

Ballet, toca de peus a terra.

Una aproximació a les vivències i les experiències de les ballarines de dansa clàssica respecte les seves subjectivitats i els seus cossos.



Autora: Laia Moreno Fernandez

Tutora: Clara Camps

Resum:

Aquesta recerca pretén analitzar les vivències de les ballarines de dansa clàssica durant la seva formació en el conservatori de Barcelona. S'analitzen les repercussions més significatives del ballet en les seves subjectivitats i l'impacte que ha generat en les seves percepcions corporals. D'aquesta manera, es tracta de donar veu a un col·lectiu silenciats i aportar a la branca d'estudis amb perspectiva de gènere una realitat social marcada per dinàmiques de poder heteropatriarcal, poc abordades des del coneixement científic. Es tracta de posar el focus en les temàtiques microsocials per entendre les realitats quotidianes de les ballarines. Per dur a terme la recerca s'ha utilitzat dues tècniques d'investigació de caràcter qualitatiu -entrevistes en profunditat i autoetnografia- que han permès recollir la informació adient segons els objectius plantejats i l'epistemologia de coneixements situats. De la seva anàlisi se n'ha extret que la formació en dansa clàssica ha intensificat la inseguretat i la baixa autoestima de les ballarines a conseqüència de l'excés d'exigència i el model inabastable de "ballarina" imposat pel ballet. També, es mostra l'estreta relació entre la feminitat i el ballet, representant com aquesta especialitat artística pot ser una forta eina de reproducció dels rols i estereotips de gènere. I finalment, la recerca ha donat veu a tot el maltractament institucional, generant una distorsió en l'autoimatge de les ballarines que les ha conduït a viure unes conseqüències devastadores respecte als seus cossos, provocant en l'actualitat una relació, encara, conflictiva. Així com, les repercussions en les relacions socials i sexo-afectives arran de la cosificació extrema de la dansa clàssica.

Paraules claus: Ballarines, distorsions en l'autoimatge, baixa autoestima, feminitat i dinàmiques de poder.

Resumen:

Esta investigación pretende analizar las vivencias de las bailarinas de danza clásica durante su formación en el conservatorio de Barcelona. Se analizan las repercusiones más significativas del ballet en sus subjetividades y el impacto que ha generado en sus percepciones corporales. De este modo, se trata de dar voz a un colectivo silenciado y aportar a la rama de estudios con perspectiva de género una realidad social marcada por dinámicas de poder heteropatriarcales, poco abordadas desde el conocimiento científico. Se trata de poner el foco en las temáticas microsociales para entender las realidades cotidianas de las bailarinas. Para llevar a cabo la investigación se ha utilizado dos técnicas de investigación de carácter cualitativo -entrevistas en profundidad y auto etnografía- que han permitido recoger la información adecuada según los objetivos planteados y la epistemología de conocimientos situados. De su análisis se ha extraído que la formación en danza clásica ha intensificado la inseguridad y la baja autoestima de las bailarinas como consecuencia del exceso de exigencia y el modelo inalcanzable de "bailarina" impuesto por el ballet. También, se muestra la estrecha relación entre la feminidad y el ballet, representando como esta especialidad artística puede ser una fuerte herramienta de reproducción de los roles y estereotipos de género. Y por último, la investigación ha dado voz a todo el maltrato institucional, generando una distorsión en la autoimagen de las bailarinas que las ha conducido a vivir unas consecuencias devastadoras respecto a sus cuerpos, provocando en la actualidad una relación, todavía, conflictiva. Así como, las repercusiones en las relaciones sociales y sexoafectivas a raíz de la cosificación extrema de la danza clásica.

Palabras claves: Bailarinas, distorsiones en la autoimagen, baja autoestima, feminidad y dinámicas de poder heteropatriarcales.

Abstract:

This research aims to analyze the experiences of different ballerinas during their training time at the Barcelona Conservatory (Institut del Teatre). It explores the most significant repercussions of ballet and the impact it has generated on their body perceptions and lives. The study seeks to give voice to a silenced collective and contribute to the field of gender studies by highlighting a social reality marked by heteropatriarchal power dynamics, which are rarely addressed in any scientific knowledge. The focus of this work is on microsocial themes to be able to understand the everyday realities of those ballerinas. To carry out the research, two qualitative research techniques were used - in-depth interviews and autoethnography - which allowed for the collection of appropriate information according to the stated objectives and the epistemology of situated knowledge. The analysis revealed that ballet training has intensified the insecurity and low self-esteem of those ballerinas due to excessive demands and the unattainable "ballerina" model imposed by ballet. It also shows the close relationship between femininity and ballet, illustrating how this artistic specialty can be a powerful tool for the reproduction of gender roles and stereotypes. At last, the research has given voice to the institutional mistreatment, which has led to a distortion of the ballerinas' self-image, causing them to experience devastating consequences concerning their bodies, resulting in an ongoing conflictual relationship. It also highlights the repercussions on social and sexual-affective relationships due to the extreme objectification inherent in ballet.

Keywords: Ballerinas, self-image distortions, low self-esteem, femininity, heteropatriarchal power dynamics.

Índex

1	Introducció	6
1.1	Objectius i preguntes d'investigació	8
1.2	Estructura de la investigació	9
2	Marc teòric	11
2.1	El ballet, les representacions de gènere i els requisits per la seva formació.	11
2.1.1	La història del ballet.....	11
2.1.2	Significats i representacions de gènere	12
2.1.3	Mirar, mirar-se i ser mirada.....	14
2.1.4	<i>La construcció dels cossos vàlids en el ballet</i>	<i>15</i>
2.1.5	Conseqüències de l'exigència de la dansa clàssica en la subjectivitat de les ballarines	16
2.2	La subjectivitat femenina i el ballet compartint escenari	18
2.2.1	Estereotips i rols de gènere en la construcció de la subjectivitat	18
2.2.2	L'impacte del ballet en la subjectivitat de les ballarines.	20
2.2.3	Model únic de "ballarina"	21
2.2.4	La feminitat en les ballarines; un constructe social	22
2.3	El cos com a subjecte	24
2.3.1	La identitat de gènere com a condicionant de la vivència i la percepció del cos	24
2.3.2	Els cossos parlen: cossos com a productes socials i artístics	26
2.3.3	La centralitat del cos en les nostres societats: sistema capitalista i cos ...	28
3	Metodologia	29
3.1	Epistemologia feminista i metodologia qualitativa	29
3.2	Metodologia qualitativa i tècniques de producció de dades	31
3.3	Recerca de les participants	33
3.4	Subjectes de la investigació	34
3.5	Anàlisi del contingut categorial	35
4	Anàlisi dels resultats i discussió.....	36
En aquest apartat presento els principals resultats de la investigació a través de quatre capítols, que han estat fruit de l'anàlisi de contingut categorial en concordança amb els objectius i el marc teòric. Aquests responen a les vivències situades de les participants respecte a la normalització del malestar, l'impacte de la dansa en l'autoestima, l'obligatorietat de mostrar-se femenina i el maltractament institucional amb relació als seus cossos.....		
4.1	Capítol 1: La vivència en la formació artística de la dansa clàssica.....	36
4.1.1	La vivència en la formació de dansa clàssica condicionada per l'excés d'exigència.....	36
4.1.2	Normalitzar el malestar	38

4.1.3	El poc acompanyament emocional en la formació de dansa clàssica	39
4.1.4	La dansa ens va robar l'adolescència.....	40
4.2	Capítol 2: l'impacte de la dansa clàssica en les subjectivitats	42
4.2.1	Autoexigència i inseguretat com a conseqüència	42
4.2.2	Cosificació, qui soc?.....	42
4.2.3	Dins del model inabastable, on estava jo?	44
4.2.4	Validació a través d'un tercer.....	45
4.3	Capítol 3: Una estreta relació entre la feminitat i la dansa clàssica	47
4.3.1	"Ser ballarina" entès com un constructe social	47
4.3.2	L'estreta relació entre la feminitat i "ser ballarina"	48
4.3.3	Una norma compartida. Sense espai per la diversitat	51
4.4	Capítol 4: El cos -l'eix central de la ballarina- i el seu impacte en les subjectivitats	53
4.4.1	Normativitat corporal; estàndards abusius.....	53
4.4.2	Trastorns alimentaris normalitzats	57
4.4.3	Validació artística a través del cos	60
4.4.4	Actualitat: una veu inconscient que no desapareix.....	62
4.4.5	La inseguretat corporal jugant un paper important en les relacions sexuals	64
5	Conclusions finals.....	65
6	Bibliografia	69
7	Annexes.....	73
7.1	Annexa 1: Guió de l'entrevista.....	73
7.2	Annexa 2: Autoetnografia.....	76

1 Introducció

Els rols i els estereotips de gènere són el conjunt de normes socials i comportaments que construeixen un arquetip concret de dona i d'home, dicotòmic, reproduït a través de processos de socialització. En el procés d'interioritzar-los es converteixen en veritats indiscutibles a força de repetir-se (Varela, 2008). Hi ha diversos mitjans socialitzadors que perpetuen aquestes directrius normatives del sistema patriarcal, l'escola, és una d'elles. (Subirats, 2013).

Què passa quan l'escola es barreja amb el ballet? El ballet, com a disciplina artística altament estricta ha estat impregnat, des dels seus inicis, de significats culturals sobre el cos i la feminitat. Constitueix a les dones com emocionals, complaents, elegants, esveltes, primes, belles, submises, delicades, ingènues i dolces, en comparació amb els homes que els representa forts, segurs, actius, dominants i ambiciosos.

La pràctica del ballet requereix una disciplina rigorosa i una modulació corporal concreta, que après des d'una primerenca edat pot implicar una internalització de normes estrictes sobre els cossos, la conducta i l'aparença, generant unes implicacions a la subjectivitat de cadascuna (Adair, 1992).

La dansa reproduceix valors socials, culturals i manifestacions de gènere de la societat en la qual està immersa. (Fort, 2015). Quan la socialització ve de la mà, no únicament de la societat i l'escola, també, de la futura professió recoberta en un somni pel que lluitar -ser ballarina- pot tenir unes conseqüències específiques i significatives en les construccions de les subjectivitats i les vivències i percepcions amb els seus cossos.

Parlar de subjectivitat significa parlar de la condició dels subjectes, d'allò que els limita i els distingeix dels objectes. En aquest sentit, parlar de subjectivitat és parlar de subjectes particulars, és a dir, un subjecte que es va construir com a tal segons les seves possibilitats i les interaccions amb els altres i la societat. (Ruiz, 1998).

D'aquesta manera, la recerca pretén analitzar les vivències i les experiències de les ballarines -exestudiants del conservatori de dansa clàssica, l'institut del teatre- amb l'objectiu de conèixer i donar visibilitat a les construccions sobre la seva subjectivitat i les percepcions corporals, no únicament sota els mandats patriarcal de la societat, sinó, a més a més, sota els rols i estereotips propis del ballet. També, pretén reflexionar com la centralitat del cos en les ballarines, com a instrument de la professió, ha influenciat, probablement, de manera significativa a les seves vides i de quina manera ho ha fet.

Així com trobem que el cinema, el teatre i alguns estils de dansa han evolucionat al llarg del temps, tot i que, a passos lents, veiem que no succeeix el mateix amb el ballet. En

aquest sentit, aquesta recerca pren tota la seva rellevància quan donarà visibilitat d'una realitat social artística arrelada a dinàmiques heteropatriarcal. La investigació fa palès, doncs, de la importància que les arts escèniques, totes, avancin a mesura que les nostres societats ho fan i repensin nous models d'aprenentatge i representació més sans, feministes i responsables.

D'aquesta manera, crec que és de vital importància contribuir a la recerca de temàtiques microsocials perquè cal donar veu a les accions i relacions quotidianes de les persones. Basant-nos en el principi feminista "d'allò personal és polític" (Millet, 1969) és significatiu mostrar les experiències personals perquè estan inextricablement lligades a les estructures socials, polítiques i culturals de les nostres societats. Per aquest motiu, realitzar una investigació sobre temàtiques microsocials, específicament en el context de les vivències i experiències de les ballarines de dansa clàssica, ofereix una oportunitat per reflexionar sobre com una de les realitats quotidianes -practicar dansa- pot reflectir i perpetuar un sistema de poder, basat en dinàmiques desiguals i patriarcal de gènere.

Per una banda, aquesta realitat -microdinàmiques del ballet heteronormatives - són un reflex de les macrodinàmiques de poder i opressió de les nostres societats patriarcal. Per aquest motiu, la desconnexió des d'allò local proporciona una base sòlida per qüestionar i transformar narratives i practiques globals, doncs, l'estudi d'una realitat microsocial permet un anàlisi detallat i contextualitzat en un entorn específic, que ens dotarà de reflexions concretes sobre realitats existents avui dia que contribueixen a la perpetuació de les desigualtats de gènere.

D'altra banda, donar veu a les històries i les vivències personals és donar reconeixement proporcionant un espai d'agència. Donar aquesta veu, també, pot significar un treball de consciència col·lectiva i així, permetre una desconnexió dels sistemes opressius específics -des de les bases- contribuint a la transformació social.

L'elecció de la temàtica neix d'una experiència personal, en la qual, vaig estar formada en el conservatori de l'Institut del Teatre en dansa clàssica i vaig abandonar la dansa l'últim any abans d'acabar la carrera artística.

És arran d'escoltar les històries de les meves amigues i donar veu a la meua vivència que neix la motivació de realitzar un treball de camp que investigui el ballet des d'una mirada feminista. Això coincideix amb la realització del màster interuniversitari d'estudi de dones, gènere i ciutadania que em dona una consistència teòrica significativa i em porta a reflexionar sobre el meu passat i en com la socialització rebuda en el conservatori

ha impactat de manera significativa en la construcció de la meua subjectivitat i la percepció corporal.

La recerca, doncs, pretén posar al centre de l'anàlisi allò corporal, entès el cos com el lloc de la vivència, del desig, de la resistència, la reflexió, la contestació i el canvi social. (Esteban, 2004). El mateix cos pot entendre's com a producte de pràctiques socials i, alhora, també com a productor d'aquestes. (Pujol, Montegro & Balasch, 2003). En aquest sentit, el sistema patriarcal i els rols i els estereotips de gènere, habiten dins dels nostres cossos i així, determinen no només la nostra subjectivitat, sinó que també interfereixen en com ens relacionem amb els altres, què sentim i què desitgem. Això significa que no només rebem el patriarcat, sinó que també, els reproduïm i el transmetem. (Herrera, 2018). Caldrà, doncs, tenir-ho en compte en la recerca per no caure en sentenciar en un únic relat les experiències i vivències de les participants. Entendre que cada cos té un discurs, una vivència i una experiència concreta i situada.

També, cal tenir en compte que aquesta recerca només analitza les experiències de les ballarines, deixant fora de l'anàlisi, altres realitats com la dels ballarins, perquè he volgut reflexionar, especialment, sobre la subjectivitat femenina, entesa com a atribut indissociable de la ballarina i la percepció corporal, entenent que són les dones les que rebem més pressió per assolir els mandats de la "bellesa" des de la societat patriarcal i des del ballet.

1.1 Objectius i preguntes d'investigació

La recerca té com a objectiu principal explorar l'experiència subjectiva de gènere en les dones estudiants de dansa clàssica al conservatori de Catalunya des d'una perspectiva feminista i situada. En aquest sentit, pretenc conèixer quines són les vivències en primera persona respecte a la seva subjectivitat i el seu cos, havent estat socialitzades des dels discursos i les ideologies patriarcals pròpies de les nostres societats i del ballet.

Així, en aquesta recerca vull indagar, especialment, sobre els següents aspectes:

- I. En primer lloc, donar veu a les vivències situades de l'experiència en la formació de dansa clàssica. M'interessa conèixer quins relats sobre la dansa clàssica es comparteixen i esbrinar les particularitats de cadascuna en una mateixa realitat social.
- II. En segon lloc, identificar l'impacte de la dansa clàssica en les seves subjectivitats. M'interessa mostrar les repercussions d'haver estat socialitzades dins d'aquesta professió artística i identificar de quina manera ha afectat les seves vides i a com es relacionen amb el món social.

- III. També, conèixer la relació entre la “feminitat” i la categoria “ballarina”. M'interessa, doncs, indagar en com la construcció de les seves subjectivitats ha estat relacionada a partir d'unes normes de gènere inherents en el ballet i com ha repercutit a les seves subjectivitats.
- IV. I finalment, analitzar les vivències i les experiències corporals de les participants per conèixer quina relació estableix cadascuna entre la dansa clàssica i l'autopercepció negativa del cos. Així com, identificar quins impactes en les seves subjectivitats ha generat i quines repercussions té en l'actualitat.

1.2 Estructura de la investigació

Un cop presentada la introducció, on he exposat els objectius de la recerca, a continuació presentaré la part teòrica de la investigació.

El plantejament teòric es divideix en tres grans blocs. En el primer, es desenvolupa una breu contextualització sobre el ballet, la seva història i aspectes claus de gènere a tenir en compte per l'anàlisi posterior. Després, presento un corpus teòric sobre la construcció social de la subjectivitat femenina, els rols i els estereotips patriarcals. L'últim bloc presenta aportacions teòriques sobre l'estudi del cos i les exigències corporals com la bellesa i la primesa presentades com a trets característics associats a la feminitat dins del sistema patriarcal. Aquests blocs comprenen la part teòrica de la investigació que donarà consistència i eines a l'anàlisi posterior.

Després, exposo la metodologia, on explico les tècniques utilitzades i la postura epistemològica de la recerca. En tractar temàtiques microsocials he vist oportú utilitzar tècniques de caràcter qualitatiu: l'autoetnografia, on jo mateixa faig un anàlisi reflexiu sobre la meva experiència en el conservatori de dansa i l'entrevista semiestructurada en profunditat, amb l'objectiu de conèixer les vivències i experiències situades de les participants.

Pel que fa a l'aproximació epistemològica de la recerca, es fa ús del coneixement situat (Haraway, 1988) posant en relleu que totes les reflexions i coneixements d'aquesta investigació estan supeditades al meu cos concret -dona blanca, de classe mitjà, de Barcelona, d'esquerres, feminista i ex-estudiant del conservatori de dansa clàssica- que parteix d'aquesta subjectivitat a l'hora de mirar, d'interpretar i d'expressar la realitat social.

Tot seguit, hi trobem el treball empíric dut a terme a través de l'autoetnografia i la metodologia qualitativa d'entrevistes, en concordança amb el marc epistemològic

feminista del qual es parteix i s'enuncien les tècniques escollides tant en la recollida de dades com en l'anàlisi posterior.

En darrer lloc, i per finalitzar, s'exposen unes reflexions finals com a síntesi dels diferents elements referits al llarg del text.

¹ Notes.

¹ Utilitzo el terme "dona" en alguna ocasió del treball per referir-me a l'arquetip creat pel patriarcat basat en una única visió exclusiva del fet de "ser dona", oblidant així, moltes realitats i subjectivitats amb l'intent d'universalitzar aquesta categoria. També, s'utilitza el terme "ballarina" amb el propòsit de fer evident que, igual que la categoria "dona" esmentada anteriorment, es tracta d'un model concret, exclusiu i estricte d'una categoria construïda segons la ideologia patriarcal.

Ara bé, amb l'ús d'aquests termes no pretenc menystenir ni invisibilitzar les vivències d'altres persones que també pateixen les conseqüències heteronormatives del ballet en les nostres societats patriarcals i no responen al model concret de "dona" i "ballarina".

En darrer lloc, utilitzo la primera persona del singular, de manera general, per a la redacció d'aquest estudi, per tal de fer explícita la meua posició parcial i situada.

2 Marc teòric

2.1 El ballet, les representacions de gènere i els requisits per la seva formació.

2.1.1 La història del ballet

El ballet neix a Itàlia durant l'època del renaixement, però no serà institucionalitzat fins al segle XVI a França. El compositor Balthazar de Beaujoyeulx va crear els primers ballets l'any 1572 per la boda de la seva filla i un any més tard serà ella -Catalina de Medicis- qui introduirà el ballet a les corts franceses en una celebració del nomenament del Duque d'Anjou. (Luz,2019).

