

## **IKASKETA FEMINISTAK ETA GENEROKOAK MASTERRA**

**2019 Ikasturtea**

**Master Amaierako Lana**

**Dantza klasikoa eta dantza garaikidea perspektiba feministatik  
Gorputza, generoa eta agentzia**

**Egilea:**

**Uribarri Atxotegi Onandia**

**Tutorea:**

**Jone Miren Hernández García**

**2019ko Iraila**

## **Laburpena**

Ikerketa honetan dantza klasiko eta dantza garaikidearen analisi bat egin da perspektiba feminista batetik. Diziplina bakoitzak duen gorputzaren, edertasunaren eta feminitatearen ulerkeran eta hauek emakume dantzariengan duten eraginean erreparatu da. Gorputzaren antropologiako teknika bat eta mugimendu dinamikak erabiliz dantza klasikoan hasi eta dantza garaikidera aldatu diren emakume dantzarien perspektiba jaso da. Bi diziplinetan gorputzaren eta edertasunaren ulerkeran genero bereizkeriaren dispositiboa dela ondorioztatu da. Beste ondorioetako bat dantzarien agentzia diziplinen arteko saltoan identifikatzen dela da.

## **Hitz-gakoak**

Generoa, gorputza, dantza klasikoa, dantza garaikidea, agentzia, mugimendua

## Eskerrak

Jone Miren Hernándezi tutore ezin hobea izatearren. Eskerrik asko hasieratik ikerketan eta nigan konfiantza izatearren eta gorabehera guztietan lanarekin aurrera jarraitzen laguntzearren.

Masterreko kide guztiei eztabaida, kafe eta jaietan bide lagun izatearren.

Ikerketako parte-hartzaileoi. Eskerrik asko zuen konpromiso eta eskuzabaltasunagatik. Ikerketa hau hirurona da.

Ane eta Pellori, gai hau nire barruan mugitzen hasi zenean entzun eta bide hau zabaltzeko indarra ematearren.

Dantza unibertso zoragarriko kideei. Bereziki azkenengo kurtsoko garaikideko taldeari. Eskerrik asko gomendio, ideia eta babesagatik.

Medikuntzako lagunei azkenengo txanpan indarra ematearren.

Azkenik, eskerrik asko familia eta hurbileko lagunei. Zuen mezu, dei, adore eta pazientzia gabe hau ez zen posible izango.

*Que baile todo conmigo cuando bailo.*

*Que bailen mi pasado y mi futuro.*

*Todas las veces que no puede bailar  
que bailen cuando bailo.*

*Que bailen mis recuerdos con mis huesos,  
que bailen los recuerdos de mis huesos  
y mi dolor que también baile con mi dicha.*

*Que baile todo conmigo cuando bailo.*

*(Lucas Condró, Pablo Messiez)*

## **Aurkibidea**

<b>Sarrera</b> .....	5
<b>Gaia eta ikerketa galdera</b> .....	6
<b>Helburuak</b> .....	7
<b>Metodologia</b> .....	7
<b>Marko teorikoa</b> .....	12
<b>DANTZA</b> .....	12
<i>Zer da dantza? Dantzaren antropologiatik ekarpenak</i> .....	12
<b>DANTZAREN IKASKETEN ETA GENERO IKASKETEN ALIANTZA</b> .....	16
<b>Generoa eta genero perspektiba</b> .....	16
<b>Ikasketen aliantza</b> .....	17
<b>GORPUTZAREN ANTROPOLOGIA</b> .....	19
<b>Gorputza mendebaldeko gizartean</b> .....	20
<b>Gorputzaren teoria soziala</b> .....	21
<b>DANTZA KLASIKOA ETA DANTZA GARAIKIDEA</b> .....	24
<b>Dantza klasikoa</b> .....	25
<b>Dantza garaikidea</b> .....	32
<b>Analisia</b> .....	37
<b>DANTZA KLASIKOA</b> .....	40
<b>Balletera hurbilduz</b> .....	40
<b>Balleteko unibertsoan murgilduz</b> .....	42
<b>Orain zer? Aldaketa unea</b> .....	57
<b>DANTZA GARAIKIDEA</b> .....	60
<b>Nola hurbildu</b> .....	60
<b>Murgilduz</b> .....	63
<b>Esparru profesionala</b> .....	71
<b>Ondorioak eta aurrera begirakoak</b> .....	73
<b>Bibliografia</b> .....	80
<b>Eranskinak</b> .....	84

## Sarrera

Creo que la danza es la celebración de lo que nos hace humanos” (Anne Teresa De Keersmaeker)

Lehenengo aipu honek adierazten duen bezala dantzak eta gizatasunak lotura estua dute. Gorputzaren mugimendua unibertsala da eta erritu, ospakizun zein edozein sentimenduren adierazpen bidea izan daiteke. Lan honetan, hala ere, esperientzia unibertsal horretatik aldendu eta sistematizatutako dantza diziplina bitan jarriko da arreta: dantza klasikoan eta dantza garaikidean. XV. eta XX. mendean sortutako adierazpen artistiko hauek mendebaldeko gizarteko dantza esparruan pisu handia izan dute. Hala ere, akademikoki gutxi ikertu dira, egoera hau gai hau aukeratzeko arrazoietako bat izanik.

Dantza perspektiba ezberdinetatik begiratu daiteke. Ikerketa honek batez ere antropologia, dantzaren eta gorputzaren antropologia zehazki, izango du oinarri gisa. Abiapuntua hau izan arren beste diziplina batzuk ere erabiliko dira, hala nola, historia edo filosofia. Horrez gain ikerketak perspektiba feminista du. Ikasketa feministen eredu teoriko-kontzeptuala erabiliz genero zein agentzia kontzeptuak ipiniko dira erdigunean.

Dantza diziplinak ez dira neutralak, sortu zireneko testuinguruaren eragina dute. Hau kontutan izanda lan honetan diziplina bakoitzak dituen gorputzaren, edertasunaren eta feminitatearen ulerkeran jarriko da arreta. Honek ez dira soilik diskurtso gisa ulertuko baizik eta dantzariak gorputzen duten praktika bezala. Ikerketa honetan egituraz gain dantzarien agentzian jarriko da arreta berezia.

Lan honetan bidaia bat egingo da dantza klasikotik dantza garaikidera. Alde batetik, garapen hau historiaren ikuspegitik aztertuko da eta bestalde, dantzarien bizipenetatik. Hiru parte-hartzaile daude lan honetan eta hirurak dantza klasikoarekin hasi eta dantza garaikidera salto egin zuten. Ibilbide hauek aztertzeak bi diziplinen arteko alderaketa eta eztabaida ahalbidetuko du.

Lan honetako parte-hartzaileak emakumeak izango dira. Emakumeak izatea erabaki da dantzan gehiengoak direlako eta feminitatean arreta berezia jarri nahi delako.

Metodologiari dagokionez, hasteko gorputzaren antropologiaren teknika bat erabiliko da, gorputz-ibilbidea, gorputzaren haragikoitasuna eta bizitzen transformazioa atzematea posible egiten duelako. Horrez gain, dantzaren inguruko ikerketa bat izanik mugimendua bera presente egongo da. Horretarako, gorputz-ibilbideetan sakontzeko helburuarekin, inprobisazio dinamikak erabiliko dira.

## Gaia eta ikerketa galdera

### Gaia

Ikerketa lan honen gaia dantza da, zehazki diziplina bi: dantza klasikoa eta dantza garaikidea.

#### *Gai honetara iristeko bidea*

Gai honen aukeraketa justifikatzeko lehenengo nire esperientzia azaldu behar dut. Dantza nire haurtzaroko lehenengo oroitzapenetatik presente egon da nire bizitzan. Hasieran dantza, musika eta antzerkiarekin batera, etxean neba-arrebok ondo pasatzeko egiten genuena zen baina gurasoek bost urterekin herriko kiroldegi batean balletean izen eman zidaten momentutik dantzak pisu handia izan du nire bizitzan, gorabeherekin noski. Nire haurtzaroa balleta egiten pasatu eta gero, hamahiru urterekin balleta bizitza proiektu bihurtzeko apustua egin nuen eta helburu horrekin bi urtez dantza kontserbatorio baten egon nintzen. Kontserbatorioa utzi eta gero dantza nire bizitzako erdigunetik kendu nuen eta nire beste ikasketekin jarraitu nuen batxilergoan lehenengo eta gizarte zientzietako gradu batean ondoren. Hala ere, dantza egiten jarraitu nuen. Alde batetik, batxilergo garaian nire aisialdiko denboran balleteko irakasle gisa jardun nuen eta nik neuk balleta praktikatzen jarraitu nuen herriko dantza eskolan. Egun esan dezaket bi kurtso horiek balletari agur esateko era bat izan zirela. Aldi berean beste dantza diziplina batzuk ezagutu nituen: euskal dantzak eta dantza garaikidea. Dantza garaikidean gustura sentitu eta unibertso horretan murgildu naiz azkenengo bost urteetan. Dantza ibilbide honek, dantza klasikoa eta dantza garaikidea nagusi izanik, eragin handia izan du nigan. Gorputzaren lanketa bat baino askoz gehiago eman dit dantzak: gorputza, edertasuna eta feminitatea bizitzeko era bat, esperientzia mordo bat bizitzeko aukera, etab.

Dantza munduan esperientzia ugari izan arren zaila egin zitzaidan hau ikerketa gai bezala hartzea. Dantza akademiatik kanpo kokatzen nuen. Ordura arte dantza batez ere praktikatu egin nuen, bizi, eta honen inguruan hausnartzean ez nuen akademiaren tresnekin egin. Hala ere, masterra hastean dantzaren gaia nire barruan mugitzen hasi zen eta ikergai bezala hartzea erabaki nuen oraindik ere nola egingo nuen jakin gabe.

Dantzaren inguruan irakurri eta lanaren ikuspegia bilatzen hastean gai hau aukeratzeko arrazoi ugari zeudela ikusi nuen. Alde batetik, akademiaren perspektibatik gutxi ikertutako gai bat da. Egoera hau dantzak gizartean duen balioaren adierazgarria da. Gutxietsitako artea da dantza hainbat arrazoiengatik, hala nola gorputza erdigunean jartzen duen eta emakumeak nagusi diren ekintza bat dela. Horrez gain, ezinbestekoa da aipatzea dantzaren izaera iragankorrak ikerketarako dituen zailtasunak. Bestalde,

antropologiaren esparrutik eta eredu teoriko-kontzeptual feminista bat izanik, ikerketa subjektu aberatsa dela uste dut, gorputza eta generoa erdigunean baitaude.

### Galdera

Hau da ikerketa honen abiapuntuan dagoen galdera: zein eragin du dantza klasikoak eta dantza garaikideak hau praktikatzen duten emakumeengan gorputza, edertasuna eta feminitatea ulertzeko eran?

### **Helburuak**

Ikerketa honen helburu orokorra dantza klasikoarekin hasi eta dantza garaikidera salto egin duten emakume dantzari desberdinen ibilbidea aztertzea da, bide honek haien gorputza, edertasuna eta feminitatearen ulerkeran eta bizieran izan duen eraginean erreparatuz.

Helburua zehatzak:

- Diziplina bakoitzak duen gorputzaren kontzepzioan sakontzea
- Diziplina bakoitzak bultzatzen duen edertasun ereduaren garrantzia behatzea
  - Parametro estetikoetatik argaltasunean arreta jartzea
- Diziplina bakoitzak bultzatzen duen feminitate ereduaz aztertzea
- Sistema honen transmisioan irakasle, koreografoaren eta taldearen papera aztertzea
- Dantzarien agentzia aztertzea
- Sentimenduei arreta jartzea
- Dantza eta mugimendua ikerketan presente egotea

### **Metodologia**

Atal honekin hasteko ikerketako parte-hartzaileen inguruan hitz egingo dut. Ikerketan hiru parte-hartzaile egon dira: Garazi, Maialen<sup>1</sup> eta ni. Garazi eta Maialen Euskal Herriko bi emakume gazte dira, balletetik dantza garaikidera trantsizioa egin dutenak. Dantza munduan ibilbide oparoa dute biek. Alde batetik Garazi dugu, egun 25 urte dituena. Haurtzaroan, 5 urte zituela, hasi zen dantza klasikoa praktikatzen. Dantzari izatea lortzeko helburuarekin 2009-2014 artean dantza klasikoko formazio profesionala egin zuen. Ondorengo bi kurtsoetan Alemaniako unibertsitate batean dantza garaikideko goi mailako formazioa egin zuen. Esperientzia horren ostean lan mundura salto egin zuen 2016-2018

---

<sup>1</sup> Beste bi parte-hartzaileen izenak fikziozkoak dira. Izena aldatzea eta ikasi eta lan egindako toki zehatzak ez aipatzea erabaki da parte-hartzaileen anonimatua errespetatzeko.



artean Euskal Herriko dantza konpainia baten lan eginez. Geroztik freelance moduan jarduten du. Beste alde batetik Maialen dugu, 24 urteko gaztea. Bera ere haurtzaroan hasi zen dantza klasikoa praktikatzen. Gaztaroan, 2009-2014 artean, dantza klasikoko formazio profesionala egin zuen. Formazioa bukatu eta segituan Euskal Herriko dantza konpainia baten lan egin zuen hiru urtez. Gaur egun berak ere freelance moduan lan egiten du. Azkenik, ni naiz beste parte-hartzaileetako bat. Aurretik, gaira iristeko bidean, azaldu da nire ibilbidea dantza munduan. Horrez gain, ni parte-hartzaile bat izatea ikerketako erabaki garrantzitsu bat dela azpimarratu nahiko nuke baina ondoren, landa-lana azaltzean, sakonduko dut honetan.

Parte-hartzaile guztiak **emakumeak** (haien burua emakume gisa identifikatzen dutenak) izatea erabaki da. Arrazoi ezberdinak ditut aukeraketa hau egiteko. Alde batetik, dantzaren esparruan (kasu honetan dantza klasiko eta garaikidearen) gehiengoak dira/gara emakumeak. Logika honekin pentsatu ahalko zen emakumeak aztertzea dantzariak (guztiak) aztertzea izango zela, genero gabeko izaki bat posible bada. Uxue Alberdi bertsolari eta idazlearen hitzak datoz nire burura bere azkenengo lanaren inguruan dioenean “liburu hau bertsolaritzari buruzko liburu bat litzateke- eta ez emakumeak eta bertsolaritzari buruzkoa- emakumeak izaki unibertsalak bagina” (Alberdi, 2019: 163), baina emakumeak ez gara izan inoiz izaki unibertsalak. Bestalde, emakumeak aukeratzeko beste arrazoi bat da emakumeen bizitzak serio hartzen duen kuriositate feminista aldarrikatu nahi izatea (Enloe, 2004: 3 in García, 2019: 7). Azkenik, uste dut emakume dantzarien subjektua ikerketarako interesgarria dela mendebaldeko gizarteko azkenengo mendeetako emakumearen roletik urruntzen delako eraren batean. Hau baieztatzeko espazioaren erabileran jarri nahiko nuke arreta. Mendebaldean, espazio publiko eta pribatuaren logikan emakumeak espazio pribatura lotu direnean<sup>2</sup>, emakume dantzariak espazio publikoa bereganatzeko aukera izan dute. Thomas-ek dioen bezala: “en muchas sociedades la danza ha sido uno de los pocos sitios en los que las mujeres pueden legítimamente actuar en público” (Thomas, 1993: 72 in Reed, 2012 [1998]: 88).

---

<sup>2</sup> Konplexutasun maila handiko gai bat da. Orokorrean ez da zehatza esatea mendebaldean XIX. mendetik, emakume guztiak espazio pribatura mugatzera behartu direla, ez behintzat maila errealean. XIX. mendeko emakume “ángel del hogar” ideala orduko burgesiaren proiektua izan zen eta klase guztietako emakumeei hedatu bazitzairen ere emakume burgesek soilik bete izan ahal zuten. Emakume langileak espazio publikoan egotera, hau da, soldatapeko lan produktiboa egitera, behartuta egon dira. Informazio gehiagorako irakurri: Mercedes Arbaiza, Nerea Aresti.

## *Harremana*

Nire ikerketako parte-hartzaileak ez dira ezezagunak niretzako. Gure bideak 2010. urtean gurutzatu ziren hirurok estatuko dantza kontserbatorio bateko ikasleak izan baikin. Nik bertan dantza klasikoko formazio profesionaleko maila bi egin nituen. Bi urtez Maialen eta Garazi ez ziren kontserbatorioko kideak izan soilik. Denbora tarte hartan egunerokotasuna konpartitu genuen: erresidentzia berdinean bizi izan ginen eta institutu berean ikasi genuen. Baina gure arteko lotura haratago zioan, amets berbera genuen eta horren bidean bizitzeko era konkretu bat konpartitu genuen. Gainera, oso gazteak ginen eta urte haiek bizi izan genituenean eraikuntza prozesuan geunden<sup>3</sup>.

Bi kurtso eta gero nik formakuntza hura utzi nuen eta haien bidetik aldendu nintzen. Hala ere, haiek bidea konpartitzen jarraitu zuten kontserbatorioan bertan zein etorkizuneko proiektu profesionaletan.

Etap horretatik zazpi urte pasa direla ekin diot ikerketa honi. Behin gaia, galdera eta metodologia diseinatuta landa-lana prestatzeko momentuan haiek etorri ziren nire burura. Alde batetik, haien perfila interesatzen zitzaidan dantza klasikoan hasi eta garaikidera egindako murgiltzea zela eta. Baina askoz haratago zioan, hiruron bideak berriz gurutzatzeko ahalegina egin nahi izan dut.

Prozesu honetan, haien parte-hartzearekin bereziki, ez da soilik esperientzia bat konpartitu eta jakintza bat eraiki. Emozio ugari mugitu dira eta interes akademikotik haratago oso garrantzitsua izan da niretzat.

Parte-hartzaileen inguruan hitz egin eta gero ikerketako lekuan lekuko lanean sakonduko dut. Lan honek bi fase ditu.

**a. Lehenengo fasearen oinarria gogoeta indibiduala da.**

Lehenengo pausua **autoetnografia** izan da. Honek helburu ezberdinak ditu, alde batetik, ikertzaile bezala gaiarekin dudan harremanaren inguruko gogoeta egitea, ikerketa galdera erabakitzea eta analisirako elementu zentralak –ikerketa unitateak- zehaztea. Horrez gain, autoetnografia honen bitartez ikertzailea ikerketako parte-hartzaile bihurtzen da. Autoetnografia egitea ez da erabaki neutral bat. Jone Miren Hernándezek dioen bezala autobiografiaren inguruan “la idea de lo “auto” (el ejercicio de mirarse, observarse y actuar por uno/a mismo/a del que la auto/biografía es heredera) surge como una amenaza al mundo académico” (Hernández, 1999: 53). Mendebaldeko akademian nagusia den

---

<sup>3</sup> Uste dut eraikuntza, garatze eta ikasketa prozesua ez dela inoiz amaitzen baina urte haiek (13-15 urte genituela) eragin oso handia izan zuten gure bizitzetan. Nire kasuan horrela izan zen behintzat.

positibismoaren paradigmarekin apurtzen du. Epistemologia honen oinarrietako bat, alegia ikertzailearen eta ikerketa subjektuaren arteko distantziarena, apurtzen da, mugak lausotzen dira. Autoetnografia egitea erabaki dut bi helburu nagusirekin: alde batetik, nire jakintzari eta esperientziari balioa emateko, eta beste aldetik, zaurgarritasunetik lan egiteko. Jakintzari dagokionez, Hernándezek dioen bezala begirada honetatik pertsonala, subjektiboa eta erreflexiboa jakintza iturria dela defendatzen da (Hernández, 1999: 55). Nire kasuan nire haurtzarotik dantza nire egunerokotasunaren, proiektuen, ametsen eta identitatearen elementu garrantzitsu bat da eta ondorioz esperientzia hau erabiltzea aberasgarria dela uste dut. Bestalde, esan dudana bezala, zaurgarritasunetik lan egiteko apustua egin dut. Zaurgarritasuna ikerketa prozesuan hausnarketarako ahalmen bezala (García, 2019: 12) ulertzen dut. Mari Luz Esteban antropologoak deituriko *haragiztatutako antropologia* (Esteban, 2004: 3-4) praktikatzeko apustua egin dut, hau da, ikerketa gai eta ikertzailea lotzen dituen eta gorputza erdigunean jartzen duen praktika antropologikoa.

#### Gorputz-ibilbidea

Autoetnografia zein beste parte-hartzaileen esperientziaren bilketaren teknika **gorputz-ibilbidea** izan da. Mari Luz Esteban antropologoaren lana jarraituz (era berean Ferrándizen lana eta osasunaren antropologiaren garapena jarraitzen duena) aukeratu da teknika hau. Teknika honek hainbat elementu interesgarri ditu. Alde batetik, gorputza eta haragikoitasuna biltzeko helburua du, lan honetan funtsezkoa dena. Bestalde, bizitzen konplexutasuna onartzen du. Estebanen hitzetan:

“(…) la idea de itinerario sirve sobre todo para mostrar las vidas, los cuerpos, en movimiento, como procesos absolutamente dinámicos, abiertos y en continua transformación y, por tanto, singulares, contradictorios, inacabados... (…)” (Esteban, 2008: 144).

Azkenik, norbanakoaren esperientzia eta testuingurua harremanetan jartzean agentzia behatzea ahalbidetzen du.

Funtzionamenduari dagokionez, parte-hartzaileei irizpide batzuk eman zitzaizkien hauek abiapuntutzat harturik gorputz-ibilbidea idazteko. Hona hemen emandako irizpideak: haien ibilbidean garrantzitsuak edo adierazgarriak diren sei pasarte inguru aukeratzea, generoa presente izatea, ahalik eta era deskribatzailean idaztea eta objektuak estimulu gisa izatea.

Gorputz ibilbidea idatziz egitearen aldeko apustua egin da parte-hartzaileek gogoeta sakonagoa egin ahal izateko. Estebanen hitzetan:

“dar forma textual al cuerpo sería una forma, entre otras, de intentar hacer consciente lo que no siempre lo es en la acción humana (siempre desde la interpretación de la vida, claro está), lo cual posibilita a su vez que se establezcan nuevos bucles y retroalimentaciones en dicha reflexividad” (Esteban, 2008: 145).

**b.** Bigarren fasea lehenengo fasearen jarraipena da. Fase hau gorputz-ibildideen gaineko **gogoeta kolektibo** bat da. Horretarako hirurok elkartu ginen. Topaketa honek helburu bi zituen: lehenengo faseko prozesuan bizitakoa konpartitzea eta hausnarketarako **mugimendua** erabiltzea. Dantza bera ikerketa honetan presente egotea oso garrantzitsua dela defendatzen dut. Gorputzaren mugimendua dantzariak menperatzen duten komunikazio era bat da eta ariketa hau eginda dantzariak errazago adieraztea lortuko dela uste da. Ez hori bakarrik, parte-hartzaileengana hurbiltzeko era bat da. Itxaso Martínen hitzetan “el planteamiento es el siguiente: nos acercamos más a las personas etnografiadas si utilizamos como guía en la construcción del texto etnográfico la manera de comunicar que ellos/ellas emplean” (Martín, 2014: 8) Gainera, gorputza erdigunean jartzea helburu duen ikerketa bat izanik, fase hau praktikara eramateko era bat da.

#### *Inprobisazio dinamikak*

Kasu honetan mugimendua gorputz-ibildideetan sakontzeko erabili zen. Nik gidoi bat prestatu nuen inprobisatzeko hainbat irizpiderekin. Beste bi parte-hartzaileek dinamikak egin zituzten nik kanpotik aztertzen nuen bitartean. Saio honetan hainbat zailtasun egon ziren. Saio honen helburua mugimendu bidez ibildide osoaren errepassoa eta gogoeta orokor bat egitea zen baina momentuan bertan ikusi genuen hori lortzeko saio gehiago behar zirela. Azkenik, denbora faltaren ondorioz soilik dinamika bi egin ziren mugimendu bitartez: dantza klasikoa egiten hasterakoan sentitutakoa eta dantza klasikoaren feminitate ereduaren inguruko gogoeta. Funtzionamendua hau izan zen: irizpidea eman eta 10-15 minutu tarteko inprobisazio dinamikak egin ziren. Inprobisazioa noiz bukatu haiek erabaki zuten zer esan gehiago ez zutela sentitu zutenean. Dinamika bakoitza egin eta gero bakoitzak mugitzeko erabilitako ideiak edo irudiak azaldu zituen. Honen helburua mugimenduaren interpretazioa soilik nirea ez izatea zen. Horrez gain dinamikak grabatu egin ziren lanean sartu ahal izateko. Ondoren, hiruron artean lehenengo fasearen prozesuaren inguruko elkarrizketa informal bat izan genuen grabatu eta aztertu egin zena.

## Dantza esparruan presente

Azkenik, uste dut oso garrantzitsua dela ikerketa prozesu guztian zehar nik dantzan jarraitu dudala aipatzea. Alde batetik, dantza garaikideko klaseetara joan naiz eta pieza batzuen sorkuntzan parte-hartu dut. Bestalde, urte asko pasatu eta gero azkenengo hileetan balleteko klaseak jasotzen hasi naiz berriro. Guzti hau oso garrantzitsua izan da ikerketa prozesurako. Alde batetik, informazioa egiaztatzeko balio izan dit. Teoria guzti hori irakurtzen nuen bitartean asteko egun askotan irakurritakoa nire gorputzean bizi ahal nuen. Bestalde, klase kide eta irakasleekin ikerketari buruz hitz egin eta haien laguntza jaso dut lana bideratzeko orduan zein bibliografia biltzeko momentuan. Aipatu nahiko nuke lan honek nire dantza esparruan egoteko era aldatu duela. Isabel de Naverán eta Amparo Ecijak diotena ulertu dut:

“escribir es hacerse responsable de un discurso, asumir sus consecuencias, dialogar con el mundo, de la misma manera que bailar es hacerse responsable de un cuerpo, de una posición respecto al cuerpo y su modo de ser representado” (Naverán y Ecija, 2013).

## **Marko teorikoa**

Marko teoriko hau lau zati nagusitan banatuko da. Lehenengo hiru zatiek dantza begiratzeko ikuspegi zehatz bat eskainiko dute bere kontzeptu eta ideia propioekin. Hasteko dantzaren definizioa landuko da eta horretarako dantzaren antropologian murgilduko gara. Bigarrenik, ikasketa feministetan murgilduko gara genero moduko erdiguneko kontzeptua landuz eta ikasketa honek dantzaren ikasketekin duen aliantzan erreparatuz. Ondoren, gorputzaren antropologian murgilduko gara gorputzaren teoria sozialean barneratuz. Hiru ikuspegi hauek landu eta gero lan honetako ikergaian, dantza klasiko eta dantza garaikidean, barneratuko gara. Aipatzekoa da marko teoriko honen hasieran ideia iturri nagusia antropologia izatea zela baina garatzen joan den heinean beste diziplina batzuetatik aberastu da, hala nola, historia, filosofia zein psikologia.

## **DANTZA**

### **Zer da dantza? Dantzaren antropologiatik ekarpenak**

Dantza zer den definitzea ikerketa honetarako ezinbestekoa da. Horretarako batez ere dantzaren antropologiaren ekarpenak izango dira kontutan. Definizioan murgildu baino lehen dantzaren antropologia kokatuko da. Hasteko, antropologia eta dantzaren arteko

harremanaren ibilbide historikoa azalduko da. Antropologiaren hasieratik dantza eraren batean presente egon da. Susan Reed-ek adierazten duen moduan aitzindaritzat ditugun antropologoek dantza landu zuten, hala nola Edward B. Tylor, Edward Evans-Pritchard, Alfred R. Radcliffe Brown, Bronislaw Malinowski edo Franz Boas-ek. Oraindik antropologiaren helburua *bestea*, eta soilik bestea, aztertzea zenean eta hori aurrera eramateko urruneko lurraldeetara bidaiatzen zenean, landa-lana egiteko momentuan dantza aztertutako kulturaren elementuetako bat zela kontutan hartzen zen. Hala ere, orduko lanak ikusita oraindik ezin daiteke dantzaren antropologiaz hitz egin. Aztereremu hau 60-70. hamarkadetan sortu zen esparru autonomo bezala.

Honi buruz sakontzean lehenengo eztabaida bere sortzaileen ingurukoa da. Literatura orokorrean<sup>4</sup> dantzaren antropologiaren ama Gertrude Prokosh Kurath dela aipatzen da. Kurath-ek, ikertzaile eta dantzari estatubatuarrak, dantza ikerketaren erdigunean jarri zuen lehenengoz eta mugimendua bera behatu eta ikertu zuen antropologiaren ikuspegitik. Horrez gain, dantzaren analisiak beste ikerketa esparru batzuetan, hala nola gizarte harremanak edo antolakuntza ekonomiko eta sozialen funtzionamendua aztertzean, izan zezakeen balioa azpimarratu zuen (Citro, 2012: 21). Ukaezina da Kurath-en ekarpena baina hala ere, Silvia Citro ikertzaile argentinarrak historiaren irakurketa eta interpretazio partziala egin dela salatzen du eta dantzaren antropologiaren aita ahaztuen inguruan hitz egiten du. Honen arabera, Kurt Sachs eta Rudolf von Laban-ek diziplina honen oinarriak finkatzen lagunduko zuten, baina historiografia honetan baztertuak edo gutxietsiak izan dira tentsio geopolitikoaren ondorioz. Citro dioenez Ameriketako Estatu Batuetako ikertzaileak (Kurath eta ondorengoak) aurreko ikerlari germaniarren gainetik gailendu dira historiaren irakurketa finkatzerako orduan.

