

# C ONSTRUYENDO IMÁGENES DE LA NACIÓN: MUJERES Y DANZA MODERNA

Margarita Tortajada Quiroz

Margarita Tortajada Quiroz es doctora en ciencias sociales por la Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco. Investigadora del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza (Cenidi Danza), del Instituto Nacional de Bellas Artes.

La investigadora feminista Susan A. Manning ha desarrollado un importante trabajo sobre la danza moderna y sus esencializaciones.<sup>1</sup> Sus planteamientos permiten entender el trabajo de las artistas que he estudiado en el contexto mexicano: Nellie y Gloria Campobello, Anna Sokolow, Waldeen, Guillermina Bravo, Ana Mérida y Amalia Hernández.<sup>2</sup> A todas ellas las considero bailarinas y coreógrafas de la nueva danza del siglo xx, no sólo porque son contemporáneas a las creadoras de la danza moderna, sino porque sus propuestas artísticas y estéticas buscaban conscientemente construir una danza que expresara a la modernidad y porque ellas fueron las creadoras de su propia danza.

Para Manning la primera danza moderna, la que surgió en Alemania y Estados Unidos, es una convergencia de feminismo y nacionalismo, porque promovió las esencializaciones de la Mujer y el Tipo Nacional, como formas universales y transculturales que apelan a una "esencia", una "naturaleza propia" y única.

Las creadoras de la primera danza moderna se rebelaron contra las formas disciplinarias y el virtuosismo del ballet, e impugnaron la creación de una danza más auténtica. Ade-

más, cuestionaron las representaciones que el ballet hacía de la mujer, en el cual, guiada por la mirada masculina, la *ballerina* se constituía en objeto de deseo del espectador.



Como las creadoras de la danza moderna se hicieron dueñas de su danza, actuaron como bailarinas, maestras, coreógrafas y directoras, acabaron con la división sexual del trabajo que imperaba en el ballet y elaboraron las nuevas representaciones de la mujer sobre el escenario, las cuales expresaban sus propias experiencias. Esto restó poder a la mirada masculina y permitió a las demás mujeres identificarse con la imagen de mujer que se proyectaba en la danza moderna. Así, estas creadoras bailaron Mujer, pues expresaban formas universales y esencializadas de la mujer. En eso estriba el feminismo de la danza moderna.

Por otro lado, el ballet se había consolidado como un lenguaje internacional y frente a él la danza moderna se planteó como una práctica nacionalista que retomó elementos norteamericanos (Isadora Duncan, Martha Graham y Doris Humphrey) y alemanes (Mary Wigman). Esos elementos eran leídos por los y las espectadoras de cada contexto como

intrínsecamente nacionales, que los conectaban con su esencia nacional. De ahí el nacionalismo de la primera danza moderna y el hecho de que Manning sostenga que sus creadoras bailaban el Tipo Nacional (el yo americano y el alma germana).<sup>3</sup>

Sin embargo, la convergencia entre feminismo y nacionalismo no resulta tan sencilla. Manning asegura que cada creadora (y creador) realizó la convergencia en sus propios términos, la modificó a lo largo de su vida, y la danza moderna incluyó elementos universales que iban en contra de la misma convergencia, especialmente la kinestesia, efecto común a toda danza pero enfatizado por la moderna.

Estas coreógrafas se enfrentaron al hecho de que su danza era inédita y las y los espectadores no contaban con elementos suficientes para decodificarla y comprenderla (lo que sí sucedía con el ballet), por lo que buscaron nuevas estrategias para conectar sus cuerpos individuales con el cuerpo colectivo, lo que resultó en

Una manera de elevar, y por tanto esencializar, los atributos que la bailarina compartía (o posiblemente compartía) con el espectador (conciencia del cuerpo, género, nacionalidad). Desplegar los tres referentes producía una paradoja o contradicción, ya que la proyección de la kinestesia se oponía a la ejecución de la Mujer o el Tipo Nacional. En consecuencia, las primeras bailarinas modernas o ejecutaban la paradoja o intentaban resolver la contradicción dramatizando la relación del cuerpo individual con el colectivo. Así, sus solos tenían las capas de los referentes de la kinestesia, la Mujer y el Tipo Nacional, y sus obras de grupo se enfocaban en el contrapunto entre el individuo y el grupo. De esta forma sus obras grupales escenificaban visiones utópicas y distópicas de la Comunidad.<sup>4</sup>

En el periodo histórico en que surgió la primera danza moderna había furor por la actividad y el ejercicio físicos, por lo que la práctica dancística tuvo gran demanda de profesionales y aficionados. El cuerpo se redescubría y se le imponían, en especial a las mujeres de clases medias, cuidados especiales (dietéticos, cosméticos, etcétera), así como prácticas para ejercitarlo y embellecerlo. Esto significó que amplios sectores de mujeres que habían experimentado las novedosas prácticas corporales y dancísticas se identificaran (social y kinestésicamente) con la nueva danza.