El ballet té les seves arrels en l'època del renaixement italià, on va sorgir com a forma d'entreteniment en les corts aristocràtiques. En els seus inicis es tractava d'una combinació de dansa, música i poesia, dissenyat per celebrar festivitats -sobretot bodes- i reunions, representant el poder i la riquesa de la noblesa. (Lee,2002). Catalina de Medicis -aristòcrata italiana- va jugar un paper crucial en la introducció del ballet en la cort francesa, després de contraure matrimoni amb l'hereu a la corona francesa Henry II. (Luz,2019).

A partir del 1661 es funda a França la "Academie Royale de Danse", on a través d'aquesta, Luis XIV -monarca francès- institucionalitza el ballet, sent aquesta la primera escola en la qual es donaria una formació basada en el control total del cos i la tècnica. Però no serà fins a l'any 1713 que el ballet sortirà dels salons monàrquics. (Luz, 2019).

Entre els anys 1710 i 1756, el ballet era considerat una disciplina essencialment masculina a causa de l'estreta relació que posseïa amb el teatre. Estava prohibit, doncs, que les dones ballessin i per aquest motiu, els homes executaven els rols femenins. (Barragán, 2014).

El ballet de La Sílfi, representat per primera vegada el 1832 a París, va inaugurar el període del ballet romàntic. (Taccone, 2016). Precisament amb l'arribada del ballet romàntic és quan les dones comencen a guanyar presència en la representació d'aquest art. I és aquest, precisament, el moment, el qual les ballarines es converteixen en un símbol de l'ideal de bellesa femenina de l'època: ser dona delicada, formal i refinada. (Luz, 2019).

La tècnica del ballet ha estat conformada per una sèrie de moviments estilitzats i unes posicions que han estat elaborades i codificades al llarg dels anys fins a convertir-se en un sistema definit. Un dels fonaments tècnics principals del ballet és la rotació externa

de les cames, anomenada en dehors. També, és important per la tècnica del ballet treballar la perpendicularitat del tors, exigint així a les ballarines i ballarins mantenir el seu tors en un eix vertical. (Taccone, 2016). Cal especificar, doncs, que tots els ballarins i ballarines, han d'exercitar els seus cossos de manera diària per convertir-los en cossos més forts i més flexibles, preparant-los per l'assoliment de les diverses posicions i moviments.

El llenguatge tècnic de la dansa clàssica és universal -el francès-, mentre l'estil i l'execució d'alguns moviments pot variar segons l'escola -l'escola russa i la francesa sent les principals-. Pel que fa a l'estructura de les classes, existeix una codificació sistematitzada que es repeteix: primer es fa la barra -exercicis per escalfar i preparar la musculatura-, després es fan exercicis al centre, posteriorment es fan les diagonals i per últim els salts. (Taccone, 2016)

És important per la recerca aquesta breu explicació de la història del ballet i les principals característiques de la seva formació perquè, per una banda, serà convenient conèixer l'origen, és a dir, d'on venim i que continuem representant avui dia. I, d'altra banda, és probable que les entrevistades utilitzin aquests conceptes claus propis de la tècnica del ballet per expressar alguna vivència.

2.1.2 Significats i representacions de gènere

La indumentària és un element clau per entendre la representació d'estereotips i rols binaris de gènere en els quals la identitat de la dona és representada a través de la naturalització de la feminitat. Els cossos i la vestimenta es troben plens de significats i determinants de gènere.

Els tutús són la indumentària per excel·lència de les ballarines en el ballet i aquests busquen significar i simbolitzar característiques relacionades amb la feminitat com la delicadesa, la lleugeresa i l'elegància. La vestimenta defineix la significació dels cossos en un espai social determinat, l'organització de les societats i expressa els significats de gènere dicotòmics del sistema patriarcal. (Robles, 2019).

L'aparició del tutú va ser l'any 1832 i representa un vestit amb un corsé cenyit i una faldilla llarga fins als turmells, lleugera i vaporosa. Va ser anomenat tutú romàntic i va estar dissenyat per Marie Taglioni en l'obra de la Sylphide. En aquest primer moment, el ballet clàssic estava envoltat d'elements propis del romanticisme, com l'ús de les gases, els tuls i les sabatilles de punta. (Luz, 2019).

L'any 1870 el tutú romàntic puja fins a l'altura dels genolls, utilitzat per primera vegada en l'obra del Llac dels Cignes. I més tard, es confecciona el tutú a la italiana, que es tracta d'una faldilla curta -a l'altura de la cintura- i rígida en forma de disc, deixant, així

al descobert tota la cama de la ballarina. Ja per acabar, l'any 1940 el tutú es separa per complet dels malucs de les ballarines, adquirint una forma de plat com estructura de suport, sent aquesta la forma actual utilitzada per les ballarines. (Luz, 2019). El tutú a part de significar un símbol reconegut del ballet clàssic, també representa un paper jeràrquic de les ballarines dins les produccions artístiques.

Un altre element clau en la indumentària del ballet són les puntes. Aquestes van ser inventades per aconseguir un efecte de lleugeresa i sobrenatural. Volien simbolitzar un efecte òptic on sembles que la ballarina volava o flotava per l'escenari com un ésser angelical representant així a les figures mitològiques sobrenaturals com les fades, sílfides, etc.

Doncs, sorgeixen amb el propòsit de "desmaterialitzar" el cos de la ballarina, lluitant contra la gravetat i generant una sensació òptica de lleugeresa. (Luz, 2019). Aquestes sabatilles són únicament utilitzades per a dones, les quals necessiten un entrenament previ garantint una postura correcta, a més d'un bon control de l'equilibri i força als turmells i a l'empene. (Luz, 2019).

És important per a les ballarines dissimular el dolor que els hi pugui ocasionar les sabatilles de puntes, doncs, l'objectiu és mostrar un gest corporal i facial agradable i mai incòmode. Aquestes sabatilles no només provoquen llagues, també, poden provocar deformitats als ossos del peu. (Luz, 2019). En aquest sentit, existeix una confrontació entre el dolor i la incomoditat que segurament senten totes les ballarines amb les puntes i l'expressió i repressió d'aquest sentiment, dissimulant el dolor.

El tutú i les sabatilles de puntes, són avui dia, signes de la fantasia femenina i de les princeses dels contes de fades que s'utilitzen amb freqüència a les nostres societats. Serà interessant per la recerca haver especificat aquestes particularitats tècniques del ballet per poder interpretar totes les aportacions de les entrevistades amb consistència. En aquest sentit, és interessant particularment per la recerca com aquest aspecte està fortament relacionat amb la construcció de la subjectivitat. Tal com defensa Baz (2009):

"En la condición subjetiva de existir como cuerpo, la extrañeza que evoca lo real del cuerpo -es decir, lo imposible de ser simbolizado pero que realiza el acontecer de la existencia- genera una tensión permanente con lo desconocido, que es también el propio ser. El cuerpo es acontecer donde palpita la fuerza de vinculación con el mundo y, en igual medida, lugar del desfallecimiento, la precariedad y los límites. La dimensión simbólica, es decir, lo Otro, en tanto Ley que funda al sujeto, junto con las instituciones, construye una exterioridad constitutiva del sujeto, que genera el juego contradictorio de identidades y alienaciones en la dinámica subjetiva, juego en el que se dirimen la realización de la singularidad y la construcción de autonomía." (Baz, 2019).

Serà interessant aquesta idea per conèixer les experiències de les dones entrevistades en relació amb les seves subjectivitats i en el procés de la creació d'autonomia perquè és possible que hagi estat marcada significativament pels dictàmens pròpiament patriarcals instaurats en els seus cossos.

2.1.3 Mirar, mirar-se i ser mirada.

“Es el cuerpo el que comprende y aprende, el que clasifica y guarda la información, encuentra la respuesta adecuada en el repertorio de acciones y reacciones posibles y se convierte en última instancia en el verdadero ‘sujeto’ (si es que hay uno) de la práctica. Son prácticas que se inscriben en el cuerpo, y que tienen un modo de aprendizaje basado en la incorporación, es decir, en conseguir que el cuerpo entre en la práctica y la práctica entre en el cuerpo. El resultado es un cuerpo modelado por y para una práctica específica, con capacidad para interpretar y ejecutar por su cuenta determinados movimientos al detalle, sin la mediación de la conciencia”. (Mora, 2007).

El ballet és un aprenentatge corporal que es realitza, tal com especifica l'autora, mitjançant mestres que han patit el mateix procediment. És un aprenentatge visual, a través de la imitació, per repetició; s'observa a l'expert i s'imita; si no s'assoleix després de diversos intents, els/les mestres s'apropen a modelar els teus cossos per assolir la posició desitjada. Els ballarins i les ballarines són un objecte, que pot ser observat i modelat per als/les mestres. En aquest sentit, les ballarines i els ballarins tenen una posició passiva pel que fa a la veritable producció de significat, són el mitjà pel qual es transmet el símbol creat per l'altre.

És interessant per la recerca destacar els sentiments de les participants respecte a objectes o mitjans per a la producció de significats dels altres. Especialment, m'interessa conèixer com aquesta premissa -d'entendre's i donar-se valor a partir de la creació d'un tercer- els hi ha pogut generar unes conseqüències en les seves autoestimes, necessitant validar-se a si mateixes per un tercer.

Seguint en aquesta línia, Baz (2009) vincula la dansa en tres temps verbals: mirar, mirar-se i ser mirat. En aquest sentit, les ballarines i els ballarins es converteixen en objectes de mirada i objectes de desig. La idea és que:

“Al mirar la danza (...) me miro, y al mirarme sé que soy mirado. Y ese proceso constituye y recrea al cuerpo-sujeto en la experiencia de la danza.” (Baz ,2009).

Això significa que hi ha dos sentits importants que cal tenir en compte per la investigació. Un d'ells fa referència a l'acció; el diàleg com a resultat de l'apropiació de mirar “una cosa” que la fas cos, incorporant-ho en el meu món. L'altra, fa referència al pes tensional que provoca la satisfacció implícita de l'acte de mirar. En aquest sentit, la idea és que dialoguem amb objectes del món des del nostre propi cos i aquest diàleg esdevé una

tensió productora de subjectivitats. Produeix, doncs, un cos interpel·lat per les seves potències, que és travessat per l'alteritat del cos que som.

Aquesta idea pren tota la seva rellevància quan ens interessa reflexionar sobre les conseqüències directes i indirectes en les subjectivitats de les participants, centrant-nos en els seus cossos, com a cossos, que han estat vinculats en els tres temps verbals: mirar, ser mirada i mirar-se. Per tal de conèixer, també, quina vinculació fan i com aquest diàleg ha estat o no intensificat per la formació artística en la dansa clàssica. És important, doncs, entendre de quina manera es miren, de quina manera miren i de quina manera esperen ser mirades per conèixer les seves subjectivitats, que probablement han estat reduïdes a les seves corporalitats, mostrant-se cossos modelables sense agència.

2.1.4 La construcció dels cossos vàlids en el ballet

Les dones, com s'ha comentat anteriorment, comencen a introduir-se en el ballet a partir del romanticisme, on es defineix un estereotip ideal de la bellesa femenina. Aquest prototip físic de finals del segle XIX es continua mantenint com la construcció ideal de la corporalitat d'una ballarina en les nostres societats actuals: primesa, esveltesa, musculatura definida, extremitats allargades, simetria, tors curt, coll llarg i flexibilitat. Aquesta corporalitat específica provoca un estigma estètic cap a un únic cos femení, i, per tant, cap al que s'esperava com a dona-ballarina. (Barragán, 2014).

Cal tenir en compte, la realitat de les ballarines: passen hores i hores davant d'un mirall, on els seus cossos són estretament examinats per elles mateixes i pels altres. Luz (2019) exposa que el professorat, en molts casos, expressa la idea que la primesa està associada a un millor exercici, és a dir, a una millor qualitat, fet que provoca que la imatge corporal de la ballarina sigui entesa en molts casos de manera negativa i amb una falta d'autoestima significativa. Els cossos de les ballarines són l'eina per la construcció del seu art. I aquest art, el ballet clàssic, espera un cos específic i altament perillós per la salut de les persones. D'aquesta manera, moltes ballarines desenvolupen desordres alimentaris -com l'anorèxia i la bulímia- pel desig d'assolir l'ideal estètic que el ballet requereix. (Luz, 2019).

En aquest sentit, el paper crucial que juga el cos d'una ballarina per adaptar-se al model inabastable que la dansa clàssica requereix porta a l'establiment d'una relació indissociable entre les ballarines i els seus cossos. (Baz, 2009). D'aquesta manera, l'autora exposa que per abordar estudis de la dansa cal comprendre el cos. Per estudiar el cos i reflexionar sobre el seu paper crucial a la dansa, cal especificar quines limitacions corporals en l'accés a la professió es presenten.

El ballet ha constituït un model canònic de cossos vàlids inscrits en el que s'anomena "les condicions". Aquest concepte fa referència a una sèrie de característiques i disposicions anatòmiques que en conjunt configuren el cos-base, que es percep com el substrat necessari per a l'aprenentatge total de la tècnica específica de la dansa clàssica. Això significa que els cossos vàlids pel ballet han de comptar amb característiques puntuals que han de venir donades -que es tenen o no es tenen- de manera intrínseca en la teva anatomia. En aquest sentit, es constitueix una dimensió corporal que es suposa que no pot ser ensenyada, ni construïda. (Rovira, 2011).

Algunes d'aquestes condicions "innates" són: l'obertura -en dehor-, les proporcions corporals de les extremitats -estilitzats i llargs-, l'elongació corporal, la força als turmells, i "l'empaine", entre altres. Aquests trets anatòmics són els principals a l'hora d'establir l'admissió o no dels centres professionals de la dansa clàssica. (Mora, 2008). D'aquest mode, el ballet té un criteri anatòmic selectiu particular, legitimitat per una estreta relació entre l'estructura física de les ballarines i les exigències mecàniques de la tècnica acadèmica. És a dir, el conjunt de condicions constitueix una norma, configurant una població d'éssers aptes i altres no aptes -exclosos- que s'identifica a partir d'unes característiques que pretenen ser naturals. (Mora, 2008).

Aquest terme és important per entendre l'exclusivitat corporal que representa el model ideal del cos de les ballarines, doncs, primer han de tenir, de manera intrínseca i ineludible, certes característiques anatòmiques i després, configurar els seus cossos en el corresponent ideal.

Per la recerca serà important esbrinar i reflexionar com la centralitat en els cossos de les ballarines ha repercutit en altres aspectes psicosocials i de quina manera. M'interessa conèixer, especialment, quines conseqüències en la seva quotidianitat -fora del món de la dansa- han tingut o tenen les participants de la recerca a l'hora de relacionar-se amb els seus cossos, per poder donar visibilitat del pes que juga la corporalitat en el món de la dansa.

2.1.5 Conseqüències de l'exigència de la dansa clàssica en la subjectivitat de les ballarines

La dansa clàssica, una disciplina venerada per la seva bellesa, rigor i perfecció tècnica, sovint amaga una realitat diferent darrere del teló. Les ballarines, des de molt joves, són introduïdes a un món on l'exigència i la pressió per assolir la perfecció són constants. Aquesta situació, si bé pot portar a l'excel·lència artística, també té repercussions profundes en la salut mental i emocional de les ballarines, manifestant-se especialment en termes d'inseguretat i autoexigència.

Les ballarines de dansa clàssica són sotmeses a un procés formatiu extremadament rigorós des de molt joves. Segons Benn i Walters (2001), aquest entrenament inicial inclou no només la pràctica física intensiva sinó també una pressió constant per mantenir una imatge corporal específica que s'ajusta als ideals estètics de la dansa clàssica. Aquesta pressió pot portar a una percepció distorsionada del cos i a una autoestima fràgil, ja que les ballarines s'enfronten a expectatives inabastables. L'ideal del cos perfecte, lleuger i elegant, esdevé una meta que sovint sembla impossible d'aconseguir, generant una constant insatisfacció personal i una autocrítica ferotge.

La inseguretat en les ballarines de dansa clàssica es manifesta de diverses maneres. D'una banda, la por al fracàs i a no complir amb els estàndards establerts pot crear un estat d'ansietat continu. Hamilton (1998) assenyala que moltes ballarines experimenten nivells elevats d'estrès i ansietat a causa de la pressió per rendir de manera impecable en cada actuació i assaig. Aquesta ansietat pot ser exacerbada per les crítiques constants del professorat, que sovint es centren més en els errors i les deficiències que en els èxits i progressos. Aquest enfocament crític, encara que benintencionat per millorar el rendiment, pot minar la confiança de les ballarines, fent que mai es sentin prou bones i sempre sota judici.

A més, la inseguretat està profundament lligada a la comparació constant amb les companyes. En un entorn competitiu com el de la dansa clàssica, és comú que les ballarines es comparin entre elles, tant en termes de capacitats tècniques com d'aparença física. Aquesta comparació perpètua pot portar a sentiments d'inferioritat i a la creença que el valor propi depèn de la capacitat de superar les altres. Wainwright i Turner (2004) exploren com aquesta dinàmica competitiva afecta la identitat de les ballarines, fent que la seva autoestima estigui condicionada per la percepció externa i la comparació amb les seves companyes.

L'autoexigència és una altra conseqüència directa de l'entrenament intensiu i de les altes expectatives en la dansa clàssica. Les ballarines sovint adopten una mentalitat de perfeccionisme extrem, on qualsevol error és vist com un fracàs total. Segons el treball de Pickard (2012), aquesta autoexigència pot conduir a un comportament autodestructiu, on les ballarines s'exigeixen a si mateixes nivells impossibles de rendiment i es castiguen severament per qualsevol desviació de la perfecció. Aquesta mentalitat no només afecta la seva actuació en la dansa, sinó també la seva salut mental, contribuint a trastorns com l'ansietat, la depressió i els trastorns de l'alimentació.

La combinació d'inseguretat i autoexigència crea un cicle viciós que pot ser difícil de trencar. La inseguretat alimenta la necessitat d'assolir la perfecció, i la incapacitat de

complir amb aquests estàndards impossibles reforça encara més la inseguretat. (Hamilton, 1998). Aquesta dinàmica pot portar a una espiral descendent de salut mental, on les ballarines esdevenen cada vegada més autocrítiques i menys capaces de reconèixer els seus èxits i progressos. Hamilton (1998) destaca que aquesta espiral pot tenir conseqüències devastadores, inclòs l'abandonament prematur de la carrera de dansa i una vida plena de sentiments de fracàs i inadequació.

Les repercussions físiques d'aquesta autoexigència extrema també són significatives. Les ballarines sovint ignoren el dolor i les lesions per tal de continuar entrenant i actuant, la qual cosa pot portar a danys físics greus i permanents. Wainwright i Turner (2004) expliquen que aquesta pràctica de sobrepassar els límits físics és vista com una demostració de compromís i dedicació, però en realitat, posa en risc la salut i la longevitat de les ballarines. Aquesta negligència del benestar físic es relaciona directament amb la necessitat de complir amb les expectatives externes i internes, perpetuant així el cicle d'autoexigència i inseguretat.

A més, el sistema de recompensa en la dansa clàssica sovint reforça aquestes dinàmiques negatives. Les ballarines reben elogis i reconeixement principalment per assolir la perfecció tècnica i per mantenir una imatge corporal ideal. Segons Benn i Walters (2001), aquest sistema de recompenses pot portar a una validació extrínseca que, en absència de reconeixement intern, deixa les ballarines depenent constantment de l'aprovació externa per sentir-se valuoses. Aquest fenomen pot contribuir a la creació d'una subjectivitat basada en l'aprovació d'altres, debilitant així la capacitat de les ballarines per desenvolupar una autoestima sòlida i independent. En conclusió, m'interessa per la recerca la vivència de les participants en la formació de dansa clàssica i els impactes de l'exigència de la professió en les seves subjectivitats. Serà important, doncs, detectar si la dansa ha contribuït a generar una inseguretat i autoexigència en les ballarines i de quina manera aquesta inseguretat i autoexigència, probablement desenvolupada, ha afectat el benestar de les nostres participants.

2.2 La subjectivitat femenina i el ballet compartint escenari

2.2.1 Estereotips i rols de gènere en la construcció de la subjectivitat

L'estudi de la subjectivitat femenina ha estat un camp central per les ciències socials, desenvolupant eines crítiques per entendre com les dones experimentaven i percebien la seva identitat en un context patriarcal.

