea a partir de provocar incomodidad en el espectador, de hacer todo aquello que, en la danza, y por ser mujer, se podría cuestionar como impropio. Entonces, cuando tuve que plantearme mi proyecto de investigación para ingresar a la Maestría en Artes Escénicas tenía claro un objetivo: investigar sobre aquellas coreógrafas que, dentro de sus propuestas coreográficas, hablaran y/o criticaran los estereotipos sobre la mujer.

Cuando planteé el primer anteproyecto de investigación para esta tesis, mis objetos de estudio eran tres coreografías que, como parte de su temática, tenían perspectiva de género. Cada una de estas coreografías tenía una postura mamente interesante y personal sobre las mujeres; sin embargo, aún no tenía claro cuál sería mi objeto de estudio con ellas. Posteriormente, hice una investigación más amplia para conocer aquellas coreógrafas

² Véase *Q'riza* de Rosa A. Gómez

https://vimeo.com/301995114/8db1e75fb7?fbclid=IwAR1jhnq0Q2FZuwE31JD_7LCwWtdL60CZqUo17sVwy5B18aeDVhReP2wLoWQ

mexicanas que estuvieran enfocadas en un discurso de género. Conforme mi investigación fue avanzando, encontré diversas coreografías que llamaban mi atención. No quería hacer un análisis sobre coreografías donde se reprodujera el estereotipo de la mujer y menos el de la bailarina. Mi interés no estaba en la danza clásica ni en ninguno de sus repertorios más populares. Quería encontrar coreografías donde pudiera notar, más que danza, una protesta hacia todo lo que rige a nuestros cuerpos como mujeres y bailarinas. Al mismo tiempo, no quería que fuera alguna de las tantas coreógrafas sobre quienes ya se ha investigado y escrito. Después de una larga búsqueda entre las coreografías presentadas en México durante los últimos 5 años y sobretodo aquellas que tuvieran un registro de video completo y público, encontré a Pilar Gallegos y *Stereo Tipo Cosmo Politan*. Elegí esta coreografía porque al ver su registro de video reconocí en mí una fuerte sensación: me inquietaba. Había algo entre un movimiento y otro que provocaba empatía en mí y, al mismo tiempo, miedo. No pude evitar pensar que la coreografía y mi propia vida tenían escenas en común: alguna vez intenté parecerme a las modelos que veía en las revistas, intenté ser ellas sin saber exactamente cómo lograrlo ni si lo estaba haciendo bien. Solo sabía que mi identidad como mujer estaba ahí, en lo que ellas aparentaban ser.

Así, esta investigación tiene como tema y objeto de estudio el cuerpo grotesco y lo femenino en la coreografía *Stereo Tipo Cosmo Politan* de Pilar Gallegos.³ Decido hacer un análisis de esta coreografía a partir del cuerpo grotesco y de lo femenino porque, tanto en escena como en el discurso de la coreógrafa Pilar Gallegos, lo grotesco se presenta como símbolo de una lucha entre representar los estereotipos de belleza para las mujeres e ir en contra de estos. Esto lo planteo a partir de las teorías femeninas sobre lo grotesco que proponen Mary Russo y Frances S. Connelly, a partir de los primeros aportes al cuerpo grotesco que planteó Mijaíl Bajtín.

A partir de esto, tengo como objetivo principal proponer una relación entre las representaciones de lo grotesco desde la mirada femenina y lo grotesco en esta coreografía. Como objetivos particulares, planteo establecer un recorrido histórico desde la danza grotesca hasta las manifestaciones dancísticas del siglo XXI adjetivadas como grotescas; identificar las coreografías, compañías y coreógrafas que se han categorizado bajo lo

³ Véase *Stereo Tipo Cosmo Politan* de Pilar Gallegos
<https://www.youtube.com/watch?v=K9cWfWpciq8&t=386s>

grotesco, y enunciar las características principales que tienen en común estas coreografías, compañías y coreógrafas respecto a lo grotesco. Cabe destacar que realizar este recorrido histórico es de vital importancia para conocer cómo lo grotesco se ha interpretado en la danza a la par de un fin particular: ir en contra del canon establecido. Pero, también es importante para destacar la mayoritaria presencia de coreógrafas que han danzado lo grotesco como forma de protesta, no solo del canon, sino de la hegemonía y el patriarcado imperante en la danza y en la sociedad.

Al hablar de lo grotesco me encuentro con un panorama muy amplio que ha sido profundamente investigado. Las propuestas teóricas son particularmente abundantes a partir del siglo XX. Las manifestaciones de lo grotesco y los registros e investigaciones que hay sobre ellas principalmente se han enfocado en la literatura, el teatro, las artes plásticas y visuales; no obstante, la danza tiene un recorrido aparentemente menor y menos estudiado dentro de estas manifestaciones.

De la misma manera, son pocas las investigaciones que abordan lo grotesco a partir de una visión femenina y menos aquellas que hablan sobre lo grotesco desde una mirada femenina en la danza; incluso, las historias generales sobre la danza abarcan o mencionan muy poco sobre este aspecto. En cuanto a lo grotesco desde una visión femenina, Julia Kristeva propone lo abyecto como una categoría cercana a lo grotesco por no tener límites definidos, por ser “aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas. La complicidad, lo ambiguo, lo mixto” (Kristeva 11). Aunque lo abyecto se sitúa muy cercano a lo grotesco y ha sido utilizado para hacer referencia al cuerpo femenino y como categoría de análisis, para fines de esta tesis no recurriré a este concepto ya que uno de los objetivos de esta investigación es reconocer aquellos elementos de lo grotesco y el cuerpo grotesco que se han nombrado en la danza y que se pueden encontrar en otras coreografías. En cuanto a lo grotesco en la danza, existe la danza grotesca que se deriva de la *Commedia dell'arte*, y, por otro lado, está lo grotesco como discurso de distintos bailes durante la Edad Media, así como coreógrafas y coreografías desarrolladas a partir de la danza moderna, contemporánea, posmoderna y danza teatro.

Todas estas observaciones me llevan a plantear las siguientes preguntas: ¿cuáles son las características que evidencian lo grotesco en la danza contemporánea? ¿Por qué, a partir

del siglo XIX, es más frecuente encontrar lo grotesco en propuestas coreográficas de mujeres? ¿Qué relación tiene lo grotesco y la danza grotesca con lo femenino? Pero, principalmente, me pregunto lo siguiente: siendo que Pilar Gallegos pertenece a las coreógrafas mexicanas del siglo XXI, ¿por qué retoma lo grotesco desde una construcción coreográfica?

Propongo como argumento de esta tesis que *Stereo Tipo Cosmo Politan* de Pilar Gallegos es una coreografía donde se describe a la mujer a partir del cuerpo grotesco femenino como símbolo de una disputa. La cual conlleva, más allá de una lucha física, una lucha ideológica y emocional para hacer frente a los estereotipos de belleza para las mujeres.

Para el desarrollo de esta investigación he trabajado con la siguiente metodología: 1) entrevistas virtuales con la coreógrafa Pilar Gallegos; 2) revisión de material bibliográfico sobre lo grotesco, cuerpo grotesco y cuestiones de género en la danza; 3) problematizar el concepto cuerpo grotesco femenino, y 4) análisis interpretativo desde el cuerpo grotesco femenino en la coreografía *Stereo Tipo Cosmo Politan*.

Esta tesis se conforma por tres capítulos: “Lo grotesco y lo femenino”, “El cuerpo grotesco femenino en la danza” y “Cuerpo grotesco femenino en *Stereo Tipo Cosmo Politan* de Pilar Gallegos”. El primer capítulo tiene como objetivo hacer un recorrido por aquellos momentos de lo grotesco y las teorías que se han desarrollado para conocer su amplio alcance en distintos ámbitos, de acuerdo con las propuestas de Mijaíl Bajtín, Patrice Pavis, Petr Polák, J. A. de Diego, Wolfgang Kayser, Adolfo Sánchez Vázquez, Frances S. Connelly, Mary Russo y Angélica Tornero. Este recorrido tendrá como fin conocer desde distintas épocas cómo se han desarrollado las expresiones de lo grotesco y cuáles han sido algunas de sus particularidades. Sobre todo, será necesario discernir entre la mirada femenina y masculina de lo grotesco y, por lo tanto, hacer una revisión del cuerpo femenino desde lo grotesco.

De igual manera, y a partir de reconocer las etapas de lo grotesco, describiré en este capítulo qué se ha entendido por cuerpo grotesco, retomando las propuestas de Bajtín, Frances S. Connelly y Mary Russo. Como resultado de estas descripciones y el aporte de Russo respecto al grotesco femenino, definiré mi categoría de análisis: *cuerpo grotesco femenino*. El objetivo de proponer esta categoría de análisis es para entender por qué se han

categorizado como grotescas a ciertas coreógrafas como Mary Wigman o Pina Bausch, así como analizar la coreografía *Stereo Tipo Cosmo Politan* de Pilar Gallegos.

En el segundo capítulo, y a partir del concepto *cuerpo grotesco femenino* y las teorías de género, haré una descripción sobre cómo, en la danza clásica, la moderna, posmoderna y la danza teatro, se ha hecho una evolución en cuanto a las normas y estereotipos que se ejercen sobre las mujeres como bailarinas. Esta descripción tiene como fin poder desarrollar cuatro ejemplos donde, a partir de coreografías propuestas por mujeres, me es posible encontrar características de los cuerpos grotescos femeninos y, así, resaltarlos como antecedentes de *Stereo Tipo Cosmo Politan*.

Por último, en el tercer capítulo haré el análisis de *Stereo Tipo Cosmo Politan* de Pilar Gallegos a partir de una descripción detallada de la coreografía, usando las características de los cuerpos grotescos femeninos.

Capítulo I. Lo grotesco y lo femenino

Entra. Ve. Esculca. Se ha hecho antes. Un cuerpo es un cuerpo porque se abre. El cielo es a veces así. Del lat. *aperire*. 7. tr. Separar las partes del cuerpo del animal o las piezas de cosas o instrumentos unidos por goznes o tornillos de modo que entre ellas quede un espacio mayor o menor, o formen ángulo o línea recta. Las palabras suelen unir. Pero. No obstante. Sin embargo. Aunque. El objetivo no es la emoción o el consenso. El objetivo no es. Una personalidad destructiva ve encrucijadas en todos lados, alguien decía eso.
Cristina Rivera Garza, *La imaginación pública*.

Lo grotesco se puede nombrar a partir de diversos adjetivos: cómico, sobrenatural, extraño, absurdo, repugnante, monstruoso, heterogéneo, paradójico, ridículo, horroroso, caótico, distorsionado e irreal (solo por nombrar algunos). Sin embargo, una de las características más importantes del grotesco es que, desde su primera aparición a finales del siglo XV, ha escapado de las definiciones unilaterales y, por lo tanto, constantemente se transforma.

En cuanto a las manifestaciones artísticas y literarias, algunas de ellas presentan lo grotesco desde lo sobrenatural; “es un sinsentido, es decir, en él aparecen distorsionados los órdenes que gobiernan nuestro mundo” (Kayser 54). Adolfo Sánchez Vázquez explica que, de igual manera, es una forma desde la cual se puede “contribuir a quebrantar una realidad que, indiferente al tiempo y al cambio, se empeña en ser eterna e inmutable” (248). Precisamente, desde lo grotesco también se contempla una posibilidad para “mostrar lo absurdo, lo irracional, en el seno mismo de una realidad que se presenta como coherente, armónica y racional” (249).

Otra forma de nombrar lo grotesco es a partir de “todo aquello que resulta cómico por efecto caricaturesco, burlesco y extraño” (Pavis 227). Sin embargo, es también una forma de representar la realidad en la cual se está viviendo: “En el mundo de hoy, caracterizado por su deformidad —es decir, su ausencia de identidad y de armonía—, lo grotesco renuncia a suministrar una imagen armoniosa de la sociedad: sólo reproduce ‘miméticamente’ su caos, aunque sea a través de una imagen reelaborada” (Pavis 228).

Esta aportación que hace Pavis respecto a lo grotesco como una representación del caos del mundo es relevante para apuntar hacia una forma de expresión de la realidad que se está viviendo y, así como precisa el investigador francés, “en este sentido, el grotesco es un

arte realista, puesto que en él reconocemos (como en la caricatura) el objeto intencionalmente deformado. Afirma la existencia de las cosas al mismo tiempo que las critica” (228). De acuerdo con él, a través de lo deforme se busca exponer todos aquellos hechos, circunstancias y/o experiencias que han sido silenciados por no ser parte de la norma de la sociedad, porque son todo aquello que incomoda y que se prefiere no nombrar.

Lo grotesco se ha abordado desde diversas posturas que lo caracterizan con variedad de elementos, formas y expresiones. Las características propias de lo grotesco son difíciles de enumerar porque, así como señala Angélica Tornero: “de lo grotesco destaca precisamente la ambigüedad, la dificultad de asir conceptualmente una forma de expresión que se organiza, podríamos decirlo así, en el marco de la acción, dentro de un contexto específico, de ahí sus posibilidades de diversificación y su complejidad” (173).

Estos rastros de lo grotesco permiten reconocer un panorama bastante complejo, amplio y lleno de diversidad, que se ha desarrollado a lo largo de la historia de la humanidad. Como parte de este desarrollo, se han creado múltiples expresiones artísticas y literarias que reafirman la diversidad de lo grotesco, cada una con sus propias características. Sin embargo, estas expresiones tienen algo en común: resultan inquietantes para quien las observa. Son inquietantes porque buscan demostrar las imperfecciones de todo aquello que se considera perfecto. Dejan una sensación incómoda, pero al mismo tiempo atraen la atención y resuenan en todas aquellas personas que son sus espectadoras. Así, alrededor de lo grotesco se van colocando distintos adjetivos para nombrar todas las emociones y sensaciones que surgen en quienes lo presencian; inquietante, deforme, realista, ambiguo y diverso son solo algunas.

Tener en cuenta la diversidad de expresiones de lo grotesco a lo largo de la historia permite comprender su desenvolvimiento tan peculiar a lo largo de los años. No es extraño reconocer que para nombrar a lo grotesco hacen falta definiciones que permitan describir y reconocer la particularidad de cada una. Es decir, a pesar de las teorías que se han generado siguen encontrándose nuevas expresiones de lo grotesco que no corresponden completamente a lo que las teorías previas habían enunciado. Resulta necesario poner nuevos adjetivos, nombrar desde otras miradas y latitudes para reconocer las nuevas características y singularidades que ofrecen estas expresiones.

Hacer una historia sobre lo grotesco, así como los distintos significados e imágenes que pueden venir a la cabeza al leer esta palabra, resulta imposible de lograr de una sola manera. Tal vez la forma más sencilla, y para tener un panorama amplio, sea narrar cronológicamente los usos, significados y manifestaciones de lo grotesco a partir de su primera definición a finales del siglo XV.

Así, este primer capítulo busca describir aquellos pasajes históricos de lo grotesco que permiten conocer su amplio alcance en diversos ámbitos para desembocar en qué se ha entendido por el cuerpo grotesco y cómo se ha relacionado con lo femenino. Para describir los diferentes momentos de lo grotesco será necesario hacer referencia a cada una de las propuestas más relevantes que han desarrollado teóricamente diversos autores: Mijaíl Bajtín, Patrice Pavis, Petr Polák, J. A. de Diego, Wolfgang Kayser, Adolfo Sánchez Vázquez, Frances S. Connelly y Angélica Tornero. Con cada una de estas propuestas busco discernir entre la mirada femenina y masculina de lo grotesco y, por lo tanto, del cuerpo femenino entendido desde lo grotesco.

Durante este recorrido también describiré dos manifestaciones dancísticas que, durante la Edad Media, fueron popularmente conocidas por su relación con lo grotesco: la Danza Macabra o de la muerte y el baile de San Vito, también conocido como danzamanía. Ambas están estrechamente relacionadas con la muerte y los cuerpos enfermos, además de que muestran rasgos grotescos. Después de explicar las etapas más relevantes de lo grotesco, expondré sobre el cuerpo grotesco a partir de las propuestas de Bajtín, Connelly y Mary Russo con el objetivo de establecer mi propia categoría de análisis: *cuerpo grotesco femenino*.

I. 1 Rastros de lo grotesco

La palabra grotesco proviene del italiano *grottesco*, la cual, a su vez, deriva de *grotta* (gruta, caverna). Es un adjetivo que primordialmente se ha utilizado para referirse a aquellas pinturas en monumentos romanos que fueron descubiertas durante el Renacimiento (Pavis 227). Lo grotesco también designa a cierto tipo de ornamentos que se encontraron a finales del siglo XV en excavaciones realizadas en Roma y después en otros lugares de Italia (Kayser 24).

Estos ornamentos se caracterizaron por ser “decorados con flores, hojas, raíces, animales y personas” (Polák 40), los cuales regularmente se encontraban “en las salas espaciosas de los antiguos edificios romanos” (*ibídem*). Los murales ornamentales no eran una reproducción fiel de la realidad, se trataba de pinturas que violaban “el orden natural y racional representando a los monstruos fantásticos” (Polák 41).

Algunas de las principales referencias para hablar de lo grotesco provienen de las artes visuales y de la literatura. Por ejemplo, en su *Cronología crítica del grotesco*, J.A. de Diego señala que en el arte grecolatino se pueden encontrar algunas expresiones con características grotescas, principalmente en el teatro, el cual “era una fiesta pública donde la bufonería fue su principal ingrediente y donde predominaba el mimo que recibía, según su temática, distintas denominaciones” (67- 68).

De Diego también interpreta, a partir de las *Leyes* de Platón, que existían lo que él denomina “danzas grotescas”, aquellas que “imitaban a las Ninfas, Silenios, Sátiros y Pan” (64), aunque Platón no menciona una danza grotesca como tal.⁴ El filósofo más bien hace referencia a dos tipos de danzas en las cuales se encuentran expresiones de lo grotesco: la de los cuerpos más hermosos y la de los más feos. La danza de los cuerpos más hermosos era aquella “cuyas imitaciones tienden a lo solemne” (Platón 327) y la de los más feos era la “imitadora de lo vulgar” (*ibídem*).

De igual manera, Platón hace referencia a otros dos tipos de danzas: las guerreras y las pacíficas, aunque en ningún momento se refiere a ninguna de ellas como grotescas, como indica De Diego. Estos dos tipos de danzas son parte de lo que denomina *género serio*. Por un lado, la danza guerrera era aquella donde “los cuerpos humanos se entrelazan en violentos esfuerzos, animados de un alma varonil” (*ibídem*) y cuyos movimientos eran imitaciones de dos tipos: la primera de movimientos cautelosos y/o de defensa ante algún golpe, ya sea girando, retrocediendo, saltando y/o tirándose al suelo, mientras que la segunda eran imitaciones de movimientos de ataque, tales como disparar flechas, lanzar jabalinas y golpes de todo tipo (*ibídem*). El segundo tipo de danza del género serio era la danza pacífica, aquella cuya misma descripción y clasificación resulta de “examinar en ella en cada caso si uno se

⁴ J. A. de Diego hace referencia a estas danzas como grotescas sin aclarar que Platón no las nombraba como “danzas grotescas”. El análisis que De Diego realiza sobre las danzas que menciona Platón en las *Leyes* resulta una interpretación personal de estas expresiones, ya que el primer uso de la palabra grotesco fue con el descubrimiento de las excavaciones en Roma durante el siglo XV.

consagra a la bella danza como es debido o si la desvirtúa, y si en los coros mantiene permanentemente una actitud propia de hombres observantes de la ley” (Platón 328). Dando como resultado que, todas aquellas danzas consagradas a Baco donde participan personajes “bajo el nombre de Ninfas, Panes, Silenos y Sátiros imitan, como ellos dicen, a gente ebria, y la danza de los que ejecutan purificaciones y ritos de iniciación” (*ibídem*) no fueran dignas de ser ni guerreras ni pacíficas, siendo relegadas como “incompatibles con la ciudad” (*ibídem*). Así, este tipo de danzas que describe Platón estarían más cercanas a lo que De Diego asume como grotescas por no corresponder a la norma que establecía el género serio.

En el arte renacentista lo grotesco designa la diferencia entre las imitaciones de los murales romanos excavados en el siglo XIV y los originales, además de aquellas decoraciones fantasiosas o sumamente extrañas (Polák 41). Hasta este momento del recorrido, destacan expresiones artísticas y ornamentales que tienen motivos grotescos, aunque en la literatura también se encontraron expresiones de lo grotesco.

De Diego señala que durante el siglo XV destacan los pintores Hieronymus Bosch y Leonardo Da Vinci, quienes en sus obras tienen múltiples motivos grotescos (71). De Bosch se reconoce *El jardín de las delicias* como una pintura grotesca por ser “una vuelta de lo extraño al quicio de lo familiar, de lo inexplicable a lo inteligible, de lo absurdo al sentido” (Cruz 10) y de Da Vinci menciona ciertos dibujos donde se muestran cabezas “grotescas”.⁵ Uno de estos dibujos es, precisamente, *Cabezas grotescas*, el cual es considerado como una caricatura donde resalta la fealdad y las deformidades faciales.

Esta forma de representación a partir de lo grotesco capta el interés de la élite del siglo XVI y trasciende el ámbito de la pintura para extenderse a la arquitectura, al grabado y la decoración de libros, incluso llega a la literatura (Polák 41). También aparecen motivos grotescos en utensilios y alhajas (De Diego 72). A principios de ese siglo se genera, principalmente en Europa, una literatura filosófica y erudita, dentro de la cual se encuentran las obras del monje benedictino francés François Rabelais (Cándano 62). Entre ellas está *Gargantúa y Pantagruel*, la cual destaca, según Graciela Cándano, porque:

⁵Algunos rasgos característicos de estas caras grotescas son las deformaciones en el cráneo, nariz, barbilla y orejas.

Bajo su imaginación exuberante y humor burlesco, con frecuencia impúdico, Rabelais se divierte en un alud de verdaderas orgías verbales al componer *Gargantúa y Pantagruel*, que sin embargo encierra discusiones en torno a temas antropológicos, políticos, sociológicos y filosóficos, a veces expuestos por medio de la más seria de las elocuencias (*ibídem*).

En esta obra, Rabelais busca inspiración en el folclor y tradiciones orales populares para narrar la vida de dos gigantes bondadosos y glotones: Gargantúa y Pantagruel. Este libro será clave para el análisis que Mijaíl Bajtín hará en torno al cuerpo grotesco en la Edad Media sobre el cual ahondaré más adelante en este mismo capítulo.

Para inicios del siglo XVIII, el grotesco se generaliza en el arte ornamental y pasa a ser un término fijo para este tipo de objetos en concreto (De Diego 82). El término grotesco comienza a usarse para referirse en otras expresiones artísticas, especialmente la literatura (Polák 42). En el siglo siguiente, con el inicio del Romanticismo, deviene una “reacción radical al racionalismo neoclásico” (Polák 44). Durante este periodo se busca la aprehensión del mundo desde un punto de vista más implicado con lo personal y lo subjetivo donde se confronta la realidad tal como es, provocando sensaciones de miedo e incertidumbre (Polák 44). Así, todo aquello que ha sido “anteriormente considerado seguro y consabido se desvela de súbito como espantoso: la risa se vuelve inesperadamente irónica y sarcástica” (*ibídem*). Como respuesta a esta confrontación de la realidad a través de sensaciones de miedo e incertidumbre, aparecen ciertos motivos relevantes: “locura, marionetas, máscaras y seres híbridos; predomina lo caricaturesco, lo tremendo, lo cómico, lo satánico y lo bufonesco” (Polák 45).

Durante el periodo romántico, entre finales del siglo XVIII e inicios del siglo XIX, Umberto Eco señala que lo grotesco era considerado como aquello que resultó de los “efectos de la liberación de la belleza de los cánones clásicos” (*Historia de la belleza* 321). De esta manera, las expresiones de lo grotesco, como sinónimo de lo feo, no eran la negación de la belleza, sino parte de ella (*ibídem*). Para Eco, Víctor Hugo es el principal teórico de lo grotesco que deja como legado una serie de personajes grotescos: “desde el jorobado Quasimodo al rostro deforme del *Hombre que ríe*, hasta las mujeres destruidas por la miseria y la crueldad de la vida, que parece sentir aversión por la tierna belleza de los niños inocentes” (*Historia de la belleza* 322).

Durante el siglo XX, las teorías, ensayos y obras en torno a lo grotesco resultan abundantes, de acuerdo con lo recopilado por De Diego y Polák en sus respectivas cronologías. En primer lugar, De Diego señala que algunos de los autores que representan lo grotesco en sus obras son Carlos Mauricio Pacheco, con *Los Disfrazados* (1906) y *El Cerro* (1913); Luigi Chiarelli, con *La máscara y el rostro* (1916); Alberto Novión, con *En casa del taita Pancho* (1921); Carlos Arniches, con *Es mi hombre* (1921), por sólo mencionar algunos. Por su parte, Polák indica que, en el siglo XX, los dos teóricos que más contribuyeron para el desarrollo de lo grotesco fueron Bajtín y Wolfgang Kayser.

El aporte de Bajtín se centra en el cuerpo grotesco a partir del análisis de la obra *Gargantúa y Pantagruel* de François Rabelais. En su libro *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento* describe las características de los cuerpos que aparecen en la obra de Rabelais y los enuncia desde todo aquello que sale de sus límites y desde las partes del cuerpo que son puertas de entrada y salida del y hacia el mundo: boca, ojos, ano (Bajtín 26). En la introducción, alude a la imagen grotesca como aquella que es una expresión artística e ideológica que surge con mayor intensidad durante el Renacimiento (Bajtín 25). De igual manera, señala que tiene dos características esenciales: “la actitud respecto al *tiempo y la evolución*”⁶ (*ibídem*) y “*su ambivalencia, los dos polos del cambio: el nuevo y el antiguo, lo que muere y lo que nace, el comienzo y el fin de la metamorfosis*”⁷ (*ibídem*). Otras características de la imagen grotesca son que constantemente está cambiando y se ubica en lo liminal; por ejemplo, está entre la muerte y el nacimiento, entre el crecimiento y la evolución (*ibídem*).

Las teorías sobre lo grotesco que se desarrollaron en el siglo XX están regidas primordialmente por una visión masculina; sin embargo, durante el siglo XXI destacan aportaciones teóricas con una visión femenina de lo grotesco, principalmente con las autoras Frances Connelly, Mary Russo y Angélica Tornero. Connelly describe que lo grotesco es un “arma de elección para la protesta social, para dar voz de todos aquellos oprimidos por las limitaciones sociales tradicionales o que parecían monstruosos de alguna forma” (*Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales* 51). Pero es también aquello que “encarna el peligro del arte, la amenaza de unas imágenes que hieren de muerte todo lo conocido, lo

⁶ Las letras cursivas son del autor.

⁷ Las letras cursivas son del autor.

establecido, lo aceptado” (*ibídem*). Por su parte, Russo se enfoca en el cuerpo de la mujer dentro del discurso de lo grotesco y propone el término *grotesco femenino*, el cual resulta importante para fines de esta investigación porque apunta hacia un espacio donde el género no delimita lo que un cuerpo es o no es. Así, lo grotesco femenino, a diferencia de propuestas teóricas anteriores –como el cuerpo grotesco desarrollado por Bajtín–, no busca equiparar actos propios de las mujeres como parir, con lo grotesco. Se evita, así, una connotación negativa de hechos y características biológicas que se relacionan directamente con las mujeres y que propician un mal entendimiento de una relación entre lo grotesco y lo femenino.

Por otro lado, la mirada de Tornero se posiciona en las propuestas artísticas de finales del siglo XX y principios del XXI para describir lo grotesco desde la reflexión crítica y los límites indefinidos. La autora explica:

En las últimas décadas del siglo XX y lo que va de este, lo grotesco atraviesa distintas expresiones de la cultura popular, manifestaciones que se disfrazan de “normales”, así como propuestas artísticas que promueven la reflexión crítica. Los límites tienden a desdibujarse y lo grotesco se extiende, se renueva y reinventa en el ámbito de las industrias culturales y en el del arte (Tornero 190).

Es importante destacar que las expresiones artísticas que retoman lo grotesco están en constante movimiento y renovándose. Así, las manifestaciones de lo grotesco en el siglo XX y XXI se posicionan como un discurso estético y político que sirve para manifestar ciertos aspectos de la realidad que invitan a que el espectador o espectadora tenga una reflexión crítica a partir de ellos (López 82). Por ejemplo, la coreografía *Mujeres*⁸ (1971) de Graciela Henríquez⁹ alude a la interminable lucha de las mujeres contra el sistema patriarcal. Siendo una coreografía donde lo grotesco se representa como una forma de protesta ante la opresión del género masculino sobre el femenino a partir de imágenes, movimientos y sonidos grotescos.