Manning ejemplifica este proceso con Isadora Duncan, y sostiene que las espectadoras se identificaban corporalmente con sus movimientos en apariencia sencillos, pero no podían ejecutarlos como ella, porque "la singularidad de la presencia carismática de Isadora se oponía a lo común de su vocabulario de movimiento". Esta paradoja que creaba el estilo de la artista se presentaba junto con una paradoja estructural "que yuxtaponía referentes específicos de género o nacionalidad con los referentes abstractos o universalizados". Cuando la bailarina expresaba sus propias experiencias éstas se convertían en experiencias potenciales para todas las mujeres: se combinaban "las estrategias de representación de la autobiografía y el arquetipo". Pero también, por medio de los símbolos creados y las referencias presentadas sobre el escenario, la danza actuó para establecer vínculos entre el cuerpo individual de la bailarina y el cuerpo colectivo de la audiencia: condición para la articulación del nacionalismo.<sup>5</sup>

Las siete artistas de México usaron, en los años treinta a cincuenta del siglo xx, estrategias semejantes a las de las creadoras de la primera danza moderna y participaron en la creación y reelaboración del arquetipo de "México y los mexicanos". Es poco probable que se hayan abocado conscientemente a crear el arquetipo de "Mujer" o reelaborarlo a partir de su autobiografía, pues se interesaron en temas conectados con su nacionalidad y nacionalismo. Sin embargo, sí bailaban México y bailaban Mujer, pues su autobiografía y su contexto siempre estuvieron presentes en su danza.

La construcción de las categorías de mujer e identidad nacional, dice Roselyn Constantino,<sup>6</sup> se hallan en el reciclaje y reinterpretación de muchas imágenes, formas y espacios que han construido las categorías de mujer e identidad nacional. Las bailarinas y coreógrafas mexicanas, especialmente las que aquí he hecho referencia, aunque en un campo artístico casi marginal, proveyeron de imágenes de mujeres alternativas a las establecidas por el discurso dominante, al crear modelos para hombres y mujeres que cuestionaban y redefinían la autoridad.

Según los testimonios de varias participantes, las siete bailarinas lograron la identificación con las espectadoras al verse éstas reflejadas en la danza escénica, pero en apariencia lo lograron más en función de ser mexicanas y parte de la comunidad imaginada que desde su posición como mujeres. También en México, aunque en menor escala, se vivió durante las reformas vasconcelistas un furor por la belleza, la

salud y las prácticas corporales, por lo que muchas mexicanas podían tener una identificación kinestésica. Las siete artistas estudiadas desarrollaron esta cualidad; las formas, dinámicas y expresividad de su danza les permitieron la comunicación de sus cuerpos con los cuerpos de las y los espectadores. Al igual que las primeras creadoras de la danza moderna, lograron una identificación de cuerpo a cuerpo y la conexión de su cuerpo individual con el cuerpo colectivo: bailaron México y dramatizaron la relación cuerpo individual-cuerpo colectivo. Sin embargo, se apoyaron en otras estrategias y formas para expresar los contenidos nacionalistas de sus obras; los libretos, escenografías, vestuarios y música utilizados muchas veces aparecieron como lo fundamental en la danza nacionalista.

A muchas de las espectadoras también pudieron parecerles sencillos los movimientos de las bailarinas (como Nellie Campobello corriendo por los estadios o las demás bailarinas que hacían una danza "sin técnica"), pero no así reproducirlos; atrás de ellos se encontraba una disciplina dancística y, sobre todo, una presencia escénica aglutinadora.



Por otro lado, la fuerza subversiva de las representaciones de mujer creadas por estas artistas coexistió con las redefiniciones y reinventones que los espectadores, ejerciendo su poder, pudieron hacer desde la mirada masculina, dando énfasis a los aspectos de la identidad nacional esencializada.