Una de les aportacions més pioneres de la teoria feminista sobre la construcció de la feminitat va ser la publicació de "la mística de la feminidad" de Betty Friedan als

anys 60 als Estats Units, influenciada pel "segon sexe" de Simone de Beauvoir. L'autora presentava un anàlisi de la situació de les dones nord-americanes – blanques, de classe mitjana-alta dels barris residencials dels Estats Units- durant els anys 50. Analitzava com un cop acabada la Segona Guerra Mundial les dones, que havien ocupat llocs de treballs dels homes quan estaven al front, es van veure obligades a regressar a l'esfera privada retornant a la llar amb la finalitat de dedicar-se exclusivament a ser mares i esposes.

Aquesta situació que es va implementar i estendre als barris residencials dels Estats Units porta al que Friedan (2016) definia com la mística de la feminitat. Es tracta d'un ideal femení, en les quals les dones d'un perfil determinat havien d'encaixar per ser el model de mare, esposa i ama de casa que reclamava la societat. En aquest sentit, només existia una única definició de "realitzar-se com a dona": la de mare-ama de casa. Aquest fet, els hi ocasionava tristesa, insatisfacció i sensació de buidatge interior, que l'autora defineix com:

"Un malestar que no tenía nombre (...) causado por la adaptación a una imagen que no les permite convertirse en lo que pueden ser"(Friedan,2016).

Seguint amb Friedan (2016), analitza la crisi de la identitat de les dones com a mostra d'una societat que les empeny en una sola direcció d'elles i dels seus desitjos: casar-se. Mostra com moltes dones van deixar de costat els seus anhels professionals i personals per complir amb un desig imposat: el matrimoni.

Ens interessa aquesta aportació per la investigació perquè es pretén analitzar si en la formació artística de la dansa clàssica, entesa com a disciplina on les normes de gènere i les representacions de la feminitat juguen un paper crucial, ha existit la sensació "d'un malestar que no té nom" causat, com exposa l'autora, pel procés d'adaptar una imatge que no correspon amb el que volen ser i que, d'alguna manera, es troba distanciat del que s'espera d'elles com a ballarines. El ballet, com a forma d'art, reflecteix i modela les construccions de gènere, influenciant la percepció i l'experiència de les ballarines. La disciplina estricta i les expectatives rigoroses del ballet poden generar una sensació similar a la descrita per Friedan (2016).

En l'evolució dels estudis feministes sobre la subjectivitat femenina hi han hagut altres aportacions significatives per la recerca. Per una banda, Lagarde (1997) argumentava que la identitat femenina es construïa a partir del context històric, cultural i social en el qual vivim. Per aquest motiu, defensa que les societats creaven representacions del que s'entén com a femení que actuaven com a models ideals i també, incidien en l'estructuració psíquica del subjecte de la dona.

D'aquesta manera, l'autora afirmava que els estereotips i els rols de gènere constitueixen la base sobre la qual els subjectes articulen la seva pròpia existència partint de codis i categories d'identitat assignats per la cultura. Això significa, que des de la infància les noies i els nois aprenen i interioritzen els rols i estereotips que constitueixen la base de la construcció de la identitat de gènere. Generen una percepció del gènere interioritzada que orienta i guia la representació de la realitat, les accions, els pensaments i els comportaments dels subjectes. (Jiménez, 2005).

D'altra banda, anys més tard, Butler i Lourties (1998) aportaven la idea que el gènere és una construcció performativa, on les normes i les expectatives socials dicten les expressions de la feminitat i la masculinitat. Aquesta perspectiva suggereix que les identitats de gènere no són innates, sinó que es desenvolupen a través de la repetició d'actes i comportaments regulats culturalment. D'aquesta manera, la teoria feminista ha jugat un paper crucial per desenvolupar com les estructures de poder influeixen en la subjectivitat femenina.

Això significa que les persones ens convertim en dones o homes a mesura que aprenem i interioritzem les representacions culturals del gènere. Els estereotips i rols binaris representen el model a seguir en les societats patriarcals. (Mead, 1999).

Continuant amb la mateixa línia temàtica, Freixas (2001) va analitzar una aproximació a les característiques que imposa la cultura patriarcal a la subjectivitat femenina, exposant els següents rols i estereotips considerats femenins: l'imperatiu de la bellesa, la predisposició natural a l'amor, la maternitat "obligatòria" i la representació de la dona entesa com a cuidadora i responsable del benestar dels altres. D'aquesta manera, considera que cada persona té únicament dues opcions: complir o desobeir el mandat de gènere.

Per concloure, queda clar que no podem pensar en els subjectes fora de la societat ni a la societat com alguna cosa aliena a les subjectivitats que la conformen. Aquesta interrelació és crucial per entendre com les dones desenvolupen la seva subjectivitat en un context patriarcal. En aquest sentit, la subjectivitat femenina es conforma en l'interjoc amb els altres membres de la societat, permetent a cada persona reconèixer-se en la seva singularitat i ser a la vegada la imatge especular -social- en la qual les altres persones es reconeixen. (Martínez, 2007).

2.2.2 L'impacte del ballet en la subjectivitat de les ballarines.

Entenent que el gènere és una categoria sociocultural i que les subjectivitats femenines es conformen en un context patriarcal, De Lauretis (1987) argumentava que la subjectivitat femenina es veia modelada per narratives històriques i contextos específics

que dictaven què era considerat apropiat o inapropiat per a les dones. Doncs, per l'autora la subjectivitat femenina era un producte de les interaccions complexes entre els discursos culturals, les representacions mediàtiques i les experiències personals. Per aquest motiu, el ballet podria arribar a ser vist com una tecnologia del gènere (De Lauretis, 1987) en el sentit que les seves pràctiques i normes disciplinen els cossos de les ballarines i els ballarins, inculcant ideals específics de feminitat i masculinitat. Des d'una primerenca edat aprenen a modelar els seus cossos i els seus comportaments d'acord amb expectatives rigoroses que reflecteixen i reforcen els estereotips de gènere. De Lauretis (1987) defensava que el gènere no només era una qüestió d'identitat individual, sinó que era producte de la interacció entre discursos culturals i pràctiques institucionals. D'aquesta manera les tecnologies del gènere, com podria ser el ballet, són mecanismes en els quals es produeix i es manté les identitats binàries de gènere.

En la mateixa línia, Adair (1992) afirmava que la pràctica del ballet requereix una disciplina rigorosa i una modulació corporal concreta, que après des d'una primerenca edat pot implicar una internalització de normes estrictes sobre els cossos, la conducta i l'aparença, generant unes conseqüències específiques a la subjectivitat de cadascuna. La qual cosa pot afectar a la seva autoimatge i autoestima.

Anys més tard Bordo (1993) desenvolupava la idea que el cos femení era un camp de batalla on s'inscrivien les normes i les expectatives socials. Aquesta autora aporta la idea que els ideals de bellesa i la vigilància constant del cos femení són mecanismes de control que perpetuen la subordinació de les dones i aquest control sobre els cossos de les dones no únicament afecta en l'autoimatge sinó que també té un impacte de pes en l'autoestima i l'agència.

Aquest impacte en l'autoestima i l'autoimatge no és únicament produït des del ballet, Lagarde (1997) parlava de la feminitat com una condició històrica de ser per a altres. En aquest sentit, m'interessa analitzar si les ballarines, que treballen per satisfer les expectatives dels coreògrafs, directors i públic, han sentit intensificada o reforçada la idea que el valor de si mateixes resideix en la capacitat de complaure i contribuir a la realització dels altres.

2.2.3 Model únic de “ballarina”

Mead (1973) analitza diferents grups ètnics de Nova Guinea per observar les diferències dels rols i estereotips considerats tradicionals de les societats occidentals. La idea més rellevant per la investigació és que els rols i els estereotips que entenem a les nostres societats occidentals són construccions socials i culturals i, per tant, no hegemòniques.

L'antropologia aporta a la nostra societat la idea que les asimetries en les estimacions i importàncies assignades als homes i a les dones són fruit d'una construcció cultural i s'han argumentat de manera universal, donant-les com a premisses explicatives per a totes les societats, sense tenir en compte la variabilitat cultural i social i les diferents formes de relacionar les categories de gènere en termes de poder/submissió.

Des de l'antropologia tradicional s'acceptava i es validava un model de subordinació política universal de la dona basat en el model evolutiu de l'home caçador i la dona recol·lectora. Tanmateix, existeixen evidències transculturals (iroqueses, agta i chipewyan) que posen de manifest la variabilitat de l'estratificació sexual, ja que demostren la influència de les dones en els processos d'evolució física. (Lewellen, 2009).

El concepte de dona ha estat universalitzat en la teoria feminista i per aquest motiu moltes activistes feministes "subalternes" comencen, en una tercera onada, a reivindicar els seus espais, les seves veus, les seves experiències i les seves lluites. L'antropologia i les comparatives culturals posen de manifest les diverses desigualtats i/o opressions de les dones en països perifèrics – entenent la perifèria com totes les societats que no es basen en la cultura hegemònica d'occident-. (Moore, 1991).

És important, doncs, la idea sobre les múltiples identitats com a principi bàsic pel desenvolupament dels feminismes. Existirà diverses identificacions i no s'homogeneïtzarà una única versió de dona, perquè s'entén que la dona està travessada culturalment per una simbologia local, situada i específica que determina la seva construcció.

És interessant aquest concepte per la nostra investigació perquè el model de "dona" al ballet ha estat representat des d'una posició eurocèntrica, sent molt complicat, per exemple, veure dones negres en companyies de ballet. Per tant, hi ha una relació entre la imatge de dona representada com universal -del feminisme occidental- i la imatge de ballarina, entesa com una única possibilitat corporal basada en un model de dona eurocèntric i específic.

2.2.4 La feminitat en les ballarines; un constructe social

La dansa clàssica consolida uns moviments pels ballarins i uns altres per les ballarines, seguint i perpetuant el model dicotòmic de gènere -home vs. dona-, en el qual els homes han d'expressar "la seva masculinitat" i les dones "la seva feminitat". Tal com expressa Fort (2015) aquesta dicotomia -femení vs. masculí- és una forma d'expressar les dicotomies polítiques, econòmiques i socials de ser "explotat" i "explotador".

En aquest sentit, les dones suporten una cadena de dominacions i submissió socials, sexuals, de classe i també d'ètnia. Aquestes dominacions i submissió s'han vist reflectides en la dansa clàssica.

El concepte de feminitat ha estat atribuït a les ballarines com a tret inherent de la seva subjectivitat. Pena (2000) analitza l'ideal femení en les ballarines a través dels repertoris clàssics, on ens interessa, sobretot, per la recerca, la relació entre la figura de la ballarina i els atribuïts, indissociables dins l'escena, com la fragilitat, la dolçor i la lleugeresa. Doncs, la indumentària -com s'ha comentat anteriorment- ha jugat un paper important en la transmissió d'aquests atribuïts.

Serà interessant per la recerca conèixer com afecta en les subjectivitats de les participants aquesta relació directa amb la feminitat, com atribuït indissoluble de la ballarina i com l'han viscut, entenent que havien de respondre aquest model. Les nostres societats han construït socialment una divisió dicotòmica del gènere, la qual, modela i socialitza segons uns rols i estereotips basats únicament en dues opcions: la feminitat i la masculinitat. Petrozzi (1996) exposa que els homes se'ls vincula amb atribuïts com l'agressivitat, el poder, la força, la intel·ligència i la lògica. En canvi, les dones, se'ns socialitza a través de la submissió, delicadesa, debilitat, emocionalitat, passivitat i irracionalitat. D'aquesta manera, les nostres societats des de l'imperatiu patriarcal, han construït un model de dominació -submissió, que es veu recolzat en aquests atribuïts de gènere.

Aquesta autora ho relaciona amb la representació dels ballets clàssics, on es desplega a través del moviment la divisió de gèneres. Doncs, exposa que les ballarines representen la lleugeresa, fragilitat i dolçor a través del moviment, mentre els homes representen la força i el poder. A més a més, exposa com el pas a dos és una representació del model de dominació- submissió, en el qual la ballarina busca l'equilibri perfecte a través d'ell -l'home-. El ballarí, doncs, es presenta com el salvador, el príncep, i el "jo", mentre ella és la musa, la fada i "l'altre", el que no li permet definir-se a si mateixa.

La dansa clàssica no ha deixat de representar i reproduir el que Beauvoir (2002) defineix com l'alteritat. L'autora defensa que "la dona" ha estat constituïda històricament com el "segon sexe", com "l'altre" determinant-se i diferenciant-se respecte a l'home: ell és el subjecte i ella és l'alteritat. És aquest invent patriarcal -construït a través de mites, religions, filosofia, psicoanàlisi, etc.- l'ordenament jeràrquic que legitima l'autoritat masculina. En paraules d'ella:

"La mujer se determina y se diferencia con respecto al hombre, y no a la inversa; ella es lo inesencial frente a lo esencial. Él es el Sujeto, es el Absoluto: ella es la Alteridad" (Beauvoir, 2002).

D'aquesta manera, tornant a Petrozzi (1996), els cossos de les ballarines i dels ballarins acumulen i expressen significats patriarcals, basats en la dominació i submissió.

Serà interessant per la recerca la idea de l'alteritat i el model de dominació i submissió instaurant-se en els cossos de les participants. Doncs, volem conèixer les vivències i sensacions que han experimentat en la representació d'aquest model reproduït pel ballet, que reproduïx significats patriarcals de les nostres societats. Així com, reflexionar sobre quines conseqüències en les subjectivitats detecten d'aquesta relació entre la feminitat, la subordinació i l'alteritat instaurades en les nostres societats i el ballet.

2.3 El cos com a subjecte

2.3.1 La identitat de gènere com a condicionant de la vivència i la percepció del cos

“En nuestra sociedad las mujeres participan como objetos en la economía de los bienes simbólicos, encargándose de la apariencia y colocándose en el ámbito del parecer, del ser percibido, del complacer, y les incumbe volverse seductoras, convertirse en objetos estéticos, destinados a suscitar la admiración tanto como el deseo, y en consecuencia a atraer una atención constante a todo lo relacionado con la belleza, la elegancia, la estética del cuerpo, la indumentaria, los ademanes” (Tortajada, 2011).

La societat imposa un model hegemònic de bellesa ideal. Soley- Beltran (2012) aporta la idea que les models de moda es mostren com a significats de valors culturals i estàndards de bellesa i identitat ideal en una economia de consum. Són cossos que es perceben desitjables. Però, es constata que per la creació de cossos desitjables necessàriament ha d'existir un grup de cossos no desitjables, que són víctimes col·laterals del projecte de bellesa perfecte. Una de les aportacions més significatives per la recerca és la idea que la fantasia de la perfecció estètica crea mostres com: la joventut permanent, la primesa extrema i la manipulació digital i objectivació. La joventut permanent es presenta com a desitjable i assolible. És a dir, una fantasia de bellesa eterna concebuda com a jove, predominantment blanca i prima, ja que des dels anys 60 (generació baby-boom) la joventut es torna un valor en si mateixa. Això porta a la intenció permanent de percebre's com a éssers sense edat (Soley-Beltrán, 2012). L'altre monstre creat per la fantasia de la perfecció estètica, rellevant per la recerca, és la primesa extrema. L'autora posa de manifest, a partir de les entrevistes realitzades a diverses models de moda, que molts cops inclouen cossos menys prims en les desfilades és sinònim de poc nivell professional de les models. Les entrevistades exposen, la contínua pressió per part de l'agència per mantenir el pes de la model al mínim, utilitzant en algun cas drogues il·legals i, per tant, conduint-les a pràctiques poc saludables. (Soley-Beltrán, 2012).

Doncs, aquesta pressió, de vegades, pot arribar en format d'elogi. Una de les models entrevistades expressa que va rebre el següent comentari "*estás muy guapa delgada*" en un moment de la seva vida, en el qual la seva salut corria un seriós perill a causa de l'anorèxia. (Soley-Beltrán, 2012).

És interessant analitzar una comparativa d'aquest monstre de la perfecció estètica per veure les similituds i diferències aplicables al món de la dansa clàssica. Doncs, es pressuposa una tendència similar i per aquest motiu, és rellevant posar veu a les experiències pròpies per donar visibilitat i erradicar una conducta de violència institucional respecte a la salut de les dones.

També, és rellevant situar els cossos com a part central de la recerca des d'un punt de vista com a producte social. Tal com expressa Soley-Beltrán (2010) les personalitats i els tipus corporals -de les models- continuen reflectint el context social. L'autora exposa que les supermodels són objectes de consum, on els seus salaris formen part indissoluble de la seva imatge.

Una de les aportacions més rellevants per la recerca és la concepció que les models, en les nostres societats, que inicialment van estar utilitzades com a "penjadors", s'han convertit en identitats perfectes. És a dir, han encarnat els ideals de bellesa i perfecció social que governen el capital corporal. "Ser" model, doncs, equival a obtenir un "certificat oficial" de bella que dona fe de l'obediència normativa i l'acceptació social. No obstant això, l'autora exposa a través de les entrevistes, que moltes vegades els sentiments i les percepcions de les models difereix de la imatge que donen i en moltes ocasions es senten alienades de la seva pròpia imatge. (Soley-Beltrán, 2010). Vull conèixer, doncs, la relació de les ballarines de dansa clàssica respecte al seu cos i la seva subjectivitat. M'interessa analitzar com viuen i senten els seus cossos avui dia, entenent que han estat socialitzades en una formació disciplinària i estricta respecte a l'assoliment d'una corporeïtat concreta, també, vull conèixer com vivien la relació amb els seus cossos quan estudiaven al conservatori; si es sentien alineades de la seva pròpia imatge.

Un altre aspecte rellevant per la recerca és la mirada de l'altre per l'acceptació i la validació d'una mateixa. Tal com expressa Tortajada (2011) per explicar la participació de les dones en la dansa és necessari referir-se a la creació i a l'impacte de les imatges al seu consum: a la mirada de "l'altre" sobre la ballarina.

L'autora exposa com les dones han estat cenyides per les imatges del cos femení que representen el desig i el poder masculí. Aquestes imatges construïdes en la lògica del patriarcal fragmenten el poder de les dones per representar-se a si mateixes. Dins del

món de la dansa, es dona una relació causal entre el que mira i el que és mirat. D'aquesta manera, el que s'exposa a ser mirat jugar un paper passiu i el que posseeix la mirada, està en una posició de poder. No obstant això, en el cas d'ells -ballarins- es dona un èmfasi a la forma i a l'acció. La masculinitat està representada per la força, ell condueix l'acció i és el creador més que el creat. En canvi, a les ballarines se'ls hi dona importància, principalment, per la seva aparença, la seva imatge, centrant-se en la mirada externa. (Tortajada, 2011) D'aquesta manera, tal com argumenta l'autora:

“La mirada implica una posición de poder: el que mira posee la imagen y la reelabora desde su experiencia y contexto, sin que el productor de la imagen tenga control sobre ello. Así, el cuerpo y sus discursos están sujetos a esa relación de desigualdad entre el que baila y es visto y quien ve y ressignifica esa danza.” (Tortajada, 2011)

2.3.2 Els cossos parlen: cossos com a productes socials i artístics

A partir dels anys 60 començava una reflexió al voltant del cos i d'aquesta manera s'obria un camp d'estudi interessant per la sociologia: la sociologia del cos. Abans d'endinsar-nos cap a diverses aportacions sobre l'estudi del cos, cal aclarir el que entenem per cos. Le Breton (2002) advertia que les representacions del cos corresponen a les representacions de la persona. Això significa que el cos és un element de l'imaginari social i no es distingeix de la persona que crea la representació del cos, la qual es construeix en base a la representació col·lectiva que la societat crea. D'aquesta manera, entendrem el cos, per una banda, com un objecte produït i regulat pels règims polítics, normatius i discursius i, d'altra banda, com el lloc on es percep, es sent i es viu, reproduint subjectivitats.

Per parlar de la primera representació en aquesta investigació del cos entès com un objecte que es regula i es jutja socialment, cal parlar de l'aportació que Foucault (2006) va desenvolupar als anys 70 amb el concepte de biopoder. Defensava que les institucions modernes exerceixen un control sobre els cossos mitjançant la disciplina i la regulació dels comportaments. D'aquesta manera els nostres cossos són productes socials que representen poder i a la vegada son producte del poder.