Si bien es cierto que lo grotesco se resiste a las definiciones, esto mismo también ha dado pie a que sean abundantes las teorías para describirlo. Aunque la mayoría de estas

⁸ Ver video de *Mujeres* de Graciela Henríquez <https://www.youtube.com/watch?v=0S03zvu1WWk>

⁹ Graciela Henríquez (1932) es originaria de Venezuela pero naturalizada mexicana en 1972. Durante más de 50 años se ha dedicado a la danza y a la investigación. Es licenciada en Antropología Social por la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH), maestra en Divulgación de la Historia en la Universidad Iberoamericana y doctora en Antropología por la ENAH. Sus coreografías se han enfocado en fusionar la danza y el teatro con la antropología y la historia.

teorías se enuncien desde una visión europea o estadounidense, cabe destacar la presencia de lo grotesco en Latinoamérica y sus particularidades. En una región donde el cuerpo es el blanco de la violencia, las manifestaciones de lo grotesco irrumpen con caos, horror, realismo y crítica. Los dos teóricos a quienes me refiero y que desde esta visión latinoamericana aportan al estudio sobre lo grotesco son Angélica Tornero y Anthony López Get. Este último plantea *lo grotesco contemporáneo* para nombrar todas aquellas expresiones artísticas de lo grotesco que surgen en Latinoamérica durante el siglo XXI. Su propuesta resulta pertinente para este recorrido por lo grotesco que, principalmente, se ha enunciado desde expresiones artísticas y literarias provenientes de Europa. Sin embargo, es necesario conocer cómo se ha conceptualizado lo grotesco en Latinoamérica.

A partir de lo grotesco contemporáneo, López define que las expresiones artísticas en Latinoamérica exploran diversas facetas de la realidad, ya sean universales o más específicas, y advierten una verdad cercana y existente (88-89). Dentro de los elementos que encuentra en común entre lo grotesco y lo grotesco contemporáneo están el cuerpo y sus funciones fisiológicas, las cuales dan como resultado una experiencia grotesca (López 87). Para Tornero, lo grotesco, tanto en México como en toda Latinoamérica, es una forma de estar y ser en el mundo. ¿Y cuál es la razón? El contexto. Es decir, se trata de una región donde hay una guerra permanente como resultado del narcotráfico y la violencia que hacen que la vida cotidiana sea un relato violento (184). Ella entiende lo grotesco como una crítica lejana a lo descrito por Bajtín durante la Edad Media y el Renacimiento. Es un “malestar frente a un estado de cosas que, cada vez más, deteriora la vida de los humanos” (Tornero 190). Desde la perspectiva de los artistas, las obras que resultan de lo grotesco “buscan alejarse de la autorización y la autoridad, así como del aura del arte y la verdad; son recibidas, por algunos, con desagrado, y por otros con preocupación” (*ibídem*).

Así, otra teoría que también busca nombrar a los cuerpos a partir de lo grotesco y en el contexto de Latinoamérica, es la *liminalidad* propuesta por Ileana Diéguez. Con esta teoría, la autora busca establecer una relación de diálogo con fenómenos artísticos: “una especie de tejido híbrido constituido por fragmentos conceptuales de otros cuerpos que entran en una nueva relación y generan un espacio donde conviven diferentes maneras de mirar” (Diéguez 64). Desde la liminalidad, Diéguez describe el tejido que se forma como una “situación ambigua, perecedera y relacional, con una temporalidad acotada por el acontecimiento

producido, vinculada a las circunstancias del entorno” (64). De esta manera, al observar los fenómenos artísticos desde la liminalidad, la autora considera las teatralidades desde la relación que tiene el creador de la obra con su contexto, dicha relación se puede modificar dependiendo del contexto de cada persona (65). Ambas propuestas, la liminalidad y lo grotesco contextualizado en Latinoamérica en el siglo XXI, buscan considerar el contexto social y político de los y las creadoras y sus manifestaciones artísticas.

Cada una de las etapas de lo grotesco descritas en este recorrido reafirma que las manifestaciones artísticas o literarias tienen sus propias características y no se pueden definir unívocamente. Lo grotesco, entonces, es aquello que está en contra de las normas de una época y que incomoda porque irrumpe lo cotidiano. También está en la interpretación y lo que se crea a partir de la mirada del otro, de quien lo contempla. Dicha mirada puede tener dos objetivos dispares: el primero, reconocer lo grotesco como una forma de manifestar que incomoda pero que propicia la reflexión; el segundo, ignorar y rechazar las sensaciones, reflexiones y críticas a las que incita lo grotesco.

Así, las manifestaciones y teorías de lo grotesco existen como una forma de crítica y resistencia a un entorno opresor. No es de extrañar entonces que lo grotesco sea sinónimo de feo, repugnante o monstruoso, con el fin de demeritarlo y señalarlo como indigno de tener valor. En realidad, más allá de estos adjetivos, lo grotesco contempla todo un universo de realidades posibles. Tampoco es de extrañar que la documentación de este tipo de manifestaciones sea escasa. Por ejemplo, la bibliografía que menciona lo grotesco en la danza es insuficiente, a diferencia de la danza clásica, donde hay infinidad de libros que describen minuciosamente su historia, pero desde la visión normativa que se enfoca en los cuerpos pulcros y estéticamente bellos. ¿Por qué pareciera que, para algunas expresiones artísticas, lo grotesco sigue oculto entre las sombras de lo normal y cotidiano? ¿Por qué no mencionar lo grotesco en la danza? ¿Por qué seguir privilegiando un cuerpo pulcro y aparentemente perfecto? ¿Qué es lo que motiva a recurrir a lo grotesco dentro de una manifestación artística?

I. 1. 1 Las artes escénicas desde lo grotesco

A partir del recorrido que he descrito sobre las expresiones de lo grotesco, es importante resaltar aquellas que se han articulado desde las artes escénicas. Dado que esta investigación se centra en las expresiones dancísticas, considero relevante hacer referencia a tres manifestaciones artísticas de la historia de la danza: la danza macabra, el baile de San Vito y la danza grotesca.

En este sentido, Polák encuentra que hay ciertas épocas donde lo grotesco es parte de expresiones artísticas predominantes, pero también hay épocas donde pareciera que no existen este tipo de expresiones o son difíciles de encontrar (40). En el caso específico de la danza, pareciera que lo grotesco no se quiere nombrar como parte de esta expresión. Como he dicho antes, difícilmente la danza grotesca se encuentra en las historias oficiales de la danza. Existen diversas fuentes que relatan la historia de la danza desde los orígenes del ballet hasta la danza contemporánea que no mencionan nada sobre la danza grotesca: *La danza y el ballet*, de Adolfo Salazar; *Historia del ballet y de la danza moderna*, de Ana Abad Carlés; *Moving History/ Dancing Cultures*, editado por Ann Dills y Ann Cooper Albright; *Whats is dance?*, de Roger Copeland y Marshall Cohen, e *Historia de la danza desde sus orígenes*, de Artemis Markessinis, por mencionar las más comunes. De esta manera, aunque lo grotesco (desde el descubrimiento de las excavaciones en Roma en el siglo XV hasta el siglo XXI) se ha manifestado desde diversas expresiones artísticas y literarias y se ha estudiado y teorizado desde múltiples puntos de vista, no en todas las expresiones artísticas ha tenido el mismo reconocimiento.

Entre los siglos V y XV (comúnmente denominados como Edad Media), el baile era permitido en pocas ocasiones, principalmente durante las procesiones y en los coros de las iglesias. Así, la Iglesia fue la razón principal por la cual la danza no se desarrolló tanto durante estos años:

En los primeros años de nuestra era y durante toda la Edad Media, la danza fue una de las artes menos desarrolladas. Si tenemos en cuenta que el centro de la educación en aquellos tiempos estaba en manos de la Iglesia, se comprende fácilmente que así fuera, ya que la disciplina eclesiástica fue siempre severa con el baile por lo que éste conservaba de profano. Solamente las sectas herejes utilizaban danzas como

parte de sus ritos religiosos, como los Gnósticos heterodoxos del siglo II en sus “ágapes” o banquetes de amor (Markessinis 57).

Sin embargo, en años posteriores se permitió que la danza llegara a las plazas delante de las iglesias (una noche antes de los días festivos) y en las puertas de los cementerios, donde iniciaría la danza macabra (*ibídem*).

Se cree que la danza macabra, también nombrada por algunos autores como Danza de la Muerte, se originó en Francia durante la Edad Media. Principalmente se representa en la literatura y la pintura a través de estrofas e imágenes que evidencian una danza compuesta por varios participantes, entre los cuales se encontraban esqueletos que representaban el poder de la muerte sobre la vida del hombre (*ibídem*). Por lo tanto, no hay una referencia precisa que indique si esta danza era representada o únicamente fue una creación de la literatura y la pintura. Comúnmente, cada una de las imágenes se encuentra acompañada de un texto en rima:

Los textos son alusivos a la fugacidad de la vida, a la brevedad de los placeres e incluyen sentencias sapienciales y refranes populares que varían según las regiones. Cada una de las estrofas tenía la intención teórica de consolar a quienes las leían con la idea de que la Muerte era la única que trataba por igual a todos los humanos, pero la lectura de los epígrafes, al final, más que un consuelo, resultaba ser demoledora y contundente (González 24).

Tanto en los textos como en las imágenes, la muerte es la figura central y, como señala Víctor Infantes, “generalmente representada por un esqueleto, un cadáver o un vivo en descomposición” (21). De igual forma, la muerte era representada desde aquellos rasgos considerados más desagradables:

Los artistas del siglo XV resaltaron aquellos aspectos que resultaban más desagradables en la iconografía del doble muerto, como son los huesos revestidos de algo de carne ajamonada, colgajos pinjantes de carne putrefacta y vísceras a punto de caer al suelo por culpa del frenético movimiento de la danza, cabellera larga, despeinada y desordenada, calaveras desdentadas con ojos saltones, pechos y músculos consumidos, sudarios y ricas mortajas reducidas a harapos (González 26).

Cada uno de estos aspectos de la muerte resaltados en las imágenes se asemeja a la descripción que hace Bajtín sobre el cuerpo grotesco, presente a lo largo de la obra de François Rabelais:

[...] cuerpos despedazados, órganos separados del cuerpo (por ejemplo, en las murallas de Panurgo), intestinos y tripas, grandes bocas abiertas, absorción, deglución, beber y comer, necesidades naturales, excrementos y orina, muerte, nacimiento, primera edad y vejez, etc. Los cuerpos están entremezclados, unidos a las cosas (por ejemplo, en la imagen de Quaresmeprenant) y al mundo. La tendencia a la dualidad de los cuerpos se afirma en todo lugar. El aspecto procreador y cómico del cuerpo es subrayado siempre (Bajtín 248- 249).

Las características que describe Bajtín para el cuerpo grotesco en la obra de Rabelais se encuentran también dentro de los elementos que componen a las imágenes de la Danza Macabra: son cuerpos despedazados y separados de sus órganos; cuerpos que evidentemente se encuentran entre la vida y la muerte, en un límite, pero también se inscriben desde lo cómico, desde la ironía de encontrar a vivos y muertos en una danza alegre donde el destino final es la muerte sin retorno, la que arrasa sin distinción alguna con la humanidad. Cabe destacar que esta danza macabra se explica únicamente a partir de ilustraciones y pinturas; no existe un registro que indique cómo era representada.

Alrededor de esta danza existen diversas teorías sobre su origen. Estas buscan explicar qué fue primero: si la imagen de la danza o el texto que la acompaña. Los filólogos y musicólogos definen que:

[...] primero surgió el texto oral, rimado y escenificado en el teatro litúrgico, y que las dramatizaciones, hechas por actores en los atrios de las iglesias buscando inculcar a los fieles el temor a la muerte, proporcionaron a los promotores artísticos el interés por esta representación figurativa y a los artistas el repertorio de gestos y acciones. De ese modo la imagen pintada, esculpida o grabada de la danza macabra era entendida con la misma función admonitoria que tenía el efímero teatral y habría surgido como consecuencia de la necesidad de imitar una imagen real (González 30).

La danza macabra alertaba a los fieles religiosos sobre los peligros de morir en pecado (33) y es hasta 1485 cuando se registran las danzas macabras de mujeres y las danzas mixtas con hombres y mujeres (González 28). Por su parte, Raoul Charbonnel define un tipo de danza donde se encuentran las mujeres y la muerte; la nombra *Danza de las mujeres*, donde “la Muerte se presenta primeramente á (sic) la reina, que parece muy sorprendida de su visita; después á (sic) la duquesa” (Charbonnel 150). Así, la Muerte comienza una visita a la ciudad donde poco a poco se llevará a cada una de las mujeres. Todas se presentan temerosas ante la Muerte y tristes por todos los placeres físicos y materiales que ya no podrán disfrutar; todas, excepto una, la aldeana:

La mujer del escudero, viendo aproximarse á (sic) la muerte, se lamenta diciendo que había comprado, en la fiesta de Lendit, tela para teñirla de escarlata, y que, además, debía concluir un vestido verde para los primeros días del mes de mayo. La Muerte dice á (sic) la *burguesa* que ni sus *hermosas galas almidonadas*, ni su amplia cintura pueden detener el golpe. La tendera, la viuda, la recién casada, la niña mimada (que duerme hasta la hora de comer), la *sabijonada*, todas sufren con harto dolor la misma suerte. La mujer aldeana es la única que abandona, sin lamentarse, una existencia que ha pasado entre privaciones y contrariedades. La partera, la monja, la hechicera, aparecen también en escena (Charbonnel 151).

Lo que muestra esta narración sobre la *Danza de las mujeres* es las estratificaciones sociales de la mujer en la Edad Media, así como sus oficios. Sin embargo, lo que sigue resaltando de este texto y que deviene por el mismo tema de la Danza Macabra, es que nadie se encuentra exento de la muerte. Ni siquiera las mujeres.

El Baile de San Vito es la segunda manifestación dancística que también fue desarrollada durante la Edad Media. Era una representación donde “grandes muchedumbres de enfermos se congregaban en la iglesia de este santo, esperando la curación que nunca llegaba; se ofrecía así un espectáculo grotesco y patético de danza colectiva” (Markessinis 59). El Baile de San Vito estaba relacionado directamente con la enfermedad, y la danza era parte de un acto desesperado de los enfermos por lograr la sanación. También fue conocido como: corea de San Vito (*enthusiasmus*), coreomanía, manía danzante, danzamanía o tarantismo entaneasmo, y era, clásicamente, “una manifestación epidémica de tipo histérico en la que la música y la danza jugaban un papel importante, favorecida por la superstición religiosa” (Corral 101).

Los orígenes de este baile y otros posibles nombres para referirse a estas enfermedades (durante la Edad Media), donde la danza era parte de la curación, son diversos: “El nombre de baile de San Vito viene de un gran brote que apareció en Estrasburgo en 1518, en el que los danzantes fueron trasladados a la capilla de San Vito en la villa alsaciana de Zabern, donde danzaron y cayeron, siendo milagrosamente curados” (Corral 101). Popularmente, estas teorías acerca de su posible origen se han conocido a través de poemas escritos durante la Edad Media, donde se señala que:

[...] se trasluce que la danza puede ser engañosa, que muchas veces en esta época lo que aparentemente sugiere el movimiento externo no es la realidad del sentimiento interior. El hecho de que los personajes

manifiesten que se los fuerza a bailar, no es precisamente una expresión en términos vulgares de la inevitabilidad de la Muerte, sino posiblemente un reflejo de la impotencia humana frente a las enfermedades y epidemias que asolaban las comunidades, dramáticamente ejemplificadas en el llamado “BAILE DE SAN VITO” y sus espasmos musculares involuntarios (Markessinis 59).

Todos aquellos que se congregaban para hacer este baile y así encontrar la salvación forman parte de una extensa comunidad que se afectó durante la Edad Media por las diversas epidemias y, así como en la danza macabra, en muchos casos la muerte era irremediable.

Estas dos manifestaciones dancísticas resultan similares por la relación que tienen con lo grotesco: la vulnerabilidad del cuerpo. Tanto uno como el otro demuestran, desde la muerte y la enfermedad, que estas dos condiciones son inevitables para los seres humanos. Por otro lado, tanto la danza macabra como el baile de San Vito fueron danzas que se crearon a partir de textos e imágenes, los cuales no fueron escritos ni elaborados con el fin de preservar la danza, sino que esta se creó a partir de ellos. No hay certeza sobre la representación de ninguna de estas dos danzas, más allá de lo que permiten apreciar los textos e imágenes, a diferencia de la llamada danza grotesca. Domenico Pietropaolo señala que, al ser la danza grotesca un estilo de danza característico del período barroco tardío, sus orígenes se remontan a la danza noble:

Fue el ballet clásico, en sus inicios, lo que dio lugar a lo grotesco como una categoría distinta. La danza noble, reservada para Luis XIV y sus cortesanos, siguió siendo el tipo más alto de danza cuando el ballet, ahora realizado por profesionales, se trasladó en el siglo XVIII desde el salón de baile de la corte al teatro. Los primeros ballets de la corte también proporcionaron una gama de otros “tipos” – incluida la “danza grotesca” para los bufones y bailarines similares a los personajes de la *commedia dell’arte*. Muchos de estos estaban físicamente deformes. Entre los extremos de la danza noble y grotesca había otros tipos (Kisselgoff “Dance view; grotesque imagery has come to dance párr. 4 ”).¹⁰

11

¹⁰ A partir de esta cita todas las traducciones son mías.

¹¹“It was classical ballet, in its very beginnings, that made room for the grotesque as a distinct category. The noble dance, as reserved for Louis XIV and his courtiers, remained the highest type in dance when ballet – now performed by professionals – moved in the 18th century from the court ballroom to the theater. The early court ballets also provided a gamut of other ‘types’ – including the ‘danse grotesque’ for buffoons and dancers similar to *commedia dell’arte* characters. Many of these were physically deformed. Between the extremes of noble and grotesque dance were a few other types. Later, as the hurly-burly of crowd scenes in 19th- century Romantic ballet receded with the advent of formal beauty in Marius Petipa ballets, the grotesque never seemed to quite find its old place on the dance stage” (Kisselgoff “Dance view; grotesque imagery has come to dance”).

La danza grotesca era concebida como un espacio destinado a aquellos personajes que estaban más relacionados con lo cómico y el virtuosismo físico de los personajes de la *commedia dell'arte*. Sin embargo, este tipo de danza no prevalecerá de la misma forma que sí lo hizo el ballet clásico y otro tipo de danzas cortesanas. Pietropaolo define la danza grotesca desde dos sentidos: uno general y otro específico. Desde un sentido general, es aquella que “podía referirse a todos los bailes escénicos basados en la idea de bufonería” (Pietropaolo 338)¹² y, en un sentido específico, se trata de “bailes cómicos basados en los personajes comunes y las rutinas cómicas de la tradición de la *Commedia dell'arte*, elevados a un nivel superior de refinamiento por el nuevo contexto estético” (*ibídem*)¹³.

El nivel técnico y virtuoso de los bailarines de danza grotesca es considerablemente mayor al de los bailarines de danza seria (*ibídem*) y, en este mismo sentido, tiene una herencia proveniente de la *Commedia dell'arte* y los juglares, de las acrobacias, los tropezones y las cabriolas (Marotti 79), tomando en cuenta que los bailarines de danza grotesca eran personas dedicadas a ese oficio, mientras que los de danza seria eran practicantes cortesanos ocasionales. Al respecto de las habilidades técnicas y el virtuosismo de los bailarines de danza grotesca, Pietropaolo encuentra que:

En una danza grotesca, el bailarín debe mostrar el modo de dirección de un virtuoso, para asegurarse de que la risa sea provocada por la danza, en lugar del bailarín. Para hacerlo requiere, y debe hacer visible, una gran fuerza y habilidad. Es mucho más fácil para un bailarín cruzar el escenario sin tener que fingir que no se mueve libremente en un eje plano que hacerlo configurando su cuerpo como si estuviera subiendo una escalera o bajando una colina empinada o caminando como un insecto, o imitando a una mujer a punto de dar a luz, o incluso pretendiendo que alguien tenga un enema: estos últimos *lazzi*¹⁴ están adecuadamente purificados de realismo ofensivo por un alto grado de estilización (Pietropaolo 342- 343)¹⁵.

¹²“[...] it could refer to all stage dances grounded in the idea of stylized buffoonery” (Pietropaolo 338).

¹³“[...] comic dances based on the stock characters and comic routines of the *Commedia dell'Arte* tradition, raised to a higher level of refinement by the new aesthetic context” (*ibídem*).

¹⁴ Los *lazzi*, en la *commedia dell'arte*, son recursos que los actores usaban para reanimar una escena. Estos *lazzi* tenían como fin provocar risa, ya sea desde la burla o la acrobacia. Normalmente se conforman por gestos, palabras, poses o muecas (Chancrin 210).

¹⁵“In grotesque performance the dancer must display the mode of address of a virtuoso, in order to ensure that laughter is elicited by the dance, rather than the dancer. To do so he requires, and must make visible, great strength and ability. It is much easier for a dancer to cross the stage without having to pretend that he is not

La danza grotesca conjunta una serie de elementos que denotan antinaturalidad y desequilibrio (Pietropaolo 342). A través de su cuerpo, los bailarines de la danza grotesca muestran desalineaciones, curvaturas extremas y contorsiones musculares.

De la misma manera, Arianna Fabbriatore aclara que esta categoría se concibió como opuesta a la danza noble. Por un lado, esta última, originaria de París e institucionalizada por la Real Academia de la Danza, se caracterizó por la elegancia y gracia de sus movimientos y, por otro lado, la danza grotesca, originaria de Italia y sin una técnica codificada por la Real Academia de la Danza. Aunque esta danza tenía un alto nivel técnico que se evidenciaba con el virtuosismo de sus bailarines, fue señalada por su aparente poca disciplina, virtuosismo y gestualidad (2).

A partir de este primer acercamiento sobre qué es la danza grotesca, subrayo cuatro características que enuncian Kisselgof, Pietropaolo y Fabbriatore, las cuales serán importantes para desarrollar en los siguientes párrafos: en primer lugar, la danza grotesca tiene una estrecha relación con la *Commedia dell'arte*, porque de ella hereda el sentido cómico; en segundo lugar, se describe desde lo opuesto a la danza noble; en tercer lugar, se representa a partir del virtuosismo y la destreza física de sus bailarines y, por último, el hecho de que esta danza no haya sido codificada como ocurrió con la danza noble, representa una dificultad para conocer con mayor profundidad cómo era interpretada.

Así, la danza grotesca, con su uso excesivo del cuerpo y sus temas provocadores, representó todo aquello considerado como vulgar e impropio para el siglo XVIII (Fabbriatore 9). El hecho de que esta danza fuera representativa de Italia, y dada la creciente competencia cultural entre las naciones, provocó que se le atribuyeran connotaciones negativas por “su virtuosismo brillante pero vacío, con su mímica expresiva pero vulgar, con sus connotaciones ‘italianas’” (*ibídem*).

Los rastros que la danza grotesca ha dejado se centran en el bailarín italiano Genaro Magri, quien fue reconocido internacionalmente por ser un *ballerino grottesco* y coreógrafo con una vasta experiencia en el escenario (Harris-Warrick 3). En 1779, Magri publicó el

moving freely on a flat plane than it is for him to do so configuring his body as if he were climbing a ladder or moving down a steep hill, or walking like an insect, or imitating a woman about to give birth, or even pretending to give someone an enema—the latter lazzi being suitably purified of offensive realism by a high degree of stylization” (Pietropaolo 342- 343).

Tratado teórico-práctico de baile, escrito donde “sostiene una práctica de la danza altamente tecnicada, fundada en técnicas de saltos y giros en modos de desarrollar la agilidad y la energía, en el uso de la pantomima, es decir, de la expresión corporal completa, no sólo basada en los rostros o gestos” (Pérez 58- 59).

El *ballerino grottesco* era aquel que “hacía papeles cómicos, con un gran despliegue de destreza y movilidad y que en buenas cuentas despertaba y mantenía atento el interés de los espectadores” (Pérez 58). En este sentido, la descripción del *ballerino grottesco* estaba encaminada hacia el despliegue corporal del virtuosismo del bailarín y sus habilidades cómicas y técnicas. Sin embargo, ¿las mujeres podían participar de la danza grotesca? En el libro *The Grotesque Dancer on the Eighteenth Century Stage*, Rebeca Harris-Warrick y Bruce Alana Brown recopilan a partir de fuentes del siglo XVIII los nombres tanto de bailarinas como bailarines grotescos y el resultado es un listado donde, aproximadamente, 150 de estos nombres corresponden a bailarinas de danza grotesca. Algunas de las fuentes donde estos nombres aparecieron son: libretos de ópera, cronologías publicadas sobre teatro y escenarios de ballet. Principalmente, los libretos de ópera resultaban una fuente de información muy valiosa para conocer más sobre las danzas y ballets:

Los libretos de ópera proporcionan una importante fuente de información sobre la creciente prominencia de los ballets teatrales en Italia. Durante finales del siglo XVII y hasta alrededor de 1719, los libretos de los teatros de los principales centros de Italia, como Venecia, Milán, Turín, Florencia y Nápoles, incluían cada vez más avisos sobre las danzas. Estos generalmente indicaban la ubicación de los ballets, títulos y breves descripciones de sus temas, acciones o personajes, a veces junto con comentarios sobre la escenografía o las máquinas escénicas empleadas (Harris-Warrick 18).¹⁶

Más allá de la información que se recopiló a partir de estos libretos de ópera, no hay un mayor registro que mencione cómo las mujeres participaban de la danza grotesca ni cuáles eran sus papeles representativos. Así, una manera de inferir esto es a partir de reconocer el contexto dentro del cual se desarrolla la danza grotesca: la *Commedia dell'arte*. Algunas de las

¹⁶“Opera librettos provide an important source of information regarding the growing prominence of theatrical ballets in Italy. During the later seventeenth century and up to about 1710, librettos from theaters in Italy’s major centers, such as Venice, Milan, Turin, Florence, and Naples, increasingly included notices concerning the dances. These generally indicated the placement of the ballets, titles and short descriptions of their themes, actions, or characters, sometimes together with comments on the scenery or stage machines employed” (Harris-Warrick 18).

características y papeles representativos de las mujeres en este teatro popular del siglo XVI pueden ayudar para conocer cómo pudo ser el posible papel de la mujer en la danza grotesca.

Además, así como Arianna Fabbriatore expone, la relación entre la *Commedia dell'arte* y la danza grotesca reside en aquellas características que la danza retoma tanto de algunos personajes de la *Commedia dell'arte* (como Arlequín) como del mismo léxico que se utilizaba (13). La influencia de la *Commedia dell'arte* en la danza se extenderá hasta la danza clásica, donde, en 1920, Igor Stravinsky creó el ballet *Pulcinella*¹⁷ basándose en el personaje homónimo de la *Commedia dell'arte*. Dicho ballet tiene coreografía original de Léonide Masine, así como diseño de vestuario y escenografía de Pablo Picasso.

La *Commedia dell'arte* nace en Italia como teatro popular en el siglo XVI y se difunde por toda Europa hasta finales del siglo XVIII. Beatriz Fernández Ruiz señala que la *Commedia dell'arte* es “un proceso paralelo cronológicamente a la difusión de la ornamentación grotesca” (100). Aquella ornamentación que especialmente durante el siglo XVI se hizo más notoria en España y diversos países de Europa, aunque sus raíces están, probablemente, en Italia.

En la *Commedia dell'arte* la improvisación será el recurso más importante para la representación, incluso más que el texto. Fernández señala que “se improvisaba espontáneamente sobre el escenario, interpretando un mínimo esquema de acción. Los guiones se colgaban tras la escena y siempre era posible hacerles una rápida consulta si era necesario” (99- 100). De esta forma, la improvisación se constituyó como un elemento característico de las representaciones y, a través de ella, los actores “llenaban de vida el espectáculo” (*ibídem*).