Aurretik esan bezala 60. hamarkadan sortu eta 70. hamarkadan egonkortu zen diziplina hau. Ibilbide honetan izen batzuk aipatzea ezinbestekoa da, hala nola Adrienne Kaeppler, Joann Kealiinohomoku, Anya Peterson Royce, Judith Hanna eta Drid Williams, jakintza esparru honen oinarriak finkatu baitzituzten (Reed, 2012 [1998]).

Dantzaren definiziora bueltatuz autore ezberdinek, haien artean aurretik aipatutako batzuk, egindako ekarpenak izango ditugu kontuan. Hasteko Kaeppler-en lana dugu. Honen arabera ezinbestekoa da dantza mendebaldeko kontzeptu bat dela presente izatea eta dantza edo mugimendua ulertzeko eta interpretatzeko orduan aztertutako kulturaren

---

<sup>4</sup>Orokorrean esatean mendebaldeko literatura akademikoari egiten zaio erreferentzia. Hau horrela da hasieran mendebaldeko ahotsak zeudelako soilik.

markoan egitea, hau da, unibertsaltasuna baztertzea. Beraz, lehen ekarpen honek testuinguruan jartzen du arreta. Ana Sabrina Mora ikertzaile argentinarrak dioen bezala, dantza gizarteko beste eremuekin lotzeko beharra dago. Dantza, eta orokorrean artea, era isolatu batean aztertzeko eta ulertzeko joeraren kontra egin beharra dago. Morak dioen bezala “el arte siempre es arte de un momento histórico, de un lugar y de un posicionamiento social determinado” (Mora, 2010: 181). Azken hau bereziki baliagarria izango da ondoren dantza klasiko eta garaikidearen munduan murgiltzeko.

Bestalde, Hannak egindako ekarpena dugu. Aipatzekoa da Hanna ikerlari estatubatuarra 70. hamarkadako korrontearen barnean kokatzen dela, dantza hizkuntzalaritzaren teoretatik aztertu zuelarik. Hannak dantzaren komunikazio gaitasuna azpimarratu zuen eta hizkuntza ez berbal bezala kontsideratu zuen. Begirada honetatik honela definitu zuen dantza: “(...) dance is a nonverbal language- a form of communication that requires the same underlying cortical faculty for conceptualization, creativity and memory as verbal language” (Hanna, 1987, 13-14 in Hanna 1988).<sup>5</sup> Definizio honetan garrantzitsuak diren elementu berriak agertzen dira, hala nola, kontzeptualizazio gaitasuna, sormena eta memoria. Natalia Burgueño ikerlari eta dantzariaren hitzak lotu daitezke honekin. Berak dioen bezala “al igual que el lenguaje hablado (y tal vez aún siendo necesario reivindicarlo), la danza es pensamiento” (Burgueño, 2016: 130). Azkenengo erreferentzia honetan hainbat puntu zentral bistaratzen dira. Alde batetik, gorputza eta pentsamenduaren lotura, hau da, mendebaldeko dikotomia kartesiarraren baliogabetasuna dantzaren kasuan. Puntu honetan geldiene bat egingo dugu dikotomia honetan sakondu ahal izateko, ikerketan pisuzko elementu bat baita.

Hasteko, garrantzitsua da azpimarratzea mendebaldeko gizarteetan kontzeptu dikotomikoek operatzen dutela. Dikotomia hauek ez dute soilik bi kategorien banaketa ezartzen, baizik eta kategoria hauen arteko hierarkia ere bai. Dikotomia indartsuenetako bat **gorputz-adimen banaketa** da. Dikotomia honen jatorria aztertzeko filosofiaren perspektibatik Platon edo Descartes bezalako pentsalariak aipatzea beharrezkoa da baina pentsalari soil batzuen ekarpenak baino, tradizio gisa ulertu behar da. Susan Bordo

---

<sup>5</sup>“Dantza hitzik gabeko komunikabide bat da-eta hizkuntza berbalean gertatu ohi den bezala kontzeptuak garatzeko, sormena lantzeko eta memoria indarrean jartzeko garuneko azpi gaitasunak beharrezkoak ditu” (Hanna, 1987). Itzulpen propioa.

filosofo estatubatuarrak mendebaldeko kulturaren gorputza lantzeko era aztertzen duenean argi dio:

“(…) lo que se mantiene como el elemento constante a lo largo de la variación histórica es la construcción del cuerpo como algo separado del verdadero ser (concebido ya sea como alma, mente, espíritu, voluntad, creatividad, libertad…) y que socava los mejores esfuerzos de ese ser” (Bordo, [1993], 2001: 14).

Aipu honetan ez dugu soilik banaketa ikusten, hierarkia ere ikus daiteke. Gorputzak kontzeptio negatiboa du: berriz ere Bordo-ren hitzetan “el cuerpo como animal, como apetito, como engañador, como prisión del alma, el que confunde sus proyectos: éstas son imágenes comunes dentro de la filosofía occidental” (Bordo, [1993], 2001: 12). Burgueñok dantza pentsamendua dela esatea edo dantza adimenerakin lotzea balio emateko era bat dela pentsa dezakegu. Izan ere, dantzan gorputzak duen nagusitasunak azaldu dezake, neurri batean, dantzari ematen zaion balio eskasa gizaratean. Gainera, honek bere isla du akademian, ikerketen urritasuna horren adierazle izanik. Alexandra Carter-ek azalduko duen bezala, beste arrazoi batzuk daude, hala nola emakumeen nagusitasuna eta horrek dakarren balio galera gizaratean, gorputza eta emakumeak erdigunean jartzen dituen ekintzen moralitate dudagarria eta, batez ere, dantzaren izaera efimeroa (Carter, 1998: 1).

Dantzaren definiziora bueltatuz, lan honetan Morak ezarritakoa erabiliko da, aurretik aipatutako elementuak barneratzen dituelako eta dantzaren antropologiaren adostasunak jasotzen dituen definizio zabala delako. Honen arabera dantza horrela ulertu daiteke:

“(…) como un uso creativo del cuerpo humano en el que el cuerpo es puesto en movimiento en el tiempo y en el espacio, dentro de sistemas culturalmente específicos de estructura y significado del movimiento (…)” (Mora, 2011: 7).

Aurreko lerroetan definizioa landu dugunean eta horretarako dantzaren antropologiaren ibilbidea azaldu denean autore ugari agertu dira. Ikertzaile hauek konpartitzen dituzten ezaugarriak azpimarratu nahiko nituzke: diziplina honetako ikertzaile gehienak emakumeak<sup>6</sup> eta dantzariak edo dantza esparrukoak dira. Joera honi garrantzia eman

---

<sup>6</sup>Emakumeak etiketa erabiliko da, gizarte mendebaldetako ikertzaileak izanik genero bereizketa binarioa existitzen delako. Hala ere, argi utzi nahi da generoa eta emakume, gizon zein bestelako identitate bat izatea, era performatibo baten ulertzen dela.



nahi nioke hainbat gauza bistaratzen laguntzen dutelako. Alde batetik, dantzaren esparruko genero banaketa mantentzen dela ikus dezakegu, hau da, dantza esparru feminizatu bat izanik (ondoren landuko da hobeto baina emakumeak gehiengoak izateak ez du esan nahi boterea emakumeen esku dagoenik) ez da harritzekoa ikerketaren arloan joera bera jarraitzea. Bestalde emakumeak dantza eta ikerketa esparruetan egotea azpimarratu nahiko nuke, ikerketa munduan ez baita guztiz ohikoa aztertzen den ikergaiaren parte aktibo izatea. Honek, gainera, ondorio argi bat dakar: sorreratik ikerketa diziplina honek esparru teorikoa eta praktikoa uztartzeko helburua izan du (Citro, 2012: 21). Puntu honetan nik neuk ere ezaugarri hauek konpartitzen ditudala azpimarratu nahiko nuke, ikerketa hau egiten eta era berean dantza munduaren parte naizen emakumea\*<sup>7</sup> naiz.

## **DANTZAREN IKASKETEN ETA GENERO IKASKETEN ALIANTZA**

Dantzaren esparrua perspektiba ugariatik landu da baina orain bigarren ikuspegi baten jarriko dugu arreta: genero perspektiba duen ikerketa, 80. hamarkadatik aurrera indarrean dagoena.

### **Generoa eta genero perspektiba**

Perspektiba honetan sakondu baino lehen **genero** kontzeptuan gelditzea beharrezkoa da. Hasteko, kontzeptu honen ibilbidearen errepasso labur bat egingo dugu. Genero kontzeptuak definizio ezberdinak izan ditu. Jatorriz hizkuntzalaritzaren esparruko kontzeptua izan arren, esparruz eta edukiz aldatzen joan da. Jatorri originala eta gero esparru mediku-klinikoan erabiltzen hasi zen intersexualitatea eta transexualitatea lantzeko, baina ez zuen helburu kritiko zein eraldatzailerik. Feminismoaren esparruan Kate Milleten idazle estatubatuarraren *Política Sexual* lanean agertu zen lehenengoz. Antropologiaren diziplinan aldiz Gayle Rubin en antropologo estatubatuarraren lanen bitartez sartu eta hedatu zen genero kontzeptuaren erabilpena.

Teoria politiko feministaren hasieran sexua eta generoa dikotomia gisa azaldu ziren sexu biologikoa ahistorikoa bezala eta generoa oposizioz eraikia bezala aurkeztuz. Teoria politika feministan denboran aurrerago eta kritika (eta autokritika) ugariaren ondoren sexua ulertzeko era aldatu zen. Sexua bera, ez ezaugarri biologiko-anatomikoak baizik

---

<sup>7</sup> Gizartean emakume gisa izendatzen naiz eta etiketa horrekin irakurtzen naute. Lan honetan ere horrela izendatuko naiz. Uxue Alberdiren hitzekin identifikatzen naiz: “libre nahi dugu kategorizaziotik, subordinaziotik, irakurketa partzialetatik... baina gorputz markatuak gara, emakume izendatuak eta emakume irakurriak” (Alberdi, 2019: 164). Hala ere, ez dut genero banaketa binarioa jakintzat eman nahi. Nire kasuan dagoeneko ezin diot emakumea izatea zer den galderari erantzuna eman.

hauek begiratzeko eta sailkatzeko era, eraikia dela ulertu zen. Judith Butlerrek era argi baten defendatzen du ideia hau sexua eta generoa berdintzen dituenean. Bere hitzetan: “(...) quizás esta construcción denominada “sexo” esté tan culturalmente construida como el género; de hecho, quizá siempre fue género, con el resultado de que la distinción entre sexo y género no existe como tal” (Butler, 2015 [2007]: 55).

Aurreko lerroetan ikus dezakegun bezala generoa ulertzeko era aldatzen joan da eta egun ere eztabaida foku bat da. Lan honetan gizon edo emakume izatea/egotea **gorputz praktika** gisa ulertzen da. Era berean prozesu bat da. Estebanen hitzetan “(...) un proceso que se produce a través de actos básicamente corporales: maneras de sentir, andar, hablar, moverse, vestirse, adonarse, tocar-se, emocionar-se... en interacción continua con los otros” (Esteban, 2008: 139). Butlerren lana jarraituz, gizon eta emakume bihurtzeko prozesuan errepikapena dela beharrezko dinamika esan dezakegu. **Performatibitate** kontzeptua da beharrezkoa oraingoan. Estebanen hitzetan genero identitateak keinu eta jarrera berberen errepikapenaren ondoriozko performatibitatea dakar (Esteban, 2004: 64) Oso garrantzitsua da aipatzea Butlerrek funtzionamendu honen arrakalak nabarmentzen dituela performatibitate prozesu horretan aldatzeko aukerak identifikatzen baititu. Genero kontzeptuarekin batera genero perspektiba hedatu zen akademian. Perspektiba honek generoa analisirako kategoria nagusi gisa ezartzen du.

### **Ikasketen aliantza**

Dantzen ikasketen eta genero perspektibaren artean aliantza bat existitzen dela baieztatu daiteke. Ann Daly dantza historialariaren arabera, ikasketa feminista eta dantzen ikasketen artean “aliantza natural” bat dago, interes komunak baitituzte (Daly, 1991,2-3 in Reed, 2012 [1998]: 91). Baina nola azaldu daiteke aliantza hau? Zeintzuk dira interes komun horiek? Hurrengo lerroetan zalantza hauek argitzen ahaleginduko naiz.

Ikerlari feministok dantzaren esparruan interesa izateko arrazoi ugari ditugu. Arrazoi printzipala dantzaren espazioa politikoa dela da. Mugimendua politikoa dela esan dezakegu “en el sentido que aborda tanto la cuestión de las relaciones como las dinámicas de expresión y potencialidad de lo que podría ser y lo que no” (Kunst, 2013 [2011]). Morak dioen bezala arte produkzioetan “(...) se elaboran, se crean, se resignifican y se transmiten representaciones sociales, discursos y teorías sobre el mundo y la humanidad” (Mora, 2010: 181). Teoria eta diskurtso horien barnean genero rola eta feminitate eta maskulinitate ereduak daude. Hannak argi dio: “Why focus on dance? (...) dance has

important yet little-recognized potential to move and persuade us about what is to be male or female” (Hanna, 1988: 3)<sup>8</sup>.

Dantzaren espazioa, hala ere, konplexua dela onartu behar da. Alde batetik, genero rol eta estereotipoen iraunkortasuna izan dezake helburu. Reed-ek dioten bezala “la danza es un medio importante por el cual las ideologías culturales de la diferencia de género son reproducidas” (Reed, 2012 [1998]: 88). Era berean, transformaziorako espazioa izan daiteke. Hannak dioten bezala status quo kolokan jartzeko gaitasuna du dantzak, “distanced from everyday, the performance is an arena in which we can safely challenge the status quo “ (Hanna, 1988: 6)<sup>9</sup>. Natalia Burgueñoren hitzak datoz nire burura “es allí donde danzar se configura como un campo de movimiento pensante, capaz de amorfizar y des-estructurar conductas y modos de pensarnos cuerpo” (Burgueño, 2016: 150). “Pensarnos cuerpo” horretan generoa jokoan dago. Gainera, espazio hau, esan bezala iraunkortasun zein aldaketa espazioa dena, “pribilegiatua” dela esan daiteke. Hanna-k dio hitzeko hizkuntzak baino eragin handiagoa duela zentzumen ugari biltzen dituelako. Bere hitzetan: “the potency of dance as a resource for promoting gender continuity and change lies in its going beyond language in involving all the senses and seducing us through a multisensory impact” (Hanna, 1988: 16).<sup>10</sup>

Bestalde, ikasketa feministek dantzaren esparruan izan dezaketen interesaren gain, beste muturretik begiratu eta, dantzaren esparruan begirada feminista baten beharraz hitz egingo dut. Perspektiba honek esparru honi ekarpen ugari egin ahal dizkio. Orokorrean, genero perspektiba (eta haratago, perspektiba feminista) izateak esparru hau hobeto ulertzen laguntzen du. Perspektiba honek dagoeneko badu ibilbide bat. Maria Beatriz Martínez del Fresno historialariak dioten bezala genero perspektiba duen dantzaren historia eta historiografia feminista 90. hamarkadan hasi zen garatzen Estatu Batuetan (Martínez del Fresno, 2001: 230 in Fort i Marrugat, 2015: 56). Bistakoa dirudien arren, hastapena ulertzeko oso garrantzitsua da akademia feministaren eta mugimendu feministaren harremana esplizitu egitea.

---

<sup>8</sup> “Zertarako jarri fokoa dantzan? Dantzak emakume edo gizon izatea zer den konbentzitu eta gugan eragiteko botere garrantzitsu eta ez horren aitortua du”(Hanna, 1988). Itzulpen propioa.

<sup>9</sup> “Egunerokotasunetik aldentuta antzezpena status quo-ari desafio egiteko espazio ziur bat da” (Hanna, 1988). Itzulpen propioa.

<sup>10</sup> “Dantzak duen indarra genero jarraipenaren eta aldaketaren bitarteko bezala, hizkuntzatic haratago joan, zentzumen denak tartean sartu eta inpaktu multisentsorialaren bidez erakartzeko duen gaitasunean datza” (Hanna, 1988). Itzulpen propioa.

Alde batetik, dantzaren historian jartzen badugu arreta begirada androzentrikoarekin egingo dugu topo, Fort i Marrugat-ek dioen bezala “el conjunto de la historiografía *tradicional* no menciona adecuadamente, no da visibilidad al verdadero papel protagonista de las mujeres en la danza” (Fort i Marrugat, 2015: 56). Historiaren eraikuntza androzentrikoari aurre egiteko asmoz, ikuspegi feminista batetik emakumeen ekarpenak ikusgai egin dituzten ikerlariak agertu dira, adibidez, Ana Abad Carlés balletaren diziplina landuz. Bestalde, planteamendu honek dantza eremuko aldaketak, orokorrean, gizartean ematen diren aldaketekin lotzeko aukera ematen digu. Ez hori bakarrik, bereziki dantzaren diziplinetako aldaketak mugimendu feministarekin duten loturak erakutsiko dizkigu. Azkenik, dantzaren munduko genero harremanetan arreta jartzeko aukera emango digu. Esan bezala dantzaren esparrua esparru feminizatu bat da, hau da, emakumeak dira gehiengoak, baina botere banaketan parekotasun eza dagoela baieztatu dezakegu. Hanna-k dioen bezala:

“Dance shares with other arts a gender-related prestige hierarchy. (...) dance is to some degree occupationally differentiated and sex segregated, separating the performers, choreographers/composers, and directors/managers-the nondancing positions being more powerful and male-dominant” (Hanna, 1988: 119)<sup>11</sup>.

## **GORPUTZAREN ANTROPOLOGIA**

Lan honetan dantzaren antropologiaz gain antropologiaren beste eremu bat hartuko da oinarri gisa: gorputzaren antropologia. Gorputza perspektiba askotatik begiratu daiteke baina lan honetan perspektiba sozio-antropologikotik sortutako eredu teoriko bat erabiliko da, gorputzaren teoria soziala deiturikoa. Teoria hau akademiako momentu historiko zehatz batean kokatzen da, galdera eta erronka berriei erantzuteko asmoz postestrukturalismoa agertzen denean (Esteban, 2004).

Estebanek dioen bezala teoria honen sorrera ulertzeko hainbat faktore hartu behar dira kontuan, haien artean: mendebaldeko gizarteko gorputzaren ulerkera eta erabilera, eta honen aurkako kritika feminista. Ondorengo lerroetan murgilduko gara bi faktore hauetan.

---

<sup>11</sup> “Dantzak beste arte mota batzuekin genero bidezko hierarkia partekatzen du. Dantzak sexuaren arabera banatzen du eta okupazioak bereizten ditu, alde batetik antzezleak, koreografoak/konpositoreak, eta bestalde zuzendariak/managerrak, hau da, dantzarik egiten ez duten langileak bereiziz, hauek boteretsuagoak eta maskulinoki menderatzaileagoak izanik” (Hanna, 1988). Itzulpen propioa.

### Gorputza mendebaldeko gizartean

Atal honekin hasteko **gorputza eta emakumearen loturaren** inguruan hitz egingo dut. Aurretik azaldu dugun bezala, dikotomiak oso zabaldua daude mendebaldeko gizartean eta dikotomia indartsuenetakoa bat gorputz-adimen banaketatik datorrena da. Azken honek generoa du, gorputz-adimen dikotomia emakume-gizon dikotomiarekin baitago kateatuta. Bordok argi dio:

“como lo han mostrado las feministas, el esquema es frecuentemente genérico, con las mujeres en el papel del cuerpo, “cargando con el peso” en las palabras de Beauvior, “de todo lo que es peculiar a éste”. En contraste, el hombre se coloca a sí mismo como lo “inevitable, como una idea pura, como el Único, el Todo, el Espíritu Absoluto” (Bordo, [1993], 2001: 15).

Honek ondorio argiak ditu: emakumeak gorputzari lotuta badaude eta gorputza negatiboa bada, emakumeak ere negatiboak dira (Bordo, [1993], 2001: 15). Gainera, haratago doa, emakumeen gorputza “akastun” gorputz bat da (beti ere gizonen gorputza izanik erreferentzia gisa) eta erreproduktioari lotuta dago. Rodrigo Estebanek eta Val Navalek dioten bezala “el cuerpo femenino como organismo defectuoso, inacabado y asociado con experiencias biológicas” (Rodrigo Esteban and Val Naval, 2008: 53). Katearekin jarraituz, esan daiteke beste dikotomia indartsu batekin dagoela lotuta, mendebaldeko antropologian oinarritzea izan den natura-kultura banaketarekin, hain zuzen ere. Roussearen garaitik bereziki, emakumeak naturarekin estu lotu dira eta horren adibidea emakumeen gorputza naturari ainguratuta dauden funtzio erreproduktiboaren sinonimo bihurtzea da.

Emakumeen gorputzen beste muturrean gizonen gorputzak ditugu. Rodrigo Esteban eta Val Navalen hitzetan “frente a esas concepciones, el cuerpo masculino, perfecto y completo, está dominado por el espíritu, la razón, la fuerza y la inexpresividad física y fisiológica de sus sentimientos y pensamientos” (Rodrigo Esteban and Val Naval, 2008: 54).

Orain arte azalduetako dikotomiak abstraktuak dira eta badirudi ez dutela eragina gure bizitzetan baina aurreko kontzeptuak **diskurtso** gisa ulertuz, eta Judith Butler filosofoaren hitzak jarraituz, esan dezakegu gudan daudela. Bere hitzetan “los discursos (...) habitan en los cuerpos” (Barloja, 2018: 45). Argudiaketa honekin jarraitzeko beharrezkoa da lehenengo diskurtsoaren definizioa argitzea. *Diskurtsoa* Miguel Ángel Cabreraren hitzetan:

“es una estructura específica de “sentencias, términos y categorías, histórica, social e institucionalmente establecidas (...), mediante el cual los significados son construidos y las prácticas culturales organizadas y mediante el cual, por consiguiente, las personas representan y comprenden su mundo, incluyendo quiénes son y cómo se relacionan con los demás”(Ángel Cabrera, 2001: 52 in Barloja, 2018: 21).

Definizio honetan ikus dezakegu diskurtsoen ikaragarritzko eragina, nortzuk garen, hau da, gure identitatean, eta gure harremanak eraikitzekeo eran eragiten baitute.

Oso garrantzitsua da aurretik aipatutako diskurtsoa, historiako momentu ezberdinetan zalantzan jarri eta aurre egin zaiola bistaratzea. Ekintza hau gauzatu duen aktore garrantzitsuenetako bat **mugimendu feminista** izan da.

Emakume, gorputza eta natura lotzen dituen mendebaldeko kontzeptualizazioa ikusirik, ez da harrizkeoa mendebaldeko borroka feministak gorputza borroka espazio gisa kontsideratu izana. Horren adibide dugu “your body is a battleground” eslogan feminista (Barbara Kruger artistaren irudi ezagunean lema moduan ikus daiteke<sup>12</sup>), hau da, emakumeen gorputza gudu zelai gisa. Mendebaldeko mugimendu feministan orokorrean (beti ere mugimendu feminista anitza dela kontuan izanik) XX. mende amaieran jarri zen gorputza borroka eta aldarrikapen espazio gisa. Baina ze gorputz? Gorputz hori batez ere erreproduzio eta sexualitatearekin lotuta zegoen. Ondoren ikusiko dugun bezala, azkenengo hamarkadetan gorputza beste esparru batzuetara ere lotuko da, adibidez estetikara.

### **Gorputzaren teoria soziala**

Behin mendebaldeko gorputzaren ulerkeran eta honi aurre egiteko argudioetan sakonduta gorputzaren antropologian barneratuko gara.

Eredu teoriko propio gisa bere kontzeptuak ditu. Pentsalari batzuek garatutakoak bereziki interesgarriak dira dantzaren esparruaren inguruan hausnartzeko.

Hasteko, teoria fenomenologiko bat dela argitu behar da. *Fenomenologia* korrante filosofikoaren eta gorputzaren teoria sozialaz hitz egiteko Maurice Merleau-Ponty aipatzea beharrezkoa da. Honen arabera munduan egotearen eta izatearen jatorria gorputza da.

Bestalde, teoria honen aitzindarietako bat Marcel Mauss izan zen, etnografia baten lehenengoz gorputza ikerketa objektu bihurtu zuenak. *Gorputz teknika* kontzeptuaren

---

<sup>12</sup> Begiratu eranskinetan Irudia 4

bidez, gorputzaren ikasketa prozesuaz hitz egiten du baita prozesu honen beharraz norbanako soziala bihurtzeko. Kontzeptu honek gorputza erabiltzeko eraz, eta honek dantzaren esparruan izan dezaken eraginaz hausnartzea ahalbidetzen du.

Ezinbestekoa den beste pentsalari bat Foucault da. Honek gorputza eta boterea lotuko ditu. Bere kontzeptu batzuk bereziki baliagarriak dira lan honetarako. Hasteko *biopolitikaz* hitz egin behar dugu, hau da, “boterearen esku-hartzeaz bizitzan” (Barloja, 2018: 38). Bestalde, *gorputz diziplinen* inguruan hitz egin behar da. Foucaulten hitzetan “(...) métodos que permiten el control minucioso de las operaciones del cuerpo, que garantizan la sujeción constante de sus fuerzas y les imponen una relación de docilidad-utilidad (...)” (Foucault, 2008 [1975]: 32 in Barloja, 2008: 30). Laburbilduz Foucaulten lana bereziki garrantzitsua da berak landutako gorputza botere harremanek eragindako gorputz bat delako.

Aurretik aipatutako pentsalariak eredu teoriko honen aitzindariak direla esan daiteke. Gaur egungo autore bat aipatu beharko balitz eta kontzeptu propio bat Thomas Csordas antropologo estatubatuarra eta *embodiment*<sup>13</sup> kontzeptua aipatu beharko litzateke. Honek aurretik aipatutako autoreen ekarpenak jasotzen ditu eta haratago doa. Embodiment kontzeptuaren bitartez gorputz-adimen dikotomiarekin apurtzen du. Gorputza era konplexu batean ulertzen du, alde batetik, teknikak inskribatzen diren espazio gisa eta era berean agente gisa, hau da, honi erantzuteko gaitasuna duela ulertzen du.

Azkenik, baliagarriak diren beste kontzeptu batzuk aurretik aipatu den *performatibitatea* eta *agentzia* kontzeptuak dira. Azkenengo honetan sakonduko dut pixka bat.

- **Agentzia**

Azkenengo hamarkadetan gizarte zientzietan, bereziki mendebaldean, asko erabiltzen den kontzeptua da. Beti ere testuinguruari begiratu eta testuinguru horretako botere egiturak kontuan hartuz, norbanakoen (era individual zein kolektiboan) egiteko ahalmenari egiten dio erreferentzia kontzeptu honek.

Autore ezberdinek garatu dute honen inguruko teoria baina lan honetan genero perspektibatik landu duten bi autoreri egingo zaie erreferentzia: Sherry Ortner antropologo estatubatuarra eta Saba Mahmood antropologo pakistaniarra. Bi pentsalari hauen bitartez agentzia era zabal batean ulertu dezakegu.

---

<sup>13</sup> Kontzeptu honen itzulpenaren eta honek dituen eragin epistemologikoaren inguruan sakontzeko begiratu Olatz González eta Carlos Garcíaen *¿Incorporar, encarnar, encorporar y/o corporear?* 2018. Urteko artikulua. En *Etnografías feministas. Una mirada al siglo XXI desde la antropología vasca*. Mari Luz Esteban y Jone M. Hernández García (coord.). Barcelona, Bellaterra.

Alde batetik, Ortnerrek bi agentzia mota ezberdintzen ditu. Lehena, erresistentzia gisa ulertu dezakegu. Mendebaldeko akademian gehien hedatu den agentziaren ulerkera da hau. Moraren hitzetan “(...) es un modo oposicional de agencia, un ejercicio de poder o contra el poder, organizada en torno al eje de dominación y resistencia” (Mora, 2008: 14-15). Agentzia mota honetaz gain, Ortnerren ekarpena beste agentzia mota bat azaltzea da, proiektuen agentzia bezala ezagutua. Proiektuen agentzia hau intentziodun ekintzen kate gisa definitu daiteke. Ekintza hauek era kontziente batean egin daitezke edo ez. Moraren hitzetan “estas acciones tienen que ver con perseguir metas, proyectos y deseos culturalmente situados, que pueden ser individuales o colectivos” (Mora, 2008: 15). Azkenengo agentzia mota hau bereziki baliagarria izan daiteke dantzaren espazioa aztertzeko.