Seguint en aquesta línia, l'autor en "Vigilar i Castigar" (1996) centra el seu anàlisi en els presos i els centres penitenciaris, on desenvolupa la idea que els dispositius de poder estan sempre inscrits en el cos. En aquest sentit, argumenta que la tecnologia disciplinària forma part d'una xarxa de somato-poder i bio-poder que controla i regula als cossos individuals i a les poblacions. Això significa que aquestes xarxes de poder, que travessen els cossos, tenen una doble forma d'exercici: la disciplina i la bio-política. Dos processos que coexisteixen i es complementen per exercir el poder. (Foucault, 1996). Aquest anàlisi ens serveix en la investigació per il·lustrar una forma de

poder "descentralitzat" que actua sobre els individus a través del treball sobre el seu cos, creant cossos subjectes o dòcils (habitats a la regulació externa), a través de la disciplina; entesa com el mètode per millorar l'eficiència d'una activitat a través de la supervisió i coerció constant del procés. (Fitz, 1998).

En aquesta mateixa direcció, Mora (2008) argumenta que des de les institucions que ensenyen dansa clàssica -com l'institut del teatre- es perpetua la certesa que només existeix un model de cos apte i que els ballarins i les ballarines jutgen el dels altres i els seus mateixos, reproduint i legitimant les nocions restrictives del cos adient pel ballet. Doncs, el ballet ha creat un cos apte; aquell que pot posar-se sota la tutela de l'ensenyament, al que es manipula, se li dona forma, se l'entrena, se l'educa, obeeix i respon. (Taccone, 2016). Tal com s'exposa en text, els cossos aptes de les ballarines són productes del poder:

"La superficie tersa, la piel cándida, la mirada obediente, el contorno de sus formas es la imagen requerida. La mirada que recibe sobre sí deja en evidencia la imagen especular de una mujer vacua; un cuerpo idolatrado desde la distancia contemplativa del hombre y que se traduce, en medio de nuestra cultura, como plusvalía del deseo. (...) La imagen vertical de la lánguida, blanca, sublime, ligera y asexuada bailarina de ballet; aquella que perdía el contacto con la tierra para complacer la mirada fascinada del poder" (Taccone, 2016).

Continuant amb aquesta idea; el cos entès com a efecte d'una dinàmica de poder, Butler (2002) afirmava que les persones no són propietàries de si mateixes ni del seu gènere perquè no han realitzat "la performance" que més les satisfà, sinó que han estat regulades pels principis heteronormatius i androcèntrics. D'aquesta manera, l'autora defensa que: "quan Foucault diu que la disciplina "produeix" individus, vol dir que el discurs disciplinari no només dirigeix i utilitza els individus, sinó que els constitueix activament" (Butler, 2006).

D'aquesta manera, l'autora defensa que els imperatius corporals normatius creen els cossos que importen, com aquells que constitueixen la norma i els cossos "abjectos", com aquells que són rebutjats perquè surten dels límits d'una matriu heteronormativa. En aquest sentit, la materialitat dels cossos és un efecte de poder que ve determinada per l'assoliment d'un sexe i produeix un procés discursiu que habita en els cossos. Coneixent el paper central del cos per la formació artística de la dansa clàssica pot ser útil reflexionar sobre com actuen els cossos de les ballarines i quines percepcions tenen elles mateixes sobre la seva corporeïtat, entenent que han estat cossos modelats i produïts pel poder.

Un cop he presentat la relació entre el cos i poder, a continuació aportaré algunes idees rellevants per la investigació sobre el cos entès com el lloc on es percep, es sent i es viu, reproduint subjectivitats.

En les nostres societats, els nostres cossos poden ser considerats com a eixos socials perquè són centrals a les nocions del "jo". Per tant, el sistema social a través dels cossos rep i expressa informació sobre nosaltres. En aquest sentit, el cos passa a ser l'aparador on col·loquem els signes de la mateixa identitat i subjectivitat. (Soley-Beltran, 2007), D'aquesta manera els nostres cossos no únicament són matèria, sinó que mitjançant ells produïm discursos sobre qui som i com ens representem.

En aquest mateix sentit, Mora (2008) exposa que el cos produeix subjectivitat, produeix formes especials de vincular-se amb el món i amb els altres, produeix coneixement. Està clar, doncs, que el cos és produït des d'una història col·lectiva, des d'una biografia personal, familiar i vincular, des d'un context històric, des d'un grup social, des de situacions, relacions, mirades i controls. I d'aquesta manera, el cos no és únicament receptor, també produeix.

Un cop presentat aquest apartat, sabem que el cos produeix significats i alhora és produït per dinàmiques disciplinàries de poder. Per aquest motiu, serà interessant reflexionar sobre les percepcions i vivències dels cossos de les ballarines entrevistades, entenent que han estat cossos modelats per institucions acadèmiques que buscaven encaixar la corporalitat de cadascuna a la norma corporal del ballet. Així com, serà destacable observar i reflexionar sobre quines conseqüències de les dinàmiques de poder sobre els seus cossos han influenciat les seves subjectivitats.

2.3.3 La centralitat del cos en les nostres societats: sistema capitalista i cos

En qualsevol cultura el cos està lligat al que és social, és a dir, tota pràctica social és una experiència corporal. Això significa que les diferents pràctiques corporals es corresponen als diferents models de vida. Els cossos, per tant, es modifiquen en el moment que els modes de vida i la cultura canvia. A finals del segle XX i principis del segle XXI, Occident es caracteritza per un culte total del cos. Els cossos, en les societats actuals, s'han convertit en alguna cosa a reivindicar, a mostrar, alguna cosa que cuidem. Això significa que s'han transformat en un objectiu en si mateix. El cos un cop disciplinat per la dieta i els exercicis físics convenients, ha passat a ser un símbol d'estatus, joventut, salut i energia. (Esteban, 2004).

Apareix el cos com un culte, i per això, sorgeix l'afany de regulació i control social de la població i de l'individu a través del seu cos. Aquesta regulació assoleix la seva perfecció potenciant el consum i fomentant l'autocontrol i la disciplina. Per tant, des d'una visió actual, es relaciona el cos amb la construcció social del concepte de persona, és a dir,

amb la formació del "jo". Això significa que, es reconeix el seu paper conformador de la subjectivitat, doncs, la imatge corporal i el cos són fonaments en la construcció de la mateixa identitat (Esteban, 2004). La centralitat del cos es reflecteix en espais socials com els mitjans de comunicació, el món de l'espectacle, l'oci, l'esport, i la publicitat, protagonistes absoluts de les nostres societats de consum. L'alliberació del cos que caracteritza la nostra societat consumista es dona a un nivell ideal i de referència, que es mostra de manera fragmentada i diferenciada del que és quotidià. Això, llavors, és part d'un procés de control sobre els cossos (Esteban, 2004).

Tot això significa que s'exerceix un consum amb relació als cossos. Així doncs, es relaciona el consum amb la sexualitat, perquè les nostres societats s'han sexualitzat. De manera que s'ha alliberat els costums sexuals i l'exhibició permanent d'aquesta. També, s'ha exercit consum sobre l'estètica, els maquillatges i la cura de l'aparença, on l'extrem estaria situat en la cirurgia estètica, que cada cop creix a ritmes acceleradors. Així com, s'ha impulsat una vida sana i una dieta equilibrada com a mecanismes per l'exposició d'un cos ideal. En definitiva, s'han comercialitzat molts aspectes o pràctiques socials que emfatitzen la cura del cos i l'acceptació d'aquest mateix. (Esteban, 2004). No obstant aquesta dinàmica general respecte a tots els cossos, els ideals corporals hegemònics no afecten per igual als diferents sectors culturals i grups ètnics. Això es refereix al fet que, tals ideals sobre el cos i la bellesa si fossin socialment compartits com un "haver de ser", no necessàriament es correspondrien amb les necessitats i experiències reals de les persones. Pot haver-hi llavors, una espècie de "desfasament" entre l'ideal estandarditzat de l'estètica corporal i les pràctiques dels que el comparteixen, davant la impossibilitat de coincidir amb ells mateixos (Esteban, 2004).

Aquesta aportació és rellevant per l'anàlisi perquè cal no oblidar el context social que ens envolta quan s'estudia una realitat social. Per tant, els resultats de la recerca han d'estar analitzats a partir d'un context determinat, que influenciarà les opinions, percepcions, sentiments de les dones entrevistades en la recerca. Totes elles, estudiants de dansa clàssica al Conservatori de Barcelona, compartiran una realitat social que no respon a la realitat de totes les altres dones.

3 Metodologia

3.1 Epistemologia feminista i metodologia qualitativa

L'aproximació epistemològica en què es situa aquesta investigació és la proposta de Haraway (1988) dels coneixements situats a través dels quals qüestiona la pretesa neutralitat i objectivitat positivistes, com assenyala:

“Yo quisiera una doctrina de la objetividad encarnada que acomode proyectos de ciencia feminista paradójicos y críticos: la objetividad feminista significa, sencillamente, conocimientos situados. (...) . La objetividad feminista trata de la localización limitada y del conocimiento situado, no de la trascendencia y el desdoblamiento del sujeto y el objeto. Caso de lograrlo, podremos responder de lo que aprendemos y de cómo miramos.” (Haraway, 1988).

Haraway amb el coneixement situat es refereix, bàsicament, a llocs materials i semiòtics des dels quals ens relacionem amb allò que experimentem, produint coneixements que lluny de construir una realitat fora de nosaltres mateixes, son producte de la interacció d'entre qui investiga i allò que s'investiga. (Pujol, Montenegro i Balasch 2003). Tal com expressen Pujol, Montenegro i Balasch (2003):

“Para Haraway (1997), el objetivo es hacer los conocimientos situados posibles para ser capaces de realizar afirmaciones consecuentes sobre el mundo y sobre las demás en una pauta de testimonio modesto que insiste en la localización y en donde el posicionamiento es siempre una construcción compleja y heredada.” (Pujol, Montenegro i Balasch 2003).

És important, doncs, expressar que totes les reflexions i coneixements d'aquesta recerca estan supeditades a un cos concret, singular i individual – el meu: dona blanca, de classe mitjana, de Barcelona, d'esquerres, feminista i ex-estudiant de dansa clàssica al conservatori- que parteix d'aquesta subjectivitat a l'hora de mirar, d'interpretar i d'expressar la realitat social.

En aquest sentit, i en concordança, he escollit una metodologia qualitativa, el fonament de la qual és que no pretén ser un reflex del fenomen d'estudi, sinó analitzar com es construeix aquest des de la perspectiva de les participants. Es tracta d'explorar la construcció del coneixement situat i donar visibilitat a les experiències entorn els sentiments i les percepcions respecte a les seves subjectivitats i els seus cossos i alhora examinar en quin grau aquesta construcció esdevé una via per a la revisió i transformació social d'aquestes.

En aquest sentit, el compromís feminista va més enllà de la intenció d'interpretar la realitat per mitjà de testimonis, ja que parteix de la base ètica i política de voler comprendre una part de la realitat i posar de manifest les seves lògiques per poder transformar-la (Castañeda 2019). Com diu Sandra Harding:

“así, la investigadora o el investigador se nos presentan no como la voz invisible y anónima de la autoridad, sino como la de un individuo real, histórico, con deseos e intereses particulares y específicos.” (Harding, 1998)

Per tant, des de l'epistemologia del coneixement situat, les investigadores també han d'analitzar de quina manera influeix el seu posicionament en el coneixement produït i posar el focus en la parcialitat per tal que aquesta esdevingui una potencialitat i no un límit (Biglia i Vergés-Bosch ,2016).

3.2 Metodologia qualitativa i tècniques de producció de dades

Partint de l'epistemologia-metodologia de coneixements situats, proposo una metodologia qualitativa, com a eina de recollida de dades del procés d'investigació. La metodologia de caràcter qualitatiu, també, és la més adient per a investigacions que pretenen donar visibilitat a experiències, sentiments, posicionaments i percepcions. Doncs, l'objectiu de la recerca és investigar com la formació de dansa clàssica ha contribuït i de quina manera en la construcció de les seves subjectivitats i la percepció negativa dels seus cossos de les ballarines.

Així, doncs, es plantegen dues tècniques: una autoetnografia i l'entrevista semiestructurada en profunditat. Les fases d'aquesta metodologia han estat:

1. Autoetnografia: reflexionar sobre la meua pròpia experiència durant cinc anys cursant la carrera professional de dansa clàssica al conservatori de Barcelona.
2. Entrevista semiestructurada en profunditat: entrevistada centrada en la producció de coneixement de la participant per tal de conèixer i donar visibilitat la construcció de la seva subjectivitat respecte a la temàtica a investigar.

La primera tècnica utilitzada -autoetnografia- neix arran de la meua experiència i vivència en la formació professional de dansa clàssica al conservatori de Barcelona. Aquesta tècnica intenta entrellagar l'experiència individual amb conceptes macrosocials de la nostra realitat sociocultural. (Esteban, 2008). Per tant, el meu cos serà l'objecte central de la investigació quan intentaré reflexionar sobre una realitat social des de la vivència pròpia – des de sensacions físiques, fisiològiques, sensorials, des de les emocions, sensacions, etc.- (Esteban, 2008). La recollida d'informació ha estat a partir de processos d'observació, d'analitzar les vivències, les emocions i les experiències viscudes al conservatori de dansa.

Esteban (2004) amb la seva aportació de l'antropologia del cos defensa una antropologia que consideri l'experiència corporal reflexiva dels actors i actrius dins de, i també davant de, la cultura. Per recuperar l'experiència corporal recorre al que anomena itineraris corporals, com aquells:

"procesos vitales individuales (...) que nos remiten siempre a un colectivo, que ocurren dentro de estructuras sociales concretas y en los que damos toda la centralidad a las acciones sociales de los sujetos, entendidas estas prácticas como corporales. 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).

Així doncs, aquesta primera part de la investigació comptarà amb una autoetnografia centralitzada en una experiència corporal -la meua- sobre l'experiència d'haver estudiat dansa clàssica i com aquesta vivència va influenciar i

construir sentiments i percepcions específics en la meua subjectivitat i la meua percepció corporal.

L'altra tècnica utilitzada és l'entrevista semiestructurada en profunditat. La realitzo a vuit dones que han cursat la formació professional de dansa clàssica a l'institut del teatre (Conservatori de Barcelona). L'entrevista en profunditat és bàsicament una tècnica basada en el joc conversacional. És a dir, és un diàleg, preparat, dissenyat i organitzat que es donen dos rols diferents segons l'entrevistadora i l'entrevistada. Aquests dos rols no desenvolupen unes posicions simètriques: l'entrevistadora (investigadora) és la que realitza les preguntes segons les temàtiques que necessita estudiar i analitzar, i l'entrevistada desplega al llarg de la conversa elements cognoscitius (informació sobre les vivències i experiències), creences i desitjos en torn els temes que l'entrevistadora planteja. L'entrevista en profunditat suposa, per tant, una conversa amb fins orientats als objectius d'una investigació social (Vargas, 2012). La pràctica narrativa permet posar al centre l'experiència subjectiva, i per tant contribuir a augmentar l'agència personal. Permet, doncs, analitzar el sentit que les entrevistades donen a les seves pràctiques i als esdeveniments que confronten els seus sistemes de valors, les interpretacions i les lectures de les mateixes experiències, és a dir, pretén conèixer en detall la seva experiència subjectiva enfront de un fenomen (Castañeda 2019).

En concret, s'ha realitzat l'entrevista semiestructurada o focalitzada. Aquest tipus d'entrevista en profunditat requereix una meticulosa preparació i realització. La investigadora té un guió amb uns ítems derivats del problema general que es pretén estudiar. Malgrat que aquesta es mostri força estructurada, organitzada i preparada prèviament, al llarg de l'entrevista, la persona entrevistada anirà proporcionant informació en relació amb aquests ítems, per tant, el curs de la conversa no és subjecta a una estructura formalitzada (Vargas, 2012).

Les entrevistes han estat dissenyades segons quatre grans blocs temàtics: bloc de contextualització; on les preguntes van dirigides a descobrir els inicis de fer dansa, el que sentien i que els hi motivava de la dansa clàssica, quines expectatives tenien... així com, l'evolució d'aquests sentiments.

El segon bloc està dedicat a la subjectivitat femenina, on les preguntes van dirigides a entendre quina autonomia han sentit que tenien en la construcció de les seves subjectivitats, quines sensacions han tingut respecte a les imposicions dels rols i dels estereotips de gènere que el ballet reforça i en definitiva com han viscut la formació i construcció d'una subjectivitat -en èpoques d'adolescència-, desenvolupant-se en el conservatori professional de dansa.

El tercer bloc està dedicat al cos i l'aspecte físic, on les preguntes van dirigides a les seves vivències amb els seus cossos, la relació que tenien amb la seva aparença física, els sentiments i les percepcions que experimentaven dels seus cossos quan aquests tenien un valor significatiu per la dansa i quan aquests eren l'eina de treball de totes elles.

I finalment, el quart bloc fa referència a com han viscut la seva pròpia sexualitat, on les preguntes van dirigides cap a la relació que han establert amb les relacions sexo afectives i els seus cossos. Doncs, interessa investigar quines vivències i sensacions han experimentat en torn la sexualitat, per identificar si la centralitat del cos en la dansa ha tingut repercussions, també, en aquest àmbit i de quina manera.

Per aprofundir més en la informació i de les temàtiques tractades en les entrevistes es pot consultar l'annexa 1, on es troba el guió de l'entrevista.

3.3 Recerca de les participants

La recerca de les participants va ser a través d'Instagram. Havent estudiat al conservatori de dansa i, per tant, sent conscient que moltes de les persones del meu voltant són exballarines o ballarines vaig fer un comunicat, en el qual exposava la finalitat de la recerca i animava a totes aquelles persones que volien participar a posar-se en contacte amb mi per informar-les amb més detall i concretar una entrevista.

Algunes de les participants em va respondre i, per tant, han participat en la recerca. Tanmateix, com només van ser tres les que van respondre, vaig decidir enviar un missatge privat algunes de les persones que continuava mantenint el seu contacte per Instagram o Facebook. A partir d'aquest missatge més personal, moltes d'elles em van respondre amb la voluntat de participar en la recerca i així ha estat.

Amb aquestes dues fonts vaig obtenir 10 possibles participants, tot i que finalment vaig acabar comptant amb vuit persones interessades a participar que complien els requisits del perfil de recerca.

Els criteris d'exclusió a ser participants de la recerca han estat:

- Estar actualment cursant el grau professional de dansa clàssica a l'Institut del Teatre perquè m'interessa l'experiència de persones que han tingut temps de reflexió. Doncs, per experiència pròpia -coneixement situat- considero que estar dins de l'entramat dona poc espai per repensar i qüestionar certes dinàmiques que segurament amb el temps troben el seu espai.

A més a més, m'interessa per la recerca observa i fer visible quins impactes de la dansa afecten de manera quotidiana a la vida social, en altres contextos, a les participants.

- Estar ballant en una escola no professional de dansa clàssica. Tot i que considero que hi hauria moltes persones que segurament passen per les mateixes circumstàncies, crec que el fet, d'estudiar i observar les experiències de persones que han estat al conservatori professional de Catalunya fa que les exigències rebudes possiblement han estat intensificades, perquè és un centre d'alt rendiment que prepara a les estudiantes per dedicar-se de manera professional.
- Cursar el grau professional de dansa clàssica en altres conservatoris. Aquesta decisió es pren amb l'objectiu de facilitar l'entrevista de manera presencial i per motius d'accés àgil i "fàcil" a l'hora de contactar a les persones participants.

Els criteris d'inclusió a ser participants de la recerca han estat:

- L'edat.
S'han admès persones de diversos edats tenint en compte que no tinguin menys de 18 anys -fet que faria que estiguessin encara cursant el grau professional de dansa-.
- Identitat de gènere i orientació sexual.
M'interessa per la recerca contemplar la realitat de totes les persones, sense excloure cap identitat ni cap orientació sexual. No obstant això, no ha estat possible trobar cap participant amb una identitat de gènere dissident i només una amb una orientació sexual lèsbica.
- Diversitat racial.
S'ha volgut incloure a qualsevol persona ballarina de diverses ètnies i de fet, es va contactar amb una persona negra que va estar dos anys cursant el grau superior de dansa clàssica, però aquesta no ha pogut participar en la recerca per motius familiars. Per això, no ha estat possible aquesta diversitat racial en la recerca.