Algunas de las características más recurrentes de la *Commedia dell'arte*, según Chancrin, se pueden ver en la muestra de actos privados en escena con un estilo humorístico:

La comicidad de la *commedia dell'arte* jamás es amarga, maligna o malsana; es una bocanada de risa tónica. Chanzas escatológicas o eróticas, cargadas de los defectos o los vicios del hombre, pantomimas, poses, disfraces que hacen reír el rostro o el cuerpo humanos, se presentan de tal manera que dan una

¹⁷ Véase *Pulcinella* con Basler Ballet <https://www.youtube.com/watch?v=ShIYpjSYoZI>

impresión de salud exuberante. La comedia muestra en la escena los actos privados, estilizándolos humorísticamente. Nuestras sargas de complejos, nuestras hipocresías le son extrañas (Chancrin 205).

En esta demostración de actos privados, a través de su cuerpo el comediante recurre a la pantomima, las poses y las bufonadas, para dar lugar a una encarnación de comediante disfrazado (Chancrin 206).

Uno de los aspectos más representativos de la *Commedia dell'arte* es la máscara, elemento recurrente y esencial de los comediantes italianos. La máscara cumple un papel relevante, ya que, a través de ella, los personajes perduran:

En teatro, y esto es una ley absoluta, el pueblo gusta de reconocer a su actor preferido antes de su desaparición, o reconocer el tipo ya encarnado antes que tropezar con un nuevo rostro. La máscara es a la vez el medio más simple para dar la impresión de duración, para perpetuar un carácter o fijarlo bajo un aspecto de eternidad (Chancrin 211).

Sin embargo, las máscaras únicamente fueron usadas por los hombres; las mujeres, por mucho, solo podían usar un antifaz (Chancrin 207). Chancrin señala respecto a las características de las máscaras de la *Commedia dell'arte* que:

Por el contrario a las máscaras antiguas, chinas o japonesas, las máscaras de la *commedia dell'arte* no ríen, ni lloran, ni expresan ningún sentimiento; tienen una expresión indefinida, llena de posibilidades e imposibilidades. La expresión de cada una de estas máscaras varía según el ángulo desde el que se la ve, y así puede convertirse de cómica en inquietante o trágica (211).

La máscara, más que un simple recurso, también juega con el cuerpo y es un juego coordinado y estudiado entre ambos (*ibídem*). Este uso de la máscara también estará presente más adelante en la danza teatro alemana, con algunas coreografías de Mary Wigman quien, aunque no usaba máscaras con las mismas cualidades que las de la *Commedia dell'arte*, sí recurría a un trabajo previo para sus coreografías entre cuerpo y máscara.

En cuanto a los personajes más representativos de la *Commedia dell'arte*, Chancrin describe que regularmente se podían encontrar tipos muy caracterizados, pero bajo nombres distintos, esto dependiendo de la región, actor y maneras de la época (207). Algunos de estos tipos son:

Polichinela, el Capitán, Pantalón, el doctor y los dos *zanni* (criados bufones), familia de la que una gloria particular destacan a Arlequín y Brighela (sic). Todos tienen máscara. Las compañías de la

commedia dell'arte no solamente interpretaban estos tipos definidos, sino también caracteres menos cómicos y menos típicos: los enamorados. Los prologuistas, los acróbatas, los bailarines, constituían un suplemento, eran papeles marginales (*ibídem*).

En esta primera descripción de Chancrin sobre los tipos de la *Commedia dell'arte* no se encuentran aquellos personajes que representaban a las mujeres. Implícitamente se nombra a la mujer al referirse a “los enamorados”, pero se enuncian como tipos que eran menos cómicos y comunes. Chancrin describe que tanto las mujeres de la *Commedia dell'arte* como los enamorados eran caracteres indefinidos que el actor o actriz podían modificar libremente, podían ser coquetos, intrigantes, ingenuos, cortesanos o celestinos (207).

Así, el papel de la mujer en la *Commedia dell'arte* era únicamente ser “lindas, tener gracia, saber danza y tocar música” (Chancrin 219). De igual manera, estos personajes femeninos no provenían de una tradición tan antigua ni establecida como los personajes de Arlequín o Brighella (*ibídem*).

Las mujeres en la *Commedia dell'arte* son las últimas en incorporarse a este oficio (Suárez 127- 128). Marotti define a estas primeras actrices como:

[B]ellísimas cortesanas, las meretrices por las que Venecia y Roma eran famosas, bailarinas lozanas de las fiestas [...] o de nuevo las “cortesanas honestas”, nacidas en Roma en la primera mitad del siglo, *meretrices honestae* porque hacían profesión de cultura amorosa más que de prostitución, “virtuosas de la conversación y del canto” (80).

La incorporación de la mujer en la *Commedia dell'arte* fue un hito que marcó al público, que hasta ese momento estaba acostumbrada a ver a “jóvenes lampiños en el rol de mujeres” (Moreira 334). Ahora los personajes femeninos resaltarán su atractivo físico y sexual, así como sus cualidades refinadas y poéticas (*ibídem*). Misuraca señala que, a partir de la presencia de las mujeres como actrices en la *Commedia dell'arte*, “se dio origen a un arquetipo femenino que hoy mismo sobrevive en una inmensa mayoría de productos humorísticos tanto en el teatro como en la televisión” (36).

En la *Commedia dell'arte* se pueden encontrar dos roles femeninos de igual importancia: Isabella y Colombina. Por un lado, Isabella era la joven enamorada; podía ser hija de Pantaleone o del doctor Graziano y era “la joven casada ‘malmaritada’ y otras la viuda encargada de un negocio” (Moreira 334). Moreira, de igual manera, señala que Isabella

regularmente realizaba sus entradas desde un balcón, haciendo alusión a la advertencia que se le hacía a las jóvenes de la época de no exhibirse en las calles (*ibídem*).

Isabella era uno de los nombres con los que se identificaba al tipo de la enamorada, y la historia de la enamorada regularmente era la historia de la mujer que la representaba. Así, Chancrin ejemplifica con Isabella Andreini, quien era aquella mujer que se representaba como la enamorada:

[L]a famosa Isabella Andreini, tan célebre en toda Europa por su espíritu y su belleza como por su virtud. Era miembro de tres academias, música, bailarina y, en fin, poetisa autora de pastorelas. Murió en Lyon de un malparto provocado por un salto mortal que hacía, estando encinta de ocho meses, desde la primera galería hasta el escenario (Chancrin 219).

Por otro lado, a diferencia de Isabella, Colombina era un personaje que siempre estaba en la calle (Moreira 334); era la servidora personal de Isabella (o la ingenua enamorada) y, por lo tanto, era empleada de Pantaleone, de quien recibía especial atención (Misuraca 36). Colombina era libre de las ataduras del amor, insolente, inteligente y siempre dispuesta a que alguien más pagara por los gastos (Misuraca 36); usaba ropa más fina que la de otras sirvientas, de la cual destacaba un escote profundo para resaltar sus senos (*ibídem*). Misuraca describe que Colombina también era motivo de disputa entre Pantaleone y Arlequín:

Colombina es una de las razones de las peleas entre Pantaleone que la acosaba sexualmente y Arlequín, compañero sirviente y amante. Con su gracia y su ingenio consigue siempre lo que se propone enamorando a los hombres y agradando a las mujeres (*ibídem*).

Sin embargo, Colombina también destaca por ser “autónoma en sus decisiones, lúcida, racional y autosuficiente. Tiene lo que necesita para comer, ropas decentes para vestir y no ambiciona ser rica; puede leer y escribir, canta baila y cocina. Pero su habilidad más sobresaliente es la de mediadora y consejera sentimental” (Moreira 332).

Así como el tipo de la enamorada, la sirvienta representaba a la esposa en la vida real (*ibídem*). El tipo de sirvienta tiene dos etapas: en la primera se representaban criadas de 30 o 40 años “más bien robustas y enteramente cubiertas con un vestuario que más se parecía al hábito de una religiosa” (*ibídem*) y en la segunda adquirieron “detalles de coquetería, eran jóvenes de veinte años muy pequeñas, estilizadas, con trajes femeninos entallados a la cintura

y de gran escote cuadrado” (*ibídem*). Colombina perteneció a esta segunda etapa del tipo de sirvienta.

Los personajes de Isabella y Colombina representan a dos mujeres que son parte de una sociedad patriarcal donde se encuentran al servicio y placer de los hombres. A pesar de que Colombina se describe como autosuficiente y autónoma, se encuentra al servicio de su patrón Pantaleone y es objeto de deseo para los espectadores que admiran sus características físicas y sexuales.

Tomando en cuenta lo descrito por Moreira y Chancrin respecto a la representación de las mujeres en la *Commedia dell'arte*, las mujeres se representaban a sí mismas a partir de la mirada del hombre. Es decir, bajo el estereotipo que la misma sociedad patriarcal imponía sobre ellas. Mujeres que se construyen desde lo que el hombre designa para su propio deseo. Misuraca señala que eran “arquetipos femeninos [...] signados entonces por capacidades de manipulación, seducción, prostitución, engaño, ingenuidad y debilidad. Así eran los personajes femeninos que se pretendían mostrar” (Misuraca 36). De igual manera, Misuraca señala:

Mostrarla inteligente y audaz no quita la visión patriarcal en la que la coloca de un lado u otro de los únicos dos arquetipos que el hombre conoce de la mujer: esposa o amante. Ambas funcionales a los intereses de un hombre que puede ser Amo, lo que significa que tiene el dinero, o siervo (lo que significa guiado por las urgencias de la comedia: sexo, hambre y dinero) (Misuraca 36).

Las mujeres en la *Commedia dell'arte*, sin duda alguna, estaban a expensas de los hombres y el amor. Y el rol que tenían en este tipo de representaciones quedaba relegado a un segundo plano donde uno de sus mayores atributos era su físico y coquetería. Misuraca también encuentra que estas representaciones eran reflejo de mujeres que nunca podían ser libres, específicamente refiriéndose a Isabella (o el tipo de la enamorada), quien era esclava de los deseos de su padre contra sus propios deseos y que, a pesar de su clase social alta, no tenía derecho a ningún tipo de poder que el hombre sí tenía (Misuraca 36-37).

Por los tipos que existían para las mujeres en la *Commedia dell'arte* y las características de los bailarines grotescos descritas anteriormente, puedo inferir que el posible rol de estas bailarinas de danza grotesca estaba estrechamente relacionado con papeles cómicos y aquellos correspondientes a su género: mujeres enamoradas o sirvientas, a la

disposición de los hombres. A partir de las investigaciones realizadas y la recopilación de fuentes del siglo XVIII por Rebeca Harris-Warrick y Bruce Alana Brown, se afirma que las mujeres sí tenían un papel como bailarinas de danza grotesca. Sin embargo, como parte de la dificultad para reconocer cuál era el papel de la mujer en la danza grotesca, el mismo *Tratado teórico-práctico de baile* de Genaro Magri resulta ambiguo, ya que “el tema y la audiencia de los comentarios de Magri parecen ser exclusivamente de hombres. Esto se debe en gran parte a la convención lingüística italiana, donde los sustantivos masculinos en singular y plural se toman para representar todos los géneros” (Harris-Warrick 165).

Con la llegada del siglo XIX y la presencia cada vez más fuerte de la danza clásica, Kisselgoff aclara, respecto a la ausencia de la danza grotesca durante este siglo, lo siguiente: “Más tarde, cuando la bulliciosa escena de la multitud en el ballet romántico del siglo XIX retrocedió con el advenimiento de la belleza formal en los ballets de Marius Petipa, lo grotesco nunca pareció encontrar su lugar en el escenario de la danza” (Kisselgoff “Dance view; grotesque imagery has come to dance”).¹⁸ Sin embargo, lo grotesco ha seguido presente en la danza como parte del discurso de las coreografías o hacia formas determinadas de los cuerpos de bailarines y bailarinas, pero la danza grotesca como el estilo que se desarrolló en el siglo XVIII se ha disuelto.

Kisselgoff argumenta que si lo grotesco ha estado presente en la danza ha sido a través de la danza teatral¹⁹ y, en el futuro, considera que lo grotesco en la danza estará más presente desde lo cómico y el humor (“Dance view; grotesque imagery has come to dance”). No obstante, es sumamente cuestionable lo que Kisselgoff entiende por lo grotesco²⁰ y cómo se

¹⁸“Later, as the hurly burly of crowd scenes in 19th – century Romantic ballet receded with the advent of formal beauty in Marius Petipa’s ballets, the grotesque never seemed to quite find its old place on the dance stage” (Kisselgoff “Dance view; grotesque imagery has come to dance”).

¹⁹ Kisselgoff no aclara en su nota qué entiende por danza teatral. Sin embargo, regularmente la danza teatral se describe como aquella que se presenta ante un público y en un teatro o cualquier otro espacio adecuado como foro.

²⁰ En su nota, Kisselgoff señala que lo que, al menos en la danza moderna era considerado como feo, no debería ser confundido como grotesco porque no tienen relación alguna estos conceptos dentro del contexto de la danza. Por lo tanto, las imágenes que resultaban de la danza moderna eran aquellas que desafiaban a las ideas establecidas sobre lo bello. Sin embargo, y con las teorías que existen sobre lo grotesco, es sabido que también es aquello que se nombra como opuesto a las ideas de lo bello. Y aunque ella lo describe como lo antinatural, mutante o aberrante (características consideradas por teóricos como propias de lo grotesco) su postura deja ver que lo considera como algo que no tiene ninguna cercanía al humano, únicamente representa a aquellas imágenes ficticias que no permiten que nos identifiquemos con ellas, porque aparentemente no tienen relación alguna con el mundo que habitamos. Así, argumenta que las coreografías de la danza moderna no pueden describirse como grotescas, pero las imágenes del *Jardín de las delicias* de Bosch, sí. Pero es una idea completamente refutable.

ha reflejado o no dentro de la danza. A pesar de la relación que existe entre lo grotesco y lo cómico, este último elemento no será el único que estará presente en las expresiones dancísticas relacionadas con lo grotesco. A la fecha en que la autora publica esta nota en el periódico *The New York Times* (1984), ya existían diversas coreógrafas y coreografías que se describían desde lo grotesco. El ejemplo más conocido fue Mary Wigman, de quien hablaré en el siguiente capítulo. Lo grotesco en la danza tendrá sus propias características y recorrido, pero, sobre todo, se definirá a partir de las intenciones que los mismos coreógrafos y coreógrafas quieran impregnar en sus coreografías.

I. 2 Para nombrar a lo grotesco

Después del recorrido hecho anteriormente sobre lo grotesco y algunas de sus manifestaciones dancísticas y en las artes escénicas, es pertinente destacar ciertas características y adjetivos que se les ha atribuido frecuentemente. Así como no existe una única manifestación de lo grotesco ni una serie de pasos que dicten cómo se conforma lo grotesco, las características y adjetivos que a continuación señalaré corresponden a una visión particular: la de las mujeres en el siglo XXI. Por lo tanto, para fines de este apartado, haré referencia a dos teóricas del siglo XXI: Angélica Tornero y Frances S. Connelly. Estas autoras, así como ya mencioné anteriormente, son relevantes por sus aportes a lo grotesco desde una mirada femenina.

Angélica Tornero plantea algunas características que son propias de lo grotesco: en primer lugar, sostiene que lo grotesco “cuestiona o por lo menos diferencia los valores prevalecientes en una época, sustentados en la concepción clásica del mundo” (Tornero 173). Y, sobre todo, hago énfasis en este último aspecto, ya que me permitirá referirme más adelante a las características de lo grotesco que se presentan en la danza. Continuando con las características de lo grotesco, Tornero sostiene que este se relaciona con la realidad del siguiente modo:

Lo grotesco deja de ser lo caprichoso o antinatural para ceder el sitio a lo “muy real” o a la hiperrealidad, que ha caracterizado a la estética especialmente de las expresiones artísticas de la segunda mitad del siglo XX. Desde la perspectiva del espectador que opta por conservar, hasta donde

sea posible, ciertos valores asignados por la tradición en la que se forma, estas expresiones son calificadas como grotescas y son rechazadas, no solo porque se exhibe al cuerpo, sino porque se convierte en discurso de la muerte, al mostrarse como acontecer, ya sin correlato que permita pensar en la permanencia. Lo grotesco aquí, como adjetivo, está lejos de aquellas intenciones descritas por Bajtín en relación con la Edad Media y el Renacimiento. El cuerpo, como materia significativa, sitio de la *semiosis*, muestra la paradoja de la apertura y del límite, de la zona –ya no del espacio– de goce/dolor y de vida/muerte (Tornero 186).

La autora enfatiza cómo lo grotesco puede contrastar la realidad y señala la evolución de lo grotesco hacia una hiperrealidad,²¹ con la cual el espectador puede mostrar rechazo hacia estas expresiones o, incluso, incomodidad. Esta concepción se encuentra más cercana a las manifestaciones artísticas que retoman lo grotesco en el siglo XXI y sobretodo en Occidente.

Por otro lado, Connelly plantea que, si se intenta definir lo grotesco, tendría que hacerse a partir de cómo transgrede, fusiona, desborda y desestabiliza los límites (*Grotesco y arte moderno* 29). Lo grotesco sería la intersección de los límites, un espacio donde, a la par que se plantean respuestas contradictorias y conflictivas, se une lo inesperado con lo disparatado (*Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales* 37).

También es necesario considerar lo que Connelly propone en cuanto a la importancia de la liminaridad en lo grotesco: “La liminaridad es un elemento crítico de la relación de lo grotesco con lo bello y lo sublime. En el discurso estético, los límites claros y concretos son integrales para la aprehensión de la belleza” (*Grotesco y arte moderno* 30). Sin embargo, lo grotesco al no tener límites claros y concretos resulta difícil de aprehender. Por esta razón encuentro que comúnmente se ha relacionado a lo grotesco con aquello que es feo, horroroso, causa espanto o temor y es aberrante. Lo grotesco, no obstante, implica una aprehensión distinta a lo que nos permite lo bello y lo sublime, como menciona Connelly; hace que el espectador se incomode, pero que al mismo tiempo se cuestione sobre lo que está viendo.

Al ubicar lo grotesco dentro de los límites que se transgreden, Connelly enfatiza que es para “llevarlos hasta tal punto que tenemos que admitir la contradicción y la ambigüedad de una realidad contrastada” (*Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales* 37). De la

²¹ Tornero se refiere a la hiperrealidad como aquello que es “muy real” y como una característica de la estética de las expresiones artísticas de la segunda mitad del siglo XX.

misma manera, Connelly señala que la efectividad de lo grotesco radica en que podamos distinguir sus límites:

Cuando lo grotesco es efectivo fija nuestra atención en un límite existente, haciendo que los contornos de lo familiar y ‘normal’ sean visibles, aunque se entremezclen con lo extraño e inesperado. Como tal, lo grotesco pone las ideas recibidas, las expectativas normales, cabeza abajo, y vuelve las convenciones sociales y artísticas contra sí mismas (*Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales* 40- 41).

Tal como Connelly precisa, la efectividad de lo grotesco radica en que el espectador pueda reconocer los límites entre lo “normal” y lo extraño. Pero también está en reconocer que lo grotesco incomoda porque está cuestionando aquello que se considera inamovible. Las imágenes o representaciones que se plantean desde lo grotesco son aquellas que “nunca se han sentido cómodas dentro de los límites impuestos tradicionalmente por la historia del arte o la estética a sus temas de investigación” (Connelly 31 *Grotesco y arte moderno*).

Connelly también propone estudiar lo grotesco como reacción cultural, ya que “es fundamental para comprender cómo construye significado en imágenes individuales, así como se manifiesta a lo largo del tiempo histórico” (*Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales* 44). De acuerdo con lo propuesto por esta autora, si lo grotesco se estudia como reacción cultural de una época es para contemplar que no todas las representaciones de lo grotesco se refieren a lo mismo, cada hecho deberá ser estudiado y analizado desde sus propias características. Desde la postura de Connelly, lo grotesco no puede categorizarse como un estilo, ya que es su interrogación:

Una historia grotesca se centra en los límites ‘impuros’: donde lo entremezclado y negociado contesta al centro normativo y lo pone a fluir. Como una perspectiva anamórfica, la historia de lo grotesco se abre camino atravesando las estructuras tradicionales de la narración de la historia del arte: periodicidad, influencia estilística e iconológica. Lo grotesco no puede caracterizarse como un estilo, pues es la interrogación del estilo, un medio para poner en cuestión todos sus preceptos y límites (*Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales* 44).

Teniendo en cuenta las características enunciadas anteriormente sobre lo grotesco y viendo que abarca múltiples expresiones artísticas y literarias, la afirmación de Connelly en cuanto a no categorizar lo grotesco como un estilo resulta pertinente para recalcar que no existe una única forma para representar lo grotesco, debido a que cada expresión tiene sus particularidades.

De igual manera, Connelly subdivide lo grotesco en tres propuestas: lo grotesco ingenioso, lo grotesco subversivo y lo grotesco traumático. En cuanto a lo grotesco ingenioso, describe que es aquel que “cuestiona las formas y convenciones de la representación visual y literarias, poniendo a prueba los límites del arte” (*Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales* 47). Por otro lado, lo grotesco subversivo “juega con los roles y jerarquías sociales, así como con las convenciones sociales, desafiando los límites de la propiedad” (*ibídem*) y, por último, lo grotesco traumático “amenaza los límites de nuestra identidad, rompiendo los límites entre el ser y el olvido a través de lo monstruoso, lo extraño o abyecto” (*ibídem*).

I. 3 El cuerpo grotesco y lo femenino

A través del cuerpo, como señala Le Breton, “se construye la evidencia de la relación con el mundo” (7). Así, a lo largo de este apartado desarrollaré tres maneras de relacionar el cuerpo grotesco con el mundo. La primera de estas visiones es propuesta por Bajtín en 1965, a partir de la obra de François Rabelais anteriormente enunciada dentro de esta tesis: *Gargantúa y Pantagruel*, donde encuentra aspectos que exhiben una unidad (a partir de lo grotesco) dentro de la cultura popular de la Edad Media:

A la luz de lo enunciado se infiere que, a pesar de su diversidad, las imágenes cómicas carnales constituyen una unidad, y son características de la cultura popular de la Edad Media. Son, de hecho, la esencia de la cultura medieval cómico popular. Al sistema de imágenes de esta cultura Bajtín lo denomina *realismo grotesco* o, simplemente, grotesco (Cándano 69).

De igual manera, Eco señala que, en la cultura popular de la Edad Media, los habitantes protagonizaban los carnavales donde predominaban “las representaciones grotescas del cuerpo (de ahí las máscaras), las parodias de las cosas sagradas y una licencia total de lenguaje, incluido el blasfemo” (*Historia de la fealdad* 140).

A partir del análisis sobre el contexto del escritor Rabelais, y siguiendo las características constantes en la cultura popular de la Edad Media, Bajtín encuentra aspectos físicos recurrentes en los cuerpos de los personajes que aparecen en *Gargantúa y Pantagruel* y los nombra *cuerpos grotescos*. Describe al cuerpo grotesco como aquel que:

Aparece sin fachada, sin superficie cerrada, lo mismo que sin fisonomía expresiva: está encarnado ya sea por las profundidades fecundas, ya sea por las excrecencias aptas a la reproducción, a la concepción. Este cuerpo absorbe y da a luz, toma y restituye. Formado de profundidades fecundas y de excrecencias reproductivas no se halla nunca rigurosamente delimitado del mundo: se muda en este último, se mezcla y se funde con él: los mundos nuevos y desconocidos se ocultan (como en la boca de Pantagruel). El cuerpo adquiere una escala cósmica mientras que el cosmos se corporaliza (261).

El cuerpo grotesco para Bajtín es capaz de transformarse a través del mundo, que se nombra principalmente desde su visión de lo femenino: lo fértil; un cuerpo abierto que tanto absorbe como devuelve. La visión de Bajtín, relaciona al cuerpo grotesco con una idea de lo femenino donde pareciera que la única forma en que las mujeres nos relacionamos con el mundo es a través de lo reproductivo.

De igual manera, el cuerpo grotesco que enuncia Bajtín muestra el mundo a través de él, un cuerpo que es “la sensación viva que tiene cada ser humano de formar parte del pueblo inmortal, creador de la historia” (Bajtín 283). Este autor encuentra que todos estos elementos están representados en el cuerpo humano, por donde la vida sale y entra del mundo:

A diferencia de los cánones modernos, el cuerpo grotesco no está separado del resto del mundo, no está aislado o acabado ni es perfecto, sino que sale fuera de sí, franquea sus propios límites. El énfasis está puesto en las partes del cuerpo en que éste se abre al mundo exterior o penetra en él a través de orificios, protuberancias, ramificaciones y excrecencias tales como la boca abierta, los órganos genitales, los senos, los falos, las barrigas y la nariz. En actos tales como el coito, el embarazo, el alumbramiento, la agonía, la comida, la bebida y la satisfacción de las necesidades naturales, el cuerpo revela su esencia principio en crecimiento que traspasa sus propios límites (Bajtín 26).

Para Bajtín, y así como se han interpretado las distintas manifestaciones de lo grotesco, el cuerpo grotesco representa aquello que está en contra de la norma. Se localiza en los límites del mismo cuerpo y se muestra desde cada una de sus partes. Sin embargo, esta descripción del cuerpo grotesco para Bajtín se remonta a una concepción de los personajes de *Gargantúa y Pantagruel*, y no por eso habla de una definición que abarque a todos los tipos de cuerpos grotescos en otras obras y épocas. Estos cuerpos grotescos se expresan en sus aberturas naturales (ojos, nariz, boca, uretra, vagina, recto y pezones), desde los actos que satisfacen al cuerpo y desde la vida que generan.

Por lo tanto, y con el posterior desarrollo de teorías sobre el cuerpo grotesco, como las señaladas anteriormente surgen nuevas propuestas que retoman los principios señalados por Bajtín sobre el cuerpo grotesco y enuncia otras particularidades del mismo. Teniendo en cuenta que la primera propuesta teórica sobre el cuerpo grotesco proviene de un hombre y que, en su mayoría, las teorías sobre lo grotesco han sido planteadas desde la mirada masculina, me es necesario reflexionar sobre cómo comprenden las mujeres lo grotesco en sus propios cuerpos.

Por ejemplo, Mary Russo destaca que el principal y mayor uso del cuerpo grotesco es el propuesto por Bajtín. De esta forma, critica que se ha nombrado como un concepto viril, mayoritariamente utilizado para contradecir los preceptos corporales que marcaba la estética clásica (8). Así, destaca que el cuerpo grotesco es aquel que Bajtín caracteriza a partir de adjetivos como irregular, abierto, múltiple, protuberante, secretor y cambiante (*ibídem*).

Por otro lado, Connelly, desde una postura femenina, describe al cuerpo grotesco como aquel que “también provoca respuestas tan contradictorias como sus significados, fusionando humor y horror, ingenio y transgresión, repulsión y deseo. Como un minotauro, una sirena o un cyborg, lo grotesco no es ni una cosa ni otra, y esta criatura límite vaga por las fronteras de todo lo que es familiar y convencional” (*Lo grotesco en el arte* 23). Así, la visión del cuerpo grotesco para ella se centra en todos aquellos seres que, por no corresponder a una norma ni cuerpo definido, se encuentran en los límites y se nombran desde la combinación de lo fantástico, animal y humano. Pero también Connelly apunta una relación entre el cuerpo, lo grotesco y lo femenino:

[L]o grotesco está estrechamente unido al cuerpo y, en consecuencia, a la idea de lo femenino tal y como se ha construido en la cultura occidental. Esto no quiere decir que todo lo grotesco esté representado como femenino, pero sí que los atributos fundamentales de lo grotesco (corporal, fértil, terrenal, cambiante) se alinean con los atribuidos a lo femenino. Si los límites de lo normativo y lo convencional se relacionan con los atributos culturales de lo masculino, no será difícil ver que las criaturas grotescas amenazan esos límites y que cualquier aberración a la norma porta característicamente los atributos de lo femenino (*Lo grotesco en el arte* 25- 26).

Connelly señala algo muy importante: lo femenino y lo grotesco están relacionados desde una visión donde la norma se representa con lo masculino y lo que está en contra de la misma: lo femenino. Así, no es de extrañar que muchas referencias de lo grotesco que están

relacionadas con las mujeres han sido por una connotación negativa de este concepto más que por su valor como una propuesta que se abre a la diversidad de cuerpos. Connelly, al igual que Bajtín, describe al cuerpo grotesco como aquel que comparte características de lo que se ha nombrado como femenino: fértil y corporal.