Bestalde, Mahmooden lana aurki dezakegu. Honek meskitetan parte hartzen duten emakume egipziar musulmanen inguruko etnografia lana egin zuen. Prozesu honetan agentziaren inguruan hausnartu zuen eta mendebaldeko akademiak hedatutako agentziaren ulerkera kritikatu zuen testuinguru batzuetan ez baita analisirako baliagarria. Bere hitzetan “este modelo de agencia social limita de forma severa nuestra capacidad para comprender y cuestionar las vidas de mujeres cuyos deseos, afectos y voluntad han sido moldeados por tradiciones no liberales” (Mahmood, 2008 [2001]: 164). Kritika hau feminismoaren korrante postkolonialaren barnean ulertu behar da eta hemendik salatzen den mendebaldeko akademiaren etnozentrismoa eta kolonialismo diskurtsiboa. Honen aurka testuinguru zehatzen garrantzia azpimarratuko du. Bere hitzetan “sugiero que consideremos la agencia social no como un sinónimo de resistencia en las relaciones de dominación sino como una capacidad de acción que se habilita y crea en relaciones de subordinación históricamente específicas” (Mahmood, 2008 [2001]: 164-165). Gainera, berak proposatutako agentziaren ulerkera zabalagoa izango da. Moraren hitzetan “(...) para Mahmood la agencia, en un sentido más extenso, es una “modalidad de acción”, que incluye el sentido de sí, las aspiraciones, los proyectos, la capacidad de cada persona para realizar sus intereses, el deseo, las emociones, las experiencias del cuerpo” (Mora, 2008: 14).

Lan honetan Orter eta Mahmooden lanak jarraituko dira, agentziaren aplikazio zabal bat ahalbidetzen baitute.



- **Nola begiratu gorputza?**

Gorputzaren teoria sozialera bueltatuz, perspektiba honetatik gorputza era berritzaile baten begiratzen da. Hasteko, gorputz-adimen dikotomiarekin apurtzeko helburu argia du. Ondorioz, gorputza garelara baieztauko da. Honekin lotuta, antropologiaren ikuspegitik gorputza kultura subjektu gisa ulertuko da eta beraz lehenetsitako ikerketa objektu bihurtuko da. Bestalde, gorputzaren erantzuteko gaitasuna azpimarratuko da, bere erresistentzia eta sormen gaitasuna. Beraz, zer ikus daiteke gorputza begiratzean? Hitz egiten duen agente gisa ulertuko da gorputza eta hitz horietan genero, agentzia, subjektibitate eta beste hainbat elementu jaso daitezkeela defendatuko da. Azkenik, gorputz hori beti testuinguru bati lotuta egongo da. Mari Luz Estebanek dioen bezala “el cuerpo es así entendido como el lugar de la vivencia, el deseo, la reflexión, la resistencia, la contestación y el cambio social, en diferentes encrucijadas económicas, políticas, sexuales, estéticas e intelectuales” (Esteban, 2004: 58).

## **DANTZA KLASIKOA ETA DANTZA GARAIKIDEA**

La danza es como el agua o la arena, siempre está en constante movimiento (Ana Laguna)

Hurrengo lerroetan lehendabizi dantza klasikoan eta ondoren dantza garaikidean sakonduko da. Historiaren errebaso bat egin eta gero hiru elementutan erreparatuko da bereziki: generoan, estetikan eta gorputzean. Ikusiko den moduan, diziplina bakoitzak hauek ulertzeko eta gorputz-teko era bat du.

Hasteko, oharpen txiki bat. Lan honetan dantza diziplina biak era argi batean banatzen ari banaiz ere, ezinbestekoa da gogoratzea banaketa hau teorikoa dela eta analisisia errazteko asmoz egin dela. Izan ere banaketa hau errealitatean lausoagoa da. 60. hamarkadan dantza garaikidea sortu zenetik, dantza klasiko eta dantza garaikideak harremana izan dute. Haratago, batak bestearengan influentzia izan du eta egun estilo hibridoak existitzen dira. Bigarren oharpena historiaren irakurketaren ingurukoa da. Lan honetan historia era ez lineal batean azaltzen saiatuko naiz. Abad Carlés-ek dioen bezala “conviene asimismo recordar que la historia de las artes no es la de una continua “mejora”, sino la de una continua evolución del medio para satisfacer las necesidades de la época y la sociedad en la que se desarrolla” (Abad Carles, 2004: 10).

## Dantza klasikoa

- **Historia**

Dantza klasikoari buruz sakontzen hasteko testuinguruari erreparatu eta kokatzea ezinbestekoa da. Joann Kealiinohomoku-ren etiketa hartu eta balleta “mendebaldeko dantza etniko” gisa definituko dugu (Kealiinohomoku, 1983). Ekarpen hau oso garrantzitsua izan zen, dantzaren antropologian dantza etniko, folkloriko eta primitiboen arteko banaketa etnozentrikoa zalantzan jarri baitzuen (Mora, 2010: 135). Keali'inohomokuren lanak argi uzten du balleta kokatzeko beharra.

Dantza klasikoaren jatorriari buruz hitz egiteko XV. mendeko Italiako gorteetara bidaiatu behar dugu, izan ere orduko eta bertako *ballo* dantzatik hartu zuen *ballet* izena (Mora, 2010: 192). Gorteetako dantza zela azpimarratzea beharrezkoa da, Erdi Aroan dantza herrikoi (gero dantza folkloriko gisa izendatuko zena) eta gorteetako dantzen artean banaketa, eta hierarkizazioa, eman zelako (Abad Carlés, 2004: 17). Hala ere, balletaren historiografian honen sorrera Errenazimenduan kokatzen da, arte eszeniko guztiek garapena izan zuten garaian. Historiografia honetan gainera urte zehatz bat markatzen da hasiera bezala: 1661, izan ere urte honetan Frantziar, Luis XIV. agindupean, *Real Academia de Música y Danza* sortu zen. Bertan gaur eguneraino irauten duten balletaren oinarriak finkatu ziren. Eskola honen sorrera dantzen ikasketetarako bereziki garrantzitsua da dantza, lehenengoz, ikerketa, pentsamendu eta sistematizazio objektu izan zelako (Mora, 2010:191).

Jatorri honek gaur egungo dantza klasikoan eragina du. Abad Carlés-ek dioen bezala “no cabe duda de que el ballet, aún hoy en día, descende de esas formas y gustos cortesanos” (Abad Carles, 2004: 35). Laura Falcoff zehatzagoa da eta balleta eta Errenazimenduko Frantziaren lotura zuzena aipatzen du. Honen arabera “las formas, la iconografía, el imaginario y el estilo del ballet académico corresponden sin duda a las condiciones políticas, económicas y sociales de la Francia del siglo XVII (...)” (Falcoff, 1999: 21 in Mora, 2010: 194).

Dantza klasikoaren garapena eta puntu gorena, Europan XVIII. mende amaieran eman zen, Erromantizismo garaian. Orduan sortu ziren orain ballet garrantzitsuenen kategoria jaso duten obrak, *le Sylphide* eta *Giselle*, eta ballet dantzari izarrak. Gainera, garai hartan balletak arte diziplina independentearen izaera egonkortu zuen. Orduetik, erromantizismoaren printzipioak modernitatearen beste printzipio batzuekin batera, hala nola, neoklasizismoa edo arrazionalismoa, balletaren printzipioak bihurtu ziren (Mora, 2010: 194). Hurrengo lerroetan azalduko da hau era sakonago batean.

- **Generoa, estetika eta gorputza**

Hasteko, aipatu behar da, aurreko atalean ikusi dugun bezala, balleta ez dela monolitikoa ezta aldaezina. Dantza diziplina hau aldatzen joango da testuinguruko aldaketen eraginez. Horrez gain, oso garrantzitsua da aldaketa hauek behatzean emakumeen ekarpenak bistaratzea Ana Abad-ek salatzen duen bezala, historiaren eraikuntzan haien izen eta ekarpenak ezabatuak izan direlako.

### Generoa

Dantza klasikoa eta generoari buruz hitz egiten hasteko aipatu beharreko lehenengo puntua dantza klasikoa generoa duen dantza dela da. Morak dioen bezala:

“se trata de una actividad generizada porque está definida de acuerdo a sentidos hegemónicos asociados a lo femenino y lo masculino, sobre todo en cuanto a cuáles son las particularidades, el “deber ser” y las diferencias entre varones y mujeres, así como en las concepciones sobre sus modos de relación” (Mora, 2008: 11).

Erreferentzia honetatik hainbat puntu atera ahal ditugu. Hasteko, genero bereizkeria argia duen dantza bat dela: hau da, emakume eta gizon dantzariak izango ditugu, feminitate eta maskulinitate balore hegemonikoak betetzen dituztenak gainera. Horrez gain, harremanak izateko era heterosexuala erreproduzituko du. Hannak dioen bezala “classical ballet has bequeathed a living legacy of sex and gender images in which heterosexual chivalrous relationships create a romantic illusion that validates, idealizes, and veils male dominance” (Hanna, 1988)<sup>14</sup>. Morella Petrozzi, Peruko dantzariak, ere argi hitz egiten du balletean, kasu honetan obra klasikoetan, emakume eta gizonen artean garatzen diren harremanei buruz. Bere hitzetan “ella es la víctima, la princesa, la bruja, el hada o “la otra”. Él es el salvador, el príncipe, el héroe, el ser humano o “el yo” (Petrozzi, 1996). Puntu honetan kontuz ibili behar da ez orokortzeko. Izan ere, aipu hauek balleteko errepertorio klasikoari egiten diote erreferentzia. Interesgarria izango zen azkenengo hamarkadetakoa sorkuntzak behatzea jakiteko heterossexualitatea erreproduzitzen jarraitzen den ala ez.

Daly-k ere argi dio balletaren oinarrian genero bereizketa naturalaren ideia dagoela. Bere hitzetan “a través del vocabulario del movimiento, el vestuario, la imagen corporal, el entrenamiento y la técnica, los discursos de la danza están usualmente arraigados en ideas

---

<sup>14</sup> “Ballet klasikoak indarrean mantentzen den legatu gisa, harreman heterossexual “caballeroso”-ak utzi ditu, non bertan sortutako ilusio erromantikoak gizonaren nagusitasuna balioztatuz, idealizatu eta babesten duten” (Hanna, 1988). Itzulpen propioa.

de la diferencia natural de género” (Daly, 1987/88 in Reed, 2012 [1988]: 89). Baina hau beste begirada batetik interpretatu daiteke: dantza klasikoak elementu guzti horiek (arropatik entrenamendura) erabiliko ditu ezberdintasun hori eraikitzeko eta naturalizatzeko. Hemen ere ikus dezakegu bereizketa bistakoa dela, mugimenduan, estetikan eta eraikitako gorputzetan presente baitago.

### *Historiaren bigarren irakurketa*

Aurretik balletaren jatorria eta garapena azaldu da baina historiaren bigarren hurbilketa honetan hurrengo galdera erantzungo dugu, historia honetan non daude gizonak eta emakumeak?

Morak argi dio: “en los primeros tiempos, el ballet clásico estuvo dominado por hombres” (Mora, 2008: 11). Diziplina honen jatorrian dantzari zein koreografoak gizonak ziren. Klase ikuspegi batetik aipatu behar da ez zirela soilik gizonak, gorteetako gizonak baizik. XVII. mendean emakume dantzariak “agertu” ziren, edo hobeto esanda, dantzaren profesionalizazioarekin diziplina honetan parte hartzeko aukera izan zuten.

Erromantizismo garaian aldaketa garrantzitsu bat eman zen: emakumeak erdigunean jarri eta gizonak protagonismoa galdu zuten. Honen arrazoi nagusia feminitate eta maskulinitate ereduaren aldaketa izan zen. Alde batetik, proiektu erromantikoak emakume idealaren errepresentazioa aurkitu eta eraiki zuen dantza klasikoan: emakume arina, ia ez gizatiarra. Alderantziz, maskulinitate berriak ez zuen balletean espaziorik. Ordura arteko gizon dantzariak begirada berri horrekin feminitatetik hurbilegi zeuden. Guzti honen ondorioz emakume dantzariak glorifikatu eta gizonak emakumeen laguntzaile bihurtu ziren eszenan (Mora, 2008). Momentu horretan eraiki zen dantzari izarraren figura. Aipatzekoa da orduko dantzari ospetsu batzuek, hala nola Thérèse Elssler (1808-1878) eta Marie Taglionik (1804-1884), sortzaile gisa ere lan egin zutela (Abad, 2012:73). Hala ere, balletaren esparruan orokorrean boterea gizonen esku zegoen.

Erromantizismotik gaur eguneraino, egoera eta generoen arteko oreka, asko aldatu da. Aipatzekoa da gizon dantzaria berriro jarri dela erdigunean. Hala ere, gizartean onartuta dagoen maskulinitate eredu bultzatzen da. Moraren hitzetan “el resurgimiento de la figura del bailarín los encuentra definidos de acuerdo a un ideal de masculinidad hegemónica: se los elogia por su fortaleza, su vigor, su virilidad, manifestados en sus movimientos” (Mora, 2008: 12). Bestalde, Abad-ek ohartarazten duen bezala XXI. mendean balletean emakumeen presentziaren krisi bat ematen ari da. Botere guneean,

gaur egun batez ere konpainien zuzendari eta koreografoen figuretan proiektatzen dena, nagusiki gizonak aurkitzen ditugu. Egoera okerrera joan dela ematen du. Balleta instituzionalizatzen joan den heinean emakumeek boterea galdu dutela dirudi: emakumeek sortutako konpainien zuzendariak gizonezkoak dira egun eta koreografoen gehiengoa ere.<sup>15</sup> Azkenengo hamarkadetan gizartean orokorrean emakumeen ahalduntze prozesu bat ematen ari den bitartean ez dirudi balleta bide paralelo bat jarraitzen ari denik.

Orain arteko irakurketan gizon eta emakumeen nagusitasunean aldaketak egon arren genero bereizkeria ez da zalantzan jarri. Hala ere, XX. mendean arrakala sakonagoak egon ziren. Natalia Burgueño Uruguayko dantzari eta ikerlariaren hitzetan dantza “(...) askapen sexual, artistiko eta politikorako espazio (...)” bihurtu zen (Burgueño, 2016: 135). Honen ondorioz “el discurso dominante que se venía elaborando desde el ballet fue entonces cuestionado o transformado dentro y fuera de su propio lenguaje” (Burgueño, 2016: 135). Diziplinatik kanpo dantza moderno eta garaikidearen sorrera ikusiko dugu ondoren baina puntu honetan diziplina barnean emandako aldaketan jarriko dugu arreta. Alde batetik, aipatu beharra dago mudantza honetan Les Ballets Russes-en papera. Serge Diaghilev (1872-1929) enpresariaren zuzendaritzapean konpainia honek balletaren panorama aldatu zuen eta errusiarrak mapan jarri zituen. Honen barnean zeuden bi izen aipatu behar dira: Vaslav Nijinsky (1889-1950) eta Bronislava Nijinska (1891-1972) anai-arrebak<sup>16</sup>. Nijinsky bere garaian dantzari eta sortzaile oso garrantzitsua izan zen. Gainera, genero errepresentazioa kolokan jarri zuen bere paperekin gizonen sexualitatea erakutsi baitzuen. Denbora aurrera joan ahala “gay ikurra” bihurtu zen (Burt, 2013 [1995]). Beste alde batetik Nijinska dugu, balletaren historian “lehenengo emakume koreografo garrantzitsu” gisa izendatzen dena (Abad Carlés, 2004: 177). Etiketa honek garrantzi handia du, izan ere emakume sortzaileak aurretik egon baziren ere, Nijinskak sortzailearen rola inoiz baino pisu handiagoa zuenean egin zuen lan. Berak ere bere

---

<sup>15</sup> Hau sakonago ikus daiteke Ana Abad Carlesen doktore tesian konpainia nagusien zuzendaritza aldaketak aztertzen dituenean. 16 konpainia hauetatik egun soilik hiruk dituzte emakume zuzendariak (Ballet Opera de Paris, English National Ballet eta National Ballet of Canada). Aipatzekoa da 16 konpainia hauetatik hiru emakumeek sortu zituztela eta egun gizonek zuzentzen dituztela (Australian Ballet, Cullberg Ballet eta Stuttgart Ballet). Koreografoei dagokionez Dance Magazineko 2015eko artikuluari erreferentzia eginez Joseph Carmanek “Ballet’s boy club” bost koreografok osatzen zutela zion: Wayne McGregor, Justin Peck, Alexei Ratmansky, Liam Scarlett eta Christopher Wheeldon. CARMAN, Joseph (2015eko azaroaren 30<sup>a</sup>). Ballet’s Boy Club. Dance Magazine. <https://www.dancemagazine.com/ballets-boys-club-2306990104.html>

<sup>16</sup> Aipatzekoak dira Nijinsky-ren *Espectro de la Rosa* eta *la Consagración de la Primavera* obra eta Nijinskaren *Les Noces* eta *Les Biches*.

obren bidez eskemak apurtu zituen, emakumeak eta honen esperientziak era erreal eta gordin batean irudikatu baitzituen.

XX. mendean aurrera, bereziki azken herenetik aurrera, Fort i Marrugat-en hitzetan haratago joan dira dantza klasikoko sortzaile eta konpainia batzuk eta

“(…) han querido salir de los estereotipos de género creando obras nuevas o revisiones *no machistas* de ballets tradicionales, cambios de protagonistas mujeres-hombres, bailarines en vez de bailarinas, bailarines travestidos, bailarines con puntas, *cuero neutro*, androginia, igualdad formal hombres y mujeres en escena, expresiones *queer* en la danza, etc.” (Fort i Marrugat, 2015: 57).

### Estetika

Dantza klasikoak edertasun eredu argiak izan ditu bere jatorritik. Moraren hitzetan “la conexión íntima y estricta del ballet con determinados ideales de belleza ha estado presente en toda su historia” (Mora, 2012: 197). Ikusi dugun bezala eredu horiek testuinguru ekonomiko eta politikoekin lotura zuzena dute, baina gehiago sakontzen badugu, eredu horiek genero hierarkiarekin harreman zuzena dutela esan dezakegu.

Dantza aztertu duten ikerlari feminista ezberdinak, estetika hori begirada maskulino batetik eraiki dela baieztatu dute. Burgueñok dioen bezala, balletaren ikerketa akademiko feministatik begirada maskulino edo *male gaze* kontzeptua aplikatu eta interpretazio hau hedatu zen (Burgueño, 2016: 134-135). Haleere, Abad-en ustez kontuz ibili behar da interpretazio hauekin. Berak dioen bezala ikerketa hauek emakume dantzari klasikoa “elementu pasibo” gisa aurkeztu zuten eta honek ez du lagundu balletean emakumeek egin dituzten ekarpenak bistaratzeko. Gainera, honen ondorioz balleta eta feminismoa antitesi gisa azaldu dira (Abad, 2012: 40).

Dantza klasikoaren etikari buruz hausnartzeko bi eredu hartuko ditugu mugarrizko moduan: alde batetik, Erromantizismoko *ballerina* eta bestetik, George Balanchine (1904-1983) koreografoaren emakume dantzari ereduak.

Erromantizismoko *ballerina* ereduak balletaren momentu gorenean ezarri zen eta, geroztik aldaketak egon badira ere, emakume dantzariaren ezaugarrien oinarriak finkatu zituen. Moraren hitzetan garai honetako ekarpenak hauek izan ziren: “el romanticismo aporta al ballet sobre todo un ideal de belleza y de mujer basado en su liviandad, en su condición etérea, en su búsqueda de desmaterialización” (Mora, 2010: 197). Irudi eta mugimendu hau lortzeko elementu batzuk beharrezkoak izan ziren: alde batetik, punta zapatilak eta

bestetik, gona arinagoak eta *tutúa*. Puntu honetan ezinbestekoa da aipatzea arropa elementu hauek ezin direla era isolatu batean ulertu eta hauen eragina esplizitatu behar dela, ez soilik publikoari begira ematen den irudian, baizik eta mugimenduan bertan. Bi elementu hauek dantzariaren arintasuna bultzatu zuten. Hala ere, beste begirada batetik ikusita, eta hauek printzipioz emakumeek soilik erabiltzen dituztela kontuan hartuta, punta zapatilak opresio elementu gisa irakurri daitezke. Petrozzi-ren hitzetan:

“las zapatillas de punta son otra forma de hacernos recordar sobre la restricción del movimiento físico de la mujer: en el caso más leve en los zapatos de taco alto, y en el caso extremo las ataduras de los pies de las niñas desde su nacimiento en la antigua China” (Petrozzi, 1996).

Bigarren mugarrria Balanchinekin lotuta dago. Koreografo errusiarrek 30. hamarkadatik aurrera gehien bat Estatu Batuetan egin zuen lan eta bere irakaspenek, sortutako American School of Ballet-ek eta sortutako obrek mundu osoan eragin handia izan dute. Gainera, azkenengo hamarkadetan bere influentzia handitu egin da, globalizazio fenomenoaren ondorioz bere obrak munduko konpainia askotara heldu baitira. Balanchinen figura polemikoa da, bereziki, postulatu feministatik begiraturaz. Estetikari dagokionez, bere ekarpenetako bat emakumeen gorputz ideala argaltasunarekin gehiago lotzea izan zen. Harreman hau ez da berria, Hanna-ren hitzetan: “contemporary ballet choreographers and directors (...) mold ballet’s young women to the ideal of femininity that equates beauty and grace with excessive thinness” (Hanna, 1988: 129)<sup>17</sup>. Balanchinek bere karrera bukaeran Tanaquil Le Clerq<sup>18</sup>, dantzari oso altua eta argala, bihurtu zuen emakume dantzarien gorputz eredu. Eredu hau, arrazoi estetikoetan oinarritzen zena, emakumeentzako inposizio bat bihurtu zen. Balanchinek kritika ugari jaso zituen: bere dantzarietako batzuek gehiegizko argaltasunak sortutako kalteak salatu zituzten eta bestalde, Estatu Batuetako historialari feministek bere obretan misoginoa zela seinatu zuten.

### *Argaltasunaren mandatua*

Hala ere, ez da justua erantzukizun osoa Balanchineren figuran jartzea. Argaltasunaren inposizio hau ulertzeko gizarte osoari begiratu behar zaio. Azkenengo hamarkadetan mendebaldeko gorputza bereziki estetikaren gorputza da, irudiarena. Gorputzaren

---

<sup>17</sup>“Ballet garaikideko zuzendari eta koreografoek balleteko neska gazteak argaltasuna edertasunaren sinonimotzat dituen feminitatearen irudira moldatzen ditu” (Hanna, 1988). Itzulpen propioa.

<sup>18</sup> Begiratu eranskinetan Irudia 1

gurtzearen inguruan hitz egin daiteke: “el cuerpo se ha convertido para todos nosotros en algo a reivindicar, a mostrar, algo que cuidamos con esmero, un objetivo en sí mismo, que centra muchas de nuestras actividades cotidianas” (Ariès and Duby, 1989: 102 in Esteban, 2004: 72). Hala ere, aipatu behar da gorputza eta irudia bizitzeko eran genero ezberdintasuna existitzen dela eta feminitate eta maskulinitatearen definizioarekin lotura duela, feminitateak edertasunarekin lotura izanik (Esteban, 2004: 75).

Estetikaren gorputzaren joerak balletaren esparruan ere eragina izan zuen. Abad-ek adierazten duen moduan “el extremo al que se llevó dicha delgadez de la bailarina en las últimas décadas del siglo XX no tenía precedentes” (Abad, 2012: 340). Muturreko argaltasun horrek ondorioak ditu. 80. hamarkadatik aurrera elikadura asalduren inguruan hitz egiten hasiko da. Faktore ugari azaltzen dute egoera hau baina hemen eragile sozialetan jarriko da arreta. Hasteko, argaltasunak eta loditasunak gure gizartean konnotazio moralak ditu. Argaltasunak eta argaltze prozesuak arrakastaren sinonimo bihurtu dira eta loditasuna, berriz, huts egitearen sinonimo. Gaur egun emakume argalaren irudia mandatu bat izan arren aipatu beharra dago bere jatorrian askapen irudi bat izan zela, XIX. mende amaieran amatasunari eta esparru pribatuarekiko loturari uko egitearen adierazpena baitzen. Bestalde, ezin dira ahaztu elikaduraren inguruan dauden industriak eta interes ekonomikoak edota medikuntzaren papera kontrol dispositibo bezala. Medikuntzak jartzen ditu irizpideak normala eta ez normala, osasuntsua eta patologikoa edota idealaren ezaugarriak ezartzeko (Esteban, 2004: 91). Medikuntzaren bitartez ondoez hau patologia gisa izendatu eta tratatu da.

Abad-ek adierazten duen bezala balletaren munduan azkenengo hamarkadetan elikaduraren asaldura eta ondoeza presente egon da. Larriena honen aurrean erakutsi den “normalizazio jarrera” da (Abad, 2012: 345).

### Gorputza

Dantza klasikoaren sorrera eta testuingurua kontuan izanik, ez da harritzekoa gorputza ulertzeko era bere garaikoa izatea, hau da, XVII. mendekoa. Ulerkera honek modernitatean du oinarria eta gorputza (espazioa eta denbora) era arrazionalista batean begiratzen eta lantzen du (Mora, 2010: 194). Alde batetik, gorputza, makina gisa ulertzen da eta ondorioz, manipulatu eta trebatu daiteke arrazoiaren legeak inposatuz. Horrez gain, honen helburua perfekzioa lortzea da, ezinekkoa den perfekzio ideala (Mora, 2010: 195-196).



Bestalde dantza honetarako gorputz bakarrak balio duela uste da. Mora-ren hitzetan dantza klasikoan “se perpetua la certeza de que existe un solo modelo de cuerpo para esta danza” (Mora, 2010: 199).

### **Dantza garaikidea**

Tuve esa sensación que tengo a veces de sentirme buena bailarina, una descubridora de posibilidades de acción (Cristina Morales)

- **Historia**

#### Dantza modernoa eta dantza garaikidea

Lan honetan orain arte soilik dantza garaikideari egin zaio erreferentzia baina, dantza klasikotik dantza garaikidera salto egiteko, dantza modernotik pasatzea ezinbestekoa da. Hona hemen lehenengo galdera: zein da dantza moderno eta dantza garaikidearen arteko ezberdintasuna? Galdera honen erantzuna ez da sinplea.

Alde batetik kronologiari erreferentzia eginda esan dezakegu *dantza modernoa* etiketak XIX. mende amaieratik XX. mendeko 30., 40. eta 50. hamarkadetako produkzioei egiten diela erreferentzia, dantza garaikideko “aitzindariak” deiturikoei (Mora, 2010: 205). Artearen Historian modernismoaren barnean kokatzen da. Modernismoak, beste estilo batzuek bezala, kontakizun bat eraikitzen du eta aurreko artearen gainditze bezala aurkezten da (Mora, 2010: 202).

Dantza modernoak dantza klasikoarekin eztabaidatzen du. Dantza klasikoaren aurka sortzen da baina ez dago argi honekin haustea lortzen duen ala ez. Dantza klasikoarekin alderatuta aldaketak daudela argi dago. Alde batetik, teknika eta mugimendua lantzeko era ezberdina du. Teknika ugari sortuko dira orokorrean haien sortzaileen izena eramango dutenak (Mora, 2010:205). Horren adibide Graham teknika edo Limon teknika lirateke. Dantza modernoa pertsona zehatzei erreferentzia eginez ere azaldu daiteke, hala nola Estatu Batuetatik Isadora Duncan (1877-1927) eta Loie Fuller (1862-1928), Ruth Saint Denis (1879-1968) eta Ted Shawn (1891-1972) (Denishawn eskolarekin), Doris Humphrey (1895-1958) eta Marta Graham (1894-1991) eta Alemaniatik Rudolf von Laban (1879-1858) eta Mary Wigman (1886-1973). Aipatzekoa da haien artean irakasle-ikasle harreman asko daudela eta dinamika hau jarraitu dela pentsa dezakegu: “existe una sistematización de la metodología de enseñanza, que luego es reformulada por los herederos” (Burgueño, 2016: 136). Dantza diziplina honekin elementu berri bat agertzen da: mugimendu propioaren bilaketa. Dantza modernoarekin, mugimendu eta teknikaz haratago, helburu berri bat agertuko da: “expresar su propia interioridad, encontrar su

verdad y auto-representarse” (Burgueño, 2016: 136). Isadora Duncan-en lanean aurki dezakegu honen adibidea: gorputz “naturalari” egiten dio erreferentzia eta bere lanak gorputzak bere kabuz hitz egitea du helburutzat. Hasieran teknikari garrantzi gutxiago emango zaio baina diziplinaren garapenarekin teknikak nagusitasuna lortuko du dantza klasikoko entrenamendutik oso hurbil egoteraino. Burgueñoren arabera, dantza modernoaren oinarriak “se contraponen a los pilares sobre los cuales el ballet se había construido” (Burgueño, 2016: 136). Moraren ustez, aldiz, dantza modernoak ez du dantza klasikoarekin hausten. Baieztapen hau argumentatzeko dantza klasikoaren printzipio batzuk mantentzen dituela dio, hala nola, aurretik aipatutako klasizismo eta erromantizismoaren printzipioak (Mora, 2010: 206). Esan dezakegu dantza modernoak dantza klasikoaren haustura prozesua hasi zuela baina 60. hamarkadara arte ezin dezakegu benetako hausturaz hitz egin.