3.4 Subjectes de la investigació²

² Tots els noms que apareixen són ficticis per preservar l'anonimat, menys el meu que he decidit constar el real perquè pren sentit quan realitzo una autoetnografia com a una de les tècniques de la recollida d'informació.

Laia (jo): dona cisgènere de 30 anys que viu a Barcelona. És sociòloga i actualment està cursant el màster d'estudi de dones, gènere i ciutadania. Va realitzar la carrera de dansa clàssica i ho va deixar a cinquè curs, quan quedava un any per acabar-la.

Lina (ella): dona cisgènere de 29 anys que viu a Londres. És mestre d'educació primària. Va acabar la carrera de dansa clàssica i no va continuar ballant.

Rosa (ella): dona cisgènere de 29 anys que viu a Barcelona. És psicòloga i està treballant de psicòloga clínica. Va acabar la carrera de dansa clàssica i no va continuar ballant.

Alicia (ella): dona cisgènere de 29 anys que viu a Barcelona. És professora de dansa. Va acabar la carrera de dansa clàssica i va ballar uns anys fins que es va dedicar a l'ensenyament.

Clara (ella): dona cisgènere de 29 anys que viu a Alemanya. És professora d'idiomes. Va deixar la carrera de dansa clàssica al segon any i després va estar en una altra escola, fins que també ho va deixar a batxillerat.

Etna (ella): dona cisgènere de 31 anys que viu a Barcelona. És educadora social. Va fer la carrera de dansa clàssica fins a quart i després va canviar-se a l'especialitat de contemporani, acabant la carrera en aquesta disciplina. Després ha ballat i actualment ho combina amb el seu treball com a educadora social.

Ona (ella): dona cisgènere de 31 anys que viu a Barcelona. És psicòloga. Va fer la carrera de dansa clàssica fins a cinquè i l'últim any va canviar d'especialitat, acabant la carrera en dansa contemporània. Després va ballar, però ho va deixar per una lesió.

Aida (ella): dona cisgènere de 34 anys que viu a Barcelona. És professora de dansa contemporània i dansa clàssica. Va fer la carrera de dansa clàssica i quan va acabar va repetir l'últim curs en contemporani. Després va ballar en diverses companyies, però actualment és professora de dansa.

Aina (ella): dona cisgènere de 33 anys que viu a Barcelona. És psicòloga. Va fer la carrera de dansa clàssica. Després va ballar en diverses companyies, però actualment ho ha deixat per una lesió.

3.5 Anàlisi del contingut categorial

Anàlisi del contingut que he dut a terme respon a una coherència amb els objectius i el marc teòric plantejat, partint d'una aproximació epistemològica dels coneixements situats (Haraway 1991) i les dues tècniques de recollida d'informació -autoetnografia i

entrevista en profunditat- de caràcter qualitatiu. D'aquesta manera, he seguit els següents passos:

- I. Recol·lecció d'informació a través de les dues tècniques esmentades: autoetnografia i entrevista en profunditat.
- II. Transcripció de les entrevistes: he transcrit les entrevistes de forma literal per assegurar la fidelitat a les paraules i al context original de les participants. Aquest procés és essencial per garantir la precisió i la validesa de l'anàlisi posterior. (Creswell, 2013).
- III. Codificació i anàlisi amb Atlas.ti: la tècnica principal d'anàlisi de dades en aquesta investigació ha estat l'anàlisi de contingut categorial. Aquest anàlisi implica categoritzar i analitzar patrons en les dades textuais (Krippendorff, 2018). Per tractar les dades he utilitzat el programa Atlas.ti que m'ha permès codificar el text i identificar ítems recurrents. (Frise, 2014). Doncs, les dades es van codificar en diverses variables qualitatives, seguint un procés sistemàtic de creació de codis, agrupació en categories i identificació de temes principals.

4 Anàlisi dels resultats i discussió

En aquest apartat presento els principals resultats de la investigació a través de quatre capítols, que han estat fruit de l'anàlisi de contingut categorial en concordança amb els objectius i el marc teòric. Aquests responen a les vivències situades de les participants respecte a la normalització del malestar, l'impacte de la dansa en l'autoestima, l'obligatorietat de mostrar-se femenina i el maltractament institucional amb relació als seus cossos.

4.1 Capítol 1: La vivència en la formació artística de la dansa clàssica

4.1.1 La vivència en la formació de dansa clàssica condicionada per l'excés d'exigència

La pràctica del ballet requereix una disciplina rigorosa i una modulació corporal concreta, que és apresada a edats primerenques, implicant una internalització de normes estrictes sobre els cossos, les conductes i les aparences de les ballarines (Adair, 1992). Aquest fet ha provocat, de manera homogènia per a totes les participants una sensació constant d'haver-se sentit insuficients per la dansa, fet que ha repercutit en les seves subjectivitats. Defineixen l'estada al conservatori com una vivència d'excessiva exigència, que si bé els hi ha aportat aspectes positius, com la fortalesa mental, la

disciplina i la capacitat d'esforç, també, va generar en elles una sensació de malestar que van arribar a normalitzar.

En aquest sentit, totes elles reconeixen tenir traumes que encara perduren-sobretot respecte als seus cossos- lligats a les seves vivències. Per aquest motiu, posen en dubte si allò positiu que han après de la dansa compensa suficient. En paraules seves:

"Els era igual quants cadàvers emocionals deixessin mentre sortissin 3 ballarins o 4 ballarins que diguessin "m'he format a l'institut de teatre", això és molt fort... és que els hi donava igual. (...) Érem un munt, en realitat i quantes estem malament per la dansa? O sigui, val la pena realment?" (Clara- entrevista)

En aquest sentit, la recerca mostra que l'experiència de totes elles conté sentiments contradictoris. Per una banda, valoren les habilitats positives que han desenvolupat. Però, d'altra banda, mostren ràbia i frustració quan parlen de com l'exigència de la dansa -en tots aspectes; en termes de cos, de tècnica, de comportament...- ha repercutit de manera significativa en l'autoestima de totes elles. Una de les participants de la recerca, compara la seva experiència en la dansa amb la d'una relació de parella tòxica:

"És que tinc una amiga que m'ha dit: però tu has d'estar agraïda del que has viscut perquè si no, no series la persona que ets ara. Sincerament, me la suda. Jo no vull... És com si amb un tio... Si jo a un tio, amb una relació tòxica, li donés les gràcies per tot el que he après. Perquè pots aprendre exactament el mateix sense tota la part tòxica. (...) jo no estaré agraïda que m'hagin traumatitzat i que m'hagin maltractat per tot el que jo sé ara." (Clara-entrevista)

Aquesta relació tòxica entre la dansa i la persona, esmentada, és una relació basada en el maltractament disfressat de requisits pel compliment d'un somni -ser ballarina- que, com no podia ser d'una altra manera, pren repercussions significatives a la vida de les participants. En aquest sentit, tot i no trobar la manera de desafiar aquesta organització de poder -el ballet- totes elles creuen que s'han d'experimentar noves formes de relacionar-se amb la dansa més conscient i més sanes.

També, en aquesta investigació es fa palès de l'alt percentatge d'abandonament, correspost precisament, per l'excés d'exigència i el sentiment d'insuficiència de les ballarines en l'intent d'encaixar en un model inabastable. Tal com expresso a l'autoetnografia:

"Recordo intentar aguantar i acabar, però no podia, no sabia donar-me respostes, però sabia el que sentia; em sentia trista, esgotada, clausurada, infeliç perquè d'alguna manera el somni s'havia allunyat de qui era i perquè era incapaç d'arribar a encaixar en aquell model inabastable, el qual se'ns exigia." (Laia- autoetnografia)

Per aquest motiu, cap de les participants que va finalitzar la formació, va ballar professionalment aquesta especialitat, optant per altres disciplines com la dansa contemporània que les permetia gaudir més dels seus moviments i sentir-se més representades.

Doncs, la investigació afirma que la disciplina estricta i les expectatives rigoroses del ballet poden generar una sensació similar a la descrita per Friedan (2016); una sensació de malestar que no té nom -tal com ella ho descrivia- pel procés d'intentar encaixar en una imatge concreta extremadament estricte-ballerina de ballet- que s'allunya de les realitats de les persones i que es distancia del que volen i poden ser.

4.1.2 Normalitzar el malestar

L'excés d'exigència de la formació en la dansa clàssica va tenir un pes significatiu en les vivències de les participants. Totes elles, de manera homogènia reconeixen haver normalitzat el malestar, entès com el dolor físic i psicològic, perquè entenien que la dansa tenia aquest requisit. D'aquesta manera, van aprendre a interioritzar el dolor i el malestar com a atributs normals indissociables de la pràctica. Un exemple d'això n'és que totes les participants que van acabar l'Institut del Teatre es van sorprendre de no haver-se plantejat abandonar la formació quan patien el dolor, el malestar i les experiències traumàtiques de manera diària. Confessen que en aquella època no coneixien la possibilitat de posar límits, doncs, havien interioritzat que la dansa clàssica comportava esforç i que aquest esforç -traduït a aguantar patiment, infelicitat, malestar i experiències doloroses- era el preu que havien de pagar per arribar a ser ballarines professionals.

D'aquesta manera, s'entén que la majoria de les aprenentes no qüestionaven ni expressaven el malestar que els hi provoca la duresa de la mateixa formació perquè no detectaven que podien desafiar el discurs de la dansa clàssica, en el qual preval l'exigència com a norma necessàriament lligada a la professió. Tal com expressa una de les participants:

"tampoc se t'acudia desafiar que això que estaves sentint no era normal o hi havia una altra forma de fer-ho, o sigui, jo crec que aquest sí que és un discurs molt de la dansa; que és dur, és el que hi ha, t'has de fer fort... o sigui, això sí que ho vaig sentir, ho vam sentir moltes vegades, moltes vegades; us estem preparant, el món és molt cruel ..." (Rosa- entrevista)

Continuant en aquesta línia, l'ús de les puntes -sabatilles utilitzades únicament per les ballarines en la dansa clàssica- pot estar intrínsecament lligat a la normalització del malestar i del dolor. Aquestes sabatilles van crear-se per "desmaterialitzar" el cos de la ballarina, lluitant contra la gravetat i generant una sensació òptica de lleugeresa (Luz, 2019). L'ús d'aquestes sabatilles requereix una tècnica específica i un treball diari per enfortir la musculatura, que pot ocasionar un grau elevat de dolor. En aquest sentit, les ballarines han d'aprendre a dissimular-ho perquè l'objectiu és mostrar un gest corporal i facial agradable -mai incòmode- que permeti crear la sensació que floten sobre l'escenari de manera natural.(Luz, 2019). Les sabatilles de punta són un exemple

clarificador “d’anar contra natura” quan desafien la gravetat a costa d’un dolor i malestar físic que a la llarga pot ocasionar lesions greus i malformacions en els peus. (Luz, 2019).

En aquest sentit, la recerca posa en evidència com les ballarines aprenen a acceptar i normalitzar el dolor com alguna cosa inevitable d'aquesta formació. Aquest fet ha provocat un impacte important en les seves subjectivitats i en com es relacionen amb el món, generant en elles una dificultat per posar límits en situacions desagradables. Tal com expressa una de les participants:

“Jo crec que és una cosa que se'ns ensenya, no? Com aquesta disciplina. Jo crec que és una cosa positiva, però en contrapunt, soc una persona que ha après a normalitzar molt, potser ara ja no tant, però que hi hagi coses que em facin mal i no poder dir prou. (...) Que potser ara, doncs, estic en una feina i no estic a gust, però com que he après que potser no haig d'estar a gust en un lloc, doncs potser tardo dos anys a deixar aquesta feina, quan potser podria dir, doncs, no estic a gust, la deixo ja. I ja està. O sigui que potser com aquesta exigència o intentar fer les coses bé i tal, és com un punt positiu, però en contrapunt, la part negativa que jo veuria d'ara seria això, no? De... Com aprenem a normalitzar el que no ens fa bé i com això a vegades no et permet posar límits.” (Ona- entrevista)

4.1.3 El poc acompanyament emocional en la formació de dansa clàssica

Davant aquest cansament físic i psicològic que generava un malestar evident, des de l'àmbit institucional no s'oferia cap acompanyament. De fet, tot el contrari, com mostra la recerca, les entrevistades tenien la sensació de no poder expressar el malestar perquè havien interioritzat, a través dels discursos i accions concretes per part del professorat, que el cansament físic i psicològic, el dolor i les males decisions -en detriment a la salut- eren el preu que havien de pagar per arribar a ser ballarines. En aquest sentit, confessen que mai van trobar un espai segur, en el qual expressar el que sentien, ni van sentir cap responsabilitat afectiva per part de les persones adultes. Tal com expressa una de les participants:

“Jo vaig aprendre que si sentia mal, havia de seguir, perquè, si no, no ballava a final de curs, o repetiria curs. (...) Vaig aprendre que havia de ser una persona que, això, a vegades, si no em trobava bé, havia de fer veure que sí, que em trobava bé. Mai em vaig sentir amb la confiança suficient amb cap adult dels que ens acompanyaven en aquells anys, com per dir-li clarament que hi havia moments que em trobava molt malament... I que fins i tot estava prenent decisions que anaven en detriment de la meua pròpia salut, saps? I no ho vaig comunicar en cap moment.” (Aida- entrevista)

D'aquesta manera, sentien que s'invisibilitzaven alguns sentiments, no deixant-los espai per ser gestionats i compartits. En aquest sentit, les participants de manera homogènia denunciaven un abandonament per part de la institució que va provocar un sentiment de soledat i silenci. Tal com expresso a l'autoetnografia:

“Tenia dolor i esgotament físic, plorava i no s'aturava la música per preguntar-me que m'estava passant, era estrany, era com si de sobte les meves llàgrimes, la meua sang als peus i el meu esgotament -segurament visible- només estigués existint per mi.” (Laia-autoetnografia).

Així, les participants mostren que des de la institució no hi havia mecanismes per transmetre la idea que tenien de tu, des d'un enfocament responsable. Per una banda, existien mecanismes coercitius que condicionen l'experiència de cadascuna: comentaris negatius sobre els seus cossos, sobre com s'han de comportar, com han de ser, que han d'aguantar... I, d'altra banda, existien mecanismes més subtils que també condicionaven l'experiència: ignorar-te.

D'aquesta manera, entenc que hauria hagut d'existir algun recurs que fomentés un acompanyament psicològic i emocional que hagués ajudat a viure la formació artística d'altres maneres més sanes i més acompanyades. Hauria canviat significativament les experiències i vivències de les participants si haguessin trobat espais segurs i sans, en els quals poder compartir la diversitat d'emocions i sentiments.

Entenent que segons totes les entrevistades, el professorat únicament s'ha preocupat per la tècnica i la disciplina, descuidant el benestar integral de les ballarines, s'hauria de fomentar altres formes de relacionar-se amb la dansa, sabent que el malestar integral de la ballarina repercuteix en la seva subjectivitat i el seu art. En aquest sentit, la recerca fa evident la necessitat de reconèixer per part de les institucions la importància de l'acompanyament integral durant la formació. Així, doncs, el professorat hauria d'estar capacitat no només en tècniques de dansa, sinó en habilitats pedagògiques, creant un ambient en el qual les ballarines es sentin valorades, compreses i validades, des d'un enfocament més holístic, creant espais de treball/creació més saludables.

4.1.4 La dansa ens va robar l'adolescència

Un altre aspecte clau en la vivència de les participants és com la formació en dansa clàssica, exigent com s'ha comentat al llarg de la recerca, les ha privat del temps per a relacionar-se socialment i viurà experiències pròpies de l'edat -adolescència- que són essencials pel desenvolupament emocional i psicològic de qualsevol persona.

Per aquest motiu, els/les amics/amigues fora del context de la dansa, les primeres cites, les sortides i fins i tot el temps dedicat a hobbies i interessos diversos, esdevenen luxes gairebé inaccessibles per a moltes joves ballarines. És curiós que de totes les entrevistades únicament una d'elles hagués conservat les amistats i les relacions socials fora de l'àmbit artístic, suposant això una salvació, tal com especifica:

"Jo he de dir que vaig tenir molta sort perquè mai vaig perdre el contacte amb la gent del barri. Llavors jo el divendres sortia desbocada de l'Institut del Teatre per ajuntar-me amb la gent del barri i sábados y domingos me juntaba con la gente de mi barrio i me liaba con tíos de mi barrio, que també em donava una mica de normalitat i em feia sentir com més connectada a una adolescència potser més normalitzada. Això va ser molt guai a mi em va salvar molt (...)." (Etna-entrevista).

D'aquesta manera, totes les altres dones que no van viure una adolescència "normalitzada" en aquest període expressen sentir una sensació de buit i de pèrdua d'una part crucial de les seves vides, que ha repercutit en les seves subjectivitats, fent-les més insegures i amb més pors d'experimentar relacions socials noves. Per aquest motiu, reconeixen haver sentit un xoc important entre dos mons: el món de la dansa i el món "normal" -tal com el descriuen- fent referència al món social en el qual vivim. Una de les entrevistades expressa el següent:

"em va donar una mica de xoc quan vam entrar a batxillerat. Mmm. Per què al final, anàvem a un batxillerat amb persones normals, o sigui, (...) crec que va ser un xoc anar a un institut corrent, típic, és que va ser un xoc molt important i veure nois, hòstia, que són els nois? Entén-me sabia que eren els nois, però no sabia quina relació podria donar-se (...) va ser un xoc heavy i de sobte era com ostres però què soc? Qui soc?" (Lina- entrevista)

Per entendre aquesta cita, cal aclarir que l'Institut del Teatre és un centre professional de dansa que inclou la secundària. Això significa que és una escola integrada, on fas l'ESO i la dansa al mateix centre. Però, el batxillerat en aquella època no estava inclòs, fet que va portar que les participants sortissin d'aquell context, durant la formació acadèmica esmentada.³ En aquest moment, per primera vegada, gairebé per totes les participants, experimentaven les relacions socials amb altres persones que no procedien del món de la dansa. Aquesta tardança a relacionar-se amb altres ambients i entendre la diversitat de subjectivitats, els hi generava un xoc emocional, que com mostro a la cita anterior, feia visible la dificultat d'identificar-se i representar-se fora del context artístic. Aquest nou escenari va significar en molts casos el cop de realitat que les va dur a qüestionar certs aspectes negatius de les seves experiències que fins llavors havien estat normalitzats. Com expressa una de les entrevistades:

"A mi una de les coses que més em va ajudar és estar en un cole normal. Les meves companyes em van fer obrir els ulls" (Clara- entrevista)

D'aquesta manera, és de vital importància créixer i formar-se en contextos diversos, que no estiguin focalitzats a una única via -ser ballarina-. Tal com defensava De Lauretis (1987) la subjectivitat femenina es veia modelada per narratives històriques i contextos específics que dictaven què era considerat apropiat o inapropiat per a les dones. Com hem vist a la recerca, passa el mateix amb la "categoria de ballarina". En aquest sentit, la presència de les participants en espais socials que desafien les normes del ballet pot portar a qüestionar dinàmiques de poder interioritzades.

³ Tot i que actualment és diferent i ara l'Institut del Teatre és un centre integrat en totes les etapes educatives.

4.2 Capítol 2: l'impacte de la dansa clàssica en les subjectivitats

4.2.1 Autoexigència i inseguretat com a conseqüència

La recerca, com he mostrat amb anterioritat, ha confirmat com la formació artística pot condicionar la subjectivitat de les participants. Un dels majors impactes en les seves subjectivitats ha estat el desenvolupament de l'autoexigència, l'autocrítica constant i la baixa autoestima. Totes elles tenen la sensació, que desenvolupar aquests atributs a través de l'autoexigència de la dansa ha repercutit en traslladar-los en tots els altres àmbits socials. Això, s'ha traduït en les dificultats que han trobat per gaudir i estar orgulloses d'elles mateixes en diverses situacions quotidianes. En paraules d'una d'elles:

“Amb la dansa com que mai n'hi ha prou, mai n'hi ha prou, sempre has de fer més, sempre sembla que estàs fent poc. Cada dia te levantas i balles 5 hores, 5 hores, 5 hores los sábados también, mai n'hi ha prou llavors, bueno ... ho veig una part positiva i l'altra ho veig una part negativa també de no haver-se cuidat, de què no pots estar orgullós de la teva feina, saps? (...) És que ahora todo nos parece poco....” (Etna- entrevista)

Tal com argumentava Pickard (2012) l'autoexigència és una conseqüència directa de l'entrenament intensiu i les altes expectatives de la dansa clàssica, per aquest motiu, sovint les ballarines adaptaven una mentalitat de perfeccionisme extrem, on qualsevol error és vist com un fracàs. Així, aquesta mentalitat de perfeccionisme, a través de l'autocrítica i l'autoavaluació constant, dificulta que les ballarines es sentin satisfetes amb el fan, tenen i són.