En este mismo sentido, el feminismo y las teorías de género han buscado trascender estas visiones dicotómicas que posicionan a la mujer desde la reproducción y la apertura y al hombre desde la producción y la penetración; por ejemplo, Liliana Suárez menciona que las mujeres son “construidas como determinadas ‘naturalmente’ hacia la reproducción” (43). Ello conlleva a asociar directamente a la mujer con todo lo destinado a la reproducción, al hecho de ser madre y procrear una familia. Suárez explica que, a partir este tipo de características que se convierten en “naturales”, es que todas las personas se nombran iguales sin serlo:

Lo que es importante retener a efectos del argumento que aquí presentamos es el modo en que las categorías de los “otros” se *naturalizan*. Una característica “natural” se predica de *todos* aquellos que responden a la categoría así construida, homogeneizando de esta forma un conjunto de personas que, independientemente de tal rasgo, son seguramente muy diferentes (45).

También Jon Hodge señala que desde el feminismo se ha estudiado lo grotesco justamente para hacer una crítica de las representaciones del cuerpo femenino y así desafiar las nociones tradicionales de belleza (266). El autor enuncia las diferencias entre el cuerpo grotesco y el cuerpo clásico de la siguiente forma: “A diferencia del cuerpo clásico lustroso, proporcionado y hermético, el cuerpo grotesco se desborda, sobresale, se rompe y se encubre” (*ibídem*).²² Hodge señala que el cuerpo grotesco es aquel que transgrede; es cambiante e inacabado y que la relación entre estas imágenes del cuerpo grotesco y el feminismo radican en dos temas: la permanencia asumida de los órdenes establecidos y la resistencia a las imágenes tradicionales de la belleza clásica (266).

Por ejemplo, las representaciones de lo femenino en la cultura occidental también albergan imágenes de mujeres y movimientos sociales feministas que han sido catalogados como grotescos precisamente por no corresponder a lo que se considera como femenino.

²²“As opposed to the sleek, proportionate, and hermetic classical body, the grotesque body overflows, protrudes, ruptures, and secrets; it is a body of transgression and change, always unfinished” (Hodge 266).

Russo enlista estas figuras y algunas características físicas por las cuales pueden ser consideradas grotescas:

[L]a Medusa, la Bruja, la Mujer Barbuda, la Dama Gorda, la Mujer Tatuada, la Mujer rebelde, la Venus Hotentote, la Mujer hambrienta, la histérica, la vampira, la imitadora, la gemela siamesa, la enana. Vale la pena recordar la asociación histórica de lo grotesco con los movimientos sociales de mujeres, desde la “hermandad chillona” de las sufragistas hasta las “quema-sujetadores” y las mujeres desagradables de la segunda ola. Y podemos comenzar una larga lista que agregaría a estas curiosidades y enloquece las condiciones y atributos que vinculan a estos tipos con desviaciones sociales y sexuales contemporáneas, y problemas femeninos más aparentemente comunes con los procesos y partes del cuerpo: enfermedad, envejecimiento, reproducción, no reproducción, secreciones, bultos, hinchazón, pelucas, cicatrices, maquillaje y prótesis. Artistas de performance, artistas visuales y cineastas contemporáneas han codificado estas cualidades potencialmente a través del género, en relación con el cuerpo codificado tanto por mujeres como por hombres. Continuando, la lista se extendería a las modalidades corporales postmodernistas cada vez más artefactuales, los espacios “interiores” hasta ahora del no consolidado cuerpo y dispersos en campos superficiales y redes semióticas (Russo 14)²³.

Enlistar estas iconografías me permite reconocer todas aquellas representaciones de las mujeres que, por no corresponder a lo “femenino” y que se presentan como impropias y amenazantes, han sido nombradas como grotescas. Si cada una de estas representaciones se desarrollara para especificar las actividades y características físicas que representan su nombre, se encontraría que, efectivamente, sus actividades dentro de su contexto social no corresponden con lo que se esperaría de ellas. Por ejemplo, Roberto Martínez González señala que las brujas se concebían como aquellas mujeres que eran pervertidas por Satán, quien las obligaba a cometer herejías (193). Por consiguiente, las persecuciones de mujeres-brujas representaron la consolidación de un poder religioso mayoritariamente constituido por hombres (*ibídem*). Algunos de los actos que se relacionaron con la brujería son: “buscar

²³“[...] the Medusa, the Crone, the Bearded Woman, the Fat Lady, the Tattooed Woman, the Unruly Woman, the Hottentot Venus, the Starving Woman, the Hysteric, the Vampire, the Female Impersonator, the Siamese Twin, the Dwarf. Worth recalling is the historical association of the grotesque with women’s social movements from the “shrieking sisterhood” of the suffragettes to the “bra-burners” and harridans of the second wave. And we may begin a long list which would add to these curiosities and freaks those conditions and attributes which link these types with contemporary social and sexual deviances, and more seemingly ordinary female trouble with processes and body parts: illness, aging, reproduction, nonreproduction, secretions, lumps, bloating, wigs, scarsmake-up, and prostheses. Contemporary performance artists, visual artists, and filmmakers have encoded these potentially grotesque qualities across gender, in relation to both the female-coded and male-coded body. Going on, the list would extend to increasingly artifactual postmodernist bodily modalities, the here-tofore “interior” spaces of the body unbound and dispersed in surface fields and semiotic networks” (Russo 14).

tesoros por medio de hechizos, curar con sortilegios, ser partera, leer manos, deshacer brujerías, sacar demonios, señorear lluvias o tormentas, proteger los campos y cosechas [...] y otros tantos actos que, *a priori*, nada tienen que ver con la imagen típica del aquelarre y la bruja demoníaca” (Martínez 197).

Por su parte, Russo, a partir de cuestionar la hegemonía y buscar un concepto que no represente un género, propone el *grotesco femenino* como aquel que “no garantiza la presencia de mujeres ni excluye cuerpos masculinos o subjetividades masculinas. Lo grotesco femenino como propuesta para nombrar tanto a hombres como mujeres pudiera resultar contradictoria por el uso de la palabra “femenino”. Sin embargo, la autora también señala que, aunque frecuentemente la mujer se ha definido como contraria al hombre, para ella lo importante es señalar hacia la relación que estos dos términos han tenido durante años y que, históricamente, pareciera irreversible: “la categoría de lo grotesco femenino es crucial para la formación de la identidad de hombres y mujeres como espacio de riesgo y abyección” (*ibídem*)²⁴. A diferencia de lo enunciado por Bajtín y Connelly, Russo busca transgredir lo establecido no solo desde el cuerpo, también desde el género.

De esta manera, el cuerpo grotesco que propone Bajtín se posiciona como la principal referencia y a partir de la cual se desprenden otras propuestas como las de Connelly o Russo. Las dos autoras apuestan hacia un cuerpo que, aunque también se enuncia desde lo indefinido, se sitúa no solo en lo cómico ni se limita únicamente a describir aspectos físicos del cuerpo. El común denominador de Connelly y Russo está en comprender el cuerpo grotesco como un todo, el cual puede provocar emociones tan diversas como mostrarse desde todo tipo de cuerpos. En especial, la propuesta de Russo sobre el grotesco femenino está enfocada en nombrar estos cuerpos sin género ni características definidas.

Por consiguiente, a partir de las propuestas tanto de Bajtín, como de Connelly, Russo y los teóricos sobre lo grotesco que señalé en el apartado anterior, busco conjuntar algunas de las características que cada uno ha propuesto para tener un concepto que me permita hacer el análisis de *Stereo Tipo Cosmo Politan*. De esta manera, propongo al *cuerpo grotesco femenino* como aquel que es inquietante, quebranta, muestra lo absurdo y lo irracional,

²⁴ “The category of the female grotesque is crucial to identity-formation for both men and women as a space of risk and abjection” (Russo 12).

reproduce el caos, cuestiona preceptos, mezcla lo animal y lo humano, afirma y critica la existencia, incomoda, provoca una reflexión crítica, se cuestiona, está en los límites de lo cotidiano, transgrede, se fusiona, se desborda y se desestabiliza.

Con *cuerpo grotesco femenino* hago referencia a la diversidad de cuerpos que muestran (principalmente a partir de las artes escénicas, pero sin excluir a otro tipo de manifestaciones) lo absurdo e irreal de una realidad que se presenta como lógica e inamovible. Estos cuerpos se caracterizan por ser críticos de los estereotipos que se les imponen y que, a través de sus mismos cuerpos, buscan revertirlos, así como a las condiciones que, por su género, se les han impuesto desde una visión hegemónica. Son cuerpos que incomodan porque en ellos se reconocen los cuerpos que han sido silenciados y señalados por no corresponder a la norma.

De la misma manera, muestran a partir de lo grotesco la realidad en que viven: una realidad que resulta tan común en la vida diaria y que, lamentablemente, ha normalizado situaciones como la violencia en contra de las mujeres, feminicidios, desapariciones forzadas, desigualdad en derechos para decidir sobre el propio cuerpo, estereotipos de belleza, entre otros. El cuerpo grotesco femenino busca cuestionar, exponer y subvertir todas aquellas características que, desde la hegemonía, se han normalizado. Así, más que describir la relación entre el cuerpo grotesco y lo femenino a partir de lo fértil, terrenal y cambiante, lo describo según las particularidades, vivencias e inquietudes de cada cuerpo.

En este sentido, puedo describir al cuerpo grotesco femenino como aquel que se cuestiona y critica las normas establecidas, como los estereotipos o roles sociales impuestos a todas las personas. Pero también son cuerpos que se convierten en protesta social de las propias limitaciones que han vivido durante siglos; por lo tanto, tienen una estrecha relación con su contexto social y político. Así, esta propuesta del cuerpo grotesco femenino se acerca más al grotesco femenino de Russo, porque ambos buscan transgredir las dicotomías entre géneros. Aunque para fines de mi investigación haga referencia únicamente a las mujeres, con el cuerpo grotesco femenino busco abarcar la diversidad de cuerpos que han sido excluidos de lo heteronormado como los cuerpos masculinos o los cuerpos transgénero.

El objetivo de proponer al cuerpo grotesco femenino como categoría de análisis es describir por qué han sido categorizadas como grotescas ciertas coreógrafas como Mary

Wigman o Pina Bausch, así como analizar la coreografía *Stereo Tipo Cosmo Politan* de Pilar Gallegos. A continuación, enlistaré y describiré las siete características que propongo para los cuerpos grotescos femeninos, teniendo en cuenta que no necesariamente todas tienen que ser parte de estos cuerpos y que pueden añadirse más. Cada una de las características que enlistaré están acompañadas de un ejemplo que me ayudó a identificar y describir los cuerpos grotescos femeninos. Y, así como lo grotesco también es producto de la mirada de quien lo observa, estos ejemplos son una propuesta a partir de mi mirada como espectadora y lectora de las manifestaciones que describiré.

1. Quebrantan una realidad normativa y limitante:

A través de sus propios cuerpos, buscan quebrantar una realidad que viven o experimentan cotidianamente: desigualdades, estereotipos y violencia. Así, sus cuerpos se convierten en expresiones de inconformidad de críticas sociales y políticas respecto a todas aquellas normas que la sociedad y el patriarcado han impuesto a los cuerpos.

Esta realidad que buscan quebrantar desde el cuerpo se impone como una norma que, muy difícilmente, y a pesar de los aciertos que con los feminismos se han logrado, se puede cambiar para beneficio, respeto e igualdad de las mujeres.

Por ejemplo, la película *Water*²⁵ (2005) escrita y dirigida por la directora Deepa Mehta. La historia se sitúa en 1938 y narra la historia de Chuyia, una niña de ocho años quien, a su corta edad, queda viuda y tiene que vivir en una casa destinada para todas las mujeres cuyos esposos han fallecido. Esta película expone diversas situaciones cotidianas para las mujeres en India: matrimonios de hombres con niñas; viudas de todas las edades que son mal vistas por la sociedad y que, para no representar una carga para sus familias, son abandonadas en casas destinadas solo para ellas, y para prostitución infantil.

La película se centra en narrar la vida de las viudas que habitan la misma casa que Chuyia, la más pequeña de todas. Así, se desenvuelve la historia de todas estas mujeres que, al haber fallecido sus esposos, son despojadas de sus familias, pertenencias y hasta de su cabello. Su presencia dentro de la sociedad es totalmente rechazada e incluso representan mal

²⁵ *Water* es una película india que forma parte de una trilogía: *Fire* (1996), *Earth* (1998) y *Water* (2005). Esta trilogía aborda temas sobre el matrimonio por conveniencia, la homosexualidad, la cultura patriarcal en India, el suicidio y el maltrato de las viudas en las zonas rurales de India.

augurio para otras mujeres. A ellas se les exige mantenerse ocultas en su casa, no pueden hablar con otras personas ni mucho menos con hombres y su vestimenta tiene que ser totalmente blanca para poder diferenciarlas del resto de las mujeres.

Sin embargo, dentro de este grupo de mujeres está Shakuntala, una de las pocas viudas que saben leer y que, dejando de lado su devoción hacia el hinduismo, reconoce su condición como viuda y la miseria en la cual tiene que vivir. Ella busca la manera, junto con un sacerdote, de que las viudas más jóvenes puedan vivir con mejores oportunidades y dejar de lado su destino como viudas.

En *Water* los cuerpos grotescos femeninos se encuentran en la directora y las actrices que, reconociendo las condiciones de vida de las mujeres en ciertas comunidades de India y la problemática que conlleva, convierten el rodaje y la misma película en una protesta donde desde sus cuerpos buscan quebrantar una norma que el patriarcado le ha impuesto a estas niñas y mujeres. La misma temática de la película implicó que el rodaje en Varanasi, India, fuera detenido por las amenazas de muerte que, tanto las actrices y actores como la directora, recibieron; incluso, la producción que ya tenían hecha fue destruida y quemada un día antes del rodaje. Después de cuatro años la película pudo ser filmada, pero en Sri Lanka.

2. Muestran lo absurdo e irracional:

Los cuerpos grotescos femeninos muestran lo absurdo e irracional de existir en una sociedad donde las condiciones de vida para las mujeres siguen siendo deplorables, a pesar de los discursos que, desde la hegemonía, la política y el gobierno, ofrecen mejores condiciones para las mujeres y un trato igualitario entre géneros.

Por ejemplo, el performance *Un violador en tu camino* (2019), realizado en Chile por más de dos mil mujeres y organizado por el colectivo LASTESIS, conformado por Sibila Sotomayor, Daffne Valdés, Paula Cometa y Lea Cáceres. Durante el performance se observa a miles de mujeres con vestimentas distintas y los ojos tapados realizando una coreografía y entonando al unísono una canción que habla sobre el acoso y el abuso sexual hacia las mujeres. Así, en este performance el cuerpo grotesco femenino está presente al mostrar la

incongruencia de tener la “libertad” de elegir vestimenta para transitar en una ciudad cuando estas supuestas libertades se pueden tornar en un falso motivo para ser víctimas de violación.

A partir del performance realizado el 25 de noviembre del 2019 frente al Palacio de los Tribunales de Justicia y en el Paseo Ahumada de Santiago de Chile, la letra y coreografía reverberaron en distintos países: Colombia, Costa Rica, Cuba, México, Francia, España, Brasil e India (solo por mencionar algunos). La apropiación de este performance en cada uno de los países donde se realizó habla de situaciones en común para las mujeres alrededor del mundo: injusticias, violencia, represión y abuso.

3. Vuelven las condiciones sociales y artísticas contra sí mismas:

Buscan revertir, cuestionar y criticar aquellos preceptos que las mujeres viven desde sus propios cuerpos como parte de una sociedad y de un gremio artístico. Tienen como objetivo crear mejores condiciones que se adapten a las necesidades de cada cuerpo y no se rigen bajo una sola técnica ni estilo.

Por ejemplo, Isadora Duncan fue una de las primeras mujeres que decidió crear un estilo de danza completamente distinto a la rigidez que imponía el ballet y específico para su cuerpo e intereses. Duncan es considerada pionera de la danza premoderna. Su estilo estaba fuertemente influenciado por las danzas griegas y “en la belleza de las formas, en la naturaleza, los ritmos de la vida que percibía a su alrededor, no en los ritmos enseñados a bastonazos” (Markessinis 141).

Algunos de los cambios que propuso Duncan, al igual que otras de sus contemporáneas que plantearon formas personales para su danza, fueron: bailar con los pies descalzos, usar túnicas holgadas, no usar corpiño debajo del vestuario y un gran uso de la improvisación en sus coreografías.

4. No muestran una imagen armoniosa de la sociedad:

Buscan crear una imagen que corresponda con la realidad que viven bajo su contexto social e histórico. Son cuerpos que no pretenden reproducir una realidad que se pinta armónica; por el contrario, muestran y reproducen el caos y las inconformidades.

Por ejemplo, *Desidentificar* de Mayra Silva es una serie de acuarelas que, a través del archivo y la reinterpretación de imágenes, muestra parte de la violencia que existe principalmente en Veracruz y que se plasma a través de fotografías que circulan en internet. Esta recopilación de fotografías la ha hecho desde 2015 a la fecha y es un proyecto que, en palabras de la artista: “me va a acompañar toda la vida” (Silva entrevista).

La herramienta principal de Silva para reinterpretar cada una de estas fotografías es el pixel. Así, la identidad de cada uno de los cuerpos se borra a través de los píxeles con la intención de mostrar el dolor de situaciones alrededor de estos asesinatos violentos: la revictimización, la banalización de muertes violentas o la desaparición de cuerpos no identificados (*ibídem*).

En esta serie de acuarelas se representan los cuerpos grotescos femeninos tanto de hombres como mujeres, que son parte de una realidad latente en el estado de Veracruz: la violencia. La recopilación de estas fotografías y su reinterpretación a píxeles se convierte en un archivo que no busca presentar una imagen armoniosa de la sociedad, por el contrario, presenta una imagen borrosa, sin forma definida y que con el paso de los años sigue aumentando.

5. Arma de elección para la protesta social:

Son su propia voz y de todas aquellas que han sido oprimidas y silenciadas. Esta característica de los cuerpos grotescos femeninos es predominante en los contextos donde existe una mayor angustia y desesperación ante los hechos y desigualdades cotidianas. Dos de los objetivos de que sean arma de elección para la protesta social es provocar en los espectadores que se cuestionen sus propias condiciones y propiciar una reflexión crítica a partir de lo que están viendo.

Por ejemplo, el libro *México 2010: Diario de una madre mutilada* de la poeta xalapeña Esther Hernández Palacios. A través de la escritura y bajo la desgarradora experiencia vivida por la poeta en el año 2010, describe el doloroso duelo que vivió después del asesinato de su hija Irene Méndez, en Xalapa, Veracruz, durante una época donde la violencia y la inseguridad amedrentaban a la población. Al inicio de su libro narra el momento preciso cuando llega al hospital en búsqueda de su hija:

El cuerpo está cubierto por una sábana. Pálida como sólo es pálida la muerte, el pelo recogido y un tubo en la boca. Aun así, nunca ha sido más hermosa la muerte.

—Es mi hija.

—Llegó sin vida. Intentamos reanimarla, pero fue imposible. Los de la ambulancia dijeron que vivía. Debe haber fallecido al entrar. Tiene 26 orificios en el cuerpo, hubiera sido imposible... Lo lamento.

26 años tenía mi hija, 26 veces cruzaron su cuerpo balas asesinas, 26 veces le quitaron el color, el aliento... la vida. 26 veces se clavan las mismas balas con un martillo en mi cabeza. Me rompen, me vacían. No lloro, no grito (Hernández 9-10).

Entre pensamientos, hechos y sentimientos vividos por la autora en días posteriores a la muerte de su hija, el libro se constituye como la dolorosa protesta de una madre que, en manos de la creciente inseguridad y los actos delictivos diarios en Xalapa, se suma a una larga lista de madres que han vivido la muerte injustificada de sus hijos. Así, pues, es un libro que, más allá de narrar la historia de una madre que se enfrenta a la muerte de su hija, describe la situación de un estado donde la violencia atenta contra la vida de mujeres y hombres. Pero, al mismo tiempo, provoca un fuerte estremecimiento en quien lo lee.

6. *Mezcla de animal, humano y monstruoso:*

Los cuerpos grotescos femeninos se pueden describir físicamente a partir de la unión de uno o más de los siguientes adjetivos: animal, humano y monstruoso. Sin embargo, estos adjetivos no son determinantes de todos los cuerpos grotescos femeninos.

A partir de la mezcla de estas características, son cuerpos intencionalmente deformes que tanto afirman la existencia de la norma como la critican. Estos cuerpos no se constriñen

a las imposiciones, en cuanto a género, de su contexto social e histórico y, al reproducir estas imposiciones, tienen por objetivo criticarlas y generar controversia.

Por ejemplo, *No dancing today*,²⁶ de Dalel Bacre, es una coreografía que se desarrolla todo el tiempo sobre una base circular giratoria donde está la intérprete. Bacre usa una máscara dorada con negro que cubre totalmente su cara. Unos flecos dorados cubren sus ojos. El vestuario: un pantalón negro y una playera negra sin mangas. De esta manera, el físico de Bacre se percibe andrógino.

Sus movimientos, durante la coreografía, son mayormente realizados en cuatro puntos y usando sus manos y pies de manera desarticulada. La agilidad y fuerza de sus movimientos se perciben como los de un animal en medio de la selva. Los movimientos inspirados en animales son evidentes: un gorila, una rana, un flamenco, una serpiente y un ave de grandes alas son parte de esta secuencia. En la base circular desarrolla distintos movimientos que se entretejen en una secuencia que nunca se detiene, así como el movimiento giratorio de la base sobre la que está ella. La quietud y el vacío alrededor de ella contrastan notoriamente con sus movimientos.

7. Inquietan, incomodan, transgreden, se fusionan, se desbordan y desestabilizan:

A partir de estas características, los cuerpos grotescos femeninos ponen en duda todo aquello que se concibe normal o familiar. Estos cuerpos reflejan el movimiento que provoca el bullicio de sus inconformidades sobre el mundo que les rodea. Ante quien los observa, resultan inquietantes por la confrontación con su propia realidad que, en estos cuerpos, se refleja a través del movimiento o la estaticidad.

El hecho de que incomoden tiene un doble origen: como parte de las sensaciones percibidas por quien los observa o por representar todo aquello que comúnmente no observamos o decidimos no ver. Incomodan e inquietan porque nos confrontan con una parte de la realidad que se ha querido ocultar total o parcialmente.

²⁶ Véase *No dancing today* de Dalel Bacre <https://www.youtube.com/watch?v=M58eHiboCXk&t=900s>

Al transgredir están actuando en contra de una norma previamente establecida. Se fusionan a partir de dos o más objetos, cuerpos o técnicas y con el objetivo de complementarse. Cuando se desbordan, sobrepasan un límite de todo aquello que se considera normal. Pero la capacidad de desbordarse es gracias a que son cuerpos con mucha intensidad y extremadamente vivos. Por último, al desestabilizarse transgreden su propio cuerpo para hacer perder la estabilidad a otro cuerpo, provocando que pierda su equilibrio, cambie de posición o lugar.

Por ejemplo, el performance *REQUIEM #3: Fosas Cuerpo*, de Violeta Luna, el cual tuve la oportunidad de presenciar en 2019 en el espacio escénico El Izote durante el IX Encuentro de Estudios sobre las Artes Escénicas organizado por la Maestría en Artes Escénicas. En este performance, Luna hace referencia a todas aquellas personas que están enterradas en las múltiples fosas comunes en México. Ella crea distintas imágenes que, fuertemente, remueven a quien observa y participa del performance: un bulto cubierto de cobijas y amarrado con cinta que asemeja a un cuerpo, un montículo de tierra, un montón de huesos unidos por una cuerda, una silla vacía, un vestido colgando y diversas herramientas para trabajar la tierra. Así, entre los movimientos que hace entre todos estos objetos, las frases que poco a poco se proyectan en el fondo del escenario y la participación del público se conforma un ambiente donde cada uno de los cuerpos presentes se vuelve parte de una fosa común.

Para concluir, las siete características descritas anteriormente servirán como base para describir, en los dos capítulos siguientes, lo concerniente al cuerpo grotesco femenino en la danza. Cabe destacar que cada una de estas características se puede encontrar de manera aislada o en conjunto con otra(s) y que los cuerpos grotescos femeninos no están completamente determinados por estas características. Asimismo, en cada uno de los ejemplos descritos anteriormente es notorio que tienen una estrecha implicación política y social con su entorno. Por consiguiente, los cuerpos grotescos femeninos son un potente recurso para la expresión individual y colectiva y para la protesta y crítica social.

Capítulo II. El cuerpo grotesco femenino en la danza

A partir de las características de los cuerpos grotescos femeninos que describí en el capítulo anterior, ahora me propongo como objetivo utilizarlas como categorías de análisis para aquellas coreografías y coreógrafas que se han sido identificadas como grotescas. Cada uno de los siguientes ejemplos es importante ya que han sido específicamente mujeres quienes, por no corresponder a la norma de la danza clásica, se han nombrado como grotescas. Sin embargo, las razones por las cuales cada una de estas coreógrafas y coreografías se autodefinen así pueden ir más allá de ser “feas” u “horrorosas” en comparación con las bailarinas de la danza clásica. Así, a partir del cuerpo grotesco femenino busco resaltar el valor de cada una por ser propuestas que muestran, desde las particularidades de sus cuerpos y sin definirse desde los estereotipos, una visión muy particular del ser mujeres.

Por lo tanto, en el primer apartado desarrollaré aquellas condiciones que, por su género, se les han impuesto a las bailarinas en la danza clásica. Esto con el propósito de contextualizar a la danza clásica como aquella que se nombra desde la norma en la danza. Después, en el segundo apartado, mostraré cómo muchas de estas condiciones de género fueron revertidas en la danza moderna y, posteriormente, con la posmoderna. Por último, expondré desde el cuerpo grotesco femenino, las coreógrafas y coreografías que han sido nombradas grotescas.

II. 1 Condiciones de género en la danza clásica

El concepto de género representa diversos conflictos y debates en cuanto a lo que este significa para unas personas y otras, sobre todo en cuanto a lo “válido” o “no válido”. Sin embargo, Butler señala que el género, más que una inscripción hecha en el cuerpo es una decisión que cada uno asume y que “tomar erróneamente este acto continuo por un dato natural o lingüístico es renunciar al poder de ampliar el campo cultural corporal con *performances* subversivas de diversas clases” (*Actos performativos y constitución del género* 314). De igual forma, Butler menciona que:

[E]l género no es, de ninguna manera, una identidad estable; tampoco es el *locus* operativo de donde procederían los diferentes actos; más bien, es una identidad débilmente constituida en el tiempo: una identidad instituida por una *repetición estilizada de actos*. Más aún, el género, al ser instituido por la estilización del cuerpo, debe ser entendido como la manera mundana en que los gestos corporales, los movimientos y las normas de todo tipo, constituyen la ilusión de un yo generizado permanente (*Actos performativos y constitución del género* 296- 297).

Pensar el género desde la propuesta de Butler es tener presente que este se constituye en el cuerpo y que no tiene una única representación. Es también considerar que el género, como identidad, se ha construido durante años a través de la repetición de actos, gestos corporales y movimientos y que, a pesar de estas repeticiones, no se construye como una identidad única e inamovible. El género, a pesar de ser una construcción, “no lo es necesariamente por un yo o un nosotros que existan antes de la construcción, en ningún sentido espacial o temporal del término antes” (*Cuerpos que importan* 64).

Vicente Aliaga, crítico y escritor de arte conceptual contemporáneo, género y teoría Queer, señala que el género es un concepto que, contextualizado a principios de los años 70 en Estados Unidos, “facilitó a las mujeres separarse del discurso de que la verdad de la persona estribaba en su anatomía, en su sexo biológico” (11). Es decir que, con este concepto, las mujeres, principalmente, buscaron hacer evidente que las características físicas de cada persona, en cuanto a su sexo biológico, no son determinantes de la persona que deberían ser ni las cualidades que deberían tener, desarrollar, aprender o imitar. De igual forma, para Aliaga, el género es un concepto que “se usa para referirse al conjunto de valores, roles, comportamientos, actitudes y expectativas que cada cultura diseña y elabora adjudicándolos a varones y mujeres en función de haber nacido con un sexo y otro” (12).

Por otro lado, Lamas menciona que el género es “el conjunto de ideas sobre la diferencia sexual que atribuye características ‘femeninas’ y ‘masculinas’ a cada sexo, a sus actividades y conductas, y a las esferas de la vida” (57) y que, desde el nacimiento, la sociedad ya tiene un discurso elaborado sobre el género, el cual nos hace ocupar determinado lugar (*ibídem*). El género, de acuerdo con Lamas, se estructura principalmente en las diferencias sexuales, las cuales repercuten no solo en el imaginario de las personas, sino también en lo social, político, religioso y cotidiano (58). Para la autora, el género “ha definido

a la mujer y al hombre como seres ‘complementarios’, con diferencias ‘naturales’ propias. Así como el *género* ha dificultado la conceptualización de las mujeres y los hombres como ‘iguales’, también ha excluido (simbólicamente) la sexualidad entre personas del mismo sexo” (Lamas 77).