Dantza modernoak hainbat kritika jaso ditu. Alde batetik, 80. hamarkadako ikerketa feministak dantza eta politika uztartzen dituenen eta kolonizazio prozesuak aztertzen dituenen badu zer esan dantza modernoaren inguruan. Dantza klasikoaren urruntze horretan beste mugimendu batzuk bilatu zituzten koreografo ezberdinek. Bilaketa horretan herri kolonizatueta dantzak bereganatu zituzten. Reed-ek dioten bezala “en los comienzos del siglo XX, los bailarines europeos y americanos, incluyendo Maud Allan, Ruth St. Denis, Ted Shawn y Anna Pavlova, se apropiaron de aspectos de la danza no europea en sus performances y crearían lo exótico en una miríada de formas” (Reed, 2012 [1998]: 81). Beste kritika bat dantza modernoaren hedapenaren ingurukoa da. Dantza modernoak balletaren elitismotik urruntzea zuen helburu baina Sally Banesekek dioten bezala “la danza moderna había evolucionado hacia una forma artística esotérica dirigida a una élite y estaba más alejada de la gente de la calle que el ballet” (Banes, 2013 [1977]). 60. hamarkadatik aurrera *dantza garaikide* edo postmodernoaz hitz egin dezakegu. Dantza modernoaren oinordekoa da hau. Hala ere, dantza modernoak ez bezala, ezin da estilo artistiko zehatz baten barnean kokatu. Beraz, nola definitu daiteke dantza garaikidea?

Formazio aldetik teknika ezberdinen jakintza, esplorazioa eta hizkuntza propioa bilatzen dira (Mora, 2010: 211). Abad Carlés-ek dioten bezala, arte guztietan esperimentazioari dagokionez “postura erradikala” hartuko da (Abad Carlés, 2004: 332). Dantza klasikoari dagokionez, honen printzipio eta posizioak kontrajarriko ditu. Hala ere, tentsio bat bizi du dantza garaikideak dantza klasikoarekiko: “la danza contemporánea suele

caracterizarse a sí misma como una danza de ruptura en relación al ballet clásico, en el que paradójicamente se apoya y al que reconoce como su base” (Mora, 2010: 216).

Diziplina honetan sortzaile konkretuei erreferentzia egiteko orduan izen eta abizen zehatz batzuk baino talde baten izena ageri da: New York-eko Judson Dance Theater. Bertan parte hartu zuten orduan eta gerora dantza mundua hankaz gora jarriko zuten dantzari eta sortzaileak, hala nola Trisha Brown (1936-2017) edo Yvonne Rainer (1934-egun).

Hasierako galderari erantzuna emateko, hau da, dantza garaikidea definitzeko, saiakera egiten du Morak bere lanean. Ezaugarri zerrenda luzea egiten du baina lan honetarako bereziki interesgarriak diren bi aipatuko ditut: gorputz errealaren agerraldia eta genero bereizketaren ezabaketa (Mora, 2010: 210).

- **Generoa, estetika eta gorputza**

Atal honetan dantza moderno eta dantza garaikideari egingo diogu erreferentzia.

### Generoa

Ikusi dugun bezala, dantza modernoaren aitzindarien gehiengoa emakumeak izan ziren. Hau ez da alboratu daitekeen ezaugarri bat. Emakume hauek, dantza klasikoa era zorrotz batean kritikatu zuten. Duncan-ek adibidez bere deserosotasuna azaldu zuen dantza klasikoak bultzatzen zuen emakumeen irudiarekiko: “Duncan believed ballet projected a socially pernicious image of women: virginal, disembodied sylphide, frail, sexually passive” (Hanna, 1988: 133)<sup>19</sup>. Dantza modernoaren sorrera, dantza klasikoaren zurruntasunak sortutako deserosotasunari aurre egiteko emakume batzuen matxinada gisa uler daiteke. Hanna-ren hitzetan: “modern dance as a new form of theater art in rebellion against ballet” (Hanna, 1988: 130)<sup>20</sup>. Emakume hauen transgresioak beste mugimendu batzuekin lotura zuzena du. Fort i Marrugat-en hitzetan:

“estos movimientos *transgresores* nacen y actúan con una vinculación temporal no casual con los movimientos anti-corsé, sufragistas, de liberación de la mujer, con la aparición de los *women* y *gender studies*, con los movimientos de liberación de las personas lesbianas, gais, bisexuales y transexuales, el movimiento *queer*, etc. y en el marco de

---

<sup>19</sup> “Duncan-ek sinetsi ohi zuen balletak emakumearekiko irudi kaltekor bat helarazten zuela” (Hanna, 1988). Itzulpen propioa.

<sup>20</sup> “Dantza modernoa balletaren aurka errebelatzeko forma artistiko berri bat da” (Hanna, 1988). Itzulpen propioa.

las transformaciones sociales, políticas y culturales del conjunto de la sociedad” (Fort i Marrugat, 2015: 57).

Mugimendu feministak aldarrikatzen duen norbere gorputzarekiko kontrolaren aldeko borrokaren barnean kokatu daiteke diziiplina honen sorrera (Degler, 1980 and Douglas, 1977 in Hanna, 1988: 133). Honek ez du esan nahi dantzari zein sortzaile denak feminista gisa definitzen zirenik, baina, argi dago, feminismoak eragina izan zuela haiengan. Copeland-ek dioten bezala “la danza moderna y post-moderna son probablemente las únicas formas artísticas en las que las diferentes épocas del pensamiento feminista han sido literalmente corporeizadas” (Copeland, 1982 in Abad, 2012: 222).

Aurretik esan bezala XX. mendean dantza espazio politiko gisa ulertu zenean, dantzan emakumeen ahalduntze zein sexualitatearen aniztasuna aldarrikatu ziren (Burgueño, 2016: 142).

Dantza klasikoarekin alderatuz, dantza moderno eta garaikidean emakumeen posizioa aldatu egin zen. Burgueño-ren hitzetan “la mujer en la danza moderna cambió radicalmente su posicionamiento político, artístico y social” (Burgueño, 2016: 137). Aldaketa hori emakumeen autonomiaren aldarrikapenaren ondorioa izan zen. Hala ere, puntu honetan kontuz ibili behar da. Ez da egokia ezta fidela balleteko emakumeak botere gabeko biktima gisa aurkeztea eta, beste muturrean, dantza garaikideko emakume ahaldunduak irudikatzea. Ezin da ahaztu emakumeen botere eskuratze horrek testuinguruarekin lotura zuzena duela. Aurretik, balletean emakumeen egoera azaltzen hastean, XVII. mendetik hasi da kronologia. Abad-ek dioten bezala “convendría resaltar si acaso el que estas mujeres trabajando en este nuevo arte pudieron ejercer cierto poder tanto a niveles creativos como institucionales que no muchas mujeres de su época tuvieron ocasión de desplegar” (Abad. 2012:247).

#### *Ezberdintasunak itxuragabetzen*

Aurretik aipatu dugun bezala genero ezberdintasunen ezabaketa dantza garaikidearen ezaugarrietako bat da, hau da, bere oinarrietan dago presente. Dantza klasikoa ez bezala hau ez da diziiplina generizatu bat. Kasu honetan genero banaketa ez da mugimenduaren ardatza. Burgueño-ren hitzetan “la escena se estaba acercando al presente, al desnudo, al despojo y estas categorizaciones no parecían tener lugar” (Burgueño, 2016: 138). Gorputzak jartzen dira erdigunean eta gorputz honen generoak garrantzia galtzen du. Mugak ezabatzea bilatzen da baina ez hori bakarrik, hierarkia identifikatzen da eta honen aurka egiten da.

Lan honetan feminitatean jartzen dugu arreta berezia. Kasu honetan, balletaren beste muturrean, ez dago feminitate eredu zurrunik. Dempster-en hitzetan “el cuerpo y por extensión “lo femenino” en la danza posmoderna es inestable, fugaz, parpadeante, transitorio y sujeto de múltiples representaciones” (Dempster, 2010: 229 in Burgueño, 2016: 138).

Genero bereizketaren lausotasunaren adibidea dantza garaikideko teknika batean aurki dezakegu: *contact improvisation*-a. 1972an Steve Paxton-ek (1939-egun) sortutako korrante honek konfiantza eta kooperazioa ditu oinarri (Banes, 2013 [1977]). Lan egiteko era honetan ez dago genero bereizketarik<sup>21</sup>:

“a diferencia de los pas de deux del ballet<sup>22</sup>, en el contact tanto mujeres como hombres pueden ser cargados unos a otros; ambos pueden volar, sostener, enredar, abrazar, no existen roles y las relaciones van cambiando de acuerdo con el devenir de la danza y a los potenciales de cada persona” (Burgueño, 2016: 138).

### Estetika

Dantza moderno eta garaikideak dantza klasikoaren estetika aldatu zuten eta irudi berria bereganatutako askatasunaren sinboloa ziren. Hanna-ren hitzetan “braless, corsetless, and barefoot, most modern dancers’ free style of dress symbolized physical freedom and renewed, diversified self image” (Hanna, 1988: 133)<sup>23</sup>.

Dantza garaikideak esan dugun bezala aniztasuna du ezaugarritzat, beraz, estetikan ere aniztasuna dago. Hala ere, badaude finkatutako elementu batzuk. Adibidez, Duncan-ek hasi eta oraindik mantentzen den praktika oinutsik dantzatzearena da.

Oinutsik dantzatzearen ideei berdinarekin dantza diziplina hauek gorputzetik erakutsi daitekeen eta ezkutatu behar denaren kontzepzioa aldatu zuten. Horren adibide dugu Marta Graham-en 1930eko lana: *Lamentation*<sup>24</sup>. Obra honetan dinamika aldatzen da: ordurarte erakusten zena ezkutatzen du, hala nola hankak, besoak, gerria eta gorputzenborra eta erakusten duen bakarra oinak, lepoa eta aurpegiaren zati bat dira. Honek garaiko dantza eszenan onartzen zena aldatu zuen (Mora, 2010: 209).

---

<sup>21</sup> Begiratu eranskinetan Irudia 2

<sup>22</sup> *Pas de deux paso a dos* moduan itzultzen da. Dantza klasikoko obretan bikoteka dantza egiten den zatiari egiten dio erreferentzia. Tradizioz emakume batek eta gizon batek osatzen dute bikote hau. Aipatzekoa da azkenengo hamarkadetan balleteko sorkuntza ezberdinetan *pas de deux*-a aldatzen joan dela. Honen aitzindaria Twyla Tharp (1942-egun) dantzari eta koreografoa izan zen.

<sup>23</sup> “Bularretakorik gabe, kortserik gabe eta oinutsik, dantza modernoko dantzari gehienek janzkera askeak, gorputzaren askatasuna eta norberaren irudi berriztatu eta anitzak islatzen dituzte” (Hanna, 1988). Itzulpen propioa.

<sup>24</sup> Begiratu eranskinetan Irudia 3

## Gorputza

Un cuerpo que (...) es carne, entrañas y huesos, es sudoroso y alberga memoria, desea, respira, agarra, muerde, siente placer e intenta expandirse, salirse y adentrarse en sí mismo, sin dejar de afectarse y estar junto a otros (Natalia Burgueño)

Aurretik esan dugun bezala dantza garaikidean gorputz erreala aldarrikatzen da. Honek hainbat eragin ditu. Dantza klasikoko desmaterializazioaren helburuaren aurka dantza garaikidean gorputz haragiztatua bilatzen da, “organismo bizia” (Burgueño, 2016: 138). Gorputzaren ulerkera aldatzen da, “la contemporaneidad pasaba por asumir que el cuerpo no puede huir de la gravedad, de la caída y del dolor” (de Naverán, 2012: 175). Horrez gain dantza klasikoko gorputz ideala baztertzen da eta aniztasuna aldarrikatzen da.

Azkenik, gorputza erdigunean jartzen da. Dantzariez hitz egitetik “dantza egiten duten gorputzetaz” hitz egitera pasatzen da (Burgueño, 2016: 137). Sally Banes-ek dioen bezala “el cuerpo se convirtió en el objeto de la danza y dejó de ser el instrumento de metáforas expresivas” (Banes, 2013 [1977]).

## **Analisis**

Analisi honetan bidaia bat egingo dugu, nagusiki dantza klasikotik dantza garaikidera salto bat ikusiko dugu. Hasteko, argitu nahi dut ez dela salto garbi bat, hau da, ezin ditugu bi diziplina hauek banatutako bi bloke zurrun gisa ikusi.

Ibilbide honetan gainera hiru protagonista nagusi izango ditugu. Hirurok ariketa bi egin ditugu: alde batetik dantzaren inguruko esperientziak idatzi ditugu eta bestalde, gorputz dinamikak egin ditugu dantzaren inguruan hausnartzeko.

Argi dugu ariketa hauetako emaitza ez dela guztiz fidela. Eta noski, ez da objektiboa. Esperientzia eta oroitzapenen berrikusketa oro bezala interpretazio ariketa bat da. Ez espero kontakizun lineal bat, dakigun moduan gure bizipenak ez dira logiko eta ordenatuak: gorabeherak, hutsuneak eta kontraesanak ditugu. Hurrengo lerroetan tripetatik, azaletik, barretik eta negarretik idatzitako eta dantzatutako bizitza zati batzuk irakurri eta ikusi ahalko dira.

Jarraitu baino lehen hainbat ohar. Prozesu hau, dantza klasikoan murgilduta egotetik dantza garaikidera murgiltzera pasatzea, gure protagonisten kasuan ezin da ulertu beste aldaketa batzuk kontuan hartzen ez badira: haurtzarotik heldutasunera pasatuko gara bidean, ikasle izatetik esparru profesionalera bi parte-hartzaile, bizitoki aldaketak egongo dira eta bidean kontzientzia feminista garatu dugu.

## Zailtasunak

Idazketa zein gorputz ariketak egiteko prozesua gorabeheratsua izan da eta zailtasun ugari agertu dira.

Lehenengo fasean, **gorputz ibilbideak eraikitzea** nekeza izan da guretzat. Aipatu beharra dago honen zergatiak ez duela gaitasun edo praktika faltarekin zerikusia. Alde batetik, oroitzapen batzuk, bereziki dantza klasikoaren ingurukoak eta zehazki kontserbatorio garaikoak, memorian blokeatuta zeudela konturatu gara.

M: (...) Baina dira urte asko eta niri askotan gertatzen zait memoriatik borratu egin ditudala urte haiek! Bueno es que borratu ditut... ni gainera ez naiz ezertaz gogoratzen askotan. Osea super... baino... buf! Eta nik uste dut urte horiek ere egiten dezula memoria selectiva. Esaten dezula hau fuera eta fuera!

Ezabatze honek badu aurrera egitearekin eta ongizatea bilatzearekin zerikusia.

U: (...) Ze puntutaraino ba hori e... ez dogun ein hainbeste ariketa hori ez?... Idaztiena eta derrepente hor, adibidez niri pasau jaten kostau jaten idaztie pilo bat.

M: Hori, neri ere!

U: Baina pilo bat! Eta esaten naben ez da bez ez dekotelako ohiturarik idaztiena ze beste gauza batzuk idatzi ahal dotez. De repente esan naben: ai ama! Como ze blokeaute oroitzapen batzuk! Esaten nabela, baina hau egia da? Hau esan dozte nire amak eta ez? E... Ze... Ipini ordenagailu aurrien eta esan ze...Eta esan naben... Eta orduen pentsau naben, niri pasau jatenez hori gero zuk...esan zinunien zuk hori... Es que bebai, asko esaten dozte zaila izetie eitie hau, ez? Klaro! Ze puntutararte...

M: Klaro, es que... Bai, guztiz. Niri oso zaila egin zitzaidan horregatik ere.

Bestalde, oso garrantzitsua da kontuan hartzea bakoitzak bere mugak jartzen dituela esperientzia konpartitzeko momentuan. Nik neuk gai eta esperientzia batzuetan gehiegi ez sakontzea erabaki nuen nire burua babesteko.

M: (...) Gainera izan zen momentu bat esan nula bua, gehiegi, ez... Eta jarri nun askoz basiko, bueno basiko ez da... bueno beste modu batera.

Bestalde, sentimendu ugari agertu ziren, haien artean zaurgarritasuna eta lotsa. Hurrengo lerroetan ikus dezakegu nola atzera begiratzeko ariketa horretan orain orduko pentsamendu eta ekintzekin ez identifikatzea gertatu daitekeen.

U: Eta gero hori, de repente ze biluzik sentitzen zaren be bai idatzi dozunien holako gauza bat.

M: Eta ze ridikulo. Es que ni... De hecho, uste det hasta jarri nula en plan "ridikuloa da hau baina" baina es que hola ez?... Ya idatzi eta gero zuk idatzi dezuna irakurri... Esan, "Ai ama... hori pentsatzen nun" Que fuerte!

Horrez gain ezin da ahaztu idatzi hauek ikerketa lan akademiko batera bideratuta daudela. Puntu honetan auto-kritika egitea beharrezkoa dela uste dut. Parte-hartzaileei gaia azaltzean eta idazteko irizpideak ematean nik erabilitako hiztegiak eta komunikatzeko erak ulerkera oztopatu zuela uste dut. Honek parte-hartzaileei idazten hasteko orduan segurtasun falta eman zien.

Guzti honi aurre egiten saiatu gara. Alde batetik, nik nire autoetnografia eginda nuenean beste parte-hartzaileekin konpartitu nuen. Gorputz-ibilbidea egiteko nik emandako irizpideen adibide bat eskaini nahi nien idazketa prozesua errazteko baina batez ere nik haiei horrenbeste eskatu eta gero itzultze ariketa bat egin nahi nuen. Bestalde, behin idatziak bukatuta egonda gu berriro ere batzea oso garrantzitsua izan zen. Topaketa horretan prozesuaz hitz egin ahal izan genuen eta babestuago sentitu. Azkenik, memoria aktibatzeke beste formatu batzuk bilatu genituen: gure iraganeko egunerokoak irakurri genituen, argazkiak eta bideoak ikusi, etab. Bestalde, beste komunikazio bide batzuei balioa eman genien hala nola marrazketa.

Zailtasun guzti horiek agertu baziren ere azkenik zer-esana borborka iritsi zen.

G: (...) Gainera okerrena da pentsatzen nula, proposatu zenunean ez dakit zer, esaten nun “jo ze zaila” baina gero hasi idazten eta de repente etortzen zaizkizu ez dakit zenbat egoera. Sartzen zera ohera, etortzen zaizu beste bat, ez dakit zer, eta esaten dezu beitu nola dakaten idazteko edo... Nahiz ta izan e... pues igual ez daukana... ez dagola erabat lotuta baina gogoratzen zeala edo ez dakit eta pentsatzen det, jo ba badakat kontatzeko... Eta gero nik uste det saltatu... ez nitula kontatu hamar mila gauza baino...

Bigarren fasean **mugimendua** erabili genuen eta ariketa honetan ere oztopo batzuk izan genituen. Hasteko, metodologian azaldu den bezala ikerketako hasierako helburua betetzeko, hau da, gorputz ibilbidea osorik mugimendu bidez lantzeko, saio ugari behar zirela konturatu ginen eta hau oso zaila zen guretzat hirurok batzeko tartea bilatzea ez baita erraza izan.

Beste alde batetik, mugimenduarekin deserosotasunak eta tentsioak egon ziren. Honen arrazoia ulertzeko parte-hartzaileek inprobisaziorako dantza garaikideko mugimendua erabiltzen dutela argitu behar da, hau da, dantza garaikideko hiztegia da haien espresio bidea. Egoera honetan dantza klasikoaren inguruko inprobisazio dinamika bereziki zaila izan zen parte-hartzaileentzat. Dantza garaikideko mugimendu bidez klasikoaren inguruan hausnartzea talka bat izan zen haientzat.

Azkenik, nik bizitako zailtasun bat azaleratu nahiko nuke. Parte-hartzaileekin harremana izan arren eta ikerketa prozesuan gustura sentitu arren mugimendua landu genuen saioan



ziurtasun oso gutxi sentitu nuen. Haiek dantzari profesionalak izatea eta ni ez gure arteko muga handi bezala bizi izan nuen eta oso txiki sentitu nintzen haiekin lan egiten. Hala ere, haien jarrera positiboak eta erakutsi zuten ilusioak sentsazio hau baretu zuen.

Zailtasun hauek izan arren mugimenduaren dinamika ikerketarentzat oso emankorra izan zen. Alde batetik, komunikatzeko beste era bati balioa eman zitzaion. Gainera, gorputz mugimendua memoria aktibatzeke eta parte-hartzaileak hausnartzeko eta hitz egiteko dinamika oso aberatsa izan zen. Azkenik prozesu kolektibo bat izan zen eta gure artean entzuteko eta ikusteko balio izan zuen.

## **DANTZA KLASIKOA**

### **Balletera hurbilduz**

Ibilbide hau balletaren ezagutzarekin hasiko da. Burura datorren lehenengo galdera zera da, **nor hurbiltzen da balletera?** Irakurleak ballet hitza ikustean seguruenik iruditegi kolektibora jo eta arrosez jantzitako neskatila<sup>25</sup> bat agertuko da bere buruan. Arroza kolorea, neska eta haurtzaroa agertzea ez da kasualitatea. Hiru elementu hauek balletaren ulerkeraren eta praktikaren informazio asko ematen dute. Hasteko, haurtzaroa agertzeko hainbat arrazoi daude. Lehena, balletean adina faktore erabakigarri bat da. Dantzarien karrerak oso laburrak dira eta horregatik balletaren ibilbide ideala<sup>26</sup> haurtzaroan hasten da ahalik eta gazteen profesional moduan debutatzeko helburuarekin. Baina balleta haurtzaroarekin lotzeak era berean beste kausa bat du. Balletak sektore ekonomiko gisa bizirauteko haurrak hurbiltzeko estrategia ezberdinak erabili ditu. Balletak azkenengo hamarkadetan bizitako infantilizazioaz hitz egiten da. Prozesu horretan balletari eduki artistiko sakona kendu eta forma estereotipatuak bultzatu dira (Abad, 2012: 383). Bestalde, arroza eta neska elementuak balletaren feminizazioa eta bultzatzen den feminitate hegemonikoa bistaratzen dute. Balleta neska eta emakumeen mundua da. George Balanchinen hitzak datozkit gogora “ballet is woman”. Balletean XIX. mendetik emakumeak izan dute nagusitasuna eta honek balletak bultzatutako feminitate hegemonikoarekin lotura zuzena du. Mendebaldeko gizartean, bere genero-sistemarekin, ez da bereziki bultzatzen emakumeek gorputz aktiboa izatea baina balleta salbuespen moduan onartzen den ekintza bat da. Hurrengo lerroetan hau bistaratzen duen nire esperientzien zati bat irakurri ahalko da, nire balleteko ibilbidearen hasieraren ingurukoa.

<sup>25</sup> Argi utzi nahi dut hau estereotipo bat dela: balleta praktikatzan duten pertsonak oso anitzak dira.

<sup>26</sup> Dantzari profesionala izateko ibilbideari egiten zaio erreferentzia hemen. Hala ere, aisialdiko ekintza moduan ere gazte hastera baloratzen da.

U: Horrela, bost urte nituela, nire ahizpa nagusiaren eta nire lehengusinen pausuak jarraituz, magia horren bila, neskei egokitzen zitzaaien eskolaz kanpoko ekintza egiten hasi nintzen: balleta.

Balleta “neskei egokitzen zitzaaien eskolaz kanpoko ekintza” zen niretzat, hau da, neskentzat onartuta dagoen ekintza, genero rola kolokan jartzen ez dituen.

Balletera hurbiltzeko unea haurtzarora izanda momentu horretan haurrengan pisu handia duen aktore bat agertuko da: familia. Familia erabakigarria izango da balletera hurbiltzeko. Balletaren jatorria gorteetako dantza bezala gogoratuko dugu eta gaur egun mantentzen duen izaera elitista. Balleta oraindik goi-mailako kultura dela ulertzen da. Ez hori bakarrik estatu espainiarrean dantza eskola eta formazio asko pribatuak dira, beraz, ekintza garestia da. Ondorioz, orokorrean familia zehatz batzuk emango diete izena haien seme-alabei balleteran: kapital kultural eta ekonomiko altuko familiak. Hurrengo lerroetan nire idatziaren zati bat irakurri ahalko da.

U: Musikaz girotutako etxe bat zen: gurasoek musika formazio handia izanda, ez da harrizkoa: aitak gitarra klasikoko ikasketak egin zituen eta irakasle gisa jardun du ordutik; amak gaztetan pianoa ikasi eta irakasle gisa ere jardun zuen, beranduago ogibidez aldatu arren. Gurasoek artearekiko (edo hobeto esanda, haiek artetzat hartzen zutenarekiko) sentsibilitatea eta maitasuna transmititu ziguten haurtzarotik.

Nire kasuan gurasoek ez dute balletarekin lotura zuzena izango baina musikarekin bai. Kapital kultural handiko gurasoak dira. Gainera gurasoek transmisio bat egingo dute: artearekiko maitasuna bultzatuko dute. Nire esperientzian artea presente dagoen giroa sustatzen duen familia izatea balletera hurbiltzeko aurrekari gisa ulertzen dut.

Gainera, familietan figura garrantzitsu bi aurkituko ditugu: ama eta dantzatzen duen erreferentea. Ama erdigunean egoteak testuinguruarekin lotura zuzena du. Bikote heterosexualen artean, bereziki guraso direnetan, zaintza lanaren banaketan genero desparekotasun handia ematen da eta ondorioz ama haurraren zaintzaile nagusia izaten da. Zaintzaile nagusi bezala aisialdiaren kudeaketan erantzukizuna du eta beraz balletera hurbiltzeko gaitasuna izango du. Horrez gain erreferenteak garrantzitsuak dira, haurrentzat hurbilekoa den eta miresten duten pertsona batek balleta egitea erabakigarria izan ahal da. Hurrengo lerroetan Garaziren esperientzia irakurri ahalko da.

G: Nere amak biziki maite zuen balleta, baita gaztea zenean dantzatu ere, eta gaur egun oraindik ere ez du balleta ikusteko aukerarik galtzen.

Garaziren kasuan bi rola bat egiten dute, hau da, ama izango da balleta praktikatzen zuena eta diziplina honetara hurbilduko duena.

G: Nere ahizpak 6-7 urte zituen eta jada balleta egiten zuen nire auzoko dantza eskolan. Ni nere ahizpa baino 2 urte gazteagoa nintzen eta oraindik ez nuen eskolaz kanpoko jarduerarik egiten, baina dantza eskolara joaten nintzen amarekin astean behin alaba zaharrenaren bila. Oso ongi gogoratzen dut gela marroi hura; lurtean egurrezko ehundaka xafla zeuden eta pareta ere marroia zen ispilu handi batekin lauki zuzenaren bi paretetan. Gelara sartu bezain laster bizikleta estatiko bat zegoen eta ni bertan ibiltzen nintzen klase amaierak ikusten nituen bitartean, itxoiten. Gogoratzen dut behin eta berriz gerturatzen zela nigana irakaslea eta gazteleraz esaten zidala animatzeko klasean parte hartzera. Nik ezetz nioen, nik ez nuen dantza egin nahi, baina hala ere, 5 urte nituela amak dantza eskolan izen eman zidan.

Horrez gain, beste bi erreferente agertuko dira: ahizpa nagusia eta irakaslea. Gainera, pasarte honek amaren erabakitze gaitasuna erakusten du. Ama izango da dantza eskolan izen emango diona, kasu honetan bere gogoz kontra.

Hurrengo lerroetan nire esperientzian ere erreferenteen garrantzia ageri da. Kasu honetan nire lehengusinarekin pausak jarraitu nahi nituen.

U: Lau urte nituela, betidanik mirestu izan dudana lehengusinarekin ballet ikuskizunera joan ginen etxekook.

Argiak, musika, arropa, txaloak... magikoa izan zen. Gauza bat argi nuen: nik guzti hori nahi nuen.

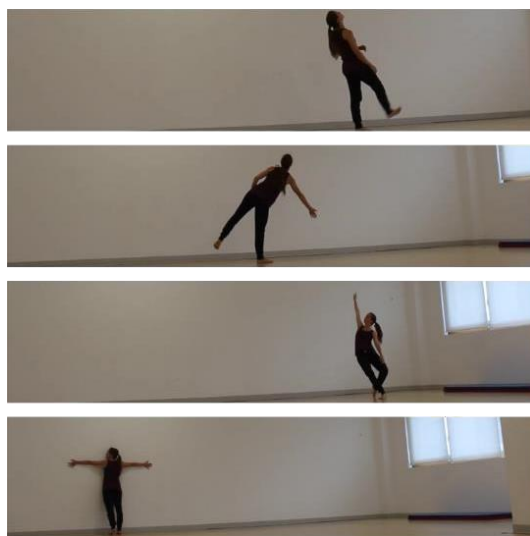
Azkenengo pasarte honek azkenengo gogoeta bat dakar. Orain arte badirudi balleta egiten duten neskak biktimak direla/garela: ez dute haiek erabakitzen izen ematea, ballet estereotipatu bat praktikatzeko dute eta feminitate hegemonikoa jarraitzen dute. Hasteko, argi dago salbuespenak eta ñabardurak daudela. Baina ez hori bakarrik haurrak izanda ere balleta praktikatzeko nahi bat ageri da. **Zeren bila daude?** Alde batetik, erreferente eta tradizio batzuk jarraitzeko helburua izan ahal du baina nire aurreko lerroetan beste desio bat ageri da: eszena bereganatzeko nahia, atentzio nahia. Irrika hau feminitate hegemonikoaren kontra doa eta balleta espazio publikoa eskuratzeko bidea izan ahal dela erakusten du.