Si bien la postura de estas mujeres fue contestataria y elaboraron nuevos conceptos alrededor de su cuerpo y su danza gracias al proyecto artístico nacionalista que desarrollaron, su permanencia sobre los foros y a la cabeza de compañías y escuelas dancísticas tiene que ver con ese mismo nacionalismo y, por tanto, con su inserción en la cultura y el discurso hegemónicos. A artistas y Estado les interesaba seducir al otro para cumplir sus objetivos en el momento de creación de la cultura nacionalista. Uno al otro se necesitaban; las artistas no se restringieron sólo a construir la danza que fortaleciera al Estado, ni éste dictó mecánicamente los lineamientos del nuevo arte: fue un proceso compartido.

Entonces ¿hasta dónde la sociedad, los regímenes posrevolucionarios y la dinámica del campo dancístico impusieron a las siete mujeres una forma de representación de la mujer en sus danzas? ¿Hasta dónde el discurso hegemónico les impuso en su danza hablar de México y los mexicanos (no las mexicanas)? ¿Hasta qué punto se les impuso la creación de una danza que enalteciera el discurso revolucionario oficialista y se tradujera en una danza "viril" sobre los mexicanos? ¿Hasta dónde el nacionalismo se convirtió en una mordaza para las artistas mexicanas que les impidió experimentar nuevos caminos dancísticos e individuales? ¿Las obras que crearon y hacían referencia a la "grandeza" del México posrevolucionario eran producto de su convicción, de la vio-

lencia simbólica, o de estrategias que debieron desarrollar para obtener apoyo oficial? ¿Cómo vivieron el poder estatal sobre su danza? ¿Lo resistieron y refuncionalizaron? ¿Qué posiciones discursivas adoptaron las mujeres aquí estudiadas en una sociedad "marcada por la discontinuidad y la violencia"?<sup>7</sup> ¿Entablaron una lucha por el poder interpretativo de su realidad como mujeres y como mexicanas? ¿Cómo se configuró la lucha por el poder interpretativo y de representación artística en la danza escénica?

Puedo afirmar que las danzas que crearon y ejecutaron estas siete mujeres, y en general la primera generación mexicana de danza moderna, fueron ejemplo de la sujeción y resistencia al poder que vivieron con el fin de realizar su trabajo artístico, y con sus obras reforzaron y subvirtieron el discurso hegemónico. Por otro lado, estas mujeres tenían un "afán de mexicanidad",<sup>8</sup> vivían su nacionalidad y su nacionalismo en su danza y en su vida privada, que se expresaba muy claramente, por ejemplo, en sus vestidos "mexicanos", gracias a los cuales se asumían como parte de la comunidad imaginada y reivindicaban las "auténticas" raíces nacionales. Así como los hombres creaban los símbolos nacionales y las mujeres se vestían con ellos dándoles connotaciones "femeninas", de la misma manera su danza, que expresaba y asumía esos símbolos, los reelaboraba a partir de su posición como mujeres.

Las siete artistas exploraron en sus cuerpos y en su país para encontrar su danza de Mujer y su danza de México. Al crear una danza nacional definieron su identidad mexicana y esto tuvo repercusiones en su construcción como mujeres; ambos procesos se combinaron y complementaron. •

## Notas

<sup>1</sup>Susan A. Manning, *Ecstasy and the Demon. Feminism and Nationalism in the Dances of Mary Wigman*, Berkeley, University of California Press, 1993, p. 1.

<sup>2</sup>Margarita Tortajada Quiroz, *Frutos de mujer*, México, CONACULTA, 2001.

<sup>3</sup>Manning retoma la concepción de Benedict Anderson sobre el nacionalismo como "comunidad imaginada" que permite la articulación de la nacionalidad a partir de nociones esencializadas de identidad y, por tanto, establece la vinculación del cuerpo individual y el cuerpo colectivo, proceso al que contribuyó la danza moderna en sus contextos específicos.

<sup>4</sup>Susan A. Manning, *op. cit.*, p. 29.

<sup>5</sup>*Ibid.*, pp. 35-40.

<sup>6</sup>Roselyn Constantino, "Through their Eyes and Bodies: Mexican Women Performance Artist, Feminism, and Mexican Society. Astrid Hadad", ponencia presentada en la Reunión de Latin American Studies Association, Washington, 28-30 de septiembre de 1995, p. 12.

<sup>7</sup>Jean Franco, *Las conspiradoras. La representación de la mujer en México*, México, FCE, 1993, p. 11.

<sup>8</sup>Eli Bartra, *Frida Kahlo. Mujer, ideología, arte*, Barcelona, Icaria, 1994, p. 79.