Como una crítica hacia la diferencia sexual que se ha originado a partir del género, Teresa de Lauretis sostiene que algunas nociones, como cultura de mujeres, maternidad, escritura femenina y femineidad, se han convertido en una limitación y desventaja para el pensamiento feminista (7). La misma autora enfatiza que, en los escritos feministas y en las prácticas culturales de los años 60 y 70, hablar de género como diferencia sexual permitió las intervenciones feministas como crítica de protesta. Sin embargo, perpetuar la noción de género como diferencia sexual ciñe al pensamiento crítico feminista dentro de una concepción binaria entre hombres y mujeres. Es decir, dentro de una noción donde lo masculino se opone a lo femenino, lo femenino se ha generalizado a tal grado que no es posible distinguir las diferencias entre y dentro de las mujeres (De Lauretis 7).

Por consiguiente, De Lauretis precisa que el género, de la misma forma que la sexualidad, no se puede identificar como una propiedad de los cuerpos, sino como “el conjunto de efectos producidos en los cuerpos, los comportamientos y las relaciones sociales” (8). Por último, la autora propone que el término *género* se considere como la representación de una relación, hacia una clase, un grupo o una categoría (10).

La danza clásica, y principalmente la romántica, es mi punto de partida para hablar sobre las condiciones de género en las bailarinas, porque representa la hegemonía y heteronorma en la danza. Es todo aquello que está establecido por las escuelas de danza²⁷ y persigue un fin estético íntimamente relacionado con la belleza y muy difícilmente es quebrantable. Así, la danza clásica es, por un lado, la norma, lo que se sitúa en un extremo opuesto al cuerpo grotesco femenino, aquel cuya búsqueda dentro de la danza existe más allá de la técnica y el disciplinamiento riguroso del cuerpo. Y, por otro lado, es la heteronorma en la danza porque desde los inicios de la danza clásica en la corte de Luis XIV los hombres han sido los principales maestros y coreógrafos. De esta manera, la figura de la bailarina (a pesar de ser sumamente importante para la danza clásica) ha sido construida, mayormente, a

²⁷ Las escuelas de danza son aquellas instituciones que, a nivel internacional, están reconocidas por sus aportes a la danza clásica. Las más importantes son: la escuela francesa, italiana, rusa, cubana, estadounidense e inglesa.

partir de una visión masculina sobre la mujer. Sin embargo, y antes de explicar cómo se desarrollan estas relaciones de género en la danza clásica, cabe destacar que existen otras formas de danza clásica donde se busca romper con los estereotipos de género que se le han impuesto a los bailarines y bailarinas.

Con este apartado busco presentar aquellas condiciones que, por su género, se han establecido para las mujeres en la danza clásica.²⁸ El motivo por el cual decido hablar, en primera instancia, de estas condiciones para las mujeres es porque, históricamente, representan un parteaguas en la danza. Es importante conocer y entender cómo se ha condicionado por su género a la mujer respecto a lo que puede ser y hacer dentro de la danza clásica para reconocer los cambios importantes que se dan a partir de la danza moderna, sobre todo con las mujeres como iniciadoras de este movimiento.

Para hablar del cuerpo de la mujer en la danza es necesario hablar de las implicaciones que, con el paso de los años, se han construido entorno a él. Esto, sin dejar de lado que cada una de estas construcciones puede llegar a ser evidente en el escenario, en las coreografías, en la danza y el movimiento. Es decir, el cuerpo de la mujer en la danza y el cuerpo de la mujer dentro de determinada sociedad/temporalidad/espacio no están alejados el uno del otro:

El cuerpo está en la sociedad y en la historia. Cada cultura y sociedad tienen sus formas concretas de moverse, generalizadas y utilizadas en todas las esferas de su vida. Los sujetos viven estas formas y, con ello, adquieren toda una concepción espacio-temporal que los constituye en la cotidianidad, que los hace ser, sentir, hacer y pensar. Así, la cultura del cuerpo se impone al sujeto de manera directa, sin que éste sea consciente, simplemente lo vive (*Frutos de mujer: las mujeres en la danza escénica* 27- 28).

Tortajada menciona que en los cuerpos están inscritos ideales a seguir, los cuales corresponden a determinada clase social, raza o género (*Danza y género* 41). De igual forma menciona que “el ideal en nuestra sociedad contemporánea, especialmente impuesto a las mujeres, es el del cuerpo joven, blanco y delgado que resulta de un modelo estereotipado y alejado de la realidad” (*ibídem*).

²⁸ Al referirme a la danza clásica hago alusión a lo que comúnmente se conoce como ballet clásico.

Como parte de estas características, que a partir del género se dividen en femeninas y masculinas, Tortajada menciona algunos de los rasgos y atributos que, generalmente, define a cada uno:

Lo masculino se define como fortaleza física, inteligencia y uso eficaz de la razón. Lo femenino es lo opuesto, el “sitio de lo reprimido”, la referencia obligada para la adquisición de la propia masculinidad, lo que complementa a lo masculino, y se le identificaba con la debilidad, la intuición y el sentimiento. Este dualismo denigra a las mujeres y acaba asociándolas con el demonio, el cuerpo y la naturaleza, mientras que a los hombres se les identifica con dios, la mente y la cultura. Como consecuencia de esta dicotomía, lo masculino es totalidad y poder, y lo femenino es lo inacabado y sin autonomía. Ellos, con su fuerza, dominan a la naturaleza (a ellas) y construyen la cultura. Ellas son reproductivas, ellos productivos, ellas reciben, ellos controlan (*Frutos de mujer: las mujeres en la danza escénica* 33).

Resulta interesante este señalamiento de Tortajada en cuanto a la definición de lo masculino y lo femenino en el cuerpo porque considero que puede ir más allá de los cuerpos en lo cotidiano, e insertarse en los cuerpos que danzan. Con esto quiero referirme específicamente a la danza clásica, donde es evidente que el cuerpo de la mujer aún conserva este papel extremadamente “femenino”, dócil y sutil. Son papeles femeninos que se representan desde sus cuerpos ligeros y frágiles, que necesitan ser sostenidos por lo masculino. Y cómo, por otro lado, en la danza contemporánea cada vez se observan más cuerpos de mujeres rigurosamente entrenados que denotan agilidad, fuerza y un virtuosismo que anteriormente era solo característico en los bailarines. De igual manera, y muy estrechamente relacionado con lo que sucede en la danza clásica, Aliaga menciona que, regularmente, a la feminidad se le han atribuido rasgos como “dulzura, emoción, sentimiento, pasividad” (12), mientras que, por el contrario, la masculinidad se ha asociado con “autoridad, disciplina, control, razón” (*ibídem*).

La danza clásica ha sido un elemento importante en la historia de la danza y es a partir de la ruptura con ella que ha devenido, principalmente, la danza premoderna, la contemporánea y una extensa lista de bailarinas, bailarines, coreógrafos, coreógrafas y coreografías. Desde los bailes cortesanos hasta su llegada al teatro, la danza clásica representa la norma en la historia de la danza y, actualmente, es considerada como un pilar importante, no sólo por su aportación a las artes, sino por su carácter formativo para bailarinas y bailarines de todos los géneros dancísticos. Christopher Innes apunta hacia la danza clásica como un espacio donde:

La coreografía es alegórica, con una mímica sumamente convencional que indica los sentimientos y las acciones de las figuras, más representadas que encarnadas por los danzantes. No hay sentido de improvisación y el enfoque en la *ballerina* está al nivel de la armonía estética, la ilusión de una elevación sin esfuerzo por encima de las limitaciones físicas, que nos impide identificarnos con los personajes (Innes 62).

Es en la danza clásica donde también se encuentra una empecinada distribución simétrica en el espacio y en cada uno de los actos que conforman a los grandes ballets y donde las historias se desarrollan aristotélicamente con un planteamiento, nudo y desenlace. De igual forma, cada uno de los movimientos que componen las coreografías está perfectamente creado para que, junto con la música, el vestuario y la escenografía, se conforme una historia que ante el espectador es impecablemente armoniosa y difícil de alcanzar en el mundo real.

En este apartado no busco describir una historia de la danza clásica, sino destacar aquellos hitos que han marcado las pautas bajo las cuales se establece la técnica clásica para las bailarinas. Así como ejemplificar y problematizar con historias de ballets clásicos donde resulta evidente el papel que la mujer como bailarina debe interpretar en una historia heteronormada y patriarcal. A diferencia de los ejemplos que desarrollaré con la danza moderna y posmoderna, la danza clásica se construye desde una visión del hombre sobre la mujer.

La primera aparición de una mujer para una coreografía de danza clásica es imprecisa. Por un lado, Ana Abad Carlés señala que María Sallé en 1734, fue la primera que bailó sin máscara en un escenario, interpretando una coreografía de su autoría: *Pygmalion* (*Coreógrafas, directoras y pedagogas* 67). Por otro, Alba Luz Robles Mendoza señala que entre 1710 y 1756 la danza clásica era una disciplina habitualmente de los hombres (por su conexión con el teatro) y estaba prohibida para las mujeres. Así que los papeles tanto de mujeres como hombres eran representados con la figura masculina (101-102).

La figura de la mujer en la danza durante el siglo XVIII es difusa y poco promovida por quienes en ese momento dominaban la escena dancística: los hombres. Ante la mirada de ellos (encargados no solamente de escenificar la danza clásica, sino también de interpretarla y escribirla) las bailarinas cumplían un papel menos importante que ellos en la danza clásica. No eran lo suficientemente relevantes para darles su propio espacio en escena y mucho menos unas cuantas páginas escritas como vestigio de su quehacer. Sin embargo, investigaciones

como las de Abad y Margarita Tortajada respecto a las mujeres en la danza clásica, dan luz sobre aquellas bailarinas y coreógrafas que, en una danza dominada por hombres, encontraron sus propios espacios y medios para bailar.

A mediados del siglo XVIII el cuerpo de la mujer en la danza escénica, específicamente en el ballet, enfatizaba sus cualidades “femeninas”, las cuales eran dictadas por los estereotipos marcados de la época. La mujer era un símbolo de fragilidad, donde el cuerpo masculino era necesario para poder conducirla, para lo cual Tortajada menciona que:

El estereotipo de mujer por excelencia, creado por la danza escénica, es la *ballerina*. Surgió a mediados del siglo XVIII y se consolidó en el XIX, poniendo énfasis en sus cualidades “femeninas”: es un ser ligero, frágil, etéreo; mujer sin cuerpo que representa al ideal masculino y se deja conducir por el varón, su *partner*. Aunque ha habido esfuerzos en el siglo XX por cambiar ese modelo de género del ballet, relacionado en mucho con su narrativa lineal, y que se ha extendido a otras formas de danza escénica, las imágenes de hombres y mujeres se han repetido y mantienen su vigencia frente a roles innovadores, que permanecen marginales; el ballet tradicional, con su respetabilidad y reconocimiento artístico se ha mantenido cerrado y resistente al cambio (*Danza y género* 50).

Por lo tanto, el ballet mantiene una línea donde los papeles del cuerpo de la mujer y el hombre se han mantenido en los estándares que requiere la técnica. Lo cual también ha implicado corresponder físicamente a esos estándares: complexión delgada, cuerpos fuertes, ágiles, virtuosos, flexibles, atractivos y de cierta estatura. De acuerdo con Robles, la suma de todos estos estándares que el ballet clásico exige a sus bailarinas y bailarines resulta en una *belleza escénica corporal* (99), aquella que es fácilmente perceptible en el escenario y que se acompaña de una sensación de armonía y belleza indescriptible.

Durante el período romántico del ballet²⁹, las bailarinas destacaron por ser intérpretes, musas y objeto de representación (Robles 102). Es también durante este período que, así como señalé anteriormente con Tortajada, la imagen de la mujer en el ballet clásico era una

²⁹ El ballet romántico inicia a principios del siglo XIX con la época del Romanticismo. Este período dura aproximadamente hasta 1860, con el estreno de *Coppélia*.

figura etérea que se representaba a partir de sílfides,³⁰ dríadas,³¹ ninfas, ondinas³² y willis³³ (*Coreógrafas, directoras y pedagogas* 76). Un ejemplo muy particular (e iniciador del período romántico en el ballet) es *La Sílfide y el Escocés*, un ballet cuyo debut fue en 1832 con la bailarina Marie Taglioni³⁴, coreografía de Filippo Taglioni (padre de Marie Taglioni) y música de Jean-Madeleine Schneitzhoffer. Aparte de ser un ballet que extendió el uso de las zapatillas de punta y las faldas traslúcidas, es una pieza que cuenta una trágica historia de amor y venganza.

El ballet relata la historia de James y la Sílfide, un ser etéreo en forma de mujer. James, el joven escocés, es seducido por la Sílfide justo antes de contraer matrimonio con Effie, su prometida. Pero, ¿cómo es la Sílfide? En el primer acto, la Sílfide se presenta como un ser que ronda alrededor de James, mientras él duerme en una silla y no nota su presencia ya que está en un sueño profundo. La Sílfide es una joven hermosa con unas pequeñas alas en su espalda, las cuales denotan su estado etéreo. Por lo tanto, el personaje requiere mostrar a una mujer que es delicada y bella y cuyos movimientos son suaves y sutiles. La Sílfide y James no pueden estar juntos, ya que ella es inmortal, así que James decide pedir ayuda a una bruja. Es la historia de un amor imposible entre un mortal y un ser etéreo, un tema recurrentemente usado durante el Romanticismo.

³⁰ Referentes al ballet *Las sílfides*, se trata de unas criaturas femeninas que pertenecen a un mundo irreal. Para este ballet las sílfides representan un ideal femenino que, más allá de ser únicamente parte de la historia del ballet, marcan la pauta para un arquetipo sobre las bailarinas en el ballet romántico.

³¹ Las dríadas forman parte del ballet *Don Quijote*, donde se narra el romance entre el barbero Basilio y la joven Kitri (o Quiteria de acuerdo a la novela *Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes Saavedra). La versión más conocida de este ballet fue estrenada en 1869 con coreografía y libreto de Marius Petipa y música de Ludwig Minkus. Las dríadas son las cuidadoras del bosque y aparecen en el segundo acto, donde se hace alusión al sueño profundo en el cual cae Don Quijote después su pelea con los molinos.

³² Las ondinas son seres mitológicos que pertenecen al agua y protagonizan el ballet romántico *Ondine* con coreografía de Jules Perrot, música de Cesare Pugni y libreto inspirado en la novela *Undine* de Friedrich de la Motte Fouqué. *Ondine* narra la historia de una ondina con una belleza espectacular y una voz melodiosa que, al salir del mar se enamora de un hombre que está comprometido.

³³ Las willis son una de las principales referencias del ballet *Giselle*. Representan a jóvenes novias muertas antes de su noche de boda que no pueden descansar pacíficamente en sus tumbas. Una de las posibles razones por las cuales las willis están intranquilas es porque no fueron capaces de cumplir su destino como esposas y madres que la sociedad esperaba de ellas. Sin embargo, y dada su juventud, ellas se resisten a la muerte y cada noche salen de sus tumbas para reunirse por grupos en el bosque y bailar. Parte de sus quehaceres como jóvenes almas en pena es que, al encontrarse a un joven apuesto que invade su territorio nocturno en el bosque, lo hacen bailar incontinentemente hasta provocar su muerte. En *Giselle*, las willis se caracterizan por usar vestidos blancos de novias y una corona de flores en la cabeza.

³⁴ Fue una bailarina italiana nacida en 1804 en Estocolmo y reconocida por su desempeño dentro del ballet romántico. A los 12 años comenzó sus estudios con su padre Filippo Taglioni, quien también era coreógrafo y bailarín. Fue primera bailarina de la Académie Royale de Musique de Paris y bailarina del Ballet Bolshoi.

En este ballet, las tres mujeres más importantes para el desarrollo de la historia son: la prometida de James (quien no logra consumar su matrimonio por la infidelidad de su prometido), la Sílfiide (una joven mujer que muere al tratar de dejar su vida inmortal para estar con su enamorado) y la bruja (una anciana que había sido denunciada por James al saber de sus poderes y quien aprovecha la ayuda que él le pide para vengarse). Los papeles de estas mujeres dentro de la historia dejan ver diversas concepciones de la época sobre ellas: por un lado, están las mujeres que, por su género, están destinadas a vivir buscando y luchando por encontrar el amor de un hombre con el cual casarse y, por otro lado, están aquellas mujeres que por su sabiduría y costumbres son relegadas de la sociedad y condenadas como “brujas”.

Con este ejemplo quiero señalar la idea que se gesta sobre la bailarina dentro del repertorio de la danza clásica y sobre la mujer como parte de la historia de cada repertorio. Esta idea repercutirá en diversas generaciones de bailarinas y prosperará durante siglos hasta llegar al XXI, donde ballets como *La Sílfiide* y *el Escocés* siguen conformando el repertorio de cientos de compañías de ballet clásico alrededor del mundo. A pesar de ello, durante el período romántico las bailarinas obtuvieron lo que en tres siglos no se había logrado: que las mujeres destacaran en escena (*El ballet romántico o el “predominio” de las mujeres* Tortajada 57). En función de esto, y sumando el uso de las zapatillas de punta, suscitaron innovaciones en cuanto a la técnica y el virtuosismo de las mujeres en la danza clásica y así alcanzaron un estatus aún más privilegiado e inalcanzable para los hombres (*ibídem*).

Y, en todo esto, ¿qué papel les corresponde a los hombres en la danza clásica? Los hombres, principalmente, serán público, coreógrafos, maestros y, en último lugar, bailarines. Su papel como bailarines, no obstante, será indispensable en la danza clásica porque representan el soporte para que la bailarina pueda lucir sus habilidades técnicas (por ejemplo, en los *pas de deux*³⁵), pero también representan la fuerza y energía desbordada en grandes saltos y *pirouettes* y son quienes “moldearon [a las mujeres], los que crearon esa imagen ambivalente de la mujer a través de la danza: como un ideal y como un cuerpo para ser usado” (*ibídem*).

Sin embargo, ¿a expensas de qué las mujeres han logrado destacar en la escena de la danza clásica? Principalmente, a expensas de la visión masculina que, desde la

³⁵ Véase *Pas de deux* de *El cascanueces* con Rudolf Nureyev y Merle Park
<https://www.youtube.com/watch?v=CWVU-eZx6ZE>

heteronormatividad, ha forjado la imagen ideal de las bailarinas y solo así es posible aceptarlas dentro de la danza. Son mujeres que deslumbran con su belleza y habilidades en el escenario, que entretienen la mirada de sus espectadores y están a expensas de lo que el maestro o coreógrafo les dicte. A expensas de disciplinar cada parte de sus cuerpos para corresponder a la norma de la danza clásica y forzar cada movimiento y paso, van en contra de la misma naturaleza de sus cuerpos: rotación de piernas, posiciones de pies y brazos, zapatillas de punta donde el pie se va deformando para lograr la posición, flexibilidad para realizar múltiples pasos como el *arabesque*,³⁶ etcétera.

A finales del siglo XIX y principios del siglo XX, el hecho de que las mujeres participaran en el ballet tendrá como consecuencia la mercantilización del sexo femenino y, por lo tanto, que la danza se desacreditara en el teatro (Robles 102). Será hasta la Primera Guerra Mundial (y gracias a la influencia positiva que tuvieron los ballets en Rusia y las obras de ballet neoclásico de George Balanchine en Estados Unidos) que se producirá un cambio en el ballet en cuanto a los cánones de la belleza femenina: el cuerpo de las bailarinas se idealizará en cuanto a su delgadez y fuerza (*ibídem*).

En pleno siglo XXI, la danza clásica aún conserva condiciones, en cuanto a género. Los roles tanto de bailarinas como bailarines siguen, en lo general, perfectamente definidos y el repertorio de coreografías que los perpetúa también está vigente. Sin embargo, también el mismo físico de las bailarines y bailarines se ha condicionado por los estereotipos de género. Respecto a este tema, Abad explica que, a partir del siglo XX, y dado el estereotipo femenino que se ha generalizado en las sociedades, la danza clásica no es la excepción en reproducirlo desde la figura de la bailarina: se enfatiza su perfección física y se explota lo “sexy” de su imagen en los medios de comunicación (336-337).

Especialmente, la bailarina es quien tiene una mayor exigencia sobre su físico en cuanto a su apariencia en el escenario, al extremo de involucrar su salud. Esta necesidad por cumplir con estas exigencias desemboca en trastornos de la conducta alimentaria, como la anorexia y la bulimia, perjudicando directamente la condición física y salud mental de la

³⁶ El *arabesque* es una posición muy recurrente en la danza clásica. El cuerpo se coloca de perfil, una pierna es el soporte y la otra se extiende hacia atrás acompañándose de una posición de brazos que realza la línea del cuerpo que se genera con la pierna en extensión. Esta posición se usa en saltos, *pas de deux*, zapatillas de punta y media punta.

bailarina. Así, en la danza clásica las bailarinas deben cumplir con un físico delgado, llegando al extremo de imponer en ellas un canon estético muy difícil de alcanzar (340).

Es evidente que, a pesar de los siglos y contexto social e histórico que ha atravesado la danza clásica, las normas para las bailarinas y los bailarines en esta manifestación dancística siguen perpetuando una visión dicotómica en cuanto al género. Sin embargo, estas mismas restricciones que conlleva la danza clásica han sido la principal razón para que otro tipo de técnicas surjan (como la danza premoderna, contemporánea o la danza teatro) y permitan la diversidad de cuerpos y expresiones. De esta manera, y reconociendo qué representa la danza clásica, las bailarinas provenientes de la danza moderna y posmoderna están más cercanas a los cuerpos grotescos femeninos por contraponerse a esta norma.

II.2 Las mujeres de la danza moderna y el paso hacia la danza posmoderna

En la década de los años veinte surgió en Estados Unidos la danza moderna. Un movimiento encabezado, principalmente, por mujeres y que se conformó como una protesta ante la rigurosidad de la danza clásica. Pero también fue un movimiento que tenía como motor principal el encontrar una manera propia para expresarse dancísticamente más allá de los cánones y usos técnicos del cuerpo que ya conocían con la danza clásica. Entre la Primera Guerra Mundial, la crisis económica de 1929 y el auge de los movimientos feministas, la danza moderna también fue “un vehículo para combatir el *ethos* patriarcal” (Tortajada, *Frutos de mujer* 146).

En Alemania, a la par de la danza moderna en Estados Unidos, surgió un movimiento igual de importante: el expresionismo, donde personalidades como Mary Wigman (1886-1973), Rudolf von Laban (1879- 1958) y Kurt Jooss (1901- 1979) hicieron aparición como precursores de este movimiento desde la danza teatro; se trataba de “un nuevo tipo de danza que habría de ser, junto con las experimentaciones paralelas en la época de las pioneras americanas, la semilla y verdadera fuente de la danza moderna y contemporánea del siglo XX” (*Historia del ballet y de la danza moderna* 223- 224).

Algunos ejemplos de mujeres que fueron precursoras de la danza moderna son Loïe Fuller y Valeska Gert. En primer lugar, Marie Louise Fuller, mejor conocida como Loïe Fuller estrenó en 1892, en el Madison Theater de Nueva York, su coreografía *Danza serpentina*, donde solo estaba ella en el escenario maniobrando una gran túnica con unas varas que sostenía con sus manos. Las diferencias entre cualquiera de los repertorios de la danza clásica y esta coreografía son fácilmente perceptibles. En la grabación de 1892³⁷ se observa a una mujer sola en el escenario haciendo movimientos en espiral con una tela que sostiene con sus brazos y simula un enorme vestido que la cubre totalmente; a diferencia del típico vestuario de la danza clásica y sobre todo del periodo romántico, es evidente la ausencia del tutú y las zapatillas de punta. Por otro lado, tampoco recurre a la escenografía para *Danza serpentina*. En cambio, la tela que manipula en espirales crea un efecto visual

³⁷ Véase *Danza Serpentina* de Loïe Fuller grabada en 1892.

tan atractivo para la vista que no resulta necesario ver más que el juego de la tela con sus movimientos. Otra de las diferencias entre los repertorios de la danza clásica y esta coreografía es la iluminación como recurso imprescindible para lograr el efecto deseado. Es decir, en *Danza serpentina* el objetivo no era enfocar la mirada en la belleza o el virtuosismo técnico de la bailarina –en este caso, la misma Loïe Fuller–, sino en el resultado del juego entre la luz, el movimiento, el vestuario y la música.³⁸ Cabe destacar que la principal diferencia fue el hecho de que Loïe Fuller tuviera la oportunidad y libertad de crear su propia danza a la par de que experimentaba con diferentes elementos y no únicamente siguiendo instrucciones de un maestro o coreógrafo. Así, esta libertad también se tradujo en no seguir una técnica específica, como la danza clásica, para la creación de las secuencias coreográficas, aunque en ella era evidente un trabajo corporal y técnico previo que le permitió girar, agacharse y desplazarse por el escenario sin tropezar con los largos metros de tela que sostenían sus brazos.

En segundo lugar, pero en Alemania, está Valeska Gert. Era una bailarina, actriz y artista de cabaret quien, en el auge de la Primera Guerra Mundial, se estableció como una bailarina provocativa y revolucionaria. Alexandra Kolb señala que Gert y sus coreografías fueron completamente radicales por recurrir a técnicas dramáticas y de pantomima e incorporar elementos grotescos y de sátira social (2). Algunos de los fragmentos de sus coreografías y fotografías que quedaron como registro muestran una bailarina fuera de lo convencional: sus movimientos eran fuertes y percutidos, gestualidad exagerada, uso de pantomima y de expresiones extravagantes. En cuanto a su imagen, Gert representaba lo opuesto a lo que se acostumbraba en la danza clásica: usaba zapatos de tacón alto, su vestuario regularmente era de colores oscuros y su maquillaje también (Kolb 20). Así, ella rompió los estereotipos y normas de belleza que parecían justificar la razón de ser de la danza (*ibídem*). Kolb también señala que muchas de las coreografías de Gert se enfocaron en deconstruir las normas de género y cuestionar las nociones de feminidad a partir de diversos elementos: hacía movimientos que no denotaban gracia ni belleza; al contrario, mostraba lo feo. Además, usaba ropa que regularmente era solo para los hombres y proyectaba la imagen de un cuerpo andrógino (*ibídem*).

³⁸ Los registros que existen de las representaciones de *Danza Serpentina* no cuentan con la música que ella utilizaba; sin embargo, durante las funciones sí había un fondo sonoro que servía de acompañamiento para la danza.

La primera generación de creadoras de la danza moderna se conformó por las bailarinas, maestras y coreógrafas: Mary Wigman (danza expresiva), Martha Graham y Doris Humphrey (danza moderna). De acuerdo con Tortajada, esta primera generación de creadoras “atacaron emocionalmente a través de la fisicalidad de la danza, atacaron con sus propios cuerpos, los afirmaron y controlaron; fueron sus propias maestras y coreógrafas; construyeron sus principios filosóficos y técnicos; rompieron con el pasado, fundaron una nueva tradición y bailaron ‘Mujer’” (*Mujeres de danza combativa* 17). Esta primera generación se encargó de, a la par de hacer coreografías, crear sus propias escuelas. Se enfocaron en enseñar a partir de sus propios principios:

[...] bailar con los pies descalzos, liberación de sus cuerpos y emociones, el sentimiento como determinante de la forma, desafío a los convencionalismos sociales, agresividad en la danza, anulación de la definición (proveniente del ballet) de la danza como arte decorativo e idealizado, definición y defensa de posturas políticas, investigación y experimentación en sus propios cuerpos, su totalidad, y consideración de su danza como una profesión desprovista de la visión comercial de las artes escénicas (*Frutos de mujer* 171).

Fueron jóvenes mujeres quienes encabezaron estos movimientos, tanto en la danza moderna que surgió en Estados Unidos como en la expresionista en Alemania. Su presencia como iniciadoras de estos movimientos se justificó en la necesidad de dejar de ser únicamente bailarinas para también ser coreógrafas. Significó también que estas mismas mujeres hicieran sus métodos para entrenar sus cuerpos y que, con el desarrollo e implementación del método, se crearan nuevas técnicas para futuras generaciones de bailarinas y bailarines.