En aquest sentit, tal com assenyalava Hamilton (1998) les ballarines experimenten nivells elevats d'estrès i ansietat a causa de la pressió per rendir de manera impecable en cada actuació i assaig. Aquesta ansietat pot ser intensificada per les crítiques constants del professorat, que sovint es centren més en els errors i les deficiències que en els èxits i progressos. Aquest enfocament, com evidencio a la recerca, afecta la confiança de les ballarines, fent que mai es sentin prou bones i sempre sota judici.

4.2.2 Cosificació, qui soc?

“Es el cuerpo el que comprende y aprende, el que clasifica y guarda la información, encuentra la respuesta adecuada en el repertorio de acciones y reacciones posibles y se convierte en última instancia en el verdadero 'sujeto' (si es que hay uno) de la práctica.” (Mora, 2007)

Seguint a Mora (2007), la recerca posa en evidència la cosificació experimentada per a totes les participants en la formació de dansa clàssica. La centralitat que ha ocupat el cos en les ballarines ha desenvolupat un impacte en l'agència d'aquestes.

La cosificació del ballet es manifesta en diversos nivells, com mostra l'autora esmentada i els resultats de la recerca, un d'ells és a través de l'aprenentatge i l'entrenament dels

cossos de les ballarines per arribar a una “perfecció” física i tècnica -limitada pels estàndards de la disciplina artística- que de vegades pot deixar poc espai per l’expressió individual i la creativitat personal. Així, les participants confessen que la dansa clàssica ha matat la seva creativitat, creant persones “idèntiques” que es mouen exactament igual i expressen d’una mateixa manera. En aquest sentit, les ballarines es perceben a si mateixes com a peces intercanviables d’un engranatge estètic, sense agència ni veu. En paraules d’una de les participants:

“Perquè al final totes havíem de ser iguals i anar igual (...) clar, la teva identitat no té cap importància o sigui, deixes de ser tu, deixes d’importar que tu siguis, tu ets una cosa, al final ets un cos, no ets una persona, hòstia, és bèstia, (...) és que no importa qui ets, no importa la teva història, no importa res” (Rosa- entrevista)

Això, ha erosionat el sentit d’autonomia, llibertat i valor intrínsec de les participants. D’aquesta manera, manifesten sentir-se objectes necessaris però no imprescindibles al servei d’una obra artística. Tal com defensava Mora (2007) el ballet és un aprenentatge visual, a través de la imitació que converteix a les ballarines en objectes, sent observades i modelades. L’autora, doncs, exposa la posició passiva de les ballarines en la veritable producció de significat. En aquest sentit, les entrevistades confessen haver après a buscar l’homogeneïtat del moviment, deixant enrere els trets i les expressions que les feien diferents, entenent que no importava la seva història, el seu discurs, els seus sentiments i les seves diferències, perquè eren el mitjà de transmissió de la creació d’un altre. Tal com expressa la Rosa:

“crec que és la dansa que més accentua l’estereotip de bellesa, a part malaltís. (...) Com objecte, o sigui, al final no importa qui siguis, que facis, que sentis, hòstia, no havia pensat això... és que és en plan, tu no ets res, tu ets part de (...) tu calladita i ja està.” (Rosa- entrevista)

Per això, totes les participants han reconegut sentir-se, durant aquests anys de formació, sense veu pròpia, com si la dansa les hagués silenciats. En aquest sentit, Petrozzi (1996) argumentava que els ballarins eren representats en els ballets com el príncep, el salvador, en definitiva el “jo” -subjecte-, mentre que les ballarines eren representades com la musa, la fada i “l’altre”. Per aquest motiu, com mostra la recerca, les ballarines han sentit que no se’ls hi ha permès definir-se per elles mateixes. Així, la dansa clàssica, ha reproduït el que Beauvoir (2002) defineix com l’alteritat. La idea que “la dona” i en aquest cas la ballarina, ha estat constituïda i representada com “l’altre” determinant-se i diferenciant-se respecte a l’home -o ballarí - que es presenta com el subjecte.

Aquesta idea posa en evidència com la dansa clàssica ha contribuït a la silenciosa i persistent deshumanització de les dones, convertint-les en instruments de bellesa i perfecció tècnica en lloc de subjectes actius amb veu pròpia i amb possibilitat de definir-

se a si mateixes fora dels rols assignats. Doncs, l'alienació personal no és únicament una percepció individual, sinó una realitat estructural dins del món del ballet.

4.2.3 Dins del model inabastable, on estava jo?

Com he anat mostrant, el ballet és una especialitat artística eminentment disciplinaria. Què passa quan les ballarines no són qui deuen ser dins d'aquesta estructura de poder, no senten el que haurien de sentir i no poden construir-se de la manera que haurien de construir-se?

Mora (2008) afirmava que les ballarines, molts cops, experimenten una sensació de poder que dona el maneig del propi cos, aconseguint sentir plaer i sentir-se lliures fins i tot quan els seus cossos han estat cronometrats i mil·limètrics. Per aquest motiu, defensa l'autora que per algunes ballarines la tècnica clàssica obre una possibilitat de construir la seva subjectivitat, mentre que per altres, aquesta rigidesa obre esquerdes en la seva agència i subjectivitat, fet que determinarà possiblement un abandonament de la dansa clàssica.

De manera homogènia, la recerca posa en evidència un distanciament entre la persona -subjecte- i la categoria de "ballarina", mostrant les dificultats de les participants per identificar-se en el model estandarditzat que reclama el ballet. No obstant això, les vivències pròpies en aquest procés s'han detectat heterogènies. Per una banda, hi ha participants que van abandonar l'especialitat del ballet perquè van detectar durant la formació artística la infelicitat que els hi provocava aquest distanciament entre la persona i la ballarina-qui es suposava que havien de ser-. Tal com expressa la Rosa:

"tampoc jo em sentia com que acabava de ser jo, de trobar el meu jo dintre la dansa, (...). Sempre era doncs, intentant ser aquella cosa, bueno, aquell ideal i no, aquell ideal no podia ser, no era.(...) Estava molt allunyada del somni o de l'ideal que ja no era real, tampoc. O sigui, era molt distanciat de la pròpia persona." (Rosa- entrevista)

D'altra banda, hi ha participants que confessen haver-se sentit identificades en la categoria "ballarina" permeten així gaudir d'aquesta dansa. Però, reconeixen que aquesta identificació durant la formació va impactar significativament en les seves subjectivitats quan van tenir dificultats per reconèixer-se fora de la dansa. Com expressa una de les participants:

"jo segur que volia ser la que ballava millor o la més guapa o la més llesta o la que li costava menys fer les coses ... (...) jo recordo que volia fer el que fos correcte de fer o de ser, saps? (...) però crec que igual després mirant-ho des de la distància no sabia qui era jo perquè quan vaig deixar de ballar de cop i volta; qui soc? Em va costar molts anys tornar-ho a trobar i entendre-ho" (Alícia- entrevista)

En aquest sentit, la cita esmentada, expressa l'afany de fer i ser el que fos correcte i necessari per encaixar en el model de ballarina clàssica, perdent en aquest procés l'autonomia de definir-se a si mateixa.

Per concloure, la recerca mostra que les participants van construir les seves subjectivitats a través d'un aprenentatge diari, com Butler (1998) diria, a través d'un acte reiteratiu, dictat i controlat per les normes de la institució del ballet i no com a subjectes lliures i autònoms. Això, de manera homogènia va resultar ser un model inabastable, distanciat de la persona. Tal com expresso a l'autoetnografia:

"Era una persona que en moments tenia ràbia, tenia enveja, en moments no podia ser delicada, volia cridar i divertir-me, volia sortir d'aquella que creia que era, volia contestar als professors quan feien comentaris sobre el meu cos, volia deixar respirar el meu cos -deixar-lo descansar de la rigidesa constant en la postura erecta que sempre havia de dur-, no sempre volia estar pentinada perfecte, no sempre podia tenir les mitges tan netes perquè volia jugar i embrutar-me la roba, no sempre volia estar mitja hora abans de la classe esclafant i esperant amb il·lusió començar-la, perquè de vegades em feia "pal", estava cansada i tenia dolor. Era tan estricta la categoria de ballarina que era impossible ser-ho tota l'estona, que era impossible ser-ho de manera real. Doncs, es va tornar una categoria inabastable que cada vegada estava més lluny de la persona, de la meua subjectivitat." (Laia- etnografia)

4.2.4 Validació a través d'un tercer.

Al centre d'aquesta disciplina, inevitablement, trobem una relació complexa amb la validació externa, una dinàmica que té profunds impactes en la subjectivitat de les ballarines. Com he anat mostrant a la recerca, des de ben petites, les participants han estat sotmeses a un escrutini constant per part del professorat, coreògrafs/es i directors/es. Aquest procés d'avaluació continuada és una part integral dels seus entrenaments, on amb cada moviment, cada postura i cada expressió són analitzades i jutjades. Benn i Walters (2001) argumentaven que el procés d'aprenentatge d'una ballarina es basa a rebre les correccions necessàries i els elogis o reconeixements per haver assolit una imatge corporal "ideal" i una "perfecció" tècnica. D'aquesta manera, les participants aprenen i interioritzen que la vàlua del seu art ve determinada per la validació externa, desenvolupant una dependència total d'aquesta aprovació d'un tercer per mantenir confiança en elles mateixes.

En aquest sentit, tal com anunciaven Benn i Walters (2001) i mostra la recerca, aquest fenomen contribueix a la creació d'una subjectivitat basada en l'aprovació d'altres, debilitant la capacitat de les ballarines per desenvolupar una autoestima sòlida.

Tal com expressa una de les entrevistades, quan va acabar la formació de dansa clàssica no va voler audicionar⁴ a cap companyia perquè no volia tornar a passar pel procés de ser avaluada i jutjada. Sentia que aquesta dependència cap a l'altre, que havia

⁴ Fa referència a fer una prova de dansa en una companyia professional.

generat, per apreciar el seu art i la seva vàlua com a ballarina estava desenvolupant un gran impacte en la seva autoestima. En paraules d'ella:

"Jo no vaig ni voler audicionar per IT Dansa (...) perquè tenia tal pànic al rebuig, a la no acceptació... A més, vaig sentir molt com que m'accentuava coses de la meua personalitat que no m'ajudaven i que (...) em causava molta inseguretat i el fet que sempre hagués de dependre que algú m'acceptés o em valorés com a positiu, és que no. (...) Vaig dir que així no podia viure. O sigui, he d'estar constantment pensant que la meua vàlua depengui d'alguna altra persona, és que no." (Rosa- entrevista).

Tal com expressa Tortajada (2011) per explicar la participació de les dones en la dansa és necessari referir-se a la mirada de "l'altre". L'autora exposa com dins d'aquest món es dona una relació causal entre la persona que mira i la persona que és mirada. D'aquesta manera, tal com demostra la recerca, les ballarines -persones que són mirades- juguen un paper passiu i el professorat, els/les espectadors/es, directors/es i coreògrafs/es -persones que posseeixen la mirada- tenen una posició de poder.

Per tant, podem afirmar que la recerca demostra la idea que la dansa està vinculada a tres temps verbals; mirar, mirar-se i ser mirada. (Fort. 2015). De manera homogènia, les participants han expressat que mirar significava comparar-se; mirar-se significava autoavaluar-se, autocriticar-se, corregir-se i modificar-se d'acord amb la comparativa; i finalment, ser mirades significava agradar i ser valorades. Tal com expresso a l'autoetnografia:

"estem acostumades que ens mirin i hagi de ser atractiu allò que veuen – sempre des d'una mirada androcèntrica i patriarcal- i a mirar-nos entre nosaltres per destruir-nos o validar-nos en la comparativa. Per què ella té la cama més llarga? Per què ella té menys cul, menys pit? Per què a ella li queda millor aquest moviment? Per què ella és el focus de les mirades? Aprenem a copiar per construir-nos a nosaltres mateixes, aprenem a mirar-nos des d'imposicions estrictes per ser més mirades i aprenem que el resultat òptim estigui basat en les mirades dels altres – si et miren, agrades i si agrades, balles bé-, en definitiva aprenem a ser a través del mirall, dels ulls i dels criteris androcèntrics dels altres en ser mirades." (Laia- autoetnografia).

Aquesta relació causal entre la validació d'una mateixa i la mirada externa ha generat impactes significatius en les subjectivitats de les nostres participants i en com es relacionen socialment. Aquests impactes perduren encara avui dia, sobretot en relació amb la seva aparença. Tal com ho il·lustren en les entrevistes, inconscientment es senten atractives i s'agraden quan han rebut la validació d'una altra persona.

D'aquesta manera, crec que tot i que la dansa, com qualsevol altra producció artística, busca connectar i ser valorada per una mirada externa -espectadors/es- s'hauria de desafiar aquesta dinàmica excessiva en la formació, adoptant enfocaments més holístics que valorin el benestar integral de les ballarines, promovent la seva autoestima i confiança a través d'un suport emocional i psicològic, fomentant així, una cultura de la validació interna. En aquest sentit, la dansa ha de trobar la manera de trencar amb el cercle que fomenta una dependència externa i debilita l'autoestima.

4.3 Capítol 3: Una estreta relació entre la feminitat i la dansa clàssica

4.3.1 "Ser ballarina" entès com un constructe social

El feminisme de la segona es centra a analitzar l'estructura de poder (dominació-submissió) entre els homes i les dones. En aquesta etapa, és de vital importància, l'obra de Simone de Beauvoir (2002), qui reconeix una construcció sociocultural del gènere utilitzant la frase "dona no es neix, sinó que es fa". D'aquesta manera l'autora, posa en evidència que la categoria "dona" lluny d'estar formada per una essència biològica i natural, ha estat producte d'una construcció social, establint rols i estereotips dicotòmics (femení- masculí) que han assentat les bases del nostre sistema sociocultural. Aquesta recerca posa en evidència que no únicament ha estat la categoria "dona" construïda socialment per establir una estructura de poder desigual, sinó, que la categoria "ballarina" també es mostra com un constructe fabricat i reproduït per unes dinàmiques socioculturals assentades en les nostres societats.

D'aquesta manera, totes les participants, expressen que "ballarina no neixes, et fas" fent referència al fet que totes havien d'assumir un comportament, una estètica i una aparença similar, que aprenien i interioritzaven. Tal com expresso a l'autoetnografia:

"se'ns reclamava -des de directrius subtils de vegades- adquirir una "bellesa" específica, una subjectivitat femenina entesa pels rols i estereotips de gènere com la delicadesa, formalitat, elegància i fragilitat i un comportament limitat a ser expressat sota aquestes premisses convertint-nos en disciplinades i "nenes bones". Aquesta imposició en la nostra subjectivitat venia argumentada per discursos essencialistes; es tractava de característiques que no únicament havien de representar-se a les classes o als escenaris, havien de ser, configurant la nostra subjectivitat com una única subjectivitat possible: la de ballarina." (Laia-autoetnografia).

Per tant, en aquest procés d'aprenentatge i interiorització de la categoria "ballarina" la socialització venia des de diverses vies. Per una banda, per la via coercitiva controlant així els comportaments i dissenyant el model que havien de complir. Tal com expresso a l'autoetnografia:

"Recordo que utilitzaven sovint la frase "això una ballarina no ho fa" per controlar certs comportaments que sortien de la norma establerta en les classes de dansa. (...) Les ballarines no criden, no mengen "porqueries", no tenen cara de cansades per molt que ho estiguin, i un, etc. llarg que limitava el nostre comportament." (Laia- autoetnografia).

I, d'altra banda, existia aquesta imposició de ser "ballarina" des de l'aprenentatge a través dels referents. D'aquesta manera, tal com expressen les participants, les referents que coneixien -en els ballets, professores, alumnes- complien els requisits establerts d'aquesta categoria, i per aquest motiu, aprenien que "ser ballarina" era semblar-se aquells referents. Tal com expressa una de les participants:

"Si mires, tot és el mateix. (...) tots els referents et porten al mateix. Llavors no et queda una altra opció que si vols arribar allà, seguir aquests passos; ser la dolça, la bona nena; respectuosa; disciplinada; constant... és que aquests són els valors que veus, que t'inculquen i que sents. És

que no cal ni que te'ls diguin és que tu els veus a l'ambient, llavors són els que tu segueixes."
(Lina- entrevista)

En definitiva, la recerca mostra com la categoria de "ballarina" està profundament arrelada a una sèrie de convencions i expectatives socioculturals que han estat construïdes sota les bases patriarcales. Doncs, igual que les persones es converteixen en dones o homes a mesura que aprenen i interioritzen les representacions culturals del gènere (Mead, 1999), les ballarines es representen com a tals a mesura que aprenen com s'han de comportar, com han de ser d'aparença i quines habilitats han de posseir.

En aquest sentit, és important reconèixer que tant la categoria de "ballarina" com la de "dona" són construccions socials que poden ser desconstruïdes i reconfigurades. Això implica, una reavaluació crítica de les normes i els valors que s'associen amb aquestes categories i una voluntat d'obertura cap a formes més inclusives i diverses. D'aquesta manera, desnaturalitzar la categoria de "ballarina" -com la de la "dona"- pot contribuir a la creació d'un espai artístic on les persones siguin valorades per les seves capacitats, talents i individualitats, més enllà de les limitacions imposades per estereotips arcaics, restrictius i patriarcales. En definitiva, una societat més equitativa i justa ha d'avançar cap a formes de representació artística on totes les persones tinguin l'oportunitat de desenvolupar-se plenament sense ser encasellades per normes imposades externament.

4.3.2 L'estreta relació entre la feminitat i "ser ballarina"

La feminitat com a categoria sociocultural en les ballarines és un exemple palpable de com les normes de gènere es manifesten i es perpetuen a través de les pràctiques culturals i artístiques. Les participants de la recerca mostren de manera homogènia com el model estàndard de ballarina de ballet està altament lligat a la feminitat.

Per una banda, el concepte de feminitat ha estat atribuït a les ballarines com a tret inherent de la seva subjectivitat.(Pena, 2000). Això significa que les nostres societats han constituït una divisió dicotòmica del gènere, que modela i socialitza a les persones segons uns rols i uns estereotips basats únicament dues opcions: la feminitat -ser dona- i la masculinitat – ser home-. El ballet, com a representació artística basada en un model patriarcal, ha vinculat la figura masculina -els ballarins- amb atributs com l'agressivitat, el poder i la força, i de manera contrària, ha vinculat la figura femenina -les ballarines- amb atributs com la submissió, la delicadesa, l'emocionalitat, la dolçor i la passivitat. (Petrozzi, 1996).

Per aquest motiu, les participants de la recerca detecten que la representació d'elles en escena i fora, sempre havia d'estar lligada a la feminitat. Com he mostrat en els apartats

anterior, la categoria de “ballarina” va més enllà del paper que mostres en escena, perquè també es reclama un comportament, una aparença i unes habilitats específiques fora de l'escenari. Així doncs, com si es tractés d'una categoria intrínseca, ser “ballarina” per totes elles significa ser “femenina”. En paraules d'una de les entrevistades:

“Jo volia ser com molt ballarina. Saps? Com ser molt perfecte, tenir el cos perfecte... Sí, com sentir-te superfemenina, perquè llavors això és com una mica el que has de demostrar quan pugues a l'escenari, o quan fas les classes mateix, com demostrar que ets com una ballarina, que al final és això, ser elegant, ser responsable, ser molt femenina...” (Aina-entrevista)

Judith Butler, en la seva teoria sobre el gènere com a “performativitat”, argumenta que el gènere no és una identitat inherent sinó una sèrie d'actes repetits que produeixen l'efecte del gènere com a realitat natural (Butler, 2006). En el context del ballet, les ballarines aprenen i repeteixen una sèrie de moviments i postures que són culturalment associades amb la feminitat. A través de l'entrenament rigorós i la disciplina del ballet, el cos de la ballarina es converteix en un lloc on es “performa” la feminitat. Aquesta “performativitat” no només reforça els ideals de feminitat, sinó que també contribueix a la seva naturalització, fent que semblin innats en les ballarines. Però tal com detectem en la cita esmentada anteriorment, hi ha una voluntat de ser femenina i mostrar-se com a tal per arribar a ser considerada “ballarina”. Doncs, queda clar, que són dues categories construïdes que es reforcen i es retroalimenten.