### **Balleteko unibertsoan murgilduz**

Balleteko unibertsoan sartzean ikasketa prozesu bat hasiko da, mundu berri bat agertuko da funtzionatzeko era propioarekin. Dantzatzen duten pertsonengan sentimendu asko piztuko dira: jakin-nahia, ilusioa eta ezjakintasunak sortzen duen beldurra eta lotsa.

Maialenek eta Garazik dantza klasikoa ezagutzeko sentitutakoa mugimendu bidez irudikatze ariketa egin zuten. Ondorengo bi bideotan ikusi ahalko da hau. Irakurlea kokatzeko bideo hauetan espazio berean Maialen, kamiseta morearekin eta Garazi, kamiseta zuriarekin, ikusi ahalko dira.

M: (Bideoa) <https://youtu.be/vUjCIsuYj6A>



Irudia: Maialen lehenengo ariketako momentu batzuetan, 2019

Hainbat elementu identifikatu daitezke hemen. Alde batetik, espazioaren garrantzia. Ezin daiteke ahaztu haurtzaro garaian eman zela balletaren ezagutza eta Maialenek txikia izanda espazioak handi sentitzen dituela adierazten du. Bestalde, jakin-nahia eta jolasa ikus daitezke. Beraz, Maialenek balletaren ezagutza modu positibo baten adierazten du.

G: (Bideoa) <https://youtu.be/38pg0a9ywwc>



Irudia: Garazi lehenengo ariketako momentu batzuetan, 2019

Garaziren kasuan ere jakin-nahia irudikatzen da. Hala ere, irudietan hobeto ikus daitekeen bezala beste sentimendu batzuk agertuko dira, hala nola, lotsa eta izua.

Hurrengo lerroetan balletaren ezagutza prozesu horretan gehiago sakonduko dugu. Alde batetik, dantzariaren figuran jarriko dugu arreta, estetika eta gorputzeko elementuetan erreparatuz, eta bigarrenik, balleteko ulerkeraren transmisioan.

- **Dantzaria izatea**

Balleteko unibertsoan murgiltzen joan ahala dantzariaren figura agertuko da. Ikasketa

prozesuan dantzaria izatea izango helburua<sup>27</sup>, baina zer esan nahi du horrek? Dantzaria izatea ez da soilik dantzatzea edo profesionala izatea, askoz ere konnotazio gehiago ditu. Hurrengo lerroetan nire pasarte bat irakurri ahalko da.

U: Orduan Lucía Lacarra dantzaria zen nire erreferentea. Nik bere antzera, luma bezain arin mugitu nahi nuen eta hegan egiten nuela sinestarazi jendaurrekoari.

Nire kasuan balletean murgildu nintzenean erreferentzat nuenak izen eta abizenak ditu: Lucía Lacarra<sup>28</sup> (1975-egun). Hasteko, ez da kasualitatea nire erreferentea emakume bat izatea. Dantza klasikoa diziplina generizatu bat dela gogoratu behar da eta formazioaren hasieratik entrenamenduak genero banaketa duela. Lacarren inguruan idaztean bere mugimendua gorai patzen dut eta mugitzean duen arintasuna aipatzen dut “luma bezain arin” diodanean. Ezaugarri hori seinatzen dudanean Erromantizismo garaiko *ballerinaren* ideia finkatu dela bistaritzen da, izan ere proiektu erromantikoan eraikitako emakume dantzariaren idealean honen arintasuna zen ezaugarri garrantzitsuenetarikoa. Hala ere, ezin da hau soilik ideal baten inposizio gisa begiratu. Ezinbestekoa da emakume dantzari hauek marko horren barnean garatutako teknika, trebetasuna eta hobekuntzak gorai patzea. Bestalde Lacarraren figuran beste fenomeno bat ageri da: azkenengo hamarkadetan emakume dantzarietan gailendu den fisiko bereziki atletiko eta argala<sup>29</sup>. Beraz, hemen dantzari izatearen hainbat ezaugarri daude: eszenan mugitzeko era bat eta fisiko bat.

Dantzaria ez da soilik oholtza gainean egongo. Kaleko eta eszenako funtzioak ezberdinduko dira eta ezberdintasun horretan estereotipoetatik urrunduko da. Dantzaria pertsona interesgarri bezala agertuko da gizartean, “artista” izateak daukan prestigio eta misterioarekin. Maialenen pasarte honen adibide argia da.

“Makarra puntu bat ere bazeukaten”

M: Txikitatik beti izan dut buruan dantzari erretzailearen irudia. Eszenatokian printzesa, zisne edo maitagarri izan ondoren, antzokiko atzeko aldean, txamarra jantziaren gainetik jarrita, makilajea eta orrazkera oraindik kendu gabe, erretzen dagoen dantzariaren irudia. Dantzariak bi rol oso ezberdin zeuzkatela neukan nik buruan sartuta. Neska lirain, gozo, atsegin eta politak ziren, baina makarra puntu bat ere bazeukaten. Nik ez nekien zerk erakartzen ninduen gehiago dantzara, eszenatokian egoteak edo ondorengo zigarroak emango zidan emakume interesgarri horren rola hartzeak.

<sup>27</sup> Argitu beharra dago analisi honetan dantzaren ulerkera horretan jarriko dela fokua, hau da, dantzaren ikasketan profesionalizazioa izango da helburua.

<sup>28</sup> Zumaiako dantzaria espainiar estatuan balleteko figura garrantzitsuenetarikoa bat da.

<sup>29</sup> Begiratu eranskinetan Irudia 5

Argi azaltzen duen bezala bi rol ezberdintzen ditu: eszenan dagoen dantzaria eta kalean dagoena. Eszenan dagoen dantzaria errepertorio klasikoko pertsonaiekin lotzen du “printzesa, zisne edo maitagarri” dioenean. Beste alde batetik, dantzari beraren beste alderdi bat erakusten du. Eszenatik irteten denean errebeldia puntu bat duela uste du, erretzearekin lotzen duena. Aipatzekoa da eszenako eta kaleko dantzaria bereiztean maila ideala eta erreala bereizten dituela. Bere ikuspegitik dantzaria bi rol horien batura da: feminitate hegemonikoak bultzatzen dituen ezaugarriak ezartzen dizkio, “neska lirain, gozo, atsegin eta polita” da, baina era berean “makarra” da. Oso adierazgarria da berari erakartzen diona “emakume interesgarri horren rola” dela.

### Edertasuna

Dantzariaren figura horretan edertasuna erdigunean egongo da. Dantzaria izateko dantzariaren itxura izan behar da. Baina zein da dantzariaren itxura? Hurrengo lerroetan nire pasarte bat irakurri ahalko da honetan gehiago sakontzea ahalbidetuko duena. Kokatzeko, aipatu beharra dago pasarte kontserbatorio garaikoa dela, dagoeneko balleteko unibertsoan murgilduta nengoenean eta helburua etorkizunean dantzari profesionala izatea zenean.

U: Kontserbatorioko uniformeak dut soinean, maillot beltza eta sinplea, berak gomendatzen dituen galtza berriak, zapatila berriak. Ilea orrazteko era ere aldatu dut. Nik beti izan dut ile laburra baina orain mototsa ondo egin ahal izateko inoiz baino luzeago dut. Berari gustatzen zaion mototsa dut: buruaren goiko aldean dago, ura eta ile-gogortzailea erabili dut eta ez dirudi ile kizkurra dudarik. (...) Perlazko belarritakoak ditut jarrita. Nik aspaldi ez nituela belarritakoak jartzen, zuloa itxita nuen, baina ikuskizun baten aurretik Sofiak indarrez sartu zizkidan. Minez egin nuen dantza. Aurpegian makillajea dut. Ni ordurarte ez nintzen inoiz makillatu baina Sofiak dio apur bat beharrezkoa dela. Azkenik azaldu dit bere irribarrearen arazoia: “Así sí, da gusto mirarte. Así sí pareces una bailarina de verdad”.

Hasteko, irakaslearen esaldian jarriko dut arreta. “Benetako” dantzaria izatea ez dut gorputzaren entrenamendu batekin edo mugimendu zehatz batekin lotzen, dantzaria izatea eta estetika zehatz bat sinonimotzat ditut. Honek aurretik esan bezala estetikaren garrantzia bistaratzen du.

Irakasleak atsegin duen estetika horretara heltzeko nigan transformazio bat egon dela ikus dezakegu: ilea hazten utzi dut, perlazko belarritakoak jarrita ditut eta makillatuta nago. Argitu behar da elementu hauek ez dutela mugimenduarekin zerikusirik. Honen eragina **feminitate hegemonikora gehiago hurbiltzea** dela baieztatu daiteke.

Gainera, inposatutako transformazio bat izan da, kasu honetan irakaslea ageri da honen

erantzule. Horrez gain, perlazko belarritakoekin transformazioa biolentzia dela ikus dezakegu. Biolentzia honen ondorioz, mina ageri da lehenengoz. “Minez egin nuen dantza” diot. Mina dantza klasikoan presente dago. Lucía Lacarren kasua dator kit burura, 2011an atzamar txikia apurtu zuen baina urtebetez horrela egin zuen dantza. Honen inguruan idaztean zera diote, mina “aurre egin” eta “gainditu” egiten dela (Lacarra, 2013).

G: Gogoratzen dut baita ere nola esaten zuen makillajea erabiltzeko garaia bagenuela, eta nola ez, goitik behera depilatuak egon behar ginela. Badakit ikaskide bat behartu egiten zuela bibotea depilatzeraz.

Garazik elementu berri bat gehitzen du: depilazioa. Honek ez du hobeto dantzatzearekin zerikusirik baina mundu horren parte bezala aurkezten da. Kasu honetan ere obligazioa ageri da.

Egoera horretan tentsio bat agertuko da dantzariengan. Inposizio hauen aurrean dantza klasikoaren esparruan egunerokotasunean baino permisibitate gehiago izango da.

M: Kontserbatorioan asko insistitzen ziguten klasera “apain” joatearekin. (...) Bazeuden irakasle batzuk asko insistitzen zutenak belarritakoak eramatearekin eta makilatuta joatearekin. Nirea horrekin ez zen oso astuna, baina noizbehinka bai esaten zigula hobe egongo ginela makilaje pixka batekin joango bagina klasera. Niri makilajea, garai hartan, ez zitzaidan batere gustatzen, eta zentzugabekeria bat iruditzen zitzaidan.

Gogoan dut kontserbatorioko lehen jaialdirako makilatzeraz ia behartu gintuztela, eta beraz, nik, eroatera joan behar izan nuen. Nire ama oso pozik jarri zen makilajea eroatera laguntzeko eskatu nionean. Hark ere behin baino gehiagotan esan ohi zidan makilaje pixka bat jartzeko, politagoa egongo nintzela. Hala, dendara joan ginen. Nik ez nekien zer behar nuen, dena nuen faltan alegia. Dendariarekin ibili ginen produktuak probatu eta probatu, ezberdintasunak ikusten eta nire aurpegiarentzat “hoberena” bilatzen. Oroitzen naiz zein garrantzitsua izan zen niretzat momentu hartan, saltzaileari eszenatokiako makilajea behar zuela izan esatea. Uste dut nire burua babesteko modu bat izan zela, ez baitnuen makilajea kalerako erabiliko nuenik zenik pentsatzea nahi, hori ez zetorrelako nirekin bat.

Maialenek makilajearekin duen harremana oso esanguratsua da. Ez da gustura sentitzen honen erabilpenarekin eta obligazio hori kritikatzeko du: “ez zitzaidan batere gustatzen, eta zentzugabekeria bat iruditzen zitzaidan” eta “hori ez zetorren nirekin bat” dio. Era berean makilajea erabiltzeko presio soziala nabari du. Presio hori ez dator soilik dantzako esparrutik baizik eta hortik kanpo ere amaren presioa sentitzen du. Bestalde, pasarte honetan ikus dezakegu “kaleko Maialen” eta “Maialen dantzariaren” artean bereizketa bat egiten duela. Logika horrekin Maialenentzat garrantzitsua da makillajea eszenarako dela azpimarratzea. Azkenik, aurretik aipatutako kontraesan edo tentsioa agertuko da,

dantzaren esparruan makillajea erabiltzea onartuko du (horretara behartuta egongo da) esparru horretatik kanpo erresistentzia erakusten jarraitzen duen bitartean.

Dantza klasikoan edertasuna eta irudia erdigunean daudela ikusi da. Aurreko lerroetan inposizioak azaldu dira baina honi aurre egitea posible da. **Aurre egiteko era gorputz ekintza** bat izango da.

“¿Crees que puedes hacer lo que te da la gana?”

M: Kontua da, momentu hartan, ilea moztea izan zela nire ekintza berria. Adrenalinaz beterik gogoratzen dut nire gorputza. Ez zitzaidan hainbeste inporta (behingoagatik) nire itxura, zirrara horrek dena eraman baitzuen aurretik. Oraindik ez dakit oso ongi zer dela eta eragin zidan emozio guzti hori ilea mozteak; baliteke, jakin gabe, arau inposatuaren aurka joan nintzen lehen aldia izan zela, eta horrek izugarritzko boterea eman zidan nire buruarekiko.

Botere hori berehala desagertu zen. Astelehenean, kontserbatoriora iritsi orduko hain zuzen.

*“¿Crees que puedes hacer lo que te dé la gana? Sólo las bailarinas solistas, y no todas, pueden llevar el pelo corto. Y tú jamás lo serás. No os podéis permitir cualquier cosa respecto a vuestra imagen. Vuestra imagen puede conseguir trabajo”* edo antzeko hitz batzuk dira gogoratzen ditudan hitzak.

Maialenek egoerarekin deseroso dagoela salatzeke, ez du diskurtso bat egiten edo manifestu bat idazten. Bere aldaketa fisikoa, ilea moztea, da bere ekintza errebeldea. Berak kontrolatzen du bere itxura eta horrek boteretsu sentiarazten du. Gaur egun atzera begira “arau inposatuaren aurka joan nintzen lehen aldia izan zela” dio. Baina berak dioten bezala ez zen erabaki kontziente eta arrazional bat izan. Hala ere, horrek ez dio inondik inola garrantzia gutxitzen. Estebanek Effie Plexoussakiren ideiak jarraitzen dioten bezala “(...) las mujeres (y los hombres) gestionan su imagen negociando al mismo tiempo su lugar en la sociedad” (Plexoussaki, 1996 in Esteban, 2013: 79). Maialenek kasu honetan dantzaren munduan egoteko modua aldatzeko ekintza egiten du. Bestalde, ekintza honek dakarren zigorra azaltzen du. Mehatxu bidez aurkeztu den zigor honek irudiaren garrantzia azpimarratzen du.

Hurrengo lerroetan beste ideia baten sakondu nahiko nuke, gorputz bakarrarenean. Gorputz bakarra izango da egokia, “un cuerpo que responde a parámetros estéticos determinados y sobre el que podrán imprimirse las técnicas para el movimiento y los movimientos específicos que las bailarinas deben reproducir” (Mora, 2010: 199). Hurrengo lerroetan Garazi eta nire pasarte batzuk irakurri ahalko dira honetan sakontzea ahalbidetuko dutenak.



“Gorputz guztiek ez dute balio”

U: Astiro-astiro, balleteko gorputz “perfektuak” zeintzuk ziren ikasi nuen eta ondorioz gorputz desegokia izatearen kontzientzia goiz garatu nuen: nire gorputza ez zen behar besteko malgua, ez zen behar besteko argala, nire oinak ez zuten oinbular handirik, belauak ez ziren nahikoa luzatzen...

G: Dantza munduan gehiago murgildu nintzelarik, poliki-poliki konturatu nintzen nire "akatez", momentu hortan larrienak, nire sorbaldak eta bizkar "gogorra" (aurretik beti izan nintzen malgutasun gutxiena zuena, baino ez nekien zenbaterainoko garrantzia zuen). Oso bizkar estua omen nuen, estuegia eta gainetik sorbaldak aurrera botata, txepa txiki bat izango banu bezala. Hortik aurrera eta urte askoan zehar, hori izan zen nire obsesiorik handiena. Konturatu nintzen gorputz guztiek ez zutela balio eta gauza asko aldatu behar zirela gorputzaren forman baliozkoa izateko. Ikusten nuen ere bazeudela batzuk sekula aldatuko ez zirenak.

Garazik eta nik prozesu bera azaltzen dugu aurreko lerroetan. Alde batetik, gorputzaren kontzientzia asko garatzen da baina garapen horretan “akatez” jositako gorputza dugula barneratu dugu. Emakumeen gorputza mendebaldeko gizartean horrela aurkeztu da baina asoziazio horri aurretik aipatutako gorputz bakarraren ideia gehitzen zaio dantza klasikoan. Garazik eta nik badakigu ez dugula gorputz ideal hori baina horretara hurbiltzeko lan egingo dugu. Kontzepzio arrazionalista batetik gorputza makina gisa ulertuko denez “perfekzio” horretara hurbiltzen ahaleginduko gara. Hala ere, Garaziren azkenengo lerroetan adierazten den bezala momentu baten gorputzaren ezaugarri batzuk aldatuko ez direla onartzen du.

Horrez gaiz gorputz bakar horrek parametro estetikoak izango ditu haien artean indartsuenetako bat argaltasuna izanik. Puntu honetan balletaren argaltasunaren inposizioa hitz egin dezakegu. Inposizio hau asoziazio faltsu baten bitartez justifikatzen da: dantzari ona izatea eta argal egotea lotuko dira. Gainera, **emakumeei inposatuko zaie**.

Hurrengo lerroetan Garaziren pasarte bat irakurri ahalko da.

G: Kurtso hasierako arratsalde batean barran ariketak egiten ari ginela nigana gerturatu eta hauxe esan zidan: "¿a ti te gusta comer, no?" nik noski, baietz erantzun eta parra egin nuen, nork ez du ba atsegin jatea! Berak orduan esan zidan beste irakasle batekin hitz egin zuela eta egoki egoteko, 5 kilo argaldu behar nituela. Nik harridura aurpegiz begiratu eta esan nion kurtsoa hasi zenetik jada argaldu nuela asko, izan ere, klaseak arratsaldetan zirenez, ez nuen meriendatzeko ezer eramaten eta etxean bizi nintzenez asko eta gozo pila bat jaten nuen meriendatzeko garaian, beraz, hori uztean argaldu nuela azaldu nion. Geroztik ez zidan sekula beste ezer esan horri lotuta eta esan bazidan ere, zeharo ahaztu dut. Hori izan zen nik urte hortan

pertsonalki bizitu nuena, baina gogorrena, nire ikaskide gazteak norantz zeramatzan ikustea zen.

Pasarte honetan irakasleak Garaziri “egoki” egoteko argaltzea beharrezkoa dela esaten dio. Argal egotearen eta dantzari ona izatearen asoziazio faltsua bistaratzen da. Pasarte honetan berriro ere **irakaslearen figura** erdigunean ageri da presio horren erantzule moduan. Honen aurrean Garazi indartsu mantentzen da, janariarekin harreman osasuntsua duela adierazten du eta jatearen gozamenaz idazten egiten du. Hala ere, bere sufrimendua erakusten du “nire ikaskide gazteak norantz zeramatzan” ikustean. Eskolan orokortutako presio bat da eta honek ikasleei, batez ere gazteenei, ondoeza eragiten die.

G: Askotan errepikatzen zen egoera zen, baina hau ezingo dut sekula ahaztu. Ariketaren bat ongi egiten genuen bakoitzean hauxe zioen: “sí señora, hoy comes”. Uste dut larunbat goizeko klasetan esaten zuela. (...) Klase horietako batean, askotan etortzen bazen ere, bere ikasle ohi bat zegoen, dantzari fina eta heldua. Hala ere, argi ikusten zen nola oraindik ere erabat kontrolatzen zuen. Ariketa bat egin ostean, sari moduan bazkal orduan urari ogi zati bat jar ziezaiokeela esan zion. Okerrena da uste dudala ez zebilela errealitatetik oso urrun.

Pasarte honetan irakaslearen partetik jokabide ez osasuntsuen transmisioa ageri da. Jatea sari gisa aurkezten du, soilik ondo lan egin ostean merezi dena. Honek ondorio oso kaltegarriak ditu, izan ere logika horrekin gaizki lan egiten bada edo ez bada lanik egiten, ez dela jan behar ondorioztatzen da.

Presio honen erantzule nagusia irakaslea dela ikusi da aurreko lerroetan baina zer gertatzen da **ikaskideekin**?

M: Oso gogoan dut pasarte hau. Ikasturte hartan, urtero bezala, ikaskide berriak etorri ziren kontserbatoriora, eta gure klasera mutil berri bat batu zen. Nire adinekoa zen eta kontserbatorioaz gain, institutuan ere nire ikaskidea bihurtu zen.

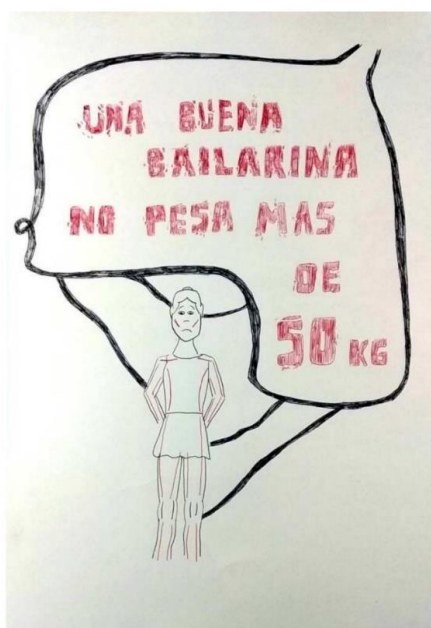
Egun batean, institutuan geundela, jolas orduko txirrinak jo eta denak klasetik irteten ari ginela, ikaskide batek hamaiketakorako ekarri zituen gailletetako bat eskaini zidan. Nik erantzuteko denbora izan baino lehen agertu zen Jon, “*Maialen, igual tú mejor no comas galletas, que luego tengo que levantarte yo*” esan, nik hartu behar nuen gailleta hartu eta nire aurretik alde egin zuen. Ikaragarritzko amorrua sentitu nuen momentu hartan eta oso minduta geratu nintzen. Lehenengo aldia izan zen irakasle ez zen norbaitek, nire parekide batek, nire argaltasuna kuestionatu zuena.

Hainbat ondorio atera ahal dira pasarte honetatik. Hasteko, Maialenek dio lehenengo aldia zela bere parekide batek bere argaltasunagatik interpelatzen zuela, beraz batez ere irakasleen partetik zetorren presio hau. Maialenek pasarte hau nola bizi duen esanguratsua da. Alde batetik, bere “argaltasuna kuestionatu” zuela dio, hau da, ez du biolentzia gisa

irakurtzen. Bestalde, honek eragin handia izan zuela adierazten du sentitutako mina eta amorrua azaltzean. Bigarrenik, ikaskidea nor den eta zer dion esanguratsua da. Kide hau mutila da eta “luego tengo que levantarte yo” horrekin *pas de deux*-ari egiten dio erreferentzia. Puntu honetan Dorca Walter eta Dr Tansin Benn-en laneko ideia bat planteatu nahiko nuke. Lan honetan balleteko estetika aztertzen dute eta argaltasunaren inposizioaren faktoreetako bat zera dela diote: “la presión sobre las bailarinas a las crecientes expectativas en los pasos a dos, en los que las mujeres son lanzadas en todas las direcciones y, por eso, cuanto más ligera se sea, mejor” (Dr Benn, Walters, 2001 in Abad, 2012: 349). Lan egiteko era honen ondorioz kideak, mutilak bereziki, bihurtuko dira emakume dantzarien argaltasuna lortzeko eta mantentzeko presioa egingo dutenak<sup>30</sup>.

Inposizio honek ondorio argi bat du: dantzarien ondoeza. Hurrengo lerroetan Maialenen eta nire pasartean honen adierazpen batzuk irakurri ahalko dira.

U: Argaldu egin naiz. “Una bailarina no pesa más de cincuenta kilos” Sofiaren esaldia dut buruan behin eta berriz afalduko ditudan bost tomate pusketan pentsatzen dudan bitartean. Edo hobe ez badut afaltzen- afaltzen badut, logelara eskaileretatik igo behar- pentsatu dut.



Irudia: 2018ko abenduan egindako marrazkia

Irakaslearen esaldiak argi laburbiltzen du dantzaria izateko estetika zehatz baten behararen ideia. Kasu honetan parametro estetikoa pisu zehatz batera lotzen da. Berdin du nolakoa den norberaren gorputza, gorputz bakarraren ideia horrekin jarraituz eskola

<sup>30</sup> Pas de deux-aren praktikak emakumeengan argaltasuna inposatzen duen bitartean mutilengan indarra izatearen beharra eragiten du.

horretan emakume dantzari guztiei ezartzen zaien arau informal bat aurkitzen da hemen. Honen ondorio kaltegarriak argi daude pasartean: nahikoa ez jatea eta jaten dena kontrolatzeko obsesioa.

M: Erretzeko ohitura hartu eta ez oso gutxira, nire gorputza engainatzeko modu bat zelataz konturatu nintzen. Gose nintzenean, zigarro bat erre eta gosea baretu egiten zen. Tabakoarena ohitura txarra bazen, janariagatik ordezkatzeari okerragoa. Baina momentu hartan, gogoratzen dut, gosea “baretzea” lortzen nuen bakoitzean harro sentitzen nintzela, neska argalago bat “bihurtzerantz” nindoalako.

Pasarte honetan ere ondoeza presente dago. Kasu honetan erretzea gosea uxatzeko estrategia gisa ageri da. Aipatzekoa da Maialeni janariaren kontrolak harrotasuna sorrarazten diola. Azpimarratzekoa da bere idazkeran gaur egun honen ondorio kaltegarriak argi ikusten dituela sumatzen dela.

Maialenen zein nire pasarteetan agerikoa da bizitako ondoeza. Ondoez hau inposatutako ezinezko parametro estetikoekin zerikusia dute. Puntu honetan, beste azalpen posible bat planteatu nahiko nuke. Horretarako Susan Orbach psikoterapeuta feminista britainiarren lana aipatu nahiko nuke. Honek, patologizazioari uko egin eta emakumeen agentzia kontuan hartzen du emakumeen janariarekiko konpulsioa lantzean. Bere lanean ondoeza ezkutatu gabe, ondoez hau genero desparekotasunarekin lotzen du. Begirada honetatik loditasuna zein muturreko argaltasuna genero desparekotasunaren aurrean moldatze edo erantzun prozesua izango litzateke. Jateko konpulsioa zein anorexia bere hitzetan “(...) son respuestas extremadamente dolorosas a las que pueden recurrir las mujeres en sus intentos de causar algún impacto en el mundo” (Orbach, [1981], 1987: 199).

- **Transmisioa**

Azkenengo lerroak irakurri eta gero burura datorren galdera hau da, nola mantentzen da guzti hau?

Hasteko, dantza egiterakoan sentitzen den plazerraz eta dantzarekiko pasioaz hitz egin behar da. Hurrengo lerroetan Maialenen pasarte bat irakurri ahalko da.

“Sufrimendu hortaz disfrutatu”

M (egunerokoa):-“(...) Sufrituko det, badakit, baina ez zait batere axola. Benetan, dantzaria izan nahi det. Badakit oso zaila izango dela, milaka arazo eta oztopo eukiko ditudala, baina baita ere badakit pena mereziko didala sakrifizio guzti honek. (...) Hiru urte igaro dira mundu berri hontan murgildu nintzenetik eta espero det inoz ez bertatik irtetzea. Oraingoz izan dudana esperientzia oso gogorra izan da, baina aldi berean sufrimendu hortaz disfrutatu detela onartu behar det. Ez naiz batere damutzen bukaera ikusten ez den bide luze eta kurbaz beteriko honi egun hartan hasiera eman izanaz, eta hala jarraitzea espero dut.

Testu hau Maialenek kontserbatorio garaian idatzi zuen. Lerro hauetan dantza klasikoarekiko pasio handia adierazten da. Baz-en hitzak datoz nire burura: “el vínculo con la danza tiene todas la características de una auténtica pasión amorosa: idealización, fascinación, sometimiento, devoción (...)” (Baz, 2009: 28). Maialenek sufrimendu, zailtasun, oztopo eta sakrifizioak aipatzen ditu baina bere ustetan dantzaria izatea lortzeak guzti hori konpentsatzen du. Gainera, ezbehar guzti horiek ez dira soilik etorkizuneko amets batengatik onartuko, orainaldian marko horren barnean plazerra sentitzeaz hitz egiten dute dantzariak. Morak dioen bezala “las mismas personas que bailan ballet, que ponderan el valor de la técnica, de los límites duros para el cuerpo, de las condiciones físicas como el principal capital material y simbólico, también hablan de placer, de sentir, de expresar sentimientos y emociones” (Mora, 2008 :17).

Bestalde, balletaren funtzionamendu honek ikasle perfil bat eraikitzen duela edo ikasle perfil bat balletean gustura sentitzen dela esan dezakegu. Hurrengo lerroetan Garaziren eta nire pasartean honen inguruan hitz egiten da.

U: Balletean pausuak ondo edo gaizki zeuden: irizpideak zorrotzak eta argiak ziren. Horrek segurtasuna eta lasaitasuna ematen zidan, betidanik ordena gustuko izan baitut.

G: Hala ere, balleta izugarri gustatzen ari zitzaidan. Oso txikitatik gustatu izan zait obeditzea eta nere buruari erronka berriak jartzea. Balleta adibide garbia zen. Mugimendu zehatzak egin behar genituen, pausu bakoitzean gauza bati garrantzi handia eman eta horrez gain musikaren kontuak jarraitu. Dena maite nuen. Hasieran esan bezala, erronka txikiak atsegin ditut, baita obeditzea ere.

Bi zati hauetan balletaren ezaugarri batzuk azaltzen dira, argitasuna eta zehaztasuna horren adibide. Lan egiteko era horrekin Garazi eta ni gustura sentitzen ginen. Nik segurtasunaz eta lasaitasunaz hitz egiten dut eta Garazik balletarekiko maitasunaz. Horrez gain, dantza klasikoak eskatzen duen edo eraikitzen duen ikasle perfila sumatu ahal da: pertsona obediente eta langilea.

Horrez gain balletaren transmisioan eta funtzionatzeko era horren mantentzean erdiguneko bi aktore daude: irakaslea eta taldea. Hurrengo lerroetan honetan sakonduko dugu.

### Irakaslea

Hasteko, figura honen **garrantziaz** hitz egin behar da. Ondoren hau adierazten duen Garaziren inprobisazio ariketaren zati bat ikusi ahalko da.

G<sup>31</sup>: (Bideoa) <https://youtu.be/TOTt8jtF0xk>



Irudia: Garazi lehenengo ariketako momentu batzuetan, 2019

Garazik ariketa honetan dantza irakaslearekiko harremana irudikatzen du. Kasu honetan irakaslea zutabea da. Bideoan ikus dezakegu mugimendu guztiak honen inguruan egiten direla, beraz ikasketa prozesuan oso garrantzitsua dela adierazten du. Irakasleak transmitituko du diziplina honen inguruko jakintza. Aurretik aipatu den bezala jakintza hau ez da mugitzeko era batera edo gorputzaren entrenamendu zehatz batera mugatuko, askoz haratago doa.

Goian ditugun irudiak beste momentu batekoak dira. Hemen emozioak sartzen dira, irudietan ikus dezakegu Garazik irakaslean babesa eta sostengua bilatzen duela. Irakasleak ikaslearengan eragin handia izango du, “en las clases de danza se confiere autoridad al maestro y se deposita en sus manos un detonador de múltiples sensaciones” (Pacheco, 2007:11).

Irakaslearen influentzia ikaslearengan positiboa zein negatiboa izan daiteke. Lan honetan irakasle profil bi bereiztu dira irakasle autoritarioa eta irakasle atsegina izendatu ditudanak.

Hasteko, **irakasle autoritarioaren prototipoan** murgilduko gara. Irakasle mota honek ikaslea kontrolatuko du. Garaziren pasartean honen adibide bat aurkitzen dugu.

“Nirea zara”

G: Bera<sup>32</sup> oso ongi portatzen zen nirekin, izan ere bere ustetan, ni "bera" nintzen berarekin ikasi nuelako, eta momentu hortara arte nintzen guztia berari esker zelako. Kontserbatorioa bukatu ondoren ere galdetu zidan ea zer egiteko asmoa nuen eta horrela jakinarazi zidan; "a mí me interesa lo que vas a hacer porque en parte, eres mía". Ikaragarria da nik egindako lanari nola kentzen zion garrantzia esaldi zikin batekin.

<sup>31</sup> Gogoratu Garazi kamiseta zuria duena dela.

<sup>32</sup> Garazik lerro hauetan kontserbatorioko irakasle baten inguruan idazten du.

Irakaslearen garrantzia azpimarratu da aurreko pasarteetan, transmititutako jakintzan eragin handia baitu. Hala ere, Garazik azaltzen duen egoeran irakasle horrek ez du berak ikasle moduan egin duen lana baloratzen. Gainera, irakaslearen partetik aipatu bezala bera kontrolatzeko nahia identifikatzen da. Honen aurrean Garazik amorrua erakusten du berak egindako lan guztiaren kontzientzia baitu.

Horrez gain irakasle mota honek ikasleekiko tratu txarrak gauzatu ahal ditu.

G: (...) Errepertorioko klase batean geundela, ikasle asko bildu ginen entsegu zehatz baterako eta nire klase kide batek ez omen zituen behar bezain beste luzatu bere belaunak, hortaz, klase osoaren aurrean esan zuen<sup>33</sup> batzuk gai garela 16 urterekin norbaitekin oheratzeko baina ez belaunak luzatzeko. Ezin ditut ahaztu ere dantzaren bat gaizki ateratzen zitzaigun bakoitzean nola errepikatzen zuen C diskotekara joan gintezkela bertako barretan dantzatzera edo bestela supermerkatuan lan egin genezakeela.

Pasarte honetan Garazik irakasle batek ikasleak umiliatzeko dituen erak azaltzen ditu.

Irakaslearen irainak klasistak eta sexistak dira.

G: Beste batean, lehenengo urteko gabonetan, lagun ezkutuaren jolasa egin genuen. Mireia izeneko ikaskide batek egin zidan niri oparia; bitxiak gordetzeko kutxatxo bat. Hala ere Mireiak ez zuen gauza atsegirik jaso. Irakasleak berak ere egiten zion farre aurpegira, neska xelebrea zen eta ez omen zen nahiko argia eta polita gure taldean egoteko, eta gainera, ez omen zuen ongi usaintzen. Hortaz, 12 urteko neska batek bera baino helduagoa zen Mireiari ongi usaintzeko produkturen bat oparitu zion: xaboi eta esponja bat oker ez banago. Nola ez, irakasleak, eta bere atzetik denok, farre egin genuen haren oparia ikustean. Azkenean Mireiak kontserbatorioa utzi zuen urte horretan bertan eta ez zen bakarra izan.

Hemen Garazik beste umiliazio egoera bat azaltzen du. Honen biktima ikasle zehatz bat da. Garaziren hitzetan berari burla egitea baimentzen zen ez zelako “nahikoa argia eta polita gure taldean egoteko”, beraz taldean onartua izateko argitasun eta edertasun eredu zehatz bat beharrezkoa zela baieztatu daiteke. Horrez gain, pasarte honetan irakasleaz gain ikaskideak umiliazio egoera honen erantzule gisa ageri dira.

Azkenengo pasarte honek adierazten duen bezala irakasle mota hau eta bizitako tratu txarrak dantza klasikoa uzteko arrazoi bat izan daiteke.

---

<sup>33</sup> Kontserbatorioko irakasle bati egiten dio erreferentzia.

Hurrengo lerroetan nire pasarte bat irakurri ahal da irakaslearekiko harremana azaltzen duena.

U: Barrako ariketak egiten ditugun bitartean Sofia<sup>34</sup> niri begira dago. Irribarrez ari da. Zer ari da pentsatzen? Beldur naiz. Nire gurasoak baino gehiago ikusten dudan emakume honek beldurtu egiten nau. Iraindu egiten digu: “sois tontas”, “no servís para nada”, “menos mal que sois guapas porque si no, no seréis nada en la vida”, gure onerako dela eta berak zaindu egiten gaituela dioskun bitartean. Hurrengo bi urteetan beldur izango naiz, bizitzan gehien gorrotatuko dudan pertsona izango da eta hala ere, esfortzu handia egingo dut bere atenzioa eta maitasuna lortzeko.

Pasarte honetan ikasleok irakaslearen partetik tratatu txarrak jasaten ditugula identifikatzen da. Egoera honetan irakaslearekiko sentimenduak azaltzen ditut: beldurra, gorrotoa eta maitasun desioa ageri dira.

Lau pasarte hauetan gai oso sentikor batekin egin da topo: ikasketa prozesuan presente dagoen biolentzia. Aurretik, batez ere argaltasunaren inposizioan sakondu denean, biolentzia agertu bada ere pasarte hauetan biolentzia hau era esplizituago batean ikusi ahal izan da.

Puntu honetan *biolentzia sistemikoa* hitz egiteko aukera dugu. Hezkuntza esparruan erabiltzen den kontzeptu bat da hau. 1995ean Juanita Ross Epp eta Ailsa Watkinson-ek horrela definitu zuten:

“cualquier práctica o procedimiento institucionales que produzcan un efecto adverso en los individuos o en los grupos al imponerles una carga psicológica, mental, cultural, espiritual, económica o física. Aplicada a la educación, significa prácticas y procedimientos que imposibiliten el aprendizaje de los alumnos causándoles así un daño. (Epp y Wattkinson,1999:15 in Pacheco, 2007: 11-12).

Dantzaren esparruan existitzen den biolentziaren inguruan gutxi ikertu da baina, argudiaketa hau jarraitzeko, dantza garaikideko biolentzia sistemikoa aztertu duen Amanda Pachecoren lana jarraituko dut. Pacheroren hitzetan biolentzia era honek horrela funtzionatzen du: “se ejerce en una institución, dificulta el proceso de aprendizaje, es sustentada por la tradición y tiende a ser sutil, casi imperceptible” (Pacheco, 2007: 11). Begirada honetatik dantzaren esparruko aktore guztiak bihurtzen dira biolentzia honen erantzule. Izan ere “integrarse a la institución de la danza requiere adoptar normas, valores

---

<sup>34</sup> Kontserbatorioko irakasle bat.



y creencias que sostienen sus tradiciones, continuar el juego, mantener el sistema” (Pacheco, 2007: 124).

Hala ere, ez da justua balleteko irakasle guztiak prototipo horretara murriztea. Beste irakasle mota batetaz hitz egin dezakegu: **irakasle atsegina**. Hurrengo lerroetan Garazik kontserbatoriotik kanpo, bere formazioan aurrerago, izan zuen irakasle baten inguruan idazten du pasarte honetan.

G: Noski, banuen nire gustukoena, Paul (aurten jubilatua). Balleteko irakaslea zen, uste dut inoiz ikusi dudan onena. Denentzat ematen zuen klasea eta zorrotza bezain maitagarri eta jatorra zen. Beti alai, beti irakasteko prest eta gauzak behar beste errepikatzen zituen pazientziarik galdu gabe (edo hori ematen zuen behintzat). Ikaragarri ondo pasatzen nuen eta beti nuen gogoia bere klaseak egiteko. Zoragarria zen horrela disfrutatzea. Esango nuke begiak zabaldu nituela poliki-poliki.

Irakasle honek lan egiteko beste era bat posible zela irakatsi zion eta “begiak zabaltzea” eragin zion. “Begiak zabaltzea” aurretik jasandako biolentzia identifikatze bezala ulertu ahal da.

### Taldea

Irakaslearekin batera kideak dantza esparruko aktore garrantzitsuak dira. Aurretik kideak momentu eta egoera batzuetan biolentziaren erantzule direla azaldu da baina **ongizate iturria** ere dira.

“Nire salbamendu-jaka”

U: Eskerrak nire gelakidea Maider dela: alai, bizitzaz beterikoa eta beti nire ahoan irribarre bat marraztea lortzen duena. Ai Maider, zer egingo nuke zu gabe bi urte hauetan. Nire salbamendu-jaka izango zara momentu askotan. Nola eskertu.

M: Erresidentzian, ni bezala kontserbatoriora joateko hirira mugitu ziren beste neskekin oso talde polita sortu genuen, eta eskerrak hala izan zen.

Maialenek zein nik dantzako kideak gure ongizaterako ezinbestekoak direla adierazten dugu. Kontutan hartu behar da bion kasuan dantza formazioa egin ahal izateko etxetik gazte joan ginela eta ondorioz dantzako ikaskide hauek gure egunerokotasunaren eta “etxearen” parte izan zirela. Egoera horretan gure arteko zaintza bizirauteko, bertan mantentzeko eta ahalik eta ondoen egoteko bidea bihurtzen da. Egoerari aurre egiteko agentzia kolektibo bezala identifikatu daiteke.

Zati honekin bukatzeko bizirauteko eta ongi egoteko beste estrategia baten inguruan hitz egin nahiko nuke: **espazio aniztasunaz**. Dantza esparruaz gain beste espazio batzuk izatea ezinbestekoa izango da osasuntsu mantentzeko. Hurrengo lerroetan Garazik argi azaltzen du hau.

“Horregatikan nago bizirik!”

G: Ni hiri horretaz<sup>35</sup> gogoratzen naiz gauza askotaz baina orokorrean ez dakit zer baino edo zea desberdinak ez? Ba institutua, karrera, gero lagunak, gero kontserbatorioa, ez dakit zer. Ez dakit, nik adibidez, nik pertsonalki oso... Abaniko bat neukan bezala. Hasiera batean bai zen kontserbatorioa baina urteak aurrera in ahala zatitu zen.

U: Eta eskerrak

G: Total! Bai, horregatikan nago bizirik! (barrezka) Osea, baino benetan

### **Orain zer? Aldaketa unea**

Zati honetan aukera bi bereiztuko ditugu: alde batetik, balleta uztea eta bestetik balleta egiten jarraitzea.

- **Balleta utzi**

Balleta uzteko arrazoi asko egon ahal dira baina zati honetan bi kausetan jarri nahi dut arreta: aurretik azaldutako biolentzia eta kontzientzia feministaren garapena. Horretarako nire esperientzian sakonduko dut.

U: 2012ko ekaina. Amaitu da nire kontserbatorioko etapa. Artean dantzaria izateko ametsak porrot egin zuela uste nuen. Orain badakit hautsi egin nindutela eta bertatik joatea nire burua salbatzeko erabaki saihestezina izan zela.

Nire esperientzia ulertzeko era aldatu dut. Kontserbatorioa utzi nuenean erabaki horri karga handia jarri nion: nire proiektua bertan behera utzi nuela, nire huts egitea zela eta dantzari profesionala izateko ametsaren amaiera zela uste nuen. Gaur egun beste ikuspegi batetik idazten dut. “Hautsi egin nindutela” diodanean era inplizitu baten aurretik azaldu den biolentzia eta honen ondorioz sortutako ondoeza salatzen dut. Horrez gain egoera horretan nire erabakitzeko gaitasuna aldarrikatzen dut eta bertatik irtetea **nire burua zaintzeko estrategia** gisa ulertzen dut.

U: Balletari amorrua nion. Amorrua esperientzia mingarri ugari bizi izan nituelako, nire irudia gorrotatzea eragin zuelako eta nire betaurreko more berriekin sexismoa identifikatzen nuelako.

Erabaki hau hartu eta gero balletarekiko sentitzen nuena azaltzen dut, amorrua izanik sentimendu nagusia. Amorru honen arrazoiak azaltzean balletak nigan eragin zuen mina eta ondoeza seinalatzen ditut. Amorrua ez da emakumeengan bultatzen den sentimendu bat. Sentimenduen kontzientzia eta kudeaketa feminitatearekin lotuta badago ere amorrua

---

<sup>35</sup> Kontserbatorioko hiriari egiten dio erreferentzia.

eta haserrea ez dira emakumeengan onartzen diren sentimenduak. Beraz, sentimendu hauek izateak emakumeengan deserosotasuna eragin dezake ezin baitira adierazi.

Horrez gain, prozesu berri bat ageri da hemen, **kontzientzia feministaren garapena**. Prozesu honetan balleta praktikatzea eta feminista izatea kontraesan bezala bizi daiteke.

U: Garai hartan Uribarri berri bat ari zen eraikitzen. (...) Uribarri berria erakitzen ari nintzela, uste nuen balleta ezin zela nire bizitzaren parte izan, garatzen hasi zen izaera feminista eta borrokalariaren kontra zihoala uste nuen.

Nik kontraesan hau bizi izan nuen izan ere nire izaera feminista berriak eta balleta praktikatzeak talka egiten zutela sentitzen nuen. Ideia hau ez da berria, izan ere balleta aztertzen hasi ziren ikertzaile feministen ondorioetako bat izan zen. Abad-ek dioen bezala “muchos de estos estudios situaron de forma continuada a la bailarina clásica y en general el ballet como antítesis del feminismo” (Abad, 2008: 40). Hala ere, irakurketa honen arriskuak gogoratu nahiko nituzke balleteko emakumeen ekarpenak ikusezin bihurtzen baititu.

Nire agentzia identifikatu daiteke. Nire izaerak duen garapenak balleta uztea eragiten du. Moraren hitzak ekarri nahi ditut gogora, “los cambios en la percepción sobre sí mismo y en el modo de experimentar el propio cuerpo, en algunos casos proporciona un sostén y un incentivo para mantenerse dentro de la práctica del ballet, y en otros casos desemboca en la abandono de la práctica” (Mora, 2008: 18).

#### Feminitate ereduaren inguruan gaur egun hausnartzen

Aurretik, balletak bultzatutako feminitateak dantzatzen duten emakumeengan tentsioa eta deserosotasuna eragin dezakeela ikusi dugu. Nire kasuan balletak sortutako kontraesanak ikusi ditugu. Kontraesan horiek balleteko genero-sistemarekin lotura zuzena dute. Dantzari bakoitzak era ezberdinean bizi du feminitate ereduarekin harremana. Aniztasun hau ikusteko Garazi eta Maialenengan zentratuko gara.

Balletaren feminitate ereduaren inguruan hausnartzeko mugimendu bidezko ariketa bat egin zuten. Horretarako estimulu gisa balleteko feminitate ereduaren sinbolo ziren bi elementu zituzten: punta zapatilak eta mallot arrosa. Emaizak oso ezberdinak izan ziren.

G: (Bideoa) <https://youtu.be/8TohtAhJrpM>

Alde batetik, Garazi punta zapatiletan zentratu zen<sup>36</sup>. Garazik punta zapatiletan dabilen emakume dantzariaren beste irudi bat erakutsi zuen, hegan egiten duen dantzaria irudikatu beharrean, hau da azkenengo emaitza erakutsi beharrean, punta-zapatilak erabiltzearen ikasketa prozesua irudikatu zuen. Prozesu horretan Garazik baldar sentitzea irudikatzen du, horren adibide pisua ikus/entzun daitekeela. Pisu hau dantza klasikoko oinarrien aurka doa, dantza klasikoan dantzariak grabitatearen “aurka” lan egiten baitute. Ariketa honetan balleteko ikusleei ezkututzen zaiena erakusten du Garazik: prozesua bera eta esfortzua. Pasarte honetan dantzatzen duten emakume batzuek balleteko feminitatearekin duten harremana erakusten da: batzuek ez dute harreman gatazkatsurik. Feminitate ideala zein den argi dago baina ideal hori ilusio bat dela onartzen da. Praktikan eredu horretatik kanpo dagoena onartzen da, beraz arnas gune hauek izanik gatazka gabe bizi da feminitatea.



Irudia: Maialen bigarren ariketako momentu batzuetan, 2019

Beste alde batetik, Maialenek, objektuetan kontzentratu beharrean, hausnarketa orokor bat egin zuen. Espazioan lekuz aldatuz transformazio bat irudikatzen du. Goiko irudietan ikus daitekeen bezala Maialen punta zapatila eta mallotari bizkarra emanez baina hurbil hasten da eta gutxinaka urruntzen doa. Azkenengo momentuan berriro ere hurbilduz doa baina ez da hasierako posiziora bueltatzen. Dinamika honen bitartez Maialenek berak bitzako kontraesan bat erakusten du. Balleteko feminitate ereduari bizkarra ematen dio hasieratik, hau da, ez da honekin identifikatuta sentitzen baina hasieran eragin handia du

<sup>36</sup> Hauek erabiltzen ikastea emakume dantzariarentzat derrigorrezkoa dela azpimarratu behar da.

beragan. Bere prozesuan eredu honetatik urruntzen doala ikusten da, eredu honi uko egiten dio. Amaieran aldiz erdiguneko puntu batera iristen da, hau da, feminitate eredu honen ezaugarri batzuetara hurbiltzen da. Maialenen kasuak beste harreman bat erakusten du: feminitate eredu honekin etengabeko eztabaida.

Ariketa honek argi erakusten du gure bizitzetan transformazioa, mugimendua, presente dagoela.

- **Balleta egiten jarraitu**

Balleta egiten jarraitzea landutako beste aukera da. Argi utzi nahi dut aukera honek ez duela jakintzat ematen dena berdin mantentzen dela. Diziplina berean egon arren dantzariaren garapenak balleta bizitzeko beste era bat ahalbidetu ahal du.

Hurrengo lerroetan Garaziren pasarte bat irakurri ahalko da. Pasarte hau kontserbatorioa bukatu eta gero kokatzen da, dagoeneko balleta bere formazioaren erdigunean ez dagoenean. Nire kasuan balletaren ukatzea eta diziplina honekiko amorrua ikusi badugu Garaziren bizipena beste jarrera baten adibidea da: balletaren aldarrikapena.

G: Argi zegoen, besteekin alderatuz balleteko teknika askoz ere landuagoa nuen eta klase kide askok uste zuten jaiotzetik nintzela horrelakoa. Klaseak amaitzean asko etortzen zitzaizkidan zalantzekin galdezka, ea pausu hau nola egin, malgutasuna nola landu eta abar. Orduan gogoratzen nituen kontserbatorioko 5 urteak, egunero-egunero jo ta su detaile txikiena ere zainduz. Esaten nien urteen lanak emango zizkiela fruituak, baina nekatu egiten ziren noski, ez zuten inor gainean hortan ekiteko, baina hala ere, noizean behin jarraitzen zuten esaten ze zortea nuen gauza batzuk egiteko erraztasuna nuelako. Buruko min antzeko bat jartzen zitzaidan horrelakoak esaten zizkidaten bakoitzean.

Garazirengan egindako lanaren aitoren desioa sumatzen da. Momentu horretako ikaskideek bera baino ezagutza maila baxuagoa dute balletean eta balleteko “ilusioa” ikusten dute berarengan, hau da, Garazik balleteko gorputz bakar ideal hori duela uste dute eta beraz berarengan teknika inprimatzea erraza izan dela. Garazik aldiz “kontserbatorioko 5 urteak, egunero-egunero jo ta su detaile txikiena ere zainduz” aldarrikatzen ditu.

## **DANTZA GARAİKIDEA**

### **Nola hurbildu**

Dantza klasikotik dantza garaikidera saltoa aztertuko dugu ikerketa honetan baina lehenengo dantzariak diziplina honekin izandako **aurrekariak** azalduko dira. Hasteko, ikerketa osoan esan den bezala dantza klasikoa eta dantza garaikidea hurbil daude. Hala

ere, dantza klasikoan hasteak garaikidearen begirada partikular bat emango du. Horrez gain, diziplina hauen arteko harremanean gatazkak existitzen dira.

Hurrengo lerroetan nire pasarte bat irakurri ahalko da.

U: Aurretik ezagutzen nuen dantza garaikidea, noski. Kontserbatorioan bertan pixka bat egin genuen, baina balleta “osatzeko” diziplina zen, asteko oso ordu gutxitan praktikatzen genuena. Orduan ez nuen hura ulertzen, gauza arraroak egiten ziren dantza diziplina iruditzen zitzaidan. Balleteko mundu zorrotz eta ziurretik begiratuta, dantza garaikideak izutu egiten ninduen, nahasmena zirudien. Ni eskola horietan urduri egoten nintzen eta nire buruari behin eta berriro erregutzen nion, nire sozializazio katolikoaren arrasto gisa, inprobisazio ariketarik ez egiteko. Ariketa horiek egiten genituenean negar egiteko gogoia sentitzen nuen. Gorputza izozten zitzaidan, ez nekien bat-batekotasun horretan zer egin. Egiten nuen edozer tontakeria iruditzen zitzaidan eta egin eta gero, lotsatuta eta nire burua zigortzen pasatzen nituen hurrengo minutuak.

Lehenengo esaldian bi diziplina hauen lotura ikusi dezakegu, “aurretik ezagutzen nuen dantza garaikidea, noski” diodanean. Dantza klasikoa praktikatu arren dantza garaikidea ezagutu behar da. Honek dantza garaikidearen garapena eta orain duen indarra erakusten du. Dantza garaikidea gaur egungo dantza bezala ulertzen da. Dantza konpainien errepertorioa aztertzen bada argi ikusten da gaur egun dantza klasikoa soilik egiten duten konpainiak oso eskasak direla, konpainiek bizirauteko dantza garaikidea txertatu behar izan dute.

Pasartera bueltatuz nire kasuan garaikidea ezagutu arren kontserbatorioan praktikatu nuen lehenengoz. Nik izan nuen lehenengo inpresioa balletak garaikidearekiko duen begiradaren adibidea da: balletarekin alderatuz arraroa dirudi eta nahasmenarekin lotzen da. Horrez gain, aipatzekoa da dantza garaikidearen adierazgarri gisa inprobisazio ariketa hartzen dudala. Asoziazio hau ez da kasualitatea, izan ere inprobisazio ariketan dantza garaikidearen oinarri bi identifikatu ahal dira: mugimenduaren esplorazioa eta mugimendu propioaren bilaketa.

Ze sentimendu eragiten du dantza garaikideak? Dantzari batzuegan **lotsa**. Nire pasartean momentu horretan diziplina honek izua, urduritasuna eta lotsa eragiten duela diot. Lotsa hiru parte-hartzaileon esperientzietan oso presente dagoenez honen inguruan hausnartzeko etenaldi bat egin nahiko nuke. Lotsak irakurketa ezberdinak izan ahal ditu baina emakumeon subjektibitatearen eraikuntzan jokoan sartzen den faktore garrantzitsu bat dela baieztatu daiteke. Kasu honetan ni lotsatu egiten naiz dantza garaikidea egitean. Lotsak J. Brooks Bouson-en ideiak jarraituz, Estebanen hitzetan egoera honekin du zerikusia: “(...) sentir tu yo como no válido, inadecuado, insuficiente” (Bouson, 2009 in

Esteban, 2018: 354). Dantza klasikoko markotik kanpo nire burua horrela sentitzen dut momentu horretan.

Hala ere, dantzarien esperientzietan aniztasuna existitzen da. Hurrengo lerroetan Garaziren esperientzia oso ezberdina dela baieztatuko dugu.

G: Institutuan hasi eta hurrengo urtean, 12 urte nituela, mundu berri bat ezagutzen hasi nintzen: dantza garaikidea. Auzoko dantza eskola berean jarraitzen nuen eta larunbat goizetan (jada beste kirolak alde batera utzita) ere dantzara joaten nintzen. Hitz egiteko beste modu bat zen, balleta zehaztasun eta zurruntasunarekin lotzen nuen gehienbat eta dantza garaikidea aldiz oraindik ez nekien zerekin lotu, baina nire gorputza ezagutzen lagundu zidan eta hortaz, balletean ere hobera egin nuen diziplina berri hau ezagutu nuenetik.

Berak garaikidea kontserbatorioan egon baino lehen ezagutzen du. Garazik ere balletarekin konparatzen du eta beste hizkuntza bat bezala ulertzen du. Hala ere, bere esperientzia positiboa da eta gorputzaren kontzientzia garatzen laguntzen diola dio.

Hurrengo lerroetan bi diziplina hauen arteko harremanaz eta existitzen den **talkaren** inguruan hitz egingo dut. Gatazka hau dantza garaikidearen sorreratik datorren arren<sup>37</sup> duela gutxiko adibide bat jarri nahi dut. 2019ko uztailean Bartzelonan lan egiten duen Coco Comin irakasle eta koreografoak elkarrizketa baten<sup>38</sup> dantza garaikidearen inguruan zera zioen: “deploro la danza contemporánea. Es la cultura de la fealdad. (...) Los movimientos suelen ser ofensivos. Las bailarinas hemos luchado mucho para vencer la ley de la gravedad, para estirarnos, para tener ahora que arrastrarnos, que es lo que propone la danza contemporánea (...)” (Comin, 2019). Adierazpen honetan elementu interesgarri asko daude. Hasteko, aipatzekoa da dantza garaikidea kritikatzeko momentuan edertasunean jartzen duela arreta lehenengo. Gainera, “zatarkeriaren kultura” bezala etiketatzea eta moralitatea lotzen ditu mugimenduak “iraingarriak” direla dioenean. Azkenik, lan egiteko ezberdintasun nagusi bat seinalatzen du: grabitatea “gainditzea” edo grabitatea eta pisua erabiltzea.

Hurrengo lerroetan Garaziren pasarte bat irakurri ahalko da bi diziplinen tentsioa bistaratzen duena.

<sup>37</sup> Kritika dantza garaikidetik ere egin da. Horren adibide, dantza modernoko aitzindaria izan zen Isadora Duncan-ek bere autobiografian dantza klasikoaren inguruan dioena: “soy enemiga del ballet, al que considero como un género falso y absurdo, que nada tiene que ver con el arte” (Duncan, [1921] (1985) 230-231), DUNCAN, Isadora (1985) [1921] *Mi vida*. Editorial Arte y Literatura, Ciudad de La Habana.

<sup>38</sup> Hasteko, Coco Cominek azkenengo hamarkadetan musikalean lan egiten badu ere bere jatorrizko formazioa dantza klasikoa dela aipatu behar da. Horrez gain, artikulua haurkeratu dut gaurkotasan handia duelako eta sare sozialetan polemika eta eztabaida ugari sortu zuelako.