Este movimiento es un hito para las mujeres en la danza porque representó una lucha donde buscaban su reconocimiento y cambiar el estereotipo de seres etéreos que se tenía de ellas en la danza clásica para ser las mismas mujeres que eran día a día, por eso bailaron “Mujer” (*Frutos de mujer: las mujeres en la danza escénica* 19- 20). Fue un parteaguas en la danza, porque las mujeres se apropiaron de los teatros “para bailar descalzas y hablar de sí mismas en sus propios términos y no en función de la mirada masculina” (20).

Es importante tener presente este momento porque es a partir de aquí que muchas mujeres en la danza coreografiaron para ellas mismas y otras mujeres. Muchas de estas

coreografías se interpretaron con una bailarina en el escenario nada más, sin la figura masculina como *partner*, a diferencia del característico *pas de deux* en la danza clásica. La danza moderna significó poner un alto a las normas que maestros y coreógrafos habían enseñado a las bailarinas durante años en la danza clásica. Implicó dejar de lado zapatillas de punta, tutús y, sobre todo, el repertorio que, hasta ese momento, la danza clásica había reproducido una y otra vez.

De esta manera, se exploraron nuevos lenguajes a través del cuerpo y surgieron nuevos conceptos propuestos por bailarinas y bailarines para referirse a las que serían las nuevas técnicas durante esta etapa de la danza; la fantasía quedó de lado y dio paso a hablar, principalmente, de la condición humana. Por otro lado, la producción teatral en cuanto a vestuario, escenografía y utilería fue reducida al mínimo: la importancia residía en el cuerpo y su habilidad para expresar sus más íntimas preocupaciones (Olvera, *Cambios en el concepto de cuerpo* 112- 113). Sin embargo, también con la danza moderna se “creó una expresión corporal basada en la sobretensión y en la contorsión histérica capaz de articular disposiciones anímicas extremas” (Lehmann 354). ¿Quiénes eran aquellos creadores? Se trataba de los mismos bailarines y bailarinas que en la danza clásica no tenían la libertad de creación coreográfica que se obtuvo durante la danza moderna. Aquellos que, bajo sus propios intereses e inquietudes, comenzaron su propio camino en la danza.

Sin embargo, más allá de las diversas propuestas que surgieron con la llegada de la danza moderna en Estados Unidos y Alemania, los ideales no lograron cumplirse. Martha Graham y Doris Humphrey, las más importantes representantes de la danza moderna, crearon sus propias técnicas las cuales surgieron a partir de sus propias coreografías. Así, entre secuencias y movimientos fijos previamente estudiados, cada una desarrolló su propia técnica. Estas nuevas técnicas para que bailarinas y bailarines entrenaran sus cuerpos, demostraban “el exceso de racionalidad fijaba al cuerpo en modelos estandarizados que obligaban a los bailarines a tratar de dominar su cuerpo para que respondiera al modelo fijado, impidiéndoles así explorar con diversas intensidades y afectos” (Olvera 196).

Con el inicio de los años 50, la danza contemporánea se abrió paso como una nueva propuesta donde, una vez más, el virtuosismo se dejaría de lado para danzar “una gama de posibilidades desde las múltiples propuestas de los cuerpos en general” (Macías 67). El

iniciador de este movimiento fue Merce Cunningham quien, a partir de cuestionar el estilo de su maestra Martha Graham, propone retomar el trabajo a partir del espacio, el tiempo y el azar como ejes para la construcción coreográfica (Macías 67). El trabajo coreográfico de Cunningham se desarrollará de la mano con el músico Jon Cage, con quien la música y la danza se trabajaron en colaboración.

Después, en Estados Unidos a partir de los años 60, y dados los movimientos encabezados por jóvenes alrededor del mundo, un grupo de bailarines decidió romper con todo aquello que se había conocido en la danza moderna y contemporánea para crear una nueva danza con sus propios conceptos, nombrándose *posmodernos* (*La danza posmoderna* 195). La danza posmoderna retoma aquellos principios de la danza moderna donde los bailarines y bailarinas buscaban liberarse de la rigidez de la danza clásica, moderna y contemporánea y encontrar una nueva posibilidad para liberar el cuerpo de las técnicas; critican el hecho de que la danza moderna no logró desprenderse de la institución y, en cambio, se insertan en el mercado de arte, en una cultura anacrónica y racionalizante (*La danza posmoderna* 196). Esta nueva etapa para la danza se constituyó desde posicionar a la corporalidad como centro de atención; “consideraron necesario enfocarse en las personas y situaciones en concreto: dar importancia al individuo, no para pensarlo como aislado y separado de los demás, sino para ponerlo en un entorno que le permitiera tener experiencias originarias no guiadas por una racionalidad impuesta” (*La danza posmoderna* 196).

De la danza posmoderna se desprenden varios cambios, tomando en cuenta las nuevas necesidades que tenían las bailarinas y los bailarines:

Con la emergencia de la danza posmoderna se dieron importantes transformaciones en las prácticas de la danza, entre las que se pueden mencionar: exploraciones con diversos tipos de entrenamiento corporal; una nueva forma de entender las relaciones interpersonales a partir del contacto corporal, la creación de nuevos y muy diversos métodos de creación danzaria, la resignificación del espacio como sitio de encuentro para la danza, las relaciones del cuerpo con la ropa y el manejo de objetos en la escena, el juego con el tiempo y la aparición de la improvisación en escena como método de creación danzaria (*Cambios en el concepto de cuerpo* 116).

Cada una de estas transformaciones dio paso a que los bailarines posmodernos pudieran enfocarse en sus necesidades y experimentaran desde otras posibilidades, desde aquello que los rodeaba: lo cotidiano. Significó recuperar los movimientos más sencillos que día a día

hacían; dejar de lado las técnicas que enaltecían el virtuosismo de los bailarines; desprenderse de los vestuarios fastuosos; ocupar las improvisaciones como herramienta de creación; retomar la mecánica e intensificar el vocabulario de la danza (Lehmann 354). Como parte de sus experiencias corporales, buscaron nuevas formas de entrenamiento en las culturas orientales, tales como artes marciales chinas y japonesas (*Cambios en el concepto de cuerpo* 116- 117).

Como parte de esta nueva generación de bailarinas, bailarines, coreógrafos y coreógrafas estuvieron Trisha Brown (1936- 2017), Twyla Tharp (1941), Steve Paxton (1939), Yvonne Rainer (1934), entre otros. Todos ellos contribuyeron desde su visión de la danza y su manera para hacerla, desde una o más técnicas o a veces sin una técnica definida, pero siempre anteponiendo el cuerpo del bailarín y dejando que fuera parte del proceso de esta nueva danza.

Un caso del neoexpresionismo alemán y danza teatro posmoderna a resaltar es Pina Bausch (1940- 2009), bailarina y coreógrafa alemana nacida en plena Segunda Guerra Mundial; por ello, fue parte de la primera generación de posguerra. A partir de estas experiencias dolorosas y de observar desde niña todas las desgracias a su alrededor, fue “capaz de enfrentarse al dolor descarnado de la guerra, y subir a escena la violencia, el terror, precisamente porque lo observó con toda su crueldad” (Pastor 210). Fuertemente influenciada por la corriente de la danza expresionista encabezada por Mary Wigman y por su maestro Kurt Jooss, en sus coreografías Bausch desarrolló “esa angustia vital, existencial, esa desesperanza que ella vivió pero que cualquier ser humano conoce de una manera u otra” (Pastor 210). El motivo principal de sus coreografías fue hablar de sus experiencias y las de sus bailarines, en buscar cómo traducir a movimiento todo aquello que cada ser humano vive, lo que conmueve, las pasiones y los horrores del alma (212). Sin embargo, las experiencias que ella vivió durante la guerra no fueron las únicas que se reflejaron en sus coreografías:

Vemos no solo tragedias tan aterradoras como la guerra que ella vivió, también otras tragedias cotidianas, miserias contemporáneas. La opresión, la humillación de los débiles, el abandono, el rechazo, la angustia, la frustración, la conflictividad y complejidad de las relaciones humanas, la incomunicación con la pareja, la incomunicación social. Porque las experiencias traumáticas nos incomunican, nos desconectan de la realidad, de nuestro contexto y de nosotros mismos, de nuestros cuerpos. Cuerpos disociados física y socialmente, desincronizados con sus semejantes (Pastor 214).

Las coreografías de Pina Bausch tienen algo de esto: la desesperanza, el miedo, la angustia, el drama individual que se transforma en universal y simbólico sobre el escenario, para ser compartido en una especie de catarsis acompañada, acompasada, de la que sus bailarines y bailarinas no salen indemnes (Pastor 214).

Adolfo Vásquez Rocca explica que, como coreógrafa, Bausch trabajó a través de “sus propios miedos, sus deseos y complejos, su vulnerabilidad” (8). En sus coreografías recurrentemente se observan gestos que muestran la intimidad de las personas, la crueldad e ironía, pero también la fragilidad de la identidad humana, siendo estas características similares a las que representaron al movimiento expresionista (*ibídem*). También son coreografías que confrontan al público ante problemas y cuestiones de la condición humana, tales como “el amor y la angustia, la nostalgia y la tristeza, la soledad, la frustración y el terror, la infancia y la vejez, la muerte, la explotación del hombre por el hombre, la memoria y el olvido” (Vásquez 10). Por consiguiente, las coreografías de Bausch han causado diversas reacciones muy extremas y opuestas.

Otro de los aspectos relevantes en dichas coreografías son las bailarinas y bailarines, ya que parte de la metodología de Bausch era trabajar con ellos más allá de ser únicamente intérpretes. De esta manera “transformó al bailarín en *performer*, cuya presencia produce un espacio destinado para hacer visible lo invisible” (Godínez 217). Así, las bailarinas y bailarines eran parte de los procesos creativos de las coreografías y, frecuentemente, sus propias historias de vida también estaban presentes en el escenario. A diferencia de la danza clásica o de la misma danza moderna que se desarrolló en Estados Unidos este es un aspecto importante en cuanto a los cambios que surgen con la danza posmoderna y especialmente en Alemania con la danza teatro.

Un ejemplo del trabajo coreográfico de Pina Bausch es *Café Müller*,³⁹ una coreografía que se estrenó en 1978 y que, contextualizada en la Segunda Guerra Mundial, muestra una sociedad que, en sí misma, no representa armonía. Las y los intérpretes que están en el escenario denotan angustia, desesperación y tristeza. Bausch deambula con los ojos cerrados entre sillas que están desperdigadas por todo el escenario y repite una y otra vez las mismas acciones. Y es que, precisamente en esta coreografía, Bausch era bailarina, a diferencia de

³⁹ Véase *Café Müller* <https://www.youtube.com/watch?v=WZd2SkydIXA>

coreografías anteriores donde únicamente era creadora. Esta coreografía no sólo retrataba las vivencias de aquellas generaciones que vivieron durante la Segunda Guerra Mundial, sino las mismas vivencias de Bausch a través de la cafetería de sus padres.

En *Café Müller*, los bailarines y bailarinas tienen un espacio para expresar todo aquello que la guerra les dejó: tristeza, dolor, pérdidas y confusión. En general, el trabajo de Bausch se caracterizó por ser autobiográfico, centrándose en las experiencias y sentimientos de los bailarines y bailarinas (Partsch-Bergsohn 18). Así como las diversas propuestas que surgieron a partir de la danza moderna, las cuales se posicionaban en contra de la rigidez de la danza clásica, la obra de danza teatro *Café Müller* destacó por centrarse más en las experiencias que cada uno podía aportar a la coreografía, dejando de lado las demostraciones de virtuosismo.

A manera de conclusión sobre la danza moderna y posmoderna como propuestas que buscan revertir las imposiciones técnicas de la danza clásica para encontrar una forma propia de movimiento, encuentro varios elementos importantes que aportan a una nueva forma de concebir la danza y que se encaminan hacia la diversidad que hoy existe en esta. En primer lugar, a partir de la danza moderna el rol de las mujeres transgrede al de las bailarinas de la danza clásica. Como respuesta a las imposiciones de esta técnica y dentro del contexto del inicio de los movimientos feministas, la danza moderna sin duda se convierte en un espacio de lucha. Esta lucha, básicamente encabezada por las mujeres, significó bailar desde el ser mujer, explorar los movimientos que con la danza clásica no se podían hacer por la rigurosidad de la técnica y arriesgarse a construir una técnica propia.

En segundo lugar, durante la danza moderna también se experimentó con otros elementos como la iluminación, el vestuario o las máscaras. Cada uno de estos elementos no sólo eran utilería o parte de la escenografía, sino que resultaban fundamentales en las coreografías y partícipes de los procesos creativos. Todas estas oportunidades para experimentar dieron como resultado propuestas coreográficas que, definitivamente, se salían de la convención de la danza clásica. En tercer lugar, todas las propuestas que surgieron durante la danza moderna dieron pie a que cada vez se buscara explorar qué otras capacidades tenían los cuerpos y a qué otras técnicas podían recurrir para tener más posibilidades de movimiento. De esta manera, y con la llegada de la danza posmoderna, la variedad en cuanto

a técnicas para la danza y propuestas coreográficas fueron más abundantes. Por último, estas coreografías tuvieron un discurso más personal. Es decir, las coreografías, así como en la danza clásica, ya no eran únicamente historias de fantasías que se construían alrededor de un discurso hegemónico. Las coreografías de la danza posmoderna hablan de inquietudes particulares de bailarines y bailarinas, además de que son una forma para narrar su visión del mundo y su entorno. Estas coreografías se encuentran repletas de las experiencias de cada uno y se construyen como parte de un proceso creativo donde todas las partes son un conjunto: coreógrafos, bailarines, vestuaristas, escenógrafos, músicos y técnicos.

A partir de la danza moderna y aun más en la danza posmoderna, surge una necesidad por relatarse a sí mismas. Las historias ya no se centran únicamente en la fantasía y los estereotipos sobre las mujeres. La prioridad ya no está en mostrar a la bailarina en el escenario como objeto de deseo ni en resaltar sus cualidades físicas, técnicas ni estéticas, los hombres también son objeto de deseo. En consecuencia, las coreografías son resultado de procesos creativos donde se trabaja a partir de las experiencias e inquietudes que responden a la época de cada una y a las necesidades expresivas de los y las creadoras.

Aunque la técnica y el virtuosismo siguen presentes, también se hace énfasis en movimientos más simples y comunes de la vida cotidiana. Asimismo, los movimientos de la naturaleza y los animales son cada vez más frecuentes en las coreografías. Las posiciones rotadas de pies se cambian por posiciones en paralelo o con los pies rotados hacia adentro. Los movimientos con la espalda recta para conservar el equilibrio se convierten en espaldas encorvadas, fuera del eje y en movimientos ondulatorios. El vestuario deja de ser un instrumento para cubrir la piel y resaltar los atractivos físicos de las bailarinas para ser parte del mismo movimiento de cada coreografía. Sin embargo, dentro de las mismas nuevas técnicas que surgen también hay rigidez y un riguroso disciplinamiento.

Así, cada uno de estos aspectos que a partir de la danza premoderna se desarrollan se acercan bastante a lo que anteriormente describí como cuerpo grotesco femenino. Cada una de las coreografías y nuevas técnicas para la danza que las mujeres proponen son resultado de una lucha por reconocer y bailar sus propios cuerpos. Tanto la danza premoderna como la moderna, posmoderna y el cuerpo grotesco femenino se caracterizan por hacer frente a los estereotipos; por mostrar una realidad que viven día a día; cuestionan, exponen y critican las

normas establecidas y, por último, buscan hacer una protesta social sobre su contexto. La danza moderna representa el inicio de un camino que sigue hasta el siglo XXI con la danza posmoderna: nombrar desde el cuerpo de cada una las vivencias propias y experiencias que implican el ser mujer y recurrir a la coreografía y el movimiento como una forma de protesta.

II. 3 Coreógrafas y lo grotesco

II. 3. 1 Mary Wigman

Mary Wigman, quien principalmente encabezó el movimiento de danza expresionista en Alemania que surgió a la par de la danza moderna en Estados Unidos, buscaba experimentar con “secuencias de movimiento basadas en la tensión que hay entre extensión y contracción” (Innes 62), las cuales eran desarrolladas grupalmente y sin acompañamiento de música. La danza se convirtió en una exploración de movimientos y ritmos que se pudieran producir a través de la percusión del cuerpo; se abrió, así, un espacio para que el cuerpo pudiera expresarse con mayor libertad y desde otras posibilidades. Wigman destacó por 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” (Baril 404); de igual forma, se caracterizaba por la intensidad emocional en sus movimientos, el uso de lo primitivo, lo espiritual y mitológico (Innes 63). En este sentido, lo grotesco en Mary Wigman hace referencia a una expresión dancística que está en oposición a una concepción clásica de la danza. Tal vez, más que en oposición, podría ser una deformación del ballet clásico, así como la danza grotesca –en un inicio– fue una deformación de la danza barroca o seria.

Uno de los recursos que Mary Wigman utilizó para la interpretación de estas tres coreografías fue la máscara: *Personaje de ceremonia* (1921), *Danza de la bruja* (1914) y *Totenmal* (1930). Para las dos primeras coreografías, las máscaras fueron hechas por un fabricante que experimentaba con las máscaras del teatro Nô japonés y fueron usadas por la misma Wigman, ya que estas coreografías estaban conformadas por solos creados por ella (Wigman 38). *Totenmal* (*Monumento a los muertos*) es una obra coral creada por Albert

Talhoff, con la participación de Wigman como coreógrafa de “cincuenta bailarines y bailarinas a fin de realizar con ellos este himno a la vida y a la muerte” (Wigman 81). En estas coreografías, las máscaras jugaron un papel importante para desarrollar lo grotesco, porque gracias a este elemento ella como intérprete y la máscara como objeto se fusionaron en un mismo cuerpo.

Para la coreografía *Personaje de ceremonia*, Wigman tuvo una inquietud durante la creación, porque este personaje “conservaba los rasgos de Mary Wigman, y rechazaba subordinarse a las propias leyes del ‘personaje de ceremonia’” (Wigman 37). Entre las secuencias de movimiento y el desarrollo corporal del personaje, Wigman percibió que hacía falta que tuviera su propio rostro, al cual buscó a través de la máscara. Como resultado de este trabajo, obtuvo una primera máscara que identificó como “una reproducción demoniaca de mi propia cara” (*ibídem*). Esta primera máscara no cumplió con las expectativas de Wigman, ya que era una máscara que más que despersonalizarla resaltó sus rasgos (*ibídem*), por lo cual solicitó una nueva. Al recibir la segunda máscara Wigman relata que su entusiasmo fue enorme al conocerla: “¡Aquí estaba al fin el rostro que esperaba el ‘*personaje de ceremonia*’!” (38). Esta segunda máscara era “[d]e una finura de porcelana, la madera finamente esculpida, como traspasada a una forma oblonga, de rasgos humanos apenas sugeridos. La boca y las cejas pintadas a pinceladas gris azul sobre la madera marfileña” (Wigman 38).

Para la segunda coreografía, *Danza de la bruja*, Wigman utilizó la máscara que, en un inicio, fue hecha para *Personaje de ceremonia*. Con esta máscara exploró desde el inicio de la creación coreográfica:

La creación de la danza fue más rápida de lo que yo me hubiera imaginado: los motivos que había descubierto se pusieron en su sitio y resistieron a las exigencias de la composición. Sólo la máscara me agobiaba. A diferencia del personaje de ceremonia que conservaba una expresión plana, inmaculada a través de todas las fases de la danza, al revés también de los personajes de máscaras espantosas de la *Danza de la muerte* (obra de grupo que se creó más tarde), la máscara de la *Danza de la bruja* poseía una vida personal propia. Cada movimiento de cuerpo evocaba un cambio de expresión del rostro; según la posición de la cabeza, los ojos parecían abrirse o cerrarse. Además, alrededor de la boca apenas indicada por una pincelada, parecía flotar una sonrisa que, impenetrable, recordaba a la de la esfinge. El cuerpo también, en su pesadez, tenía algo de un animal al acecho, apenas sugerente, como la enigmática esfinge (Wigman 46).

Los requerimientos para estas dos máscaras fueron muy distintos dadas las intenciones que Wigman buscaba en cada coreografía. Y con cada una logró su fin esperado: quitar sus rasgos personales a los personajes de sus coreografías. La máscara, su cuerpo y el movimiento se correspondían de acuerdo con lo que Wigman buscaba y así creaba una unidad a partir de estos tres elementos.

El trabajo realizado por Wigman con estas dos coreografías fue desde su propio cuerpo y movimiento, aunque en *Totenmal* enseñó estas prácticas entre máscara y danza a un grupo de bailarinas con las cuales desarrolló la coreografía. Wigman narra algunos de los métodos y ejercicios que implementó con ellas:

Probamos hacer “ejercicios de meditación”. Las bailarinas se sentaron en el suelo, la espalda en la pared, los ojos fijados sobre las máscaras acostadas sobre las rodillas –uno, dos, cinco minutos... ni una palabra. Una muy suave melodía a partir del gong llenó la estancia. La tarde siguiente lo mismo. Pero esta vez las bailarinas llevaron la máscara puesta y se miraron en los espejos que habían traído. De esta manera, poco a poco pudimos hacer nuestro el estilo y el carácter de las máscaras (Wigman 88).

El desafío al trabajar con estas bailarinas y sus máscaras era lograr que sus cuerpos correspondieran a los rasgos que cada máscara tenía. Uno de los retos al que se enfrentó Wigman fue trabajar con la bailarina que portaba la máscara de anciana:

Más tarde empecé a modelar cada uno de los personajes. Pedía a cada bailarina acercarse al espejo grande del estudio para enseñarle dónde se hallaba la contradicción entre la máscara y la forma humana. Me acuerdo particularmente de una bailarina que llevaba la máscara de la anciana. Su cuerpo estaba completamente en contradicción con los rasgos atormentados de la máscara, surcado de arrugas, con la expresión de un ser próximo a la muerte. Con infinitas preocupaciones conseguí dar a este joven cuerpo la actitud, el andar, el gesto, el sello mismo de la decrepitud de la vejez. Fue un trabajo largo y difícil durante el cual me preocupaba no tan sólo de crear una armonía entre la máscara y la persona que la llevara sino también de aportar un estilo a los personajes salvaguardando el toque individual de cada uno de ellos. Sólo a este precio podía realizarse la colaboración de todas las bailarinas en el discurso coral (Wigman 88- 89).

El trabajo de Wigman, tanto de sus coreografías individuales como las grupales, es representativo de una época en la cual la danza se comenzó a explorar desde otras posibilidades; en el caso de ella, una de estas posibilidades fue la máscara. La máscara en las coreografías de Wigman fue un recurso que utilizó para complementar a sus personajes y

eliminar cualquier rasgo característico de ella o sus bailarines. Sus coreografías implicaron un trabajo en conjunto entre cuerpo, máscara y movimiento; cada uno de estos tres elementos tenía que corresponder entre sí con los demás para crear al personaje de cada coreografía.

Personaje de ceremonia, Danza de la bruja y Totenmal son algunos ejemplos del trabajo coreográfico que Wigman realizó a lo largo de su labor como bailarina y coreógrafa. Sin embargo, quisiera destacar *Danza de la bruja* por ser una de las coreografías creada e interpretada por ella donde distingo diversas características de los cuerpos grotescos femeninos.

En primer lugar, y así como describí anteriormente en cuanto a su trayectoria como iniciadora de la danza expresionista en Alemania, Wigman cuestiona y critica las condiciones artísticas establecidas para la danza en ese momento: la danza clásica. En un contexto donde la danza clásica predominaba, Wigman exploró con su propio cuerpo y retomó técnicas orientales para su nueva danza. Así, en *Danza de la bruja* se observa claramente cómo las formas y líneas que propone con su cuerpo son distantes de las propuestas por la danza clásica. El único fragmento que existe de *Danza de la bruja* como archivo de esta coreografía muestra a Wigman sentada en el piso (una posición que en la danza clásica nunca es usada por las mujeres) con una túnica que cubre casi completamente sus piernas, la espalda descubierta, el cabello suelto, una máscara que cubre totalmente su cara y sus pies descalzos.

Como segunda característica, Wigman no muestra una imagen armoniosa de la sociedad. *Danza de la bruja* se estrenó en 1926, después de una primera versión presentada en 1914. Durante estos años, Alemania y sus ciudadanos fueron partícipes de los estragos de la Primera Guerra Mundial. Así, esta coreografía no solo retoma las influencias de Wigman con la cultura oriental, sino que presenta a una mujer desesperada que se acompaña de una serie de movimientos cortantes y estremecedores. Las historias románticas acompañadas de seres mitológicos que representan la danza clásica quedaron atrás para dar paso a una mujer que se muestra en el escenario de una forma más humana, menos etérea, vulnerable e influenciada por los daños de la guerra.



Danza de la bruja de Mary Wigman (fecha desconocida). Recuperado de: YouTube

Así como los cuerpos grotescos femeninos que describí anteriormente –aquellos en que se cuestiona y critica las normas establecidas, como los estereotipos o roles sociales impuestos a las mujeres; que se convierten en protesta social de las propias limitaciones que las mujeres han vivido durante siglos y que tienen una estrecha relación con su contexto social y político–, Wigman en *Danza de la bruja* hace una mezcla de animal y humano. Sus movimientos cortantes y su posición sentada en el piso son similares a los de un primate y su

espalda encorvada es el motor para iniciar movimientos ondulares como los de una serpiente que repercuten hasta su cabeza. Estos movimientos se intensifican con las percusiones que marcan el ritmo y por la máscara que cubre el rostro de Wigman. La máscara, con las cejas alzadas, una boca pequeña y los ojos entrecerrados, provoca que toda la atención se enfoque en los movimientos de Wigman.

Es también una mezcla de animal y humano, porque ella no se limita a representar las imposiciones que, social, cultural y dancísticamente, se le han impuesto por su género. En *Danza de la bruja* Wigman no representa a una mujer sumisa ni dependiente de un hombre *partner* para ejecutar su danza. Ella no representa el estereotipo de la bailarina de danza clásica con sus mallas rosas, tutú y zapatillas de punta. Tampoco lo representa con sus movimientos fuertes y toscos ni con sus manos curvadas. Resulta un cuerpo grotesco femenino porque en ella reconozco una mujer que, siendo parte de una generación que buscaba su propio camino en la danza, transgredió y bailó todo lo que con la danza clásica no era aceptado y muchos menos reconocido para ella por su género.

II. 3. 2 Marta Carrasco

Nacida en Barcelona, España en 1964, Marta Carrasco es una de las más grandes representantes en ese país de la danza-teatro; está fuertemente influenciada por los trabajos coreográficos de Mary Wigman y Pina Bausch. Es pertinente mencionar el trabajo de Marta Carrasco porque, desde la percepción de Martín Bienvenido Fons Sastre, es ella quien, aparte de crear desde la danza-teatro, se manifiesta desde lo grotesco y los cuerpos grotescos (Fons 189), a sabiendas de que, quienes han sido sus principales influencias, también se encuentran categorizadas desde lo grotesco.

En 1995 forma su compañía *Marta Carrasco*, y de acuerdo a Fons “a partir de aquí, veremos cómo sus obras se nutrirán de diferentes emociones alusivas a las imperfecciones inherentes al individuo humano, dando lugar a creaciones donde la belleza y lo grotesco se

entrelazan” (191). Una de sus coreografías más representativas, *Aiguardent*,⁴⁰ es un unipersonal donde relata una experiencia desde el alcoholismo:

Aiguardent plasma por medio del movimiento y de la imagen la experiencia del alcoholismo, ello da lugar al juego entre la angustia y el entusiasmo, la irrealidad y lo real, la lucidez y la embriaguez. El escenario está conformado por un montón de garrafas de aguardiente, un baúl, una silla y una mesa de ruedas. Estos dos últimos elementos permiten a la artista unos desplazamientos ágiles, pero a la vez violentos a partir de un juego con la limitación de movimientos. A ellos se añade una fuerte gestualidad expresiva que va en consonancia con los hallazgos estéticos de Wigman desde la danza expresionista o de Bausch (Fons 191).

Carrasco evoca desde el movimiento aquellos sentimientos que hablan sobre el ser humano y su condición en el mundo, sobre las desgracias y las emociones más fuertes que estas producen. Como resultado de la influencia de la danza posmoderna, de las coreografías de Mary Wigman y de Pina Bausch, en *Aiguardent* Carrasco también recurre a elementos teatrales y movimientos de la vida cotidiana como sentarse, fumar o acostarse.