En aquest sentit, algunes de les participants reconeixen que notaven que els professors/es els agradaves més quan la teva personalitat -que havia estat dissenyada-reproduïa atributs tipificats de la feminitat, com l'imperatiu de la bellesa (Freixes, 2001).

D'aquesta manera, en la recerca detecto que el personatge creat dins del ballet de la ballarina: dolça, submisa, elegant, bonica i lleugera, no només era reclamat dins d'escena o dins de l'assaig, sinó que el personatge havia d'absorbir el subjecte -el jo-, com si “ballarina” fos una categoria immutable.

Per tant, per una banda, seguint a Fort (2015) i Pena (2000), les ballarines -com a intèrprets- s'han construït en oposició als homes i sota els mandats de gènere, representant-se i movent-se de formes diferenciades. Aquesta dicotomia -femení vs. masculí- mostrada en el ballet és una forma d'expressar dicotomies polítiques, econòmiques i socials del model dominació-subordinació.

D'altra banda, la categoria ballarina, com he mostrat a la recerca, ha estat una categoria presentada per la professió i per l'imaginari social com a característica inherent del subjecte -jo-. D'aquesta manera, què estigui estretament relacionada amb la feminitat,

pot generar esquerdes en les subjectivitats de les nostres participants. Una d'elles expressa sentir-se poc femenina per la dansa, però admet haver-se esforçat a mostrar-se més femenina per encaixar en el model de "ballarina", tal com ella ho expressa:

"el referent de ballarina és sempre com una noia femenina(...) els exemples que teníem eren la dona femenina, delicada.(...) Això condicionava perquè si per arribar a ser això que vols ser, que és ballarina, has de ser així i les que ho fan millor i les que estan allà dalt de tot són així, subconscientment tu també vols ser així." (Àlícia-entrevista).

D'aquesta manera, podem afirmar, que l'estreta relació entre ambdues categories esmentades pot arribar a condicionar la creació d'una subjectivitat femenina per adaptar-se en el context que es vol estar. Seguint a Butler (2002), podem afirmar que algunes de les nostres participants no han estat propietàries de si mateixes perquè no han realitzat "la performance" que més les satisfia, sinó que han estat regulades pels principis heteronormatius i patriarcals instaurats, també, en el ballet. En aquest sentit, quan Largade (1997) afirmava que les nostres societats creaven representacions del que s'entén com a femení, actuant com a models ideals que al mateix temps incideixen en l'estructuració psíquica del subjecte de la dona, la recerca ha demostrat que en el ballet respondre i atribuir-se aspectes de la "feminitat" en les subjectivitats i identitats s'esdevé un requisit per "ser ballarina".

Així, la investigació afirma que el ballet no només és una disciplina artística creada a partir de les bases patriarcals, sinó que també és un mecanisme per a la reproducció de la feminitat com a categoria sociocultural. Doncs, les ballarines desenvolupen un habitus⁵ (Bourdieu, 2012) específic que inclou la interiorització de les normes de feminitat associades a la pràctica artística. Aquest habitus es manifesta en la manera en què es mouen, es presenten i es perceben a si mateixes i a les altres. En aquest sentit: *"la dansa clàssica naturalitzava una feminitat com a atribut necessari per ser ballarina acostant a la dona a la naturalesa dins de la dicotomia clàssica de naturalesa-cultura."* (Laia-autoetnografia).

La recerca posa en evidència la necessitat de canvi i transformació respecte a les nocions de gènere, també, en el món del ballet. Per una banda, què les ballarines siguin icones de feminitat, redueix el potencial expressiu del ballet, limitant la capacitat de les ballarines per explorar un ventall més ampli d'emocions i atributs. Per tal que el ballet pugui evolucionar, és essencial permetre que els personatges femenins transcendeixin aquestes limitacions tradicionals. Les ballarines han de poder encarnar força, valentia, complexitat emocional i altres característiques, no permeses fins avui dia. Això no només

⁵ Conjunt de disposicions estructurades predisposades per funcionar com estructures generadores i organitzadores de pràctiques i representacions, interioritzades pels subjectes.

enriquirà el llenguatge del ballet, sinó que també oferirà un reflex més complet i veritable de les nostres societats. D'altra banda, és important desvincular la categoria de ballarina a través de la subjectivitat femenina, en l'exercici de crear "personatges" merament interpretatius i així descarregar a les dones d'aquesta relació inherent.

4.3.2.1 Sostre de vidre en el ballet

La recerca està mostrant com el ballet és un reflex d'una societat basada en l'estructura patriarcal, generant un model de dominació i submissió. D'aquesta manera, les participants, denuncien un sostre de vidre, també en aquest món. Han exposat les barres invisibles que fa que tot i que el ballet és una activitat altament ocupada per dones, són els ballarins els que acaben ocupant més espais de poder. En aquest sentit, es fa visible les dificultats amb les quals les ballarines es troben per accedir a determinats llocs de prestigi, o de presa de decisions. Tal com expressa una de les participants:

"el repertori està fet per homes, pensat per homes és que ja no recordo els noms, però els senyors coreògrafs que han fet el llac dels cignes i tot... no hi ha dones allà, tots són homes i des d'una mirada completament masculina, o sigui, jo crec que és una mirada masculina en món completament masculista (...). El cos de ball som dones, sempre, però clar, després els grans profes i coreogràfics, directors i persones amb poder, són homes." (Clara- entrevista)

D'aquesta manera el ballet haurà de superar la mirada androcèntrica per contribuir a la creació d'espais equitatius que trenquin amb l'estructura de poder desigual on les decisions creatives i administratives són liderades per homes. Aquesta falta de representació femenina en el lideratge artístic limita les perspectives i narratives que es poden explorar en les produccions del ballet, mantenint un enfocament que sovint privilegia les veus masculines i cosifica les veus femenines.

Una de les participants, que va estar ballant en una companyia professional, anuncia que també existeix una diferència salarial respecte als ballarins, tot i compartir el mateix rang de poder dins de la companyia. En aquest sentit, la desigualtat salarial és una evidència més de l'estructura de poder androcèntrica i patriarcal que governa les nostres societats i en el món del ballet també, es fa visible.

4.3.3 Una norma compartida. Sense espai per la diversitat

La recerca mostra una universalització del concepte "ballarina", representada per una imatge idealitzada i homogènia de la feminitat: majoritàriament blanca, prima, amb un tipus de cos específic (Adair, 2002) i unes conductes marcades pels mandats de gènere. Aquesta imatge exclou altres realitats i races, limitant les oportunitats per a les ballarines de diversos orígens racials i corporals. També, exclou a aquelles que no s'ajusten a les conductes esperades.

Aquesta categoria universalitzada de "ballarina" ha afectat de manera significativa a les nostres participants quan han sentit que no trobaven un espai divers i inclusiu. D'aquesta manera, la recerca mostra que totes elles compartien un mateix model d'aparença i comportament, intentant encaixar en els límits esmentats anteriorment. Tal com expressa una de les participants, quan en aquest context es trobaven amb una persona -ballarina- que trencava aquests límits i es mostrava diferent de la resta, ho percebien com "estrany":

"totes assegudes a terra menjant una fruiteta o sigui, era com que totes érem iguals. Una companya, per exemple, que era supermega expressiva i sempre deia el que pensava, ens fèiem la risa però ens semblava com lo raro o sigui, era com clar, m'ho passava de conya i m'encantava però al final sortia de la normalitat a l'institut de teatre o de la meva classe (...), ella era la nostra tonteria, al final ens feia riure. És que tot el que pensava li sortia per la boca i això era raro dins d'aquesta dinàmica" (Lina- entrevista)

De la cita em crida l'atenció, especialment, quan es refereix a la seva companya com "era la nostra tonteria" fent referència, probablement, que quan una persona trenca uns límits establerts de normativitat pot resultar "divertit" perquè d'alguna manera les nostres societats ens ensenyen que allò que surt de la norma és diferent i estrany (Butler, 2002). La companya expressiva, tot i ser apreciada per la seva autenticitat, és també percebuda com a diferent, posant de manifest les tensions entre conformar part d'un grup i l'expressió de la individualitat.

La recerca mostra que aquests contextos en els quals es reclama i es reproduïx un model específic de què significa "ser ballarina" on s'inclou una aparença, un cos delimitat i un comportament, basats en atributs de feminitat, s'acaba generant una norma compartida per a totes que no deixa espai, no únicament a la diversitat -com hem vist anteriorment- sinó tampoc a la disconformitat. Totes les participants de manera homogènia han confessat que no desafiaven les normes inscrites del ballet, tot i tenir ganes sovint, perquè veïen que no tenien opcions de fer-ho. D'aquesta manera, no podien expressar desacord perquè fer-ho tindria conseqüències negatives sobre com eren vistes. Això significa, que només se'ls hi permetia ser dolces, fràgils i amables.

En aquest sentit, és important evidenciar aquesta realitat social perquè des de les institucions acadèmiques de dansa s'ha de donar cobertura i visibilitat a les diverses formes d'expressió, així com, incloure un espai de gestió i d'acompanyament d'aquest procés, per evitar conseqüències en les subjectivitats de les ballarines com la dificultat per posar límits, la normalització del malestar i l'acceptació del dolor, en altres àmbits socials.

4.4 Capítol 4: El cos -l'eix central de la ballarina- i el seu impacte en les subjectivitats

4.4.1 Normativitat corporal; estàndards abusius

“Un cos. Un cos travessat pel poder, per la violència, per la manipulació, per l'exclusió, per un automaltracta i un maltracta institucional. La feminitat lligada a un cos, un cos modelat pel disseny patriarcal i androcèntric. Un cos objecte de consum. Un cos que deixa de ser teu per convertir-se en un discurs -cos que parla- interpretat pels altres. Un cos esclavitzat. Un cos pressionat i sense veu pròpia.” (Laia -Autoetnografia).

El cos és l'instrument, l'eina artística de la ballarina. D'aquesta manera, estudiar i analitzar les percepcions dels cossos de les ballarines pren una importància a la recerca significativa, quan els seus cossos han estat l'eix central de les seves subjectivitats. Robles (2019) definia el cos normatiu del ballet com la construcció d'uns canons d'estàndards de bellesa propis que exigien: cossos europeus -cames llargues, braços llargs, sense pit ni maluc, amb caps i peus petits, primesa extrema i colls llargs-. En aquest sentit, el cos produït pel ballet és un cos que limita i exclou.

Seguint aquesta línia, totes les participants van assumir que un dels impactes més importants d'haver estudiat dansa clàssica en les seves subjectivitats havia estat les vivències viscudes en relació amb el maltractament institucional i l'automaltracta corporal, deixant en totes elles unes experiències traumàtiques i unes conseqüències devastadores en l'autoestima i l'autoimatge. Tot i aquesta vivència compartida, una d'elles en contraposició amb la resta, veu lògic que la dansa clàssica tingui un model estàndard corporal.

En aquest sentit, els dispositius de poder que sempre estan inscrits al cos (Foucault, 1996) tenen el seu efecte. Doncs, aquesta participant està posant el focus en les accions que les ballarines -de manera individual- han pres en detriment de la salut, quan expressa que: *“hi ha una part que la veig lògica, igual que als atletes que se'ls hi demana un cos i després hi ha una part que evidentment se'ns n'ha anat a tots de les mans”* (Etna-entrevista).

Això significa, que les tecnologies de poder que actuen sobre els cossos, creant-los subjectes i dòcils -des d'estàndards exclusius i rígids- a través de la disciplina són enteses com a mètodes per millorar l'eficiència d'una activitat a través de la supervisió i coerció constant del procés. (Fitz, 1998). En aquest sentit, aquesta participant posa en evidència l'èxit de les tecnologies de poder (Foucault, 1996) en els cossos de les ballarines, incorporant no únicament els ideals corporals i les pràctiques de formació intensiva sinó, també, interioritzant les normes culturals i socials associades.

Tornant a la idea del principi, el ballet ha constituït un model canònic de cossos vàlids inscrits en el que s'anomena “les condicions”, que es perceben com el substrat necessari

per a l'aprenentatge total de la tècnica. (Rovira, 2011). Així, el cos apte pel ballet té un criteri anatòmic selectiu particular (Mora, 2008). Davant aquest requisit extern a les accions que poden fer les ballarines per ajustar els seus cossos i acostar-los al prototip reclamat, de manera homogènia les participants han expressat un profund sentiment d'impotència. Tal com expressa una de les participants:

“Que hi ha coses que no... que no depenen de tu, amb la dansa, que depenen una mica de com hagis nascut, de quines siguin les teves condicions físiques, com sigui el teu cos, com tal, i que per molt que t'esforcis, mai... mai és suficient. I això també és el missatge, no?” (Aida-entrevistada)

D'aquesta manera, l'anàlisi de la recerca revela que fundar l'entrada o l'exclusió a la professió a través d'uns requisits anatòmics exigents, limita i exclou la participació de diversos perfils, possiblement, amb habilitats artístiques. Així com, produeix entre les ballarines la sensació de no ser suficients com a subjectes per poder incidir en aquests aspectes.

També, la recerca fa evident que els cossos de les ballarines són els que es poden posar sota la tutela de l'ensenyament, els que es manipulen, se li donen forma, se l'entrenen, se l'eduquen, obeeixen i responen (Taccone, 2016). D'aquesta manera, les participants perceben els seus cossos com la resposta d'una dinàmica de poder creada per “l'altre” que s'esdevé com a camp de batalla (Bordo, 1993) on es lluiten les normes estètiques, les pràctiques pedagògiques i tècniques i les expectatives socials. Això significa, que deixen de ser propietàries dels seus cossos perquè han estat regulats i modelats per monstres de la fantasia de la perfecció estètica com la primesa extrema (Soley-Beltrán, 2012), generant efectes devastadors en la salut de les ballarines.

4.4.1.1 La inseguretat corporal com a norma compartida

Una de les aportacions més rellevants de la recerca és com la centralitat del cos en la dansa clàssica ha tingut repercussions en l'autoimatge de les ballarines. Totes elles, mostren que l'autopercepció corporal distorsionada i la inseguretat corporal que han desenvolupat com a conseqüència directa de la dansa, ha impactat en les seves subjectivitats.

En primer lloc, la constant pressió per mantenir un cos que s'ajusti als estàndards estrictes del ballet ha provocat en les participants una autopercepció distorsionada, generant sentiments d'insatisfacció i perjudicant directament l'autoestima de totes elles. D'aquesta manera, totes han reconegut haver tingut una relació amb el propi cos conflictiva i tòxica. En aquest sentit, confirmo que de manera homogènia les participants expressen que l'exposició constant d'estar davant d'un mirall i la centralitat de la dansa

clàssica per avaluar a través d'un cos, produïa de manera inevitable generar una relació negativa en l'autoimatge de les ballarines. Tal com expressa una de les participants:

"No crec que ningú, o sigui és que no, crec que a ningú li agradava el seu cos, o sigui, algú t'ha dit sí? (...) Era impossible, era impossible. (...) Se li donava tal importància i estaves tantes hores davant d'un mirall que al final era impossible que t'agradés, o sigui, encara que haguessis sigut semiperfecto, que nadie es semiperfecto però encara que ho haguessis tingut tot, haguessis acabat trobant alguna cosa... perquè és que era el focus, no? De tot... Tu cuerpo era el foco de todo i et passaves 5 hores amb un mallot i unes malles que et deixava veure tot davant del mirall, doncs, al final trobes coses que no hi havia. El que no hi havia ho acabes trobant." (Etna-entrevista)

Aquesta distorsió en l'autoimatge i la pressió corporal de la dansa, repercutia en l'autoestima de les ballarines. Un exemple d'això és que totes han reconegut escollir, abans de l'inici de la classe, el mirall que més primes i estilitzades les feia, per "sobreviure" i suportar -tal com elles ho expressen- el millor possible les classes. Un altre exemple que evidència aquesta inseguretat corporal és la necessitat constant que totes tenien per controlar la vestimenta -mallot i mitges- i ajustar-la a una imatge que generes un efecte òptic esperat.

De fet, les participants han il·lustrat de manera homogènia la incomoditat que suposava anar uniformades. Per una banda, sempre s'utilitzava el color càlid, que a part de ser menys estilitzat, deixa veure més el cos, transparentant, fins i tot, els pèls i els mugrons. I, d'altra banda, la idea d'anar totes uniformades afavoria a una dinàmica comparativa, on jutjaven els seus cossos i el de les altres.

Aquests aspectes denoten que la dansa clàssica per a totes elles ha estat eclipsada, segons les seves experiències, per l'obsessió d'una aparença física que els hi ha generat, com veurem a continuació, repercussions en la salut emocional, psicològica i física difícils de superar. D'aquesta manera, tal com anunciava Soley -Beltran (2010) en l'estudi de les models de moda, la recerca evidència l'existència d'una confrontació i d'un distanciament entre l'imaginari col·lectiu que percep a les ballarines com a figures perfectes i belles, amb la mateixa percepció de les ballarines, que a vegades es senten alienades de la seva pròpia imatge.

4.4.1.2 Imposicions del cos normatiu del ballet; un cos malalt

Davant aquest ideal corporal estricte i malaltís creat i reproduït pel ballet, les experiències compartides per les ballarines revelen un entorn on els cossos són constantment sotmesos a l'escrutini, la manipulació i el control (Taccone, 2016), amb repercussions profundes i sovint devastadores per la seva salut física i mental.

La recerca fa palès de l'experiència homogènia de les participants respecte als seus cossos en el procés de formació artística. Consideren que la pressió constant per

encaixar en un model corporal malaltís, venia adreçada des de diverses vies d'imposició; pels referents existents en el món del ballet i pels comentaris i accions del professorat. D'aquesta manera totes les participants reconeixen haver estat víctimes d'un maltractament institucional, que van normalitzar.

Les participants relaten com el professorat els hi pessigava el "greix" d'algunes zones del cos -panxa, cul, cames- per mostrar que aquell "greix" no els hi permetia adquirir un major rendiment -pujar més la cama, saltar més... en definitiva ballar millor-. Tal com expressen dues de les participants:

"Me'n recordo que la profe a primer ens agafava els mixelins així, amb els dits i ens pessigava fort." (Etna- entrevista)

"Llavors, jo sí que recordo la professora aquesta, no? De fer un estirament aquí a la segona i dir-me, saps per què no et puja més la cama? I agafar-me tot el chichamen, saps? Perquè et sobra tot això d'aquí. Llavors, comentaris com aquests un munt." (Ona-entrevista)

Aquestes accions no únicament són doloroses físicament, també són emocionalment humiliants. Doncs, aquest tipus de comentaris i accions inculcaven un sentiment de culpa i d'insuficiència, alimentant la idea que les ballarines no són prou bones si no compleixen amb els ideals corporals establerts.

En l'experiència de les participants es detecta com la imposició des de la institució educativa ve condicionada des de dues estratègies. La primera, mostrada amb anterioritat, a través de comentaris i accions de maltractament, humiliant i condicionant a adquirir un cos malaltís. I la segona, a través de reforços positius, mostrant la trampa de l'elogi. (Soley-Beltrán, 2012).