G: Ez dakit argi geratu den baina kontserbatorio hau %100 dantza klasikoan dago oinarritua. Nik jada egin nituen 3 urte dantza garaikidea ikasten nire hiriko dantza eskolan eta ez nuen han egindako lana galdu nahi. Zoritxarrez, kontserbatorioko lehen ikasturtean ez genuen dantza garaikidea egiteko aukerarik eta gainera, jakin banekien bertan egiten zen dantza garaikidea oso desberdina (zaharkitua eta oso kalitate txarrekoa irakaslearen erruz) zela. Gauzak horrela, nire irakasleari baimena eskatu nion larunbatetan nire hirian dantza garaikideko klaseak jasotzera joateko eta berak kontserbatorioko garaikideko irakasleari galdetuko ziola esan zidan. Kontua da, larunbat goizetan "tailer" bat omen zegoela kontserbatorioan (klase arruntak izaten ziren beti entsegu bati lotuta) eta garrantzitsua zela bertara joatea. Nik aldiz ez nuen ulertzen nola izan zitekeen negatiboa asteko bost egunetako ballet ordu guzti horien ondoren, larunbat goizetan dantza garaikidea egitea ordu eta erdiz. Egia esan ez dut oroitzen azkenean bi irakasleek zer esan zidaten, kontua da larunbatero nire hirira etortzen nintzela beste klase hauek jasotzera, oso gustura gainera. Hori bai, izugarrizko presioa sentitzen nuen, izan ere, nere hiriko lagun guztiak kontserbatorioan gelditzen ziren larunbatero eta gainetik, klase horiek egiten zituztenek bakarrik izango lukete teorian, ondoren dantza askotan dantzatzeko aukera.

Garazik kontserbatoriotik kanpo dantza garaikideko klase hori ez egiteko presioa sentitzen du. Kontserbatorio horretako irakasleek ez diote formazio horri baliorik ematen. Hala ere, Garazi irakasleen gomendioen kontra, bere autonomia praktikatzuz klaseetara doa.

### **Murgilduz**

Hurrengo galdera dator nire burura, zeren bila daude dantza klasikotik datozen eta dantza garaikidera hurbiltzen diren emakumeak? Hasteko, **toki ziur bat** bilatzen dute. Honetan sakontzeko nire pasarte bat irakurriko dugu.

U: Balleteko kontserbatorioa utzi eta oraindik balleta uzteko trantsizio arraro hura bizi nuen bitartean ordea dantza garaikideak atentzioa deitu zidan. (...) Dantza garaikidearen unibertso misteriosu hori ezagutzen ez banuen ere intuizio bat nuen: uste nuen nire gorputz eta emozio aldakor eta nahasiekin ongi etorria izango nintzela eta horrela izan zen.

Interesgarria da nik zein momentutan konektatzen dudan dantza garaikidearekin. Nire dantza garaikidearen inguruko ezagutza ez zen aldatu baina ni neu aldatu nintzen. Nire gorputza eta emozioak dantzan zeuden eta diziplina horretan tokia izango nuela sentitzen nuen balletean ez bezala. Honek dantza diziplina hauek baztertzen eta barne hartzen dituzten gorputz eta egoeren inguruan hausnartzea ahalbidetzen du. Lehen aipatutako Moraren agentziaren ideiarekin jarraituz, nik ez nuen soilik dantza klasikoa utzi, dantza garaikidera egiten nuen salto. Moraren hitzetan:



“mientras que en algunos sujetos la técnica clásica en sí abre las posibilidades de agencia (...), en otros sujetos determina el abandono de la danza clásica (...) buscando otras formas de danza que permitan desplegar y explorar más profundamente, o de otros modos, las posibilidades del cuerpo en movimiento” (Mora, 2008: 18).

Toki bat bilatzeaz gain dantza klasikoarekin gertatzen den bezala **plazerra eta ongizatea** bilatzen da. Hurrengo lerroetako pasarte bi urte beranduago kokatzen da, dagoeneko dantza garaikidean murgilduta nengoenean.

U: Azkar mugitzen zen hiri erraldoi hartan gure burbuila eraiki genuen bi orduz. Nire ardura guztiak desagertu ziren. Musika, lurra, beste hamar gorputzak eta mugimendua bihurtu ziren garrantzitsuak. Dutxatu ostean, bueltako bidaia luzeari hasiera ematen nion bitartean mugikorra hartu eta amari deitu nion. “Ama, uste dut azkenengo bi orduetan bizi izan dudana zorientasunetik gertu dagoela”.

Dantza klase hori oso positiboa da niretzat: “zorientasunetik gertu” dagoen esperientzia moduan deskribatzen dut eta horrez gain, nire errealitatetik ateratzeko gaitasuna duen geldialdi une bat da.

Hurrengo zatian dantza klasikoarekin egin dudana bezala dantza garaikidearen ikasketa prozesuan sakontzeko alde batetik dantzariaren figuran jarriko dut arreta eta bigarrenik, balleteko ulerkeraren transmisioan.

- **Dantzaria izatea**

Puntu honetan ezin da dantzari izatearen ideia bakar batez hitz egin. Dantza garaikidearen ezaugarria **aniztasuna** da: formazio ezberdinak, mugimendu ezberdinak, adin ezberdinak eta gorpuzkera ezberdinak daude presente. Burgueñoren hitzak datoz nire burura dantza garaikidearen inguruan hitz egiten duenean, “bailarines de diferentes artes, experiencias, sexos y edades creaban juntos (...)” (Burgueño, 2016: 138). Beraz, ez dago argi zeintzuk diren dantzariaren ezaugarriak diziplina honetan.

Hurrengo lerroetan honen adibide diren Maialen eta Garaziren esperientziak irakurri ahalko dira. Kontserbatorioa bukatu eta gero goi mailako formaziora eta esparru profesionalera salto egitean kokatzen dira.

“Konturatu nintzen dantza era askotan egin daitekela”

M: 12 dantzari ginen taldean, eta bakoitza ikasketa ezberdinetatik zetorren. Batzuk, ni bezala, klasikoa ikasi zuten; beste batzuk garaikidea, euskal dantzak edo akrobaziak.

G: Adin desberdintasun handia zegoen klase kideen artean eta bakoitzak aurretik jasotako formakuntza ere erabat desberdina zen. Horrek izugarri harritu ninduen, eta konturatu nintzen dantza era askotan egin daitekela,

eta gainera, asko gustatzen zitzaidala desberdintasun horiek ikustea: gorputz desberdinak, adin desberdinak, mugimendu desberdinak, oinarri desberdinak... aurretik nik ikusitakoaren kontrakoa zen.

Garazik dioen bezala, “konturatu nintzen dantza era askotan egin daitekela”, hau da, dantzari izatearen ideia bakar eta zurrunarekin apurtu zuen.

Dantza klasikotik dantza garaikidera aldaketa dago. Nola bizi dute aldaketa hori dantzariak? Hasteko, dantza klasikoan barneratutako **ideia kaltegarriak uxatzeko aukera** izan ahal da. Maialenek bere pasartean argi azaltzen du hau.

M: Konpainiarekin lanean ibili nintzen garaia trantsizio moduko bat izan zen niregan. Hasieran, aldaketa guzti horiek oso positiboki hartu nituen, ordurarte pentsatu/ikusi/bizi izan nuenarengandik oso ezberdinak bait ziren, eta horrek nire barruan integraturik neuzkan ideia kaltegarriak indar pixka bat galtzen joatea eragin zuen.

Maialenek aldaketak bizi ditu: kontserbatorioan egotetik konpainia profesional batera pasatuko da. Horrez gain, dantza klasikoa egitetik gehien bat dantza garaikidea zein estilo hibridoak egitera pasatuko da. Trantsizio momentuari egiten dio erreferentzia eta nola aldaketa bera positiboa izan zen beretzat. Beste errealitate batekin egin zuen topo eta horren ondorioz “barruan integraturik neuzkan ideia kaltegarriak indar pixka bat galtzen joatea eragin zuen”.

### Edertasuna

Dantza klasikoan edertasunaren ikuskera zehatz bat bultzatzen zela ikusi dugu eta edertasun hori dantzariaren ideiarenekin erdiguneko ezaugarri bat zela, baina zer gertatzen da dantza garaikidean? Hasteko, lehenengo zailtasun bat topatzen dugu: dantza garaikideko edertasunaren ikuskera identifikatzea. Edertasunean sakontzeko lehenengo elementu baten jarriko dut arreta: **janzkeran**. Horretarako nire pasarte bat irakurriko dugu.

U: Aldagelan kaleko arropa kendu eta dantzako arropa jarri nuen: txandal praka beltzak, oraindik erabiltzen ditudanak, batez ere nire pisu aldaketa guztietan, beti eroso sentiarazteko nautelako; kirola egiteko bularretako zuria, nerabezaroan handitu zen bularra ezkututzen laguntzen zuena eta kamiseta zabala.

Dantza klasikoan entrenamendurako arropa zein den argi dago, horren adibide mallota, galtzak eta balleteko zapatilak, baina zein da dantza garaikiderako arropa? Estetika propiorik al du garaikideak? Nik klasea egiteko “dantzako arropa” janzten dudanean arropa hau kirola egiteko arropa dela identifikatu daiteke. Aipatzekoa da arropa hau zabala dela. Nire kasuan gorputzarekiko ondoezak jarraitzen zuen, eta arropa zabal honek

nire formak ezkutatzeko helburua zuen. Hala ere, arropa zabalaren erabilera ez da soilik nire kontua, oso hedatuta dago dantza garaikidearen praktikan. Hau ulertzeko arrazoietako bat, dantza klasikoaren beste muturrean, mugimenduaren formak garrantzia galdu duela da. Beste arrazoi bat erosotasuna erdigunean dagoela da.

Dantza klasikotik dantza garaikidera aldatzean **deseraikitze prozesu bat** egongo da. Hasteko, polit egotearen eta dantzari ona izatearen arteko lotura hautsiko da. Hurrengo lerroetan Maialenek bere deseraikitze prozesua azaltzen du.

M: Aldaketa eta nahasketa guzti honekin batera, nire itxuraren pertzepzioa ere aldatzen joan zen. Entseguetara eramaten genituen jantzien artean ere ezberdintasuna nabaria zen. Orokorrean, dantza klasikoa ikastetik gentozenok, itxura klasikoagoa eta “apainduagoa” generaman, eta garaikidea ikasi zutenek, aldiz, txandal zabalak eta ilea edonola helduta joaten ziren. Momentu hartan nik bereizketa handia egiten nuen “kaleko Maialen” eta “Maialen dantzaria” -ren artean eta orduan hasi zen distantzia hori geroz eta txikiagoa bihurtzen, gerora distantzia hau guztiz desagertzea benetan garrantzitsua izan da nire bizitza eta karreran. Denbora aurrera joan ahala, “Maialen dantzaria” aldatzen joan zen. Ni ere txandal eta kamiseta zabalekin joaten nintzen lanera, erosoago eta “kaleko Maialen”-taz gertuago sentitzen nintzen horrela. Ilea ere eroso heltzen nuen polita zen edo ez kontuan hartu gabe. Gutxinaka ikusten joan nintzen zein garrantzitsua zen niretzat lanera eroso eta errepresentatzen ninduen itxurarekin joatea. Eta kontserbatorioan “polit” egoteak hartzen zuen garrantzia deseraikitzen joan nintzen. Ez zuen zer ikusirik apain joateak ondo dantzatzearekin. Orain, idazterakoan, barregarria iruditzen zait ideia hau, baina egia da hala pentsatzen nuela. Lotsa ematen dit aitortzeak.

Maialenen pasartetik hainbat puntu azpimarratu nahiko nituzke. Hasteko, dantza klasikoko ikasleen eta dantza garaikideko ikasleen itxura deskribatu eta konparatzean edertasunaren inguruan hausnartzeko pistak ematen ditu. Dantza klasikoan, edertasun ideia zehatz batek pisu handia izanda, dantzariak “apainduta” egotea beharrezkoa dela dirudi. Horren kontrara aipatu den bezala dantza garaikidean erosotasuna da bilatzen dena. Baina burura datorren galdera zera da, dantza garaikidean ez dago dantzarien edertasunaren ideiarik? Burgueñok honen inguruan hausnartzean dio, “la idea de belleza, cuando se inicia desde una práctica de danza sin espejos<sup>39</sup>, esta inevitablemente asociada a la sensación de placer” (Burgueño, 2016: 147). Aipu honetan edertasunaren kontzeptzio

---

<sup>39</sup> Aipu hau ulertzeko azaldu behar da dantza klasikoan ispiluarekin lan egiten dela gorputzaren formak eta gorputz-adarrek espazioan marrazten dituzten lerroak dantza klasikoaren oinarrian baitaude. Dantza garaikidean aldiz normalean ispilu gabe lan egiten da formak baino sentsazioak garrantzi handiagoa baitu.

ezberdin bat aurkezten da plazerrarekin lotzen duena. Hala ere, eztabaidatu daitekeen ideia bat da.

Bestalde, pasarte honetan batez ere Maialenen prozesua ageri da. Hasteko, bere itxura aldatu eta dantza garaikideko ikasleen janzkerara hurbiltzen da txandal praka zabalak jantziz eta ilea “edonola” batuz. Aldaketa hau diziplina berri honetara moldatzeko bide moduan interpretatu daiteke. Hala ere, aipatu beharra dago honek eragin handia duela berarengan. Estetika berri horrekin berarentzat oinarrizkoa izan den banaketa bat, “Maialen dantzaria” eta “kaleko Maialen” ezberdintzen zituena, ezabatzen doa eta aldaketa hau bere lanerako zentrala dela dio.

Hasierako galdera erantzuteko saiakera egingo dut. Orokorrean dantza garaikideko estetika definitzeko egunerokotasunetik eta gizarte orokorretik hurbil dagoen gorputzetaz hitz egingo nuke. Maialenen ideia jarraituz zure burua adierazten duen itxuraren inguruan hitz egin daiteke. Ondorioz irudi hori anitza izango da.

Hurrengo lerroetan beste elementu baten jarriko dut arreta: gorputzean. Aurretik aipatu den bezala dantza garaikidea praktikatzen duten pertsonen artean gorputzen aniztasuna dago. Honek dantza klasikotik etorrira **harridura** sortuko du Maialen zein nire pasartearen irakurri ahal den bezala.

U: Gauza batek piztu zuen nire arreta bereziki: dantzarien gorputzek eta indarrak. Ahizpatzat nuen Mainerrek dantza garaikidean formazioaren bidea jarraitu zuen eta bere gelakide baten irudia nuen buruan, nire eskema guztiak apurtzen baitzituen. 50 kilo baino gehiago zituen, nahiko gehiago, eta bizkar, beso eta hanka indartsuak. Nola izan zitekeen bera dantzaria?  
M: Gorputzak ere ezberdinak ziren euren artean, ez ziren nik konpainia profesional bateko dantzariak imajinatzen nituen bezain fin eta argalak denak.

Maialenek zein nik ezin genuen ulertu gorputz horiek dantzari profesionalenak izan ahal zirenik. Dantza garaikideko **gorputz errealeen sarreraren** fenomenoaren ondorioak somatzen dira, Moraren hitzetan “significó un cambio en la concepción de cuerpo que baila, en la idea de cómo debe ser el cuerpo de un bailarín o bailarina; ya no son cuerpos separados del mundo, ideales” (Mora, 2010: 2010). Fenomeno bera Rudi Laermans-en bitartez irakur dezakegu. Bere hitzetan, “la danza entró en la era de *el cuerpo en general* librándose de aquellos cuerpos del ballet tan delgados, hieráticos, narcisistas” (Laermans, 2013 [2008]).

Hala ere, ezin da dantza garaikidearen esparrua utopia bezala aurkeztu. Gorputzak anitzagoak izan arren gizarte orokorreko estetikaren gorputzaren joerak eragina du.

Diziplina honetan ere argaltasuna inposatuko da egoera batzuetan. Hurrengo lerroetan Maialenen pasarte bat irakurri ahalko da.

M: Egun batean, zuzendariak, entsegua bukatu ondoren neskoï geratzeko eskatu zigun, gurekin hitz egin nahi zuela. Modu leun batean gure gorputzak gehiago “zaindu” behar genituela esan zigun, dantzariak ginela eta argalak egon behar genuela. Nik ingurura begiratu nuen, nire lankide eta lagunak begiratu eta haien gorputzak erreparatu nituen. Ez nuen inondik inora argalago egon behar zirenik pentsatzen, gorputz gihartsu eta sendoak zeuzkaten denek. Orduan konturatu nintzen, konpainian sartu nintzenetik, neska horiei esker eman nuen aldaketa nire pentsaeran, eta etxera oso sentsazio gazi-gozo batekin joan nintzen: alde batetik amorruta sentitzen nuen, ez nuen onartu nahi zuzendariak (ere), hori aipatu zuenik. Ez nuen ikusi nahi kontserbatoriotik ekarritako ideia horiek nire ingurugiro desberdin eta berri hartan era ematen zirenik. Bestetik, pozik nengoen komentario horrekin, lehenengo aldiz, ados ez nengoelako.

Maialenen kontakizunean argaltasunaren inposizioa agertzen da berriro. Aurreko zatian garaikidean defendatutako gorputz errealean ideiarekin talka egiten du honek. Aipatzekoa da inposizio hau zaintzaren aitzakiarekin egiten dela, hau da, parametro estetikoak osasunaren izenean defendatzen da. Aipagarria da kasu honetan argaltasunaren inposizioa **emakumeek sufritzen dutela** argi ikusten dela, ohar hau konpainiako neskei bakarrik egiten baitzaie. Egoera honen aurrean Maialenek duen erantzunean bere deseraikitze prozesuen fruituak ikus daitezke. Dagoeneko ideia kaltegarri asko baztertu ditu eta badaki prozesu horretan bere lankideak izan direla beste gorputz batzuetatik dantzatzea posible dela erakutsi diotenak. “Pozik nengoen komentario horrekin, lehenengo aldiz, ados ez nengoelako”.

Horrez gain, ezin da ahaztu emakumeek pairatutako presio estetikoak ondorioak dituela.

M: Gogoan dut baita ere, orokorrean, neska gehienok gure gorputzekiko konplexu handiak geneuzkala; eta mutilek, aldiz, batere ez. Inoiz haien gorputzekiko komentario txarrik egin ez baliete bezala.

Gorputzen aniztasuna onartzeko prozesuan egon arren, Maialenen hitzetan gorputzarekiko konplexuak mantentzen dira.

- **Transmisioa**

Dantza klasikoaren atalean bezala hurrengo lerroetan aktore bitan jarriko dut arreta: irakaslea eta taldea. Berrikuntza bezala irakaslearekin batera figura berri bi azalduko dira: koreografoa eta konpainiako zuzendaria. Argi dago figura bi hauek dantza klasikoan ere existitzen direla baina orain agertzearen arrazoia gure protagonisten ibilbideetan figura hauek dantza garaikidean agertuko direla da.

## Irakaslea eta koreografoa

Pasarte honetan ere prototipo bi bereiztuko ditut: **irakasle/koreografo atsegina** eta irakasle/koreografo autoritarioa.

Lehenengo prototipoarekin hasteko nire pasarte bat irakurriko dugu.

U: Nire burbuilan jarraitzen nuen bitartean Martha sartu zen, oso gogoko nuen irakaslea. Lehenengoz dantza munduan osotasunean ondo tratatzen ninduen irakaslea zen. Gainera irakasleengan miresten dudana abilezia konbinazioa zuen: dantzan jakintza handia zuen, irakasteko gaitasuna zuen eta oso hurbila zen gurekin. Berarekin berriro piztu zitzaidan dantzarekiko ilusioa.

Pasarte honetan hasteko, berriro ere, irakaslearen figuraren garrantzia azpimarratzen da. Nik dantzarekiko ilusioa berpiztearen eragileetako bat nire irakaslea dela diot. Bestalde, azpimarratzekoa da tratu onen aurrean sorpresa sentitzen dudala. Nik “lehenengoz dantza munduan osotasunean ondo tratatzen ninduen irakaslea” zela diodanean, nire ibilbidean tratu txarrak orokorrak izan direla ondorioztatzen da. Beraz, irakasle atseginarekin definizio honetan oinarritzekoa izan beharko zen praktika aurkitzen dugu: ikaslearekiko tratu onak bultzatzea.

Beste alde batetik **prototipo autoritarioa** dugu. Honetan sakontzeko Garaziren pasarte bat irakurriko dugu.

G: Oraingoz puntu zehatz bat azpimarratu nahiko nuke: koreografoekin lan egitea. Ordura arte oso gutxitan izan nuen hori egiteko aukera, eta profesional moduan inoiz ez. Lehenengo urtean 12 koreograforekin egin genuen lan, eta bai, txoratzeko modukoa izan zen, eta noski, nazkatuta bukatu nuen.

Asko harritu ninduen horietako batzuek guganako zuten tratua. Errege-erreginak zirela uste zutela pentsatzen det eta okerrena, konpainiako zuzendariak hala izango bailiran tratatzen zituen.

Pasarte honetan figura berri bi ageri dira: koreografoa eta konpainiako zuzendaria. Esparru profesionalean garrantzi handiko rolak dira biak. Izan ere Diághilev-en garaitik dantzariek protagonismoa galdu zuten sortzaile eta zuzendarien alde. Protagonismoa irabaztean boterea bereganatu zuten rol horiek. Ez da kasualitatea azkenengo hamarkadetan botere rol horietan gizonak izatea nagusi. Garazik koreografoek dantzariekin duten tratua salatzen du, “errege-erreginak zirela uste zutela pentsatzen det”, eta egoera honen aurrean amorrua erakusten du. Koreografoen boterearen inguruan zera dio Pachecok, “el coreógrafo tiene el poder jerárquico y los bailarines deben aceptar lo que les encomiende: cambiar su papel interpretativo, ensayar demasiadas horas, recibir constantes desprecios o hasta ser eliminado de la coreografía” (Pacheco, 2007: 59). Aipu

honetan hainbat fenomeno bistaratzen dira: koreografo eta dantzarien arteko hierarkia argia, koreografoaren boterea eta biolentziaren normalizazioa.

### Taldea

Dantza klasikoko atalean taldea landu denean aktore hau dantzariaren ongizate faktore bezala agertu da. Hurrengo lerroetan taldearen beste elementu batzuk aztertuko dira. Hasteko, **taldearen loturaren** inguruan hausnartuko da. Horretarako nire pasarte bat irakurri ahalko da.

U: Dagoeneko klasean zeuden ikasleak agurtu nituen buruko mugimendu txiki baten bidez. Ezin zen hitzik egin, oraindik aurreko taldea lanean ari baitzen. Nik funtzionamendu hau asko eskertzen nuen ordu horietan eta gainera jende horrekin ez nuen gehiegi hitz egin nahi. Alde batetik nire gizarte abilezia traketsengatik zen hau, nahiko baldar sentitzen nintzen asko ezagutzen ez nuen pertsonekin hartu-eman izaten; bestalde, askotan oso nekatuta heltzen nintzen eta harreman horiek esfortzu bat ziren niretzat. Oro har, ez nuen hitz bidezko harreman hori desio, hurrengo bi orduetan gorputzaren bitartez komunikatuko ginen, beraz ez nuen beharrezkotzat ikusten.

Nire pasarteak taldearen inguruan beste ikuspegi batetik hausnartzea ahalbidetzen du. Pasarte honetan taldearen ideia presente dago baina talde horren arteko loturak pizten du nire arreta. Talde horren arteko komunikazioa ez da komunikazio berbala izango, “gorputzen bitartez komunikatuko ginen” diot. Gorputzen arteko harreman hori **errituaren** ideiarekin lotu ahal da. Bugueñoren hitzetan “en la danza, se da el placer de movernos y mover, de ser movidos porque sí, sin otra finalidad que sentirnos intensamente vivos y sensorialmente presentes y relacionados. Danzar para imaginarnos infinitos en un ritual expansivo y embriagante” (Burgueño, 2016: 147). Dantzak eta errituak lotura estua dute, batzuen ustetan erritua dantzaren berezko ezaugarri bat da. Erritu horretan Baz-ek erabiltzen duen *cuero grupal* sortuko da: “el entretejido de lo vincular-corporal, intensidades, ritmos y calidad de fuerzas que son producidas, no por los individuos, sino por los encuentros, posibilitando la construcción de un nosotros corporal desde un incesante interjuego de las imágenes corporales” (Baz, 2009: 23).

Beste alde batetik taldea dantzariaren **errealitate materialaren** ikuspegitik begiratu ahal da. Garaziren pasarte irakurriko dugu.

G: Batez ere bigarren urtean lankideekin sortutako harremana oso-oso estua eta polita izan da eta nahiko nuke aurrerago ere haiekin lan egin.

Garaziren pasarte esparru profesionalean kokatzen da. Lerro hauetan Garazik etorkizunean bere kideekin lan egiteko desioa erakusten du. Honek taldea eta lan esparrua lotzen ditu eta sektorean mantentzeko sare baten beharra bistaratzen du.

### **Esparru profesionala**

Analisisiko azken atal honetan esparru profesionalean sartuko gara. Hasteko, genero banaketaz hitz egingo dut. Ikasle izatetik profesionala izatera pasatzean, konpainietan, lehenengo aldaketa bat sumatuko da: **parekotasuna**. Honetan sakontzeko Maialenen pasarte irakurriko dugu.

“Hala izan behar zuen”

M: 12 dantzari ginen, 6 neska eta 6 mutil. Hala izan behar zuen. Eta gutxinaka konturatzen joan nintzen sexuen arteko ezberdintasunak zein eragin zuen dantzaren arloan. Niretzat lehen aldia zen hainbeste gizonezko dantzarekin lan egiten nuena, kontserbatorioan hamar nesketatik mutil bat egotera ohituta bait nengoen.

Maialen konpainian sartzen denean lehenengoz mutil dantzari askorekin elkar lanean hasiko da izan ere konpainian genero parekotasuna dago. Gainera, “hala izan behar zuen”. Aurretik, balletean (kontserbatorioan pasatu ditu urte gehien) emakumeak izan dira gehiengoak. Aldaketa garrantzitsu bat da beretzat eta berak dioenez ezberdintasunen jabekuntza prozesu bat hasiko du.

Hurrengo lerroetan parekotasuna justifikatzen duen arrazoia ageri da.

M: Ikusi nuen orokorrean nesken maila altuagoa zela mutilena baino. Askoz gehiago gara dantzara dedikatzen garen emakumeak gizonezkoak baino, eta horrek, kompetentzia eta exigentzia maila altuago batean mugitzera garamatza. Gainera, konpainia gehienetan mutil eta neska kopurua parekatua izan behar da, neska-mutil bikoteka dantzatzeko aukera egon behar baita, eta horrek emakumeoi lana lortzeko probabilitatea jaitxi eta gizonezkoiei igo egiten die.

Arrazoi nagusia neska-mutil bikoteka dantzatzeko aukera izatearen beharra da. Argudiaketa honen oinarrian balleteko *pas de deux*-aren ideia tradizionala dago, genero banaketa binario eta feminitate eta maskulinitate hegemonikoan babesten dena. Aipatu behar da *pas de deux*-a azkenengo hamarkadetan balletaren barnean zein kanpo moldatzen joan dela. Ideia honek gainera dantza garaikideko ulerkera batzuekin talka egiten du. Dantza garaikidearen historiaren hasieratik gorputza jarri da erdigunean eta etiketa gabeko gorputz bat defendatu da. Burgueñoren hitzetan “un cuerpo que suda, respira, es violento y calmo a veces, es tierno y discursivo otras veces, ante todo se mueve,



mueve y es movido por sus estares y sus pensares, un cuerpo encarnado que no se limite a los casilleros” (Burgueño, 2016: 142).

Horrez gain parekotasunak emakume dantzariengan dituen ondorioak aipatu behar dira. Dantza esparruan emakumeak nagusi izanik hauek lana lortzeko aukera gutxiago izatea eta haien arteko lehiakortasuna handiagoa izatea eragiten du. Honen ondorioz ere nesken maila mutilena baino altuagoa dela dio Maialenek. Puntu honetan sektorean existitzen den prekarietatea kontuan hartu behar da.

G: Zoritxarrez orain, konpainian bukatu eta urtebetera, ia denok lanez eskas gabiltza, edo lan askorekin hilabete amaieran diru pixka bat izateko. Konpainian bukatu eta freelance munduan sartu nintzela esan dezaket. Proiektu desberdinetan egin dut lan baina hala ere etxean bizi naiz oraindik. Hemendik aurrera berriz ere kanpora joatea gustatuko litzaidake, tartetxo batez bada ere. Egonkortasun falta handia dago lanbide hontan, baina beste herrialde batzuetan zertxobait hobeto dago egoera.

Garaziren pasartean prekarietate horren aurpegi ezberdinak ikusi ahal ditugu. Lan aukera gutxi daudela salatzen du eta horren ondorioz dantzariak hile bukaeran soldata duin bat izateko zailtasunak dituztela dio. Honen eragina argia da: ez du gurasoen etxetik joateko aukerarik adibidez. Horrez gain, kanpora joatea aukera bat bihurtzen da. Bere kasuan desio bat da baina beste dantzari askorentzat obligazio bat izan daiteke.

- **Diskriminazioa eta sexismoa agerian**

Ondorengo lerroetan esparru profesionalean Maialenek eta Garazik bizitako egoera batzuk irakurri ahalko dira. Zati hau diskriminazio eta sexismoa salatzeko erabili nahi da.