Aiguardent de Marta Carrasco. Recuperado de: YouTube

⁴⁰ Véase promocional de *Aiguardent* de Marta Carrasco <https://www.youtube.com/watch?v=YySiRqnoc8A>

Fons alude a otras obras coreográficas de Marta Carrasco para evidenciar que “la indagación en el territorio grotesco como material dramático se da reiteradamente y de formas diversas” (195). A partir de la descripción de Fons sobre *Aiguardent* y los fragmentos de la coreografía que quedaron como registro, puedo identificar varios elementos que aluden a su ser mujer como un cuerpo grotesco femenino. Primero, es una mujer que no muestra una imagen armoniosa de la sociedad. Los fragmentos de *Aiguardent* permiten ver una realidad que, en pocas ocasiones, se cuenta desde la perspectiva de una mujer: el alcoholismo. Así, en escena no se observa a la típica bailarina de danza clásica que impresiona con su belleza, perfección de movimientos y juventud, sino a una mujer que, bajo las consecuencias del alcoholismo, se muestra en la locura, soledad y depresión. Sus movimientos y expresiones también dejan ver desesperación y pérdida en el control de su cuerpo. También es producto de una mezcla de animal, humano y monstruoso. Estos elementos, sobre todo, se perciben en los movimientos de Carrasco. Son movimientos fuertes, descontrolados, bruscos, nerviosos y violentos.

II. 3. 3 Rossana Filomarino

Originaria de Roma, Italia, Rossana Filomarino (1945) es bailarina y coreógrafa y desde los años sesenta reside en México, donde ha sido tanto maestra como coreógrafa: en el Ballet Nacional de México, el grupo Danza de Cámara y la Compañía de Danza de la Universidad Veracruzana, entre otros. En 1991 fundó su compañía *DramaDanza*, la cual, actualmente, se encuentra dirigiendo. *DramaDanza* se constituye como una compañía que:

Ha profundizado la fusión de la técnica dancística con técnicas, convenciones y conceptos provenientes del arte dramático y de la danza Butoh para forjar un lenguaje propio que, valiéndose de toda la potencia corporal de la danza, le permite exponer escénicamente su particular temática. El resultado es un lenguaje exacerbado que se ubica entre el expresionismo, el grotesco y la ritualidad (“DramaDanza”).

Desde la visión de su directora y la misma compañía, *DramaDanza* se nombra desde un lenguaje expresionista, grotesco y ritual, tres características que han sido evidentes a lo largo

de este recorrido por las propuestas en la historia de la danza que han sido catalogadas como grotescas.

Por otro lado, el trabajo de Filomarino como coreógrafa se encuentra influenciado por el teatro y la danza Butoh, dos herramientas que ha explorado desde el cuerpo:

Busco entablar, a través del uso exhaustivo del cuerpo dentro del máximo esfuerzo, una comunicación profunda con el espectador; propiciar que afloren las emociones reales del que, aun sentado en su butaca, está participando en el flujo de energía generada en la escena y que se deja tocar emotivamente por los temas propuestos. Esto es, transformar el acto de danzar en un acto ritual a través del sacrificio del cuerpo; hurgar en las zonas más profundas e ignoradas de nuestros seres, tratando de encontrar formas, pulsaciones, energías no conocidas antes y compartir estas indagaciones con los espectadores (Filomarino 73).

Estas exploraciones se encuentran profundamente relacionadas con lo más íntimo de cada ser humano, con aquellas sensaciones y vivencias que tanto ella como sus bailarines conocen y han experimentado. También se relaciona con una visión muy personal sobre la danza de Filomarino donde:

La danza depura los elementos del drama, va más directamente al núcleo de pasiones y sentimientos y tal vez por eso puede expresar más claramente que la palabra ciertos aspectos de la naturaleza humana, como lo referente al mundo de lo subconsciente y de los instintos, así como al mundo de lo mágico o ritual (Filomarino 72).

La danza, para Filomarino, se construye desde lo más profundo de la naturaleza humana, compartiendo así los ideales que tanto Mary Wigman como Pina Bausch habían establecido con sus coreografías. Un ejemplo es *¡Ni una más!*,⁴¹ coreografía que se estrenó en 2004 como homenaje a todas las mujeres que han sido víctimas de feminicidios en Ciudad Juárez, Chihuahua. De esta manera, en su coreografía encuentros cuerpos grotescos femeninos que quebrantan una realidad normativa y limitante, muestran lo absurdo e irracional, no muestran una imagen armoniosa de la sociedad y son arma de elección para la protesta social.

En primer lugar, *¡Ni una más!* quebranta una realidad normativa y limitante porque su tema central se desarrolla entorno a los crímenes contra las mujeres. Con 10 mujeres en escena, la coreografía es, al mismo tiempo, una potente protesta social. Y es que, aun con el

⁴¹ Véase *¡Ni una más!* de Rossana Filomarino <https://www.youtube.com/watch?v=xPcMQTYLmQg&t=2141s>

paso de los años, esta protesta sigue vigente y atañe a todas las mujeres del país. Aunque esta coreografía se estrenó en 2004 y era un homenaje a las mujeres víctimas de feminicidio en Ciudad Juárez, las cifras han aumentado y con ellas todo tipo de protestas sociales también. Al menos en 2021 se registraron 922 mujeres víctimas de feminicidio en todo el país y en el segundo trimestre del 2022 se han registrado 229. Lo cual indica que, a pesar de las medidas que se han tomado desde las instancias de gobierno, los feminicidios en México no se han detenido.



¡Ni una más! de Rossana Filomarino. Recuperado de: Archivo personal de Rossana Filomarino.

En segundo lugar, muestra lo absurdo e irracional de existir en una sociedad donde son deficientes las condiciones de vida para las mujeres. A pesar del reconocimiento de este tipo de atentados contra la vida de las mujeres en el norte de México, las investigaciones que se han realizado y “soluciones” que se han dado, el resultado sigue siendo un gran número de mujeres asesinadas, tanto en Ciudad Juárez, Chihuahua como en el resto del país.

Por último, *¡Ni una más!* no muestra una imagen armoniosa de la sociedad. A lo largo de la coreografía se observa una demostración técnica que contrasta notablemente con las imágenes desgarradoras y con las analogías sobre la muerte y los feminicidios. En esta coreografía, que se ambienta en un entorno sacro, se desarrollan distintas secuencias entre

las 10 bailarinas, donde cada una remite sufrimiento, tristeza, muerte, luto, desesperación y soledad. Una de las analogías más potentes de esta coreografía muestra a las mujeres como si fueran cruces sostenidas por otras mujeres. Así, y arrastradas por el escenario manteniendo su posición de cruz, se convierte en un cementerio lleno de cuerpos.

II. 3. 4 Maguy Marin

Originaria de Francia (1951), pero de raíces españolas, es una de las coreógrafas más icónicas de la danza francesa. De 1970 a 1973 fue parte de la escuela *Mudra* de Maurice Béjar y en 1978 creó su propia compañía. Sus coreografías se han caracterizado por cuestionar el tipo de cuerpos idealizados que existen en la danza. Algunas de sus coreografías más representativas son *May B* (1981), *Cenicienta* (1985) y *Umwelt* (2004).



Groosland de Maguy Marin. Intérpretes: Ballet Nacional de los Países Bajos (fecha desconocida). Recuperado de: YouTube.

Una de sus coreografías, *Groosland*⁴², es de las más representativas, por el cuestionamiento que hace a los cuerpos idealizados en la danza. Fue estrenada en 1989 con el Het National Ballet de los Países Bajos. En escena se observa a bailarines y bailarinas con un vestuario muy peculiar: unas botargas de cuerpos con obesidad. Con música de Trevor Pinnock, las y los bailarines vestidos con unos overoles de falda y pantalón respectivamente, danzan por el escenario cuales intérpretes de danza clásica. Sus movimientos bruscos, pero al mismo tiempo con un toque de gracia, permiten apreciar/aplaudir/admirar la destreza que tienen estos bailarines para moverse a pesar de la botarga que portan.

En esta coreografía identifiqué cuerpos grotescos femeninos que quebrantan una realidad normativa y limitante: los estereotipos en cuanto a salud física de bailarinas y bailarines en la danza. Además, Marin hace una crítica a la danza clásica y al estereotipo que representan sus bailarines y bailarinas con cuerpos delgados y jóvenes. Sin embargo, aunque las intenciones de la coreógrafa son claras, quizá resultaría más interesante observar esta coreografía con cuerpos que realmente tienen obesidad y no que la representen con un vestuario. La crítica está hecha, pero al final el estereotipo se repite una vez más: son cuerpos que representan a la norma en la danza quienes intentan hacer una crítica que por sí mismos nunca han vivido en cuerpo propio.

Cada una de las coreografías que describí con anterioridad a partir del cuerpo grotesco femenino, son parte de una primera búsqueda que realicé al inicio de esta tesis para encontrar cuáles eran aquellas manifestaciones de lo grotesco en la danza. Así, detecté varias coreografías que, dentro de sus reseñas, críticas y/o análisis, se habían nombrado grotescas. Sin embargo, en la mayoría de los casos el uso de este concepto se delimitaba a ser un adjetivo. Para mí, que me encontraba en el inicio de la investigación, no resultaba claro por qué eran grotescas ni cuáles eran las características, momentos o movimientos que me permitiera identificarlas de tal manera. El único elemento en común que encontraba entre estas coreografías era el hecho de que todas eran creadas por mujeres. Este primer encuentro entre lo grotesco y la danza derivó en plantearme varias preguntas: ¿por qué grotescas?, ¿por qué coincide que en su mayoría son coreografías hechas por mujeres?, ¿qué características pueden ayudar a identificar lo grotesco en estas coreografías?

⁴² Véase *Groosland* de Maguy Marin <https://www.youtube.com/watch?v=9OQbU8qVT20>

Encontré que, a partir de los cuerpos grotescos femeninos, podía trazar una línea que atravesara estas coreografías y, al mismo tiempo, distinguir rasgos particulares de cada una que me ayudaran a responder mis preguntas. La característica en común es que son mujeres que se posicionan en contra de la norma de la danza clásica para, a partir de la danza moderna y posmoderna, crear sus propias coreografías desde un discurso propio. Así, este discurso propio lo construyen desde sus cuerpos de mujeres. Cuerpos que, durante la danza clásica, fueron negados desde su individualidad y únicamente se nombraron desde el disciplinamiento riguroso y las normas estéticas de belleza para las bailarinas. Pero también son mujeres que danzan y se manifiestan a partir de sus coreografías y cuerpos dado el entorno en el que viven: guerras, violencia de género, desigualdades y enfermedades que atentan el cuerpo propio. Con estas coreografías ellas dejan de representar a las mujeres idealizadas por los hombres en la danza clásica. Ya no son princesas que necesitan ser rescatadas por un hombre ni seres fantásticos o etéreos; no son perfección ni belleza estereotipada, no son la bailarina que necesita del bailarín para estar en el escenario. Son ellas. Son mujeres vulnerables y las que viven lo mismo que cualquier otra persona vive día a día. Son mujeres cuyos cuerpos se nombran desde la imperfección y cuyos movimientos corporales no buscan centrar sus coreografías en demostrar sus habilidades técnicas.

En suma, el enunciar a estas coreógrafas y sus coreografías a partir del cuerpo grotesco femenino no implica que son las únicas que se pueden analizar desde este concepto. Es una forma de ejemplificar que el cuerpo grotesco femenino, dentro de la diversidad que implica, tiene infinitas formas para analizarse en la danza. Y así, también busco resaltar que, en la danza, a partir de la moderna y con más frecuencia en la posmoderna, son mujeres quienes recurren a elementos grotescos en sus coreografías, derivando que se les pueda reconocer como cuerpos grotescos femeninos. Sin embargo, no solo las coreografías creadas por mujeres son las únicas donde se pueden encontrar rasgos grotescos.

Un ejemplo desde la danza interpretada por hombres y que se relaciona con lo grotesco es Les Ballet Trockadero de Monte Carlo⁴³, una compañía de ballet *drag* donde hacen una crítica y parodia de la danza clásica y los ballets románticos. En esta compañía los hombres interpretan tanto los papeles masculinos como femeninos de los repertorios de la

⁴³ Véase el segundo acto de *El lago de los Cisnes* interpretado por Les Ballets Trockadero de Monte Carlo <https://www.youtube.com/watch?v=WWoZF0eFr6E>

danza clásica. Así, lo grotesco en la danza tiene más formas de representarse y no solamente desde la visión de las mujeres.

Los cuerpos grotescos femeninos en la danza, así como los ejemplos que describí a lo largo de este capítulo, se nombran desde la diversidad de cuerpos, movimientos e ideologías. Cada uno representa un cuerpo distinto que, desde la heteronorma, ha sido señalado por no corresponder sus disposiciones. Lejos de corresponder a las características “femeninas” o “masculinas”, cada uno de estos representan su propio género. Así, los cisnes del Ballet Trockadero no son lo que la norma de la danza clásica esperaría de un cisne: una mujer delgada y elegante que bate sus alas por el escenario. Por el contrario, los cisnes son hombres que, vestidos con su tutú y zapatillas de punta, se apropian del escenario y desafían todo aquello que la danza clásica les ha prohibido por ser hombres. De la misma manera, Wigman, Marin, Filomarino y Carrasco son cuerpos grotescos femeninos que representan, cada una, mujeres distintas. Mujeres que sienten, viven, piensan y danzan a su propia manera.

Con estos ejemplos busqué establecer los antecedentes para analizar *Stereo Tipo Cosmo Politan* de Pilar Gallegos y los ejemplos que, desde el cuerpo grotesco femenino, se pueden encontrar en la danza moderna y contemporánea. Hago mención de Wigman, Marin, Carrasco y Filomarino porque, así como Gallegos busca hacer una crítica a los estereotipos de belleza femenina que imponen las revistas de moda, ellas hablan, critican y ponen en el escenario aquellas condiciones que rigen la vida diaria de las mujeres en distintos ámbitos.

Capítulo III. Cuerpo grotesco femenino en Stereo Tipo Cosmo Politan de Pilar Gallegos

Pilar Gallegos (1973), originaria de Ensenada, Baja California, se formó en la Ciudad de México como bailarina de danza clásica y contemporánea en el Conservatorio de Danza bajo la tutela de Guillermo Maldonado. Graduada en Coreografía de la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea del Centro Nacional de las Artes (México), tomó clases magistrales y talleres con Carolyn Carlson, Maguy Marin, Emio Greco, Simona Bertozzi, Iztok Kovac, Iñaki Azpillaga, Ted Stoffer, Riccardo Meneghini, entre muchos otros. Ha realizado distintas producciones independientes: *Sin Título* (2006), *Mi cuerpo es mi casa* (2011), *Una tribu, eso es lo que soy* (2012), *Transmutación* (2014), *Hombre mujer, árbol, hijo, libro* (2014), y *Stereo Tipo Cosmo Politan* (2018) entre otras. Ha realizado residencias artísticas en: The Banff Centre, Canadá (2002), La Nave del Duende, España (2011), Tec-Art-Eco, Italia (2011) y Plesna Izba Maribor, Eslovenia (2014).

En México ha recibido los premios coreográficos: XXI Premio INBA-UAM con la coreografía *Café: bebida exótica* (2000) y Primer Premio de la Crítica "Raúl Flores Guerrero" con *Adam's Secret* (1999). En Italia participó en "La maratón de lo inesperado" de la Bienal de Venecia, el Festival de Interpretación de NAO en Milán, BPFORM en Roma y Off Label en Udine. Otras plataformas internacionales en las cuales ha participado: ISFiT-01 en Noruega, V Encuentro de Coreógrafos en República Dominicana y Latinescenica en Bélgica, entre otros. Fue asistente de Virgilio Sieni para "Fuga Pasolini_Ballo 1922", producido por FVG CSS. Desde 2008 reside en Udine, Italia, donde trabaja como maestra de danza y yoga, realizando en paralelo sus producciones coreográficas.

Una de las principales inquietudes de Pilar en sus coreografías ha sido la identidad, "como en casi todas las obras y las disciplinas artísticas" (Gallegos, entrevista). Dentro de las coreografías que ha dirigido se pueden encontrar temas como el amor, la muerte, la soledad, lo espiritual, la depresión, entre otros. *Stereo Tipo Cosmo Politan* es la primera de sus coreografías que toca cuestiones de género y, como ella misma lo ha expresado, con miras a seguir explorando otros estereotipos que se encuentran en los medios de comunicación masiva.

Stereo Tipo Cosmo Politan se estrenó en 2018 en Italia, con la interpretación de la bailarina italiana Luisa Amprimo. En 2019 se presentó en la Ciudad de México, en el Salón de Danza de la Universidad Nacional Autónoma de México, y después, ese mismo año, en Xalapa, Veracruz, en el espacio escénico “El Izote”, de Joaquín López Chapman y Djahel Vinaver. Para fines de esta tesis recurrí al registro de video realizado durante su estreno en 2018 en Italia. La coreografía tiene como argumento la historia de una joven mujer que busca su identidad imitando las poses de las modelos en la revista *Cosmopolitan*. A través de la repetición de las poses de las modelos en las revistas, la joven se adentra en esa aparente cotidianeidad hasta el momento en que eso que era fácil de imitar se vuelve extraño, ajeno a ella. Conforme reconstruye cada una de estas poses con su propio cuerpo, entra en un estado de locura y angustia hasta llegar a una catarsis. Como parte de dicha catarsis, experimenta distintas emociones, como ansiedad, aburrimiento, frustración, miedo y arrogancia. La catarsis deriva en la lectura de un discurso a manera de “TED Talks”⁴⁴ donde expone las vicisitudes del mundo de las revistas de moda a través de las cuales se impone un estereotipo de belleza para las mujeres, además de que se forman nuevas diosas y dioses que sirvan de inspiración para las personas.

Así, este capítulo tiene como objetivo analizar esta coreografía a partir del concepto *cuerpo grotesco femenino* y sus características descritas anteriormente. La metodología para realizar este análisis es, en primer lugar, realizar una descripción detallada del registro de video de la función en 2018 en Udine, Italia y, en segundo lugar, analizar, a partir del *cuerpo grotesco femenino* la crítica que se hace a los estereotipos de belleza femenina en la revista *Cosmopolitan*. El registro de video tiene una duración de treinta y cinco minutos con catorce segundos⁴⁵, con video proyección de Nuria Prieto, música de Just Joseph, Peter Garland, Chas Smith e Ingram Marshall, diseño de iluminación de Daniela Bestetti y fotografía de Alessandro Rizzi.

⁴⁴ De las siglas Tecnología, Entretenimiento y Diseño, las TED Talks son charlas que se realizan anualmente y abordan distintos temas como costumbres sociales, arte, tecnología, diseño, política, entre otros. Son coordinadas por la organización de medios estadounidenses-canadienses TED Conferences, LLC.

⁴⁵ Véase *Stereo Tipo Cosmo Politan* de Pilar Gallegos.

III. 1 Descripción detallada y análisis de *Stereo Tipo Cosmo Politan*

Una joven mujer está sentada en el piso leyendo una revista. La hojear con delicadeza y en su rostro se dibuja una ligera sonrisa. Debajo de ella hay una hilera de ropa tirada. Enfrente, muy cerca de sus pies, un par de zapatos de tacón y otras revistas. El ambiente parece simular una sesión fotográfica: hay un reflector de luz a un costado de ella y un fotógrafo haciendo algunas tomas. En esta primera imagen de la coreografía, la joven únicamente viste ropa interior, no lleva zapatos ni ningún tipo de accesorios o maquillaje y su cabello está completamente suelto. Pareciera simular ese momento previo a una salida importante donde se busca un ejemplo que seguir para poder elegir el conjunto de ropa adecuada. Toda ella está dispuesta a aprender de las imágenes que observa en la revista.

Después de hojear una segunda revista, parece que una duda surge en ella: ¿puedo ser como las mujeres que estoy viendo en esta revista? Se pone de pie y hace una primera prueba: flexiona una pierna ligeramente, sus manos en la cintura y su cabeza viendo hacia el frente con la boca ligeramente abierta. ¿Qué se sentirá ser como estas mujeres? ¿Quiénes son ellas y cómo puedo parecerme a una de ellas?

De toda la ropa que está al frente del escenario elige un pantalón a la cintura color crema y un suéter gris ligero que se cierra amarrándolo alrededor de su cintura. Deja su cabello completamente suelto y hace distintas poses hasta llegar al fondo del escenario. La luz cambia poco a poco hasta que el escenario se oscurece completamente. Una línea blanca horizontal se proyecta en el fondo y recorre de pies a cabeza a Luisa, como un escáner que está reconociendo su imagen. Conforme la línea cambia a posición vertical y la sigue escaneando, se proyectan distintas fotografías de mujeres modelando.

Son 230 fotografías con poses de modelos en la revista *Cosmopolitan* de marzo de 2017 las que Luisa reconstruye para esta parte de la coreografía. Estas imágenes se proyectan en el fondo del escenario y muestran características “femeninas” que realmente son estereotipos de la mujer: joven, glamurosa, sonriente, delgada, blanca, moderna, enamorada, elegante, casada, heterosexual, madre, consumista, citadina, sensual... Luisa imita estos estereotipos desde su cuerpo y cada uno de ellos se hilan entre poses y movimientos en una secuencia que transforma su cuerpo en los cuerpos estereotipados de otras mujeres. Son poses

que nacen desde la ideología de considerar al cuerpo de la mujer como un objeto cuyo único fin es reproducir un estereotipo de belleza.

La mimesis de Luisa con las fotografías que se proyectan en la pared sucede cada vez de manera más rápida. Conforme cambia sus gestos y poses con cada fotografía, su expresión pasa de proyectar alegría y gracia a incomodidad y pánico. La unión de una pose con otra se convierte en algo escalofriante de observar. Sus movimientos ya no proyectan la misma felicidad y armonía que las fotografías proyectadas. La música y las transiciones entre una fotografía y otra se perciben tétricas.

A partir de este momento, Luisa es un *cuerpo grotesco femenino* porque en ella (y a lo largo de la coreografía) identifico las siguientes características que son propias de este tipo de cuerpos: critica y pone en duda todas aquellas normas y estereotipos establecidos para las mujeres en las revistas de moda; es una mujer derrotada y vulnerable que no muestra una imagen armoniosa de la sociedad; es una mujer que inquieta, incomoda, transgrede, se desborda y desestabiliza y es arma de elección para la protesta social.



Luisa Amprimo en *Stereo Tipo Cosmo Politan* de Pilar Gallegos. Fotografía: Alessandro Rizzi. Recuperado de: Archivo Personal de Pilar Gallegos.

Esta primera característica de Luisa como cuerpo grotesco femenino está enfocada en criticar los estereotipos que imponen las revistas de moda a las mujeres. Esta crítica comienza una vez que, tanto sus expresiones como sus movimientos son hechos cada vez más rápidos y bruscos, hilando una pose con otra sin parar. Algo en ella ya no encaja con los estereotipos de las modelos que imita. Aunque al inicio aparentaba felicidad y gusto por parecerse a las modelos, de repente esa felicidad cambia por confusión, ansiedad, miedo y desesperación hasta llegar al borde de la locura. Pareciera que se pregunta: ¿qué soy capaz de hacer para parecerme a ellas? ¿Qué pasaría si no puedo ser así? ¿No obtendré nunca la felicidad ni belleza que ellas tienen? ¿Esa es la única manera en que puedo ser mujer?

La moda, a lo largo de los años, se ha conformado como una industria donde el culto a la apariencia ha sido un eje crucial. Sin embargo, es también un aparato y sociedad de consumo a partir del cual se produce un juicio estético y social sobre los demás en el cual las personas evalúan sus apariencias recíprocamente (Lipovetsky 41). Como sistema, la moda se rige bajo la regulación y presión sociales. Es parte de un “deber ser”, pero también de un proceso de adopción y asimilación que se impone casi obligatoriamente a determinadas sociedades (42).



Luisa Amprimo en *Stereo Tipo Cosmo Politan* de Pilar Gallegos. Fotografía: Alessandro Rizzi. Recuperado de: Archivo Personal de Pilar Gallegos.

Pareciera que el modelo que debemos seguir está inscrito en una serie de actividades que únicamente se reflejan en el aspecto físico del cuerpo de la mujer, en ser atractivas para la mirada del otro u otra, en siempre mostrarse alegres, en ser la compañera perfecta para un hombre, en practicar deportes delicados, y en siempre conservar la radiante juventud.

El tipo de mujer que presenta la revista *Cosmopolitan* es un estereotipo rodeado por un mundo de glamur y alejado de la realidad que muchas mujeres más están viviendo. Hay una evidente ausencia de imágenes que representen lo que muchas vivimos día a día. Alrededor de estas imágenes se construye un mundo que parece inalcanzable: los lujos, la moda y el maquillaje conforman un estilo de vida al cual una minoría de las mujeres pueden acceder; sin embargo, al mismo tiempo, ese estilo de vida se vuelve una meta a seguir. Esta meta parece imposible de lograr, pero genera cierta ilusión el creer que podemos tener solo un poco de lo que se aparenta en estas revistas.



Luisa Amprimo en *Stereo Tipo Cosmo Politan* de Pilar Gallegos. Fotografía: Alessandro Rizzi. Recuperado de: Archivo Personal de Pilar Gallegos.

En la última fotografía que se proyecta en el fondo del escenario se observa una mujer de cabello chino recargada en una escalera. Usa un vestido negro estampado y de su brazo derecho cuelga un bolso con correa dorada. A su lado está un hombre que mira una hoja que

sostiene con su mano izquierda mientras en la otra agarra un lápiz. De fondo, se observan edificios muy altos a través de una ventana. Cuando Luisa se para frente a la fotografía para observarla e imitar la pose de la modelo, la imagen comienza a esfumarse hasta que la pared queda completamente en blanco.

Luisa está sola a la mitad de la pared que antes se llenaba con fotografías de modelos. Ya no hay a quién imitar. Solo está ella con su sombra reflejada en la pared. ¿Ella es su nueva modelo que seguir? Sus piernas tiemblan y se derrumba completamente en el piso. Toda ella tiembla e intenta ponerse de pie sin lograrlo ¿Qué pasó con la Luisa que minutos antes sonreía y posaba como las modelos de las fotografías? Se comienza a desplazar por el piso hasta llegar al frente donde está toda la ropa, sus zapatos y las revistas que leía con emoción al inicio.

Aquí están la segunda y tercera características de Luisa como un cuerpo grotesco femenino: una mujer derrotada y vulnerable que no muestra una imagen armoniosa de la sociedad y una mujer que inquieta, incomoda, transgrede, se desborda y desestabiliza. En cuanto a la segunda característica, Luisa no muestra una imagen armoniosa de las modelos; lo que ella representa se explica con las intenciones de la coreógrafa sobre demostrar las emociones que identifica en ella misma al imitar las poses: ansiedad, aburrimiento, frustración, miedo y arrogancia. De esta manera, durante la catarsis de Luisa tras haber imitado todas las fotografías, se aprecia un cambio en sus gestos. Se nota a una mujer que ya no es más la imagen perfecta de la modelo que solamente sonríe y posa para la cámara. Ha pasado de mostrarse inocente y hábil al imitar a las modelos a denotar ciertos grados de ansiedad y desesperación. Pilar describe el porqué de cada una de estas emociones:

- Ansiedad, una consecuencia del estrés que crea la inestabilidad del cambio continuo de pose.
- Aburrimiento, por la necesidad de intentar aparecer siempre feliz.
- Frustración, como una paradoja dada por la comparación entre la realidad y las mujeres hermosas, sexys y satisfechas.
- Miedo, por nunca corresponder a lo esperado.
- Arrogancia, utilizada para esconder miedo, frustración, aburrimiento, estrés y ansiedad (Gallegos archivo personal).

La interpretación de Luisa durante esta parte de la coreografía fue más allá de aprenderse una secuencia de movimientos y repetirla. Fue descubrir que, en esa incesante repetición de una pose tras otra, ella no se identifica y, más allá de lograr la aparente felicidad de estas modelos en las revistas, es evidente que en ella se genera un estado de ansiedad e inconformidad. No existe una caracterización con esos cuerpos ni un placer en tratar de imitarlos y alcanzar su aparente perfección y belleza. En esta coreografía, Pilar se refiere a las modelos como nuevas diosas, como parte de un seguimiento a algo que, desde la mitología clásica, ha estado presente:

Ha pasado algo de tiempo desde que inicié a tener la impresión de que las personas mostradas repetidamente en las revistas de actualidad se han convertido hoy en la sustitución de los antiguos dioses greco-romanos. Inicialmente la mitología clásica, a través de historias de dioses y semidioses, ofrecía a las personas valores para la trascendencia humana y espiritual. Los mitos estaban destinados a inspirar y difundir valores en las personas, así como a preservar el bien común (Gallegos archivo personal).