El sistema de reforços positius crea un cercle viciós i perillós on les ballarines s'esforcen cada vegada més per assolir una primesa extrema, sovint a costa de la seva salut. Les participants exposen que els reforços positius consolidaven l'estreta relació entre la primesa i la bellesa. Tal com explica una de les participants, aprenien que si s'aprimaven ho estaven fent bé, motiu que els hi donava aparentment una felicitat i motivació:

"M'aprimava i llavors me'n recordo a les profes dient, ai, mira que guapa que estàs, com t'has enlairat, que guapa i era com encara més motivació per fer-ho més. (...) és com ho he fet bé... (...) ja no només són els comentaris negatius són els positius també si tot va en aquesta direcció, saps." (Alicia-entrevista)

Aquest reforçament positiu es convertia de manera homogènia en un objectiu al qual volien arribar. Però, el distanciament amb la dansa va provocar que totes entenguessin l'enganxosa felicitat que els hi provocaven aquests elogis, que perpetuaven una estètica malaltissa i com veurem a continuació, contribuïa a generar conseqüències devastadores com els trastorns alimentaris. Tal com expressa una participant:

“Anys més tard de l’IT jo vaig tenir un TCA molt xungo, amb 20 anys, (...) i vaig estar amb ingressos. Em vaig trobar a un profe una vegada, (...) i em va dir, uauuu que guapa. (...) uau, que bé estàs, que bé se’t veu, i li vaig dir: sí, i enferma. Però en aquell moment jo vaig poder contestar. Potser amb 15 anys jo no sabia contestar. (...) Que al final va ser una manera també de dir, vigila el que dius, perquè estàs reforçant alguna cosa i estic malalta, no?” (Ona- entrevista)

Com mostra la cita esmentada, existeix una dissonància entre la salut percebuda i la realitat, exposant un ambient on la malaltia esdevé invisible i la destrucció del cos es normalitza i, de vegades, s'encoratja.

Un altre aspecte rellevant que posa de manifest la recerca és la imposició d'un cos lligat a la feminitat. És a dir, més enllà de la pressió per mantenir un pes determinat, les ballarines també han de complir amb altres normes corporals inscrites en el concepte de “feminitat”. Tal com expressen les participants, s'imposaven uns cossos que anaven més enllà de les condicions i la primesa extrema, responen a aspectes de l'aparença física en la seva totalitat com la depilació i el maquillatge. En aquest sentit, les participants recorden comentaris constants, humiliant-les, quan se'ls hi veien pèls a les aixelles o se'ls hi transparentaven els pèls del pubis, fet que en moltes va provocar que comencin a depilar-se en aquella època per un sentiment de vergonya. També, recorden com se'ls hi reclamava que anessin maquillades a les classes -maquillatge suau- argumentant que d'aquesta manera es veurien més maques i en veure's més maques gaudirien més de la classe.

Aquestes experiències reflecteixen una exigència d'hiperfeminitat, basada en l'estructura patriarcal, on el cos de la ballarina ha d'estar perfectament ajustat no només en termes de pes sinó en altres aspectes estètics que condueixen al reforçament del mandant del gènere. En aquest sentit, les ballarines han estat educades i dissenyades per no només reproduir una estètica altament lligada a la feminitat, sinó a concebre la bellesa des d'imperatius patriarcals estrictes i exclusius. Així, el ballet podria arribar a ser vist com una tecnologia del gènere (De Lauretis, 1987) en el sentit que les seves pràctiques i normes disciplinen els cossos de les ballarines inculcant l'ideal específic de feminitat. Són cossos, doncs, que acumulen i expressen significats patriarcals. (Petrozzi, 1996)

4.4.2 Trastorns alimentaris normalitzats

Un dels aspectes més inquietants que emergeixen de les entrevistes és la normalització del TCA entre les ballarines. Totes elles expliquen que van desenvolupar un TCA no diagnosticat, mentre eren formades en dansa clàssica. Aquest, no estava diagnosticat perquè en un entorn on les conductes perilloses es perpetuen i s'accepten com a part inherent de la vida de les ballarines, s'esdevé una normalització conjunta, que les porta a no recórrer a professionals de la salut o de la psicologia.

La recerca recull les diverses accions -en detriment a la salut de les participants- donant visibilitat a un dels efectes devastadors de l'estricta model corporal malaltís del ballet. Algun dels exemples:

"Tirar el menjar al vàter... algun cop vaig intentar vomitar, també (...) o dir-li a ma mare que anava a sopar amb algú el cap de setmana i no anava a sopar simplement no sopava." (Alicia-entrevista)

D'aquesta manera, *"sobreenteníem que llençar el menjar i totes les accions que decidim fer - posant-nos en perill- era l'acte reiteratiu (Butler, 1998) que totes més o menys fèiem per encaixar al model normatiu de la corporalitat del ballet, normalitzant així comportaments i accions abusives."*(Laia- autoetnografia).

Algunes de les participants confirmen que tot i les seqüeles que els hi ha generat haver passat per aquesta experiència, un cop van abandonar la dansa i van prendre distància, van poder relacionar-se amb el menjar d'una manera més sana -tot i que sempre condicionada-, fet que les porta a relacionar el trastorn de conducta alimentària amb la seva implicació en la dansa.

Seguint en aquesta línia, són les participants que van continuar ballant en companyies professionals després de la formació al conservatori, les que han assegurat passar un TCA, aquest cop, diagnosticat. Expressen que durant el procés de formació van ser capaces de sostenir i aguantar els efectes devastadors derivats de les conductes altament perilloses que portaven a terme en relació amb el menjar. Però, precisament aquesta dinàmica de sostenir molts anys una problemàtica que no va ser tractada en el seu moment, va impactar significativament a la vida d'elles un cop van marxar de casa i van deixar de tenir el control directe dels seus pares i de les seves mares, fet que va provocar que se'ls hi anés de les mans, tal com elles ho expressen. En aquest sentit, no van poder esquivar les conseqüències d'un TCA normalitzat durant molts anys i algunes d'elles van veure la seva vida altament en perill, recuperant-se encara d'aquesta problemàtica. Tal com expressa una de les participants:

"no m'ho vaig prendre en serio fins que vaig tenir diverses pèrdues de consciència, que em van ingressar a l'hospital (...) em van oferir ajuda, però jo vaig dir, no, que no la volia. Però llavors em van derivar a l'hospital de Sant Pau (...). I res, vaig estar a Sant Pau amb seguiment psicològic, amb seguiment psiquiàtric i allà vaig recuperar pes, vaig recuperar tall, fons, ... Fins ara. O sigui, fins ara, eh." (Ona- entrevista)

La recerca, doncs, posa en evidència que l'entorn i la societat en què es desenvolupen les ballarines juga un paper crucial en la perpetuació del TCA. Les participants que van abandonar la dansa i van poder relacionar-se amb altres persones d'altres contextos socials, van poder anar construint a poc a poc una relació més sana amb els seus cossos i van anar desapareixent, progressivament, les conductes destructives en relació amb el menjar. En canvi, algunes de les ballarines que van continuar ballant de manera

professional, van perdre el control total. Això suggereix que la cultura del ballet crea una bombolla on els comportaments nocius es reforcen i es perpetuen.

Un altre aspecte rellevant que posa en evidència la recerca és l'absència de la menstruació com a resultat comú entre les ballarines de ballet a causa de les severes exigències físiques i les estrictes normes estètiques que imposa aquesta disciplina. Aquesta condició no només té repercussions profundes en la salut física de les ballarines, sinó també en la salut mental i el benestar general.

D'aquesta manera, totes les participants reconeixen haver tingut etapes -més o menys llargues- on les seves funcions bàsiques havien estat desregulades per la pràctica del ballet, com n'és el cas de l'absència de la menstruació, fet que els hi produïa un seguit de revisions mèdiques i en molts casos, haver de passar per un procés de medicalització -prenen pastilles anticonceptives per regular les seves menstruacions- des de molt joves. Aquestes desregulacions han fet que en l'actualitat prenguin consciència de la importància d'una salut integral reclamant una mirada més holística en el món de la dansa i més conscient i sana respecte a la totalitat dels cossos de les ballarines.

És essencial, doncs, que la cultura del ballet canviï per reconèixer i abordar aquesta problemàtica. Les institucions han de prioritzar la salut i el benestar de les ballarines per sobre dels ideals estètics inabastables. Això implica proporcionar una educació sobre la nutrició adequada, oferir un suport psicològic i promoure un entorn on les ballarines es sentin segures per expressar les seves preocupacions de salut. La salut menstrual ha de ser vista com una part integral de la salut general de la ballarina i no com un aspecte secundari.

4.4.2.1 Absència de sororitat

En aquesta recerca es fa palès de la poca sororitat i el poc acompanyament entre les participants, davant el maltractament institucional i trastorns alimentaris normalitzats. En aquests contextos, expressen de manera homogènia saber que algunes companyes prenen decisions en detriment a la seva salut i tot i presenciar actes denunciabls, la resposta sempre era el silenci. Tal com expressa una participant:

“Jo havia arribat a escoltar un comentari d'alguna companya meva però després jo mai anava a la meva companya a dir-li com estàs? ... O sigui, crec que tots normalitzàvem, saps? Ni ningú mai m'havia vingut a dir, sé que ja no estàs bé. Jo crec que tots escoltàvem i tots callàvem.” (Ona-entrevista)

Aquesta idea de normalització d'aquests aspectes, era un comportament generalitzat per la majoria de les participants. Moltes d'elles argumenten que amb el temps han estat capaces de reflexionar sobre el poc acompanyament que es donaven. Asseguren que els hi provoca tristesa i ràbia no haver estat capaces de detectar-ho en el moment, per

poder actuar en conseqüència, però, creuen que va ser el resultat d'una dinàmica de poder que normalitzava un cos malaltís, acceptant conductes abusives. Per aquest motiu, algunes de les participants defensen que elles no havien de tenir les eines per actuar i crear espais de cura, perquè estàvem destorçades. Tal com s'expressa a la següent cita:

“una s'aprimava molt i ja era com la notícia perquè òbviament de tant en tant alguna s'aprimava molt, molt, molt ... que en un lloc normal l'haguessin portat a un psicòleg per no tenir un trastorn total i no normalitzar la situació perquè era tota l'estona (...) nosaltres no havíem de tenir eines però en plan jo segurament he vist moltes companyes meves que s'han aprimat moltíssim perquè no sé què i no hem fet res al respecte saps? Al revés, probablement pensaves jo també vull i ara ho penso i dic ho teníem tan normalitzat fins al punt de no fer res al respecte saps?” (Clara-entrevista)

És important també, que tot i que algunes participants mostren com l'entorn social d'altres contextos les va salvar ajudant-les a no normalitzar aquestes tendències, altres detecten que la normalització també, venia inclús d'un entorn que no era del ballet. Doncs, la família, principalment, també en diverses ocasions havia interioritzat els discursos del ballet, generant així, contextos socials que reforcen la relació indissociable de les ballarines i els seus cossos (Baz,2009).

És de vital importància desafiar l'estructura del ballet quant a institució reproductora d'imatges corporals malaltisses i lluitar per la inclusió de la diversitat corporal, generant així, una disciplina artística que permeti l'entrada per requisits estrictament basats en el rendiment professional, sense discriminació per raons de raça, cos, aparença, identitat, etc. També és important, potenciar l'acompanyament, el suport i la creació d'espais de cura entre les estudiants. Doncs, com demostra la recerca, les companyes passen a ser elements claus en aquests contextos, fet que evidencia la importància de reivindicar la sororitat entre totes.

4.4.3 Validació artística a través del cos

Amb aquestes experiències que he anat mostrant al llarg d'aquest capítol, tal com defensava Tortajada (2011) i Baz (2009), en la dansa s'esdevé una relació entre la mirada de “l'altre” i l'acceptació i la validació d'una mateixa. Quan aquesta mirada únicament posa el focus en el cos de les ballarines, es genera, inevitablement, un discurs en el qual predomina la validació artística només quan encaixes en un model corporal normatiu pel ballet. En aquest sentit, tal com expressa una de les participants: *“aprimar-te era el que et donava la validació que necessitaves per poder continuar... és que aprimar-te et facilitava la vida perquè et deixaven en pau almenys en aquest sentit ja” (Clara-entrevista).*

D'aquesta manera, totes les participants anuncien desenvolupar una relació tòxica respecte a les seves corporalitats, tal com expresso a l'autoetnografia, fins i tot arribant

a posar en risc la teva salut per aconseguir reconeixement i oportunitats artístiques: *“vaig decidir fer tonteries amb el meu cos, posant-me en risc, per poder ballar “solos” o “pas a dos”⁶ i la resposta que vaig rebre quan vaig tornar al conservatori va verificar i premiar aquesta decisió. Per tant, jo vaig aprendre que la validació del meu art estava lligada al meu cos, que de fet “jo” era un cos.”* (Laia -autoetnografia).

Tal com exposa Tortajada (2011) dins de l'estructura del ballet, a les ballarines se'ls hi dona importància, principalment, per la seva aparença i la seva imatge. D'aquesta manera, una de les participants posa de manifest les contínues imposicions de relacionar la imatge de la ballarina amb el seu valor artístic:

“Estava assajant unes variacions i a mi aquella puta variació no em sortia, era superdifícil; hi havia una doble pirueta (...) i llavors la profe va parar la música, estava jo sola fent la variació davant de les meves companyes i va parar la música i va dir: fes-ho com vulguis però has de perdre pes. És que ho tinc aquí, ho tinc aquí, (...) en aquell moment el que reps és que estic gorda, però és que a més el que reps és que com estic gorda i m'està sobrant pes és el motiu pel qual no m'està sortint la variació saps?” (Aida- entrevista).

4.4.3.1 Comparació: per validar-te o destruir-te

Les repercussions d'aquesta cultura de validació a través del cos són profundes i perjudicials. Les ballarines no només experimenten una pressió intensa per mantenir un cert tipus de cos, sinó que també interioritzen un sentit de vàlua personal que està directament lligat a l'aparença física. Aquesta dinàmica pot conduir a trastorns alimentaris, problemes de salut mental, i una relació distorsionada amb el propi cos i la mateixa subjectivitat, que s'han vist agreujats, també, per la dinàmica comparativa en la qual s'han format les participants.

La recerca mostra com la comparació constant amb les altres ballarines esdevé una obsessió malaltissa, com es mostra en la següent cita:

“me'n recordo dels cossos de les meves companyes a la perfecció, o sigui, jo sé dir-te com tenien totes les caderes, la cintura, les cuixes, els genolls, els turmells...” (Etna- entrevista).

Aquesta obsessió no és merament una qüestió de competitivitat, sinó que reflecteix una pressió interna per ajustar-se a un estàndard corporal irreal i imposat externament. Les ballarines arriben a memoritzar cada detall del cos de les seves companyes, el que denota un grau d'autoobservació i autocrítica extremadament intens. D'aquesta manera, aquesta dinàmica era viscuda des de dues formes que es retroalimentaven; servia per validar-se i alhora per destruir-se, depenent amb qui es feia la comparativa.

⁶ Solos: es refereix a una coreografia solista, on normalment ho fan les primeres ballarines o les ballarines solistes. És a dir, és una coreografia que no fas amb grup.
Pas a dos: es refereix a una coreografia que fa una noia i un noi -a la dansa clàssica-, normalment ho fan els solistes o els primers ballarins d'una companyia.

Un altre aspecte que destaca la recerca és que aquest patró de pensament pot persistir molt més enllà de la carrera de dansa, tal com expressa una participant: *"saps lo de no ser la més gorda del grup? jo és un pensament que avui encara tinc"* (Clara-entrevista). Això mostra com les imposicions i la cultura de comparació poden deixar una marca duradora en la mentalitat de les ballarines, afectant la seva autoestima i percepció del cos fins i tot després d'abandonar el món del ballet.

La recerca posa de palès que la comparació porta a un judici constant. Les participants assumeixen que el procés de judici es torna inconscient: *"realment jo no ho penso, però sempre tinc aquesta veu que de tant en tant parla"* (Clara-entrevista). Aquesta "veu" representa una internalització de les normes i estàndards corporals que s'han imposat sobre les ballarines des de ben joves. La veu crítica interior, que compara i jutja constantment, és un reflex del condicionament rebut al llarg dels anys. D'aquesta manera, aquest judici inconscient i automàtic continua apareixent en les nostres participants, tot i que no voler reproduir aquestes dinàmiques.

Per tant, la recerca fa evident que no només la dinàmica comparativa perpetua sentiments d'inferioritat (Wainwright i Turner, 2004) sinó que també ha desenvolupat un aprenentatge que és difícil de fer desaparèixer, repercutint en les relacions socials actuals -fora del món de la dansa- que experimenten les participants.

4.4.4 Actualitat: una veu inconscient que no desapareix

Com he mostrat a l'apartat anterior, les ballarines entrevistades reflecteixen de manera contundent com la formació en dansa clàssica produeix una veu interna que continua pressionant sobre la importància del cos, fins i tot molt temps després de deixar la disciplina. Aquesta veu, que sovint es converteix en una crítica persistent, és el resultat d'anys de condicionament i programació que associen l'èxit i la vàlua artística a un cos específicament prim i tonificat.

En aquest sentit, totes les participants reconeixen relacionar-se de manera més sana amb els seus cossos, des que van abandonar la dansa. No obstant això, expressen que sempre queda una part inconscient que apareix de manera automàtica -sobretot en moments de vulnerabilitat emocional- manifestant una relació basada en la percepció negativa corporal.

Aquesta idea posa de manifest que el missatge rebut durant tants anys es van convertir en veritat internalitzada. Així, les participants asseguren sentir que han estat programades per tenir una relació poc sana amb els seus cossos. D'aquesta programació, algunes d'elles, detecten haver desenvolupat un sentiment de gordofòbia involuntari. Tal com expressa una participant:

“Vull dir, a nosaltres ens dèiem... si quieres bailar tienes que ser así, si quieres bailar tienes que hacer esto, nosotras queríamos bailar pues hacíamos esto. Fins que al final de tan fer-ho, tan fer-ho, al final entres en una dinàmica. (...) Al final com que et programen... jo, quan la gent em diu eres gordofòbica dic que sí i dic, no perquè ho vulguis ser, jo si em dius arguments mai et defensaré els arguments de la gordofòbia ara... m'han programat per això(...). Llavors, dintre meu, hi ha alguna cosa, que jo inconscientment soc gordofòbica (...). Des dels 10 anys ballant, diguéssim, professionalment, et diuen que gorda no vas a ballar, gorda no vas a ballar, gorda no vas a ballar... al final per a tu gordo és lo peor (...)” (Etna- entrevista)

Per aquest motiu, és de vital importància que la dansa canviï les dinàmiques corporals, reproduint entorns menys tòxics respecte a la percepció corporal pròpia i incorporant un ventall de possibilitats corporals diverses, que no siguin jutjades.

Un aspecte important que la recerca posa de manifest és el canvi de perspectiva que totes intenten dur a terme. Tot i reconèixer que continuen sentint les repercussions i els impactes en les seves subjectivitats d'haver estat programades sota les estrictes normes corporals del ballet, tenen la voluntat de desaprendre aquestes imposicions sent més autoconscients per denunciar el que abans normalitzaven. D'aquesta manera ara poden detectar els pensaments tòxics. En aquest sentit, en el procés continu de lluitar contra aquesta veu interna i treballar cap a l'acceptació del propi cos, les participants destaquen la importància d'enfrontar-se a les inseguretats i no evitar situacions per por a la mateixa percepció. Tal com expressa una de les entrevistades sobre el seu treball intern:

“Jo crec que ha passat molt pel treball de trauma, no? D'anar a buscar aquesta nena que ho ha patit i poder dir no t'han acompanyat, t'acompanyo jo, no? I ha sigut un treball de diàleg (...) Ara no deixaré d'evitar situacions perquè el meu cos no m'agradi perquè també és l'única manera d'acceptar-ho. Si jo me'l tapo constantment, tampoc me l'acceptaré mai, no? (...) Abans no anava a la platja, doncs ara vaig. Em sento incòmoda i sempre dic, bueno, hi haurà un pic de malestar i després desapareixerà, no? Doncs aquest és el treball que a mi m'ha permès acceptar-ho. Vull dir, que acceptar-ho no és que m'agradi al 100%, però per almenys no me'l matxaco.” (Ona-entrevista).

La recerca, també, mostra una de les conseqüències d'aquesta programació quan moltes de les participants han reconegut la necessitat de mantenir-se actives físicament com a part crucial de les seves subjectivitats. D'aquesta manera, tot i ja no fer dansa, necessiten anar al gimnàs o al ioga per mantenir-se corporalment, fet que els hi dona una tranquil·litat mental. En aquest sentit, tot i que treballen aquesta veu interna inconscient per mantenir una millor relació amb els seus cossos, encara perdura la necessitat de complir amb una certa rutina d'exercici, que suggereix una ansietat, encara present en alguns casos, relacionada amb les seves imatges corporals. Aquesta tendència es veu condicionada no únicament per la formació artística sinó també per la tendència en les nostres societats actuals respecte al culte del cos. Tal com defensava Esteban (2004) el cos s'han convertit en alguna cosa a