M: Gogoratzen naiz nola konpainiako zuzendariak askoz gehiago eskatzen zigun nesko mutilei baino, eta nola tratua ere ezberdina zen. Gurekin zuen harremanetan hierarkia nabarmena zen, argi uzten zuen bera zuzendaria eta gu dantzariak ginela; mutilekin, aldiz, ezberdin jokaten zuen: haiekin laguntasuna erakusten zuen, euren iritziak kontuan hartzen zituen eta lan esfortzu gutxiagorekin konformatzen zen.

Maialenek konpainiako zuzendariak dantzari neska eta mutilekiko duen tratua ezberdina salatzen du. Neskei maila altuagoa eskatzen diela eta haiekin tratuan hierarkia gehiago markatzen duela azaltzen du.

G: Astebetean egin behar genuen koreografia baten sorkuntzan izan zen. Orokorrean 5 egunak estres handikoak izan ziren, baina egun batean, binaka geundela koreografoak esandako pausuak egiten, bi neskako bikoteari (ni nintzen bikoteko nesketako bat) denbora eta askoz ere atentzio gehiago jartzen zion. Hau da, berak pausua markatu, denok batera egin eta ondoren gugana zetorren "ea zer moduz bi neska hauek" galdezka. Ez dut esan baina nola ez, beste guztiak neska-mutil bikoteak ziren eta mutil-mutil bat zegoen ere. Argitu nahi det berak emandako pausuek ez

zutela inolako indar beharrik eta ez zutela zailtasun berezirik fisikoki indar gutxiago duen pertsona batentzat.

Bigarren pasarte honetan Garazik koreografoen partetik salatzen du tratu ezberdina. Berak azaldutako pasarte oso esanguratsua da. Hasteko, bikoteka dantza egitearen dinamikaren garrantzia azpimarratu nahiko nuke tradizio zein haustura joeren erakusle baita. Garazik salatzen duen egoeran neska bik osatutako bikote bakarrari tratu berezia ematen dio koreografoak ondo egingo ez dutela pentsatzen baitu. Aipatzekoa da bi mutilek osatutako bikoteak ez duela arreta berdina jasotzen, beraz “arazoa” bi nesken bikotean dago. Garazik azaltzen duen bezala koreografiak ez du indar handirik eskatzen, beraz koreografoaren deserosotasunaren jatorria ez dago gizonen indarra azpimarratzen duen ideian bikote horretan dagoen gizonen ausentzian baizik.

G: Bigarren egoera berriz ere, bikoteka geundela gertatu zitzaidan eta koreografoaren jokaerak ez dauka inolako azalpenik. Oraingo hontan mutil batekin nengoen bikoteka eta koreografoak emandako ez dakit zein jarraibiderek, duo bat prestatu behar genuen. Oso lagunak ginen eta ikaragarri ondo pasa genuen hura sortzen, koreografoa etorri eta hauxe esan zuen arte: asko gustatu zait, baina badirudi rolak aldatu eta zuk (Garazi) mutilarena egiten duzula eta zuk (Ander) neskarena. Ondoren Anderri begiratu eta esan zion: barkatu, espero dut ez iraindu izana. Eta alde egin zuen.

Azkenengo egoera honetan binarismoaren eta feminitate eta maskulinitate hegemonikoaren adierazpen argia nabari da koreografoaren jarreraren. Honek rol aldaketa bat ikusten du haien sorkuntzan. Begirada honetatik koreografoak feminitatea gutxiesten duela argi geratzen da Anderrek “neskarena” egitea dantzariarentzat irain bat izan ahal dela uste baitu.

### **Ondorioak eta aurrera begirakoak**

Hasteko, ikerketa hasieratik bukaeraraino nire planteamenduan aldatu diren oinarrizko ideia bi aipatu nahi ditut. Lehena **dantza klasiko eta dantza garaikidearen arteko banaketa** da. Ikerketa hasi nuenean bi diziplina hauek argi bereizi ahal zirela uste nuen. Hasi eta gutxira parte-hartzaileei proiektua azaltzean haietako batek zalantzan jarri zuen bereizketa zurruna, momentu horretan norabide honetan hausnartzen hasteko lehenengo pista jaso nuen. Ikerketa bukatzean baieztatu dezaket bi diziplina hauen arteko mugak lausoak direla. Hasteko, haien historia aztertuz oinarrizko ezberdintasunak daudela argitu behar da. Bakoitzak bere sorrerako testuinguruari erantzuten dio eta beraz, ikerketa honen interesari jarraituz, gorputza, edertasuna eta feminitatea ulertzeko era partikular bat du

baina diziplinen garapenarekin aldatzen eta hurbiltzen joan dira. Aldaketa horiek gizarte orokorraren transformazioen ondorioa izan dira (horren adibide mugimendu feministaren eragina) baina aldaketa horietan bi diziplinen arteko harremana erabakigarria izan da. Tentsio eta gorabehera handiko hartu-emana izan arren batak bestearengan influentzia handia izan duela eta oraindik duela baieztatu ahal da. Gaur egun gainera esparru profesionalean kasu askotan biak lantzen dira, beraz dantzari askok praktikan bi diziplinen jakintza eta ulerkeria gorpuzten dute. Bestalde, **dantza garaikidearen inguruan hitz egiteko zailtasuna** azaldu nahi dut. Dantza garaikidea oso anitza da, horren adibide formaziorako erabiltzen dituen teknika ezberdinak eta influentzia moduan dituen pentsamendu korronteen ugartasuna, beraz askotan bloke moduan aztertzea zaila da.

Hurrengo lerroetan ikerketan landu diren eremu ezberdinetako ondorioak azalduko dira. Hasteko, diziplina bakoitzaren gorputzaren kontzepzioa dugu. Dantza klasikoan, oinarritzko duen **gorputz bakarraren ideiak gorputz desegokiaren kontzientzia garatzen du**. Dantza klasikotik kanpo emakumeak gorputzera lotuta daudela eta gorputz hau akastuna dela bultzatzen duen tradizio filosofikoa gogoratu behar da (Bordo, [1993] 2001), beraz dantza klasikoko gorputz bakarraren ideiak emakumeen gorputzarekiko karga negatiboa gehitzen du. Gorputz bakarraren ideiarekin batera gorputzaren kontzepzio arrazionalista oso barneratuta dute dantzariak. Gorputza makina gisa ulertzen dute eta beraz “perfekziora” bidean lan egingo dute. Prozesu horretan gorputz eraldaketa asko egongo dira eta mina agertuko da. Ibilbideetan mina presente dago baina min horri aurre egiten zaiola eta gainditu egiten dela ulertzen da. Bestalde, gorputz bakarra egokia izatek dantza garaikidean **gorputzen aniztasuna** aldarrikatzen pasatuko da. Aipatu beharra dago aniztasuna ez dela gorputzean soilik defendatzen baizik orokorrean dantza garaikideak berea egingo duen ezaugarria dela (formazioan, adinean, tekniketan, etab. islatzen da hau). Dantza klasikotik etorrira dantza garaikidearen aniztasun hau oso era positiboan bizi dela baieztatu da hiru parte-hartzaileon kasuan.

Bigarren arloa edertasun ereduarena da, argaltasunaren parametro estetikoan arreta berezia jarriz. Dantza klasikoan **edertasun eredia erdigunean** dago. Dantzaria izatearen ideia horretan, mugimendua eta jarrera batez gain, “dantzari irudia” izatea ezinbestekoa izango da. Itxura horretan **argaltasuna parametro estetiko oso indartsua** da. Irizpide hau emakumeei inposatzen zaie dantzari ona izatearen eta argal egotearen asoziazio

faltsuaren oinarriarekin. Emakumeei ezarritako mandatu horren arrazoietakoa bat pas de deux-a da. Dinamika honetan binarismoa eta feminitate eta maskulinitate hegemonikoaren jarraipena bistaratzen da. Horrez gain, azkenengo hamarkadetan, estetikaren gorputzaren joerarekin, balletean muturreko argaltasunak indarra hartu du. Ondorioz emakume dantzarien artean ondoeza oso presente dago, ikerketan bi ibilbidetan argi adierazi den moduan, baina ondoez hau ezkutatu egiten da. Muturreko argaltasuna emakumeentzako jarraitu beharreko araua denean ondoez hau normalizatu egiten da. Bestalde, dantza garaikidean edertasunaren inguruan hitz egitea zailagoa da. Hasteko, **edertasun ereduak pisu gutxiago** duela ikus daiteke. Horrez gain ez dago edertasun eredu argi bat. Edertasun eredu berri bat eraikitzen egotea posible da, forma zehatz bat baino erosotasuna eta plazerra indarra hartzen ari direlarik. Argaltasunari dagokionez, dantza garaikideak ez dio estetikaren gorputzaren joerari ihes egiten eta diziplina honetan ere **argaltasunaren inposizioa ematen da**. Egoera hau dantza garaikidearen oinarrien eta aurretik azaldutako gorputzen aniztasunaren aurka doa.

Hirugarren arloa feminitate ereduarena da. Dantza klasikoan **feminitate hegemonikoa bultzatzen da**. Gainera, feminitate eredu honek aurretik azaldutako edertasunarekin lotura zuzena du. Feminitate horretara hurbiltzeko prozesua inposizio bat dela eta biolentoa dela ikusi dugu ibilbideetan (derrigorrez erabili beharreko perlazko belarritakoak, makillajea eta depilazioa horren adibide). Horrez gain, prozesu horretan “kaleko” eta “eszenako” pertsonaren bereizketa garrantzitsua da eta emakumeentzat tranpa bat izan ahal da izan ere eszenarako erresistentzia eta muga gutxiago jartzen dira. Hala ere, **emakume dantzariaren figura konplexutasun handikoa** dela onartu behar da. Hasteko, plano ideala eta erreala ezberdindu behar da. Dantza klasikoan, errepertorio klasikoa erreparatzen bada bereziki, feminitate hegemonikoaren adierazgarria diren pertsonaiak eta itxura aurkitzen da. Hala ere, hori ikusleari erakusten zaiona da<sup>40</sup>. Izan ere emakume dantzariaren praktikak eta bizi ereduak feminitate hegemonikoa arrakalatzten dute. Horren adibide dira dantzarien gorputzak, oso atletikoak direnak, eta dantzarien egunerokotasuna, autonomia eta mugikortasuna presente egonda. Horrez gain ezin ahaztu espazio publikoaren okupazioa eszenan. Bestalde, dantza garaikidean **tentsio** bat bizi da. Teorian genero bereizkeriaren ezabaketa edo lausotasuna bultzatzen da, etiketa gabeko gorputzak jartzen baitira erdigunean (Burgueño, 2016) baina praktikan askotan ez da

---

<sup>40</sup> Aipatu behar da errepertorio garaikidean emakumearen errepresentazioa aldatzen joan dela.

horrela. Honek hausnarketa orokor bat egitera narama. Erantzun gabeko galdera bat dut nire buruan, genero bereizketa ezabatzea da bide “egokia”? Alde batetik, uste dut oso aberasgarria dela genero bereizkeria gabeko espazio bat izatea. Miren Guillóren hitzak ditut gogoan jai transformatzaileen inguruan idazten duenean. Bere hitzetan “festa amaieran egunerokotasunera itzultzeak ez du esan nahi, ordea, normaltasunera itzultzen garenik. Festak bizi egiten direnez, desio dugun hori festa-abagune hartan gorpuztu izanak memoria uzten du azalean” (Guilló, 2017:12). Jaien esperientzia eta dantza garaikidearen esperientziak alderatu ahal direla uste dut. Genero bereizkeria gabeko mugimendua gorpuzteak memoria duela uste dut eta ondorioz transformazio espazioa izan daitekeela. Hala ere, zalantzak ditut izan ere gizartean genero bereizkeria eta desparekotasuna hain indartsua denean bereizketa hori ezabatzea hierarkia eta botere harremana ezkutatzeko era bat izan daitekeela uste dut.

Laugarren arloa transmisioarena da eta honetan irakasle, koreografo eta taldearen paperean sakondu da. Hasteko, arlo honetan **bi diziplinak batera** azalduko dira, izan ere ez da haien arteko ezberdintasun nagusirik aurkitu. Arlo honetan ikerketan planteatzen ez zen aktore bat agertu da: familia. Azkenengo hau dantza diziplinetara hurbiltzeko erantzule garrantzitsu bat izango da. Bestalde, irakaslearen figura dugu. Honek dantzariengan eragin handia izango du jakintzaren transmisioan zein dantzariak bizitako emozioetan. Horrez gain, irakasle eta koreografoaren rolak aztertzean mota bi ezberdindu dira: **prototipo autoritarioa eta atsegina**. Prototipo autoritarioari lotuta ibilbideetan dantza klasiko zein garaikidean, ikasketa eta lan arloan, **biolentzia eta tratu txarrak** azaldu dira batez ere edertasun eta gorputz ereduarekin lotuta. Honen erantzule nagusiak boteredun rolak dira, hau da, irakasle eta koreografoak. Horrez gain ikaskide eta lankideak ere biolentzia honen parte bezala ageri dira. Guzti hau azaltzeko **biolentzia sistemikoaz** hitz egin behar da. Transmisioaz gain dantzaria dantza esparruan mantentzeko mekanismoak aztertu dira. Honetan **taldea** ezinbestekoa da, izan ere dantzarien **zaintza eta ongizate iturri** bezala agertuko da. Hau dantzarien agentzia kolektibo bezala ulertu ahal da. Horrez gain esparru profesionalean kideak sare bat eraikitzeko eta **proiektu profesionalak izateko** ezinbestekoak izango dira. Azkenik, mantentze horretan **dantzaren ulerkera erromantikoa** erabakigarria izango da.

Lau arlo hauetaz gain ibilbideetan azaldu diren beste puntu batzuetan erreparatuko dut. Hasteko **dantza klasikotik dantza garaikidera aldaketan** sakonduko dut. Moraren lana

jarraituz aldaketa honetan dantzarien agentzia ageri da. Morak balletak espresiorako duen zurruntasuna identifikatzen du garaikidera salto egiteko arrazoi bezala (Mora, 2008). Nik ikerketa honetan salto hau egiteko beste arrazoi batzuk mahaigaineratu nahiko nituzke. Lehena, **balleteko gorputz eta edertasun eredua**. Hasteko, eredu zurrunik izatea molde hauetan sartzen ez direnak kanporatzea eragiten du. Horrez gain, eredu honetara hurbiltzeko bidean dantzarien ondoeza ageri da. Azkenik, eredu hauekin lotuta dantzariekiko tratu txarrak ematen dira. Egoera honetan balleta uztea, modu kontziente edo inkontziente batean, eredu honek ez onartzea eta salatzea dakar<sup>41</sup>. Dantza klasikotik aldentzeko beste kausa bat **kontzientzia feministaren garapena** da. Balleta feminitate hegemonikora lotzea eta feminismoaren antitesi gisa ulertzea da honen arrazoia. Pentsaera hau oso arriskutsua da eta ez da fidela balleteko historiarekin, izan ere, dantzarien ekarpenak eta diziplinan emandako aldaketak ezkututzen ditu. Azkenik, ibilbideetan agertu den beste puntu baten jarri nahi dut arreta: dantzariek salatutako diskriminazio eta sexismo egoerak.

Ikerketa honetako ondorio nagusia dantza esparruan **edertasuna eta gorputzaren ulerkera** pisuzko elementuak direla da **genero desparekotasunaren dispositiboak** baitira. Era berean, nagusitasun hau izanda, erresistentzia eta borroka fokua izango dira. Gainera, dantzaren transformaziorako potentzialitatea azpimarratu nahi dut. Gorputz praktika gisa genero eta edertasun moldeak deseraikitze gaitasuna du.

Ikerketa honekin jabetu naiz dantzaren esparruak interes handia duela eta hau aztertze aukera asko daudela. Ikerketa bukatuta etorkizunean sakondu nahiko nituzkeen puntu batzuk geratu dira. Hasteko, **dantzan presente dagoen biolentzia** gehiago behatu nahiko nuke. Horrez gain, **dantzaren ulerkera erromantikoa** aztertu nahiko nuke.

Azkenik, ikerketa prozesuaren inguruan idazten bukatu nahiko nuke. Ikerketa honek ondorio asko izan ditu nigan, ikerketari hasiera eman zion Uribarri eta amaitzen ari dena ez da berdina. Hasteko, dantzaren esparrua begiratzeko era aldatu dut. Ikerketa hau hasi nuenean dantzaren inguruko ideia oker asko nituen: dantza unibertsala zela uste nuen, neutrala eta onartzea kostatu arren dantza klasikoa eta garaikidea diziplina jaso bezala ulertzen nituen. Prozesuan ikasi dut mugimendua unibertsala izan arren dantza ez dela eta

---

<sup>41</sup> Honekin ez dut esan nahi balletean mantenduta ezin denik salaketa bera egin.

bere testuinguruan interpretatu behar dela. Horrez gain orain badakit dantza politikoa dela eta ez hori bakarrik perspektiba feministatik oso interesgarria dela behatzea. Azkenik, dantza klasikoa eta garaikidea kokatu ahal izan ditut eta dantzan orokorrean duten espazioa eman.

Prozesuan konturatu naiz dantzaren inguruan oso jakintza teoriko urria nuela. Nik dantza, klasikoa zein garaikidea, bizi izan dut baina lehenengo aldia izan da esparru hau perspektiba akademiko batetik, eta ez akademikoa soilik feminista ere bai, begiratu dudala. Diziplinen kokatze horretan dantza klasikoaren konplexutasunaz jabetu naiz. Hasieran amorrutik dantza klasikoa diziplina matxista eta aldaezina zela uste nuen baina orain badakit nire ulerkeran diziplina barruan lan egin duten eta oraindik lan egiten duten emakumeen ekarpenak alde batera uzten nituela. Lan honen bukaeran emakume hauekiko, ospetsu zein ikusezinak, miresmena sentitzen dut. Uste dut oso ausarta dela balletean geratzea eta aldatzen saiatzea. Bestalde, dantza garaikidera gehiago hurbildu naiz bidean. Hunkigarria izan da dantza moderno eta garaikidearen eta mugimendu feministaren arteko loturak ikustea. Konturatu naiz espazio honekin bat egiten dudala eta artea transformaziorako espazio gisa ulertu nahi dudala.

Ikerketa prozesu honetan niretzat oso garrantzitsua izan da autoetnografia egitea. Oso gogorra izan da batez ere memorian blokeatuta nituen esperientzia batzuk gogoratzea. Gainera interes akademiko eta ongizate pertsonalaren arteko oreka mantentzea ez da erraza izan. Ikerketa hasieran argi nuen nire ongizatea mantendu behar nuela eta horregatik gai batzuk, bereziki ondoezarena, ekidin nahi nituen. Hala ere, prozesuan gai horiek agertzen joan dira eta azkenik ikerketan bere espazioa ematea erabaki dut. Gordina bezain polita izan da prozesua izan ere idazketa prozesuak nire esperientziei balioa ematea eragin dit. Horrez gain azpimarratu nahi dut prozesu hau kolektiboa izan dela eta ikerketa hau ez zela posible izango parte-hartzaileengandik izan ez balitz. Maialen zein Garaziren ekarpenak ezinbestekoak izan dira. Hasteko, gorputz-ibilbideak eta mugimendu dinamikak egitean oso eskuzabalak izan ziren eta oso informazio baliagarria eman zuten proiekturako. Hala ere, niretzat garrantzitsuena hasieratik ikerketan sinistu eta haien ilusio eta babesa erakutsi zutela izan da. Ikerketa hau kolektiboa izan da era berean tutorearen, dantza kideen, lagunen eta familiaren babesa izan dudalako. Elkarrizketa formal eta informaletan lan hau bideratzen eta garatzen joan da.

Azkenik, lan hau akademikoki niretzat oso aberasgarria izan dela aipatu nahi dut. Hasteko, antropologian murgiltzea ahalbidetu dit eta niretzat berriak ziren lan egiteko erak eta teknikak aurrera eraman ahal izan ditut. Horrez gain, hasieratik argi nuen mugimendua ikerketan presente egotea nire apustua zela. Hala ere, mugimendua erabiltzearen helburuak erabakitzea eta dinamika zehatzak egitea erronka handia izan da.

Orokorrean ikerketa hau ikasketa prozesu handia izan dela esango nuke. Gorabeherak, ahultasun momentuak, estresa eta segurtasun falta presente egon badira ere bidean eremu akademiko zein pertsonalean hazi egin naizela uste dut.



## Bibliografía

- ABAD CARLÉS, Ana (2004) *Historia del ballet y de la danza moderna*. Madrid: Alianza Editorial
- (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 (doktoare tesia)*. Universitat Politècnica de València
- ALBERDI, Uxue (2019) *Kontrako ezarririk. Emakume bertsolarien testigantzak*. Lisipe (5). Susa
- BANES, Sally (2013) *Tersícopo en zapatillas de deporte: Introducción*. En: Naverán, I. y Écija, A. (ed.). *Lecturas sobre danza y coreografía*. Madrid: ARTEA
- BARLOJA, Nerea (2018) *Microfísica sexista del poder. El caso de Alcàsser y la construcción del terror sexual*. Barcelona: Virus Editorial
- BARRIGÓS, Concha (2013ko ekainaren 4<sup>a</sup>). *Lucía Lacarra, la bailarina que desafía el dolor, vuelve a la CND*. RTVE. <http://www.rtve.es/noticias/20130614/lucia-lacarra-bailarina-desafia-dolor-vuelve-cnd/688280.shtml>
- BAZ, Margarita (2009) *Cuerpo y otredad en la danza*. *Tramas* (32): 13-30. URL: [http://148.206.107.15/biblioteca\\_digital/articulos/6-477-6893biu.pdf](http://148.206.107.15/biblioteca_digital/articulos/6-477-6893biu.pdf)
- BORDO, Susan (2001) *El feminismo, la cultura occidental y el cuerpo*. En: *La Ventana*, 14. Guadalajara: CUCSH
- BURGUEÑO, Natalia (2016) *Danza y género/posibles miradas*. *Telóndefondo*, 24: 129-154. Argentina
- BURT, Ramsay (2013) *Nijinski, el modernismo y la escenificación de masculinidades no normativas*. En: Naverán, I. y Écija, A. (ed.). *Lecturas sobre danza y coreografía*. Madrid: ARTEA
- BUTLER, Judith (2015) *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós
- CARTER, Alexandra eta O'SHEA, Janet (1998) *Routledge dance studies reader*. Londres: Routledge
- CITRO, Silvia (2012) *Cuando escribimos y bailamos. Genealogías y propuestas teórico-metodológicas para una antropología de y desde las danzas*. En: Citro, S. y Aschiero, P. (ed.) *Cuerpos en movimiento: Antropología de y desde las danzas*. 17-64. Buenos Aires: Editorial Biblos

DE NAVERAN, Isabel (2012) Desviando la atención. De la representación del cuerpo al cuerpo vector en la nueva danza, *Desacuerdos: Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado Español*, (7): 174-195 Centro José Guerrero-Diputación Granada-MACBA-MNCA-Reina Sofía-UNIA

ESTEBAN, Mari Luz (2004) *Antropología del cuerpo: Género, itinerarios corporales, identidad y cambio*. Barcelona: Edicions Bellaterra

----- (2004) Antropología encarnada. Antropología desde una misma. Papeles del CEIC (12)

----- (2008) Etnografía, itinerarios corporales y cambio social: apuntes teóricos y metodológicos. En: Imaz, E. (ed.) *La materialidad de la identidad*. 135-58. Donostia: Hariadna

----- (2018) Herida de política y cárcel. El relato encarnado de una activista. *Disparidades. Revista de Antropología*, 73 (2): 343-363.

FORT I MARRUGAT, Oriol (2015) Cuando danza y género comparten escenario. *AusArt Journal for Research in Art*, 3(1): 54-65

GARCÍA GONZÁLEZ, Andrea (2019) Desde el conflicto: epistemología y política en las etnografías feministas". *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología* 35: 3-21

GUILLO, Miren (2017) Festaren analisi eta politika feministak: ainguraketak eta erronkak. En: Guilló, M. (coord.) *Festak, genero-harremanak eta feminismoa. Begirada politiko eta antropologikoak, praktika sortzaileak eta plazeraren kudeaketa kolektiboak*. UEU

HANNA, Judith Lynne (1988) *Dance, Sex, and Gender*. Chicago: Chicago Press

HERNÁNDEZ, Jone Miren (1999) Auto/biografía. Auto/etnografía. Auto/retrato. En: Esteban, M. L y Díez Mintegui, C. (coords.) *Antropología feminista: desafíos teóricos y metodológicos. Ankulegi- Revista de Antropología social*, nº especial, septiembre, 63-62

KAEPPLER, Adrienne (2000) Dance Ethnology and the Anthropology of Dance. *Dance Research Journal*, 32 (1): 116-235. URL: <http://www.jstor.org/stable/1478285> .

KEALIINOHOMOKU, Joan (1983) An anthropologist looks ballet as a form of ethnic dance. En Copeland, R. y Cohen, M (ed) *What is Dance? Reading in Theory and Criticism*. Oxford University Press

KUNST, Bojana (2013) Danza y trabajo: el potencial político y estético de la danza. En: Naverán, I. y Écija, A. (ed.). *Lecturas sobre danza y coreografía*. Madrid: ARTEA

LAERMANS, Rudi (2013) Danza en general o coreografiando el público, creando ensamblajes. En: Naverán, I. y Écija, A. (ed.). *Lecturas sobre danza y coreografía*. Madrid: ARTEA

LUZ RODRIGO, Maria eta VAL NAVAL, Paula (2008) “Miradas desde la historia: el cuerpo y lo corporal en la sociedad medieval”. En Gil, M. eta Cáceres, J. (coord.) *Cuerpos que hablan: género, identidades y representaciones sociales*. 17-89. Barcelona: Montesinos

MAHMOOD, Saba (2008) Teoría Feminista y el agente dócil: algunas reflexiones sobre el renacimiento islámico en Egipto. En: Suárez, L. y Hernández, R. (ed.) *Descolonizando el feminismo. Teoría y prácticas desde los márgenes*. 162-214. España: Cátedra

MARTIN ZAPIRAIN, Itxaso (2014) “La escritura y el contenido etnográfico como un todo: ejemplo de construcción de un texto etnográfico sobre la locura”. XIII Congreso de Antropología. Periferias, Fronteras y Diálogos. Kongresuko akta.

MORA, Ana Sabrina (2008) Cuerpo, género, agencia y subjetividad. V Jornadas de Sociología dela UNLP, 10, 11 y 12 de diciembre de 2008, La Plata, Argentina. En Memoria Académica. Disponible en:

[http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.6266/ev.6266.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.6266/ev.6266.pdf)

----- (2010) El cuerpo en la danza desde la antropología. Prácticas, representaciones y experiencias durante la formación en danzas clásicas, danza contemporánea y expresión corporal (doktore tesia). Universidad Nacional de La Plata, Argentina

----- (2011) Movimiento, cuerpo y cultura: perspectivas socio-antropológicas sobre el cuerpo en la danza. En: *Estudios sociales sobre el cuerpo. Prácticas, saberes, discursos en perspectiva*. Buenos Aires: Victoria D’hers y Eduardo Galak

MUGURUZA, Libe (2019) Dantza klasikoa eta garaikidea: gorputzaren kontzientzia, mugimendua eta elkar-ikasketak (gradu amaierako lana). Euskal Herriko Unibertsitatea

- NAVERÁN, Isabel y ECIJA, Amparo (2013) Leer, bailar, escribir. En: Naverán, I. y Écija, A. (ed.). *Lecturas sobre danza y coreografía*. Madrid: ARTEA
- ORBACH, Susie (1987) *Tu cuerpo, tú misma*. Barcelona: Juan Granica
- PACHECO, Amanda (2007) Violencia sistémica en la enseñanza de la danza contemporánea en la Escuela de Iniciación Artística no. 2: la voz de los alumnos. Universidad Pedagógica Nacional, Mexiko
- PETROZZI, Morella (1996) La danza moderna más allá de los géneros: hacia el descubrimiento de un lenguaje corporal en la mujer. Concurso “Hombres y mujeres en el Perú de hoy, Identidad y Cambio”, auspiciado por el Diploma de Estudios de Género de la Universidad Católica del Perú
- REED, Susan (2012) La política y poética de la danza. En: Citro, S. y Aschiero, P. (ed.) *Cuerpos en movimiento: Antropología de y desde las danzas*. 75-100. Buenos Aires: Editorial Biblos
- SOSTRES, Salvador (2019ko uztailaren 27<sup>a</sup>). Coco Comin: «Deploro la danza contemporánea. Es la cultura de la fealdad» ABC. [https://www.abc.es/cultura/abci-coco-comin-deploro-danza-contemporanea-cultura-fealdad-201907270151\\_noticia.html](https://www.abc.es/cultura/abci-coco-comin-deploro-danza-contemporanea-cultura-fealdad-201907270151_noticia.html)

## Eranskinak



Irudia 1: Tanaquil Le Clerq



Irudia 2: Nancy Stark Smith, contact

improvisation



Irudia 3: Marta Graham, *Lamentation*



Irudia 4: Barbara Kruger, 1989



Irudia 5: Lucía Lacarra. Argazkia: Wilfried Hösl