Para la coreógrafa cada una de las revistas de moda que ahora existen son parte de una nueva construcción de dioses y diosas que rigen las vidas de quienes las leen y de quienes, sin leerlas, se ven influenciados por esta creciente búsqueda de ser un cuerpo “bello” y estilizado. Porque, de alguna forma, pareciera que los medios de comunicación masiva se han encargado de reproducir y hacer circular estas imágenes donde la vida de hombres y mujeres se construye desde lo artificial.

La tercera característica muestra una Luisa que inquieta, incomoda, transgrede, al tiempo que se desborda y desestabiliza. Con cada una de estas características busca poner en duda lo que es considerado como normal, en este caso los estereotipos de belleza femenina. En ella se refleja una realidad latente: sentir que debemos corresponder a los estereotipos que vemos en las revistas de moda. Se desborda cuando deja de mostrar la aparente perfección de las modelos. Y transgrede su propio cuerpo al perder el equilibrio que creía tener mientras imitaba las poses, este equilibrio en Luisa se muestra a partir de las emociones.

La siguiente imagen en la coreografía se construye tomando como referencia a *La Venus de los trapos* del artista italiano Michelangelo Pistoletto. La idea de Pilar sobre los nuevos dioses y diosas que surgen con las revistas de moda se plasma en esta imagen. Luisa está entre toda la hilera de ropa tirada en el piso y se comienza a desplazar con esta por el piso. La agarra por montones con sus manos y pies y se la lleva toda hacia el fondo del escenario. En su cara se nota angustia. Poco a poco se esconde entre toda la ropa. En el escenario solo se observa un montículo y unos brazos que salen de este para seguir apilando las prendas que quedan. Luisa desapareció completamente. Ya solo es un montón de ropa de colores. Al frente del escenario, quedaron su par de zapatillas y tres revistas.



Luisa Amprimo en *Stereo Tipo Cosmo Politan* de Pilar Gallegos. Fotografía: Alessandro Rizzi. Recuperado de: Archivo Personal de Pilar Gallegos.

La respiración de Luisa es apenas perceptible debajo de toda la ropa. Inhala y exhala muy despacio mientras la ropa acompaña este movimiento de calma. Se quita todo lo que estaba encima de ella y se pone de pie. Entre movimientos ondulantes se quita el pantalón color crema, el suéter y la blusa que traía puesta. De frente a la pared, solo queda su torso desnudo y dos sombras de ella en las paredes. Parece que Luisa renació para ser la nueva Venus de los trapos, aquella que contempla todo el consumismo y desperdicio de un montón de ropa que ya no significa nada para ella.

Luisa toma del piso un vestido estampado color rojo y blanco; se lo pone. Alguien entra al frente del escenario y coloca un micrófono con su pedestal; después, alguien más entra al fondo y recoge toda la ropa con un jalador. La ropa se convierte en un desperdicio más, en algo innecesario que no vale la pena conservar. Mientras esto sucede, Luisa se pone unas zapatillas y recoge las revistas que estaban al frente del escenario. Camina hacia el micrófono con las revistas en la mano y se prepara para hablar. Un fotógrafo se acerca a ella para tomarle fotografías. Luisa acomoda una pierna de lado e inclina un poco la cabeza para que puedan tomarle la fotografía. Está posando con una ligera sonrisa en su boca. En la pared, al fondo, se proyecta en letras grandes la frase “*WHO ARE OUR NEW GODS?*”.



Luisa Amprimo en *Stereo Tipo Cosmo Politan* de Pilar Gallegos. Fotografía: Alessandro Rizzi. Recuperado de: Archivo Personal de Pilar Gallegos.

Mientras Luisa empieza a leer en italiano un discurso escrito por la coreógrafa, al fondo se proyectan distintas imágenes de dioses, diosas y portadas de la revista *Cosmopolitan*. El discurso es parte de las conclusiones de la coreografía, el proceso creativo entre ellas dos y una investigación que hizo Pilar antes de empezar el montaje de la coreografía. Así, una parte del texto enuncia:

De las 230 imágenes analizadas, la mayoría son mujeres que no superan los 30 años. No hay personas mayores. Nadie está haciendo tareas domésticas, pero tampoco se muestran ocupadas trabajando o

estudiando. Nadie tiene un libro en mano. Solo cinco están al lado de un compañero y solo una de ellas se muestra junto con sus dos hijos pequeños. Ninguna aparece embarazada. Todas están maquilladas, tienen los cabellos teñidos y el esmalte en las uñas. La gran mayoría usa grandes bolsas, joyas y tacones altos. Solo tres están practicando un deporte: una baila, otra patina y la otra corre. Es interesante notar que, siendo la edición de marzo, el mes en que se celebra el Día Internacional de la Mujer, no hay una referencia conmemorativa o incluso un artículo dedicado. Como mujer joven, no me identifico con esta imagen que los medios de comunicación proponen a la sociedad actual (Gallegos archivo personal).

Desde estas observaciones sobre las representaciones de las mujeres en *Cosmopolitan* y la manera en que Luisa las desarrolla a partir de movimiento en la última parte de la coreografía, ella es un cuerpo grotesco femenino que se presenta como arma de elección para la protesta social. Primero, porque su protesta se centra en expresar tanto su opinión como la de Pilar sobre los estereotipos de belleza femenina como una forma de regir a las mujeres. Y, en segundo lugar, porque esta protesta al ser observada y en conjunto con el discurso que lee al final de la coreografía, puede provocar que cada espectador se cuestione sus condiciones dentro de la reproducción de este tipo de estereotipos de belleza femenina. Así, y particularmente con esta característica, su cuerpo grotesco femenino también propicia que nos cuestionemos el porqué de estos estándares de belleza que representan a una minoría de las mujeres y por qué este tipo de revistas se siguen posicionando como referencia para jóvenes mujeres.

Una de las particularidades de esta coreografía es que, intencionalmente, Pilar enuncia lo grotesco y encuentra su justificación para hacerlo. Lo señalo como una particularidad porque, yo sin imponer el concepto de lo grotesco al entrevistarla ni mencionar nada respecto a este, ella fue quien lo enunció como parte de una imagen que, entre las distorsiones que se hacen con las proyecciones de las modelos en la pared y los movimientos de Luisa, tiene características grotescas. En la mayoría de los ejemplos que encontré sobre coreografías o coreógrafas que se señalan como grotescas e incluso en los mismos ejemplos que desarrollé en el capítulo anterior, la mayoría de las veces resultan grotescas como resultado de una interpretación de quien las mira. Así, al coincidir las dos en que existen elementos grotescos en *Stereo Tipo Cosmo Politan*, pero cada una desde una mirada e interpretación particular, resultó aún más interesante para desarrollar este análisis.

Por un lado, la mirada de Pilar encuentra dos momentos en la coreografía donde se percibe lo grotesco: en primer lugar, señala que las imitaciones que Luisa hace de cada una de las modelos son grotescas: “Cuando tú imitas y estás como imitando, imitando, imitando, es como vivir en la máscara. Y la máscara excesiva para mí es grotesca” (Gallegos, entrevista). En segundo lugar, encuentra que, tanto los movimientos que Luisa hace como las fotografías que se distorsionan hacia el final de la coreografía, son representaciones grotescas que dan un tono dramático y deforme (*ibídem*). Estos momentos donde ella señala lo grotesco como parte de su coreografía fueron una guía para que yo explorara sobre estos momentos y propusiera parte de este análisis desde el cuerpo grotesco femenino.

Y, por otro lado, mi mirada reconoció el cuerpo grotesco femenino en Luisa a lo largo de la coreografía. Todo aquello que ella estaba provocando en mí mientras analicé la coreografía se convirtió en una reflexión donde el género, el cuerpo, lo grotesco y la danza se conjuntaron. Pero también significó encontrar en ella, en sus movimientos y gestos, cada una de las características que me ayudaron a describir mejor lo que veía y que al mismo tiempo sentía y provocaba en mí: imágenes, recuerdos, ideas, reflexiones y dudas. Una vez que reconocí cada una de las características del cuerpo grotesco femenino de Luisa, mi análisis de esta coreografía tomó la forma de un cuerpo que se vislumbra sin límites definidos; el cuerpo que muestra es, al mismo tiempo que posa y actúa con aparente facilidad como las modelos de la revista *Cosmopolitan*, desnudo, solo y sin dirección definida. Es un cuerpo que reproduce y critica el estereotipo de la belleza femenina, pero también es un cuerpo que vive y se cuestiona el porqué de ese estereotipo que no logra encajar en ella. Mientras para Luisa lo grotesco se encontraba en imágenes específicas de la coreografía, para mí lo grotesco se convirtió en un cuerpo grotesco femenino que habitó y danzó desde el principio hasta el final.

Reflexiones finales

Cuando Pilar me compartió en entrevista que encontraba elementos grotescos en su coreografía y después me señaló los momentos exactos de estos, no pude evitar preguntarme ¿por qué retoma lo grotesco desde una construcción coreográfica? Esta pregunta fue la guía principal para trazar la ruta de toda mi investigación. Para formular una respuesta a esta pregunta que estuvo a lo largo de todos los capítulos, primero me es necesario explicar cómo fue mi encuentro con lo grotesco.

A lo largo de esta investigación fueron diversos los hallazgos y nuevos aprendizajes sobre lo grotesco. El camino estuvo lleno de idas y vueltas que parecían no tener ningún sentido, ni pies ni cabeza. Me enfrenté con la misma naturaleza de lo grotesco. En primer lugar, implicó reconocer que lo grotesco no es un simple adjetivo ni únicamente sinónimo de feo u horroroso. En segundo lugar, fue descubrir que, detrás de todas aquellas veces que había escuchado a alguien referirse a alguna manifestación artística como grotesca, estaba una visión del mundo que era aun más cercana de lo que creía a mi vida cotidiana. Todo aquello desordenado, deforme, sin sentido o anormal, lo reconocí como una visión del caos del mundo y alejado de las representaciones que aparentan perfección y armonía.

De esta manera, y con la guía de todas aquellas características de lo grotesco que se aparecieron en el camino desde distintas propuestas teóricas, concentré todo en el *cuerpo grotesco femenino*. Ahí estaba la respuesta a mi pregunta principal. Lo grotesco en *Stereo Tipo Cosmo Politan* se muestra desde el cuerpo grotesco femenino porque a través de este se busca seguir una línea que, desde la danza moderna ya se había empezado a trazar por las mujeres: descubrir un camino propio en la danza que no correspondiera a la hegemonía de la danza clásica, pero, al mismo tiempo, hablar desde la visión de cada una como mujeres dentro de su contexto social e histórico.

En *Stereo Tipo Cosmo Politan*, encuentro la visión de Pilar sobre el ser mujer en esta imagen: Luisa está únicamente vestida con su ropa interior y un suéter ligero cubierta por toda la ropa que desde el inicio de la coreografía la acompañó. Ese corto instante donde solo se percibía el movimiento de la ropa provocado por su respiración me lleva a cuestionarme: si toda esa ropa amontonada, sin un espacio definido, sin poder ver qué tipo de prenda es ni

los detalles de la tela, representara los desechos de las industrias de la moda, el consumismo y todo aquello que solo sirve durante un momento y después lo dejamos arrumbado ¿Luisa también representa el desecho de los estereotipos de belleza para las mujeres? ¿Todas las que no representamos lo que los estereotipos esperan de nosotras somos vistas como un producto desechable? ¿Qué implica realmente el ser como las modelos de las revistas? ¿Aceptación en la sociedad? ¿Felicidad? ¿Estatus social? ¿Poder?

Una parte de las respuestas a estas preguntas las encontré al escuchar a Luisa enunciar las distintas emociones que percibió durante el proceso creativo de la coreografía: ansiedad, aburrimiento, frustración, miedo y arrogancia. Aunque cada una para mí tenía una razón distinta de ser: ansiedad, por creer que lo que los estereotipos esperan de mí como mujer es lo que debería ser; aburrimiento, ¿de verdad siempre tendría que verme como alguien más?; frustración, yo no puedo ni quiero ser como esas modelos; miedo, ¿y si me critican por no verme como ellas?, y arrogancia, una máscara para esconderse.

La otra parte de las respuestas estaba en reconocer a lo grotesco y el cuerpo grotesco femenino como parte de un camino donde se critica a la norma desde la danza. Esta crítica ya no es únicamente a la danza clásica ni a las imágenes idealizadas y estereotipos de las mujeres en la danza en general, también se hace una crítica a las normas que rigen la vida diaria, como las normas de género o de belleza; a los feminicidios, al machismo y a las normas que tienen como fin quitarnos la decisión sobre nuestros cuerpos.

Una vez que encontré la respuesta a esta pregunta, pude contestar las demás que me planteé desde el inicio de esta tesis: ¿cuáles son las características que evidencian lo grotesco en la danza posmoderna? ¿Por qué, a partir del siglo XIX, es más frecuente encontrar lo grotesco en propuestas coreográficas de mujeres?

En primer lugar, sería difícil enlistar características definidas para identificar lo grotesco en la danza posmoderna porque, por un lado, cada una tiene sus particularidades y, por otro, lo grotesco mismo huye de las definiciones únicas. De esta misma manera, justifico el porqué de mi propuesta con el *cuerpo grotesco femenino*: era necesario crear un concepto que me ayudara a describir *Stereo Tipo Cosmo Politan*. Así, y aunque en un inicio lo pensé específicamente para esta coreografía, también pude ejemplificar cada una de las siete características que propuse con otras manifestaciones artísticas y literarias. Sin embargo, el

mismo cuerpo grotesco femenino que propuse no lo enuncio de manera finita, queda abierto para agregarle más características o modificar las ya propuestas de acuerdo con lo que se necesite analizar.

En segundo lugar, si lo grotesco se hace más evidente en la danza premoderna a partir del siglo XIX, es a razón del inicio de la danza moderna y su incesante necesidad por crear fuera de las normas de la danza clásica. Aunque las manifestaciones de lo grotesco se encuentren desde la danza macabra, el baile de San Vito y la danza grotesca, el mismo registro de la danza (desde una visión hegemónica) no ha permitido nombrar a otras manifestaciones dancísticas que estuvieran en contra de lo normativo. De igual manera, y dado que la danza moderna es iniciada por las mujeres, lo grotesco se encuentra más frecuentemente desde propuestas coreográficas de mujeres porque son ellas quienes irrumpen las normas de la danza clásica para crear su propia danza. No por esto significa que únicamente lo grotesco en la danza sea una característica propia de las coreografías hechas por mujeres.

Sin dudarlo, hacer el análisis de *Stereo Tipo Cosmo Politan* implicó un reto para mí. Fue salirme de lo convencional y tratar de encontrar una razón más allá de lo evidente sobre por qué encontré en esta coreografía un cuerpo grotesco femenino. Pero también fue reconocer que, ante todas las atrocidades que día a día vivimos las mujeres, a veces la danza es una de las vías para expresar una lucha contra estas. Enfrentarme a *Stereo Tipo Cosmo Politan* también fue reconocer el dilema que esta coreografía me planteó: ¿qué tanto realmente podemos dejar de vivir dentro de estos estereotipos? ¿Cómo rechazar completamente un estereotipo que día a día está presente hasta en las más mínimas acciones? También estas preguntas recorrieron mi cabeza desde la primera vez que vi la coreografía de principio a fin: ¿Por qué al final, mientras Luisa lee su discurso sobre quiénes son nuestros nuevos dioses, lo hace usando un vestido y unos zapatos de tacón? ¿Por qué vestirse con la ropa que se espera que usemos las mujeres? Y aunque este final en la coreografía por un lado representó para mí una ironía, por otro lado, era el desenlace crucial para dejar una crítica en el aire dispuesta a la interpretación de cada persona. Me enfrentó a mi propia cotidianeidad.

Fuentes consultadas

- Abad Carlés, Ana. *Historia del ballet y de la danza moderna*. Madrid: Alianza, 2012.
- . *Coreógrafas, directoras y pedagogas: la contribución de la mujer al desarrollo del ballet y los cambios de paradigmas en la transición al s. XXI*. Tesis de Doctorado en Música, Universitat Politècnica de València, 2012.
- Aliaga, Juan Vicente. *Arte y cuestiones de género*. San Sebastián: Nerea, 2004.
- Bajtin, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. 3ª ed. Traducido por Julio Forcat y César Conroy. Madrid: Alianza, 2003.
- Baril, Jacques. *La danza moderna*. Traducido por Ma. Teresa Cirugeda, Barcelona: Paidós, 1977.
- Barrios, José Luis. "El cuerpo grotesco: Desbordamiento y significación". *Jornadas de Cuerpo y Cultura de la UNLP*, 2008, pp. 2- 17.
- Beltrán Almería, Luis. "El grotesco, categoría estética". *Cartografía literaria: en homenaje al profesor José Romera Castillo*, coordinado por Guillermo Lain Corona y Rocío Santiago Nogales. España: Visor Libros, 2018, pp. 1125-113.
- Butler, Judith. "Actos performativos y constitución de género", *Debate feminista* núm. 18, pp. 296-314.
- . "Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del 'sexo'". *Estudios avanzados de performance*, compilado por Diana Taylor y Marcela Fuentes. México: Fondo de Cultura Económica, 2011, pp. 51- 89.
- Cándano, Graciela. *La seriedad y la risa. La comicidad en la literatura ejemplar de la Baja Edad Media*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.
- Connelly, Frances S. *Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales. La imagen en juego*. Traducido por Amaya Bozal. Madrid: Antonio Machado, 2012.
- , editora. *Grotesco y arte moderno*. Traducido por Amaya Bozal. Madrid: Antonio Machado, 2017.
- Copeland, Roger. *What is dance? Readings in Theory and Criticism*. USA: Oxford University Press, 1983.
- Corral Corral, Íñigo. "Aspectos neurológicos en la historia del tarantismo en España". *Neurosciences and History*, vol. 6, núm. 4, 2016, pp. 99- 108, http://nah.sen.es/vmfiles/abstract/NAHV4N3201699_108ES.pdf, consultado el 3 de enero de 2020.
- Chancrin, Gilles. "La Commedia dell'arte". *La palabra y el hombre*, no. 10, 1959, pp. 205- 221.
- Charbonnel, Raoul. *El baile*. Traducido por Sánchez Pérez. París: Garnier Hermanos Editores, 1901.
- Cruz, Francisco. "Lo grotesco en *El jardín de las delicias*". *Analecta: revista de humanidades*, núm. 2, 2007.
- De Diego, J. A. "Cronología crítica del grotesco". *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, Tomo LI, núm. 199/ 200, 1986, pp. 61-140.
- De Lauretis, Teresa. *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*. London: Macmillan Press, 1989.
- Diéguez, Ileana. "Necroteatro. Iconografías del cuerpo roto y sus registros punitivos". *Revista de Investigación Teatral*, núm. 3, vol. 5, 2013-2014, pp. 9- 28.
- . *Escenarios liminales. Teatralidades, performatividades, políticas*. México: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas, A. C., 2014.

- Dills, Ann y Ann Cooper Albright, editoras. *Moving History/ Dancing Cultures: A Dance History Reader*. USA: Wesleyan University Press, 2001.
- Eco, Umberto. *Historia de la belleza*, traducido por María Pons Irazazábal. Italia: Random House Mondadori, 2007.
- . *Historia de la fealdad*, traducido por María Pons Irazazábal. Italia: Random House Mondadori, 2007.
- Fabbriatore, Arianna. "Semiotic elements of the grotesque 'Italian' practice". *Tans in Italien: italienischer Tanz in Europa 1400-1900:4. Symposion für Historischen Tanz Burg Rothenfels am Main*, editors Uwe W. Schlottermüller, Howard Weiner, Marie Richter, Feributg, Fa-gisis. Alemania: Fa-gisis, Musik-und Tanzedition, 2016, pp. 1-15, <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01552341> consultado el 15 de noviembre de 2019
- Fernández Ruiz, Beatriz. *De Rabelais a Dalí. La imagen grotesca del cuerpo*. Valencia: Universitat de València, 2004.
- Filomarino, Rossana. "DramaDanza". *Universidad de México: Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México*, núm. 597- 598, 2000, pp. 72- 73, <https://www.revistadelauniversidad.mx/releases-files/8a297e56-cd7a-47b4-a4f4-20f46aa589f9> , consultado el 28 de diciembre 2019.
- Fons Sastre, Martin Bienvenido. "La interpretación grotesca en el teatro-danza: Marta Carrasco". *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, núm. 21, 2012, pp. 177- 197, www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcv41d2 , consultado el 4 de octubre de 2019.
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad, vol. I. La voluntad de saber*. México: Siglo XXI, 2007.
- Gallegos, Pilar. Entrevista personal. 24 de abril de 2020.
- . Archivo personal.
- Godínez Rivas, Gloria Luz. *Cuerpo: efectos escénicos y literarios. Pina Bausch*. Tesis de doctorado en Literatura y teoría de la literatura, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2014.
- González Zyma, Herbert. "La danza macabra". *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. VI, núm. 11, 2013, pp. 23- 51, <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2014-06-11-Danza%20macabra.pdf> , consultado el 28 de diciembre de 2019.
- Harris- Warrick, Rebecca y Bruce Alan Brown, editores. *The Grotesque Dancer on the Eighteenth- Century Stage. Genaro Magri and His World*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 2005.
- Hernández Palacios, Esther. *México 2010. Diario de una madre mutilada*. México: Instituto Chihuahuense de Cultura/ INBA/ Ficticia/ CONACULTA, 2012.
- Hodge, Jon. "Grotesque". *Encyclopedia of feminist literary theory*, editado por Elizabeth Kowaleski Wallace. USA: Routledge, 2009.
- Infantes, Víctor. *Las danzas de la muerte: Génesis y desarrollo de un género medieval*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1997.
- Innes, Christopher. *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia*. Traducido por Juan José Utrilla, México: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- Kayser, Wolfgang. *Lo grotesco: su realización en literatura y pintura*. Traducido por Juan Andrés García Román. Madrid: Antonio Machado, 2010.

- Kisselgoff, Anna. "Dance view; grotesque imagery has come to dance". *The New York Times*, 15 abril 1984, <https://www.nytimes.com/1984/04/15/arts/dance-view-grotesque-imagery-has-come-to-dance.html>, consultado el 1 de mayo 2020.
- Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión*. Traducido por Viviana Ackerman y Nicolás Rosa. México: Siglo XXI Editores, 2004.
- Lamas, Marta. *Cuerpo: diferencia sexual y género*. México: Taurus, 2002.
- Lipovetsky, Gilles. *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*. Traducido por Felipe Hernández y Carmen López. Anagrama: Barcelona, 2019.
- López Get, Anthony. "Lo grotesco y el arte contemporáneo latinoamericano". *Reflexiones*, núm. 94, 2015, pp. 81- 96.
- Macías Osorno, Zulai. *El poder silencioso de la experiencia corporal en la danza contemporánea*. Bilbao: Artezblai SL
- Marotti, Ferruccio. "El actor en la *commedia dell'arte*". *Del oficio al mito: el actor en sus documentos. Volumen I*, coordinado por Evangelina Rodríguez. València: Universitat de València, 1997.
- Martínez González, Roberto. "Los enredos del diablo: o de cómo los nahuales se hicieron brujos". *Relaciones* III, verano 2007, vol. xxviii: 189-216.
- Markessinis, Artemis. *Historia de la danza desde sus orígenes*. Madrid: Librerías Deportivas Esteban Sanz Martier, 1995.
- Meyerhold, V.E., *Teoría teatral*. Traducido por Agustín Bareno, España: Fundamentos, octava edición, 2008.
- Olvera Rabadán, Alejandra. "Cambios en el concepto de cuerpo, en la percepción del cuerpo y en las prácticas corporales en la danza nueva". *Cuerpos en imágenes: Historia y teoría*, coordinado por M.^a Celia Fontana Calvo, Patrizia Granziera y Jesús Nieto Sotelo. Cuernavaca, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2013, pp 111- 118.
- . "La danza posmoderna, inicio de la gran transformación". *Estado del arte: aproximaciones al quehacer y conceptualización del arte contemporáneo desde la interdisciplina*, coordinado por Francisco Javier González Compeán y Tarik Torres Mojica. León, MONTEA, 2015, pp 195- 214.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro*. Traducido por Jaume Melendres. Barcelona: Paidós, 1998.
- Partsch-Bergsohn. "Dance Theatre from Rudolph Laban to Pina Bausch". *The Pina Bausch Sourcebook. The making of tanztheater*, editado por Royd Climenhaga, London: Routledge, 2013, pp. 12- 18.
- Pastor Prada, Raquel. "Pina Bausch. Lo que el cuerpo sabe de la guerra y otros desastres". *Arteterapia. Papeles de arteterapia y educación para inclusión social*, núm. 12, 2017, pp. 207- 217, [https://www.ucm.es/data/cont/media/www/pag-112877/57572-116309-2-PB%20\(1\).pdf](https://www.ucm.es/data/cont/media/www/pag-112877/57572-116309-2-PB%20(1).pdf) , consultado el 3 de enero de 2020.
- Pérez Soto, Carlos. *Proposiciones en torno a la historia de la danza*. Santiago: LOM, 2008.
- Pietropaolo, Domenico. "Commedia dell'Arte as grotesque dance: Decline or evolution?". *The Routledge Companion to Commedia dell'Arte*, editado por Judith Chaffee y Olly Crick, Nueva York: Routledge, 2015, pp. 338- 345.
- Polák, Petr. *El esperpento valleinclaniano en el contexto del arte grotesco europeo*. Brno: Masarykova univerzita, 2011.

Platón, *Las Leyes*. España: Akal, 1988.

Robles Mendoza, Alba Luz. "El ballet clásico desde una mirada de género". *Alternativas en psicología*, núm. 42, 2019, pp. 98-110, <http://alternativas.me/attachments/article/207/El%20ballet%20clásico%20desde%20una%20mirada%20de%20género.pdf> , consultado el 25 marzo 2021.

Russo, Mary. *The Female Grotesque. Risk, excess and modernity*. New York: 1994. Web., ereader.perlego.com/1/book/1615579/3, 4 enero 2021.

Salazar, Adolfo. *La danza y el ballet*. México: Fondo de Cultura Económica, 2018.

Sánchez Vázquez, Adolfo, *Invitación a la estética*. México: Random House Mondadori, segunda edición 2005.

Silva, Mayra. Entrevista personal. 7 de febrero de 2021.

Suárez, Liliana. "Colonialismo, Gobernabilidad y Feminismos Poscoloniales". *Descolonizando el Feminismo: teorías y prácticas desde las márgenes*, editado por Liliana Suárez N. y Aída R. Hernández Castillo. Madrid: Cátedra, 2008, pp. 31- 73.

Lehmann, Hans-Thies. *Teatro posdramático*. España: CEDEAC, 2016.

Moreira, Cristina. "El rol de la mujer en la 'commedia dell'arte'". *Reflexiones sobre el teatro*, editado por Osvaldo Pellettieri. Buenos Aires: Galerna, 2004.

Tornero, Angélica. "Lo grotesco y el cuerpo degradado en expresiones artísticas y culturales contemporáneas", coordinadoras Angélica Tornero y Lydia Elizalde. Ciudad de México: Universidad Autónoma del Estado de Morelos, Universidad Iberoamericana, Juan Pablos Editor, 2011, pp. 173-190.

Tortajada Quiroz, Margarita. *Danza y género*. México: Cenidi Danza/ INBA/ CONACULTA, 2011.

---. *Frutos de mujer. Las mujeres en la danza escénica*. México: Cenidi Danza/ INBA/ CONACULTA, 2012

---. *Mujeres de danza combativa*. México: Cenidi Danza/ INBA/ CONACULTA, 2012

---. "El ballet romántico o el predominio de las mujeres". *Revista GénEros*, año 4, núm. 11, 1997, pp. 54-59, http://bvirtual.ucol.mx/descargables/372_ballet_romantico.pdf , consultado el 10 de noviembre de 2019.

Wigman, Mary. *El lenguaje de la danza*. Traducido por Carlos Murias Vila. Barcelona: Ediciones del Aguazul, 2002.

"DramaDanza". *Youtube*, 20 de enero de 2014, <https://www.youtube.com/user/DramaDanzaMX/about> , consultado el 8 de octubre de 2019.

“Lis de Veracruz: Arte, Ciencia, Luz”

www.uv.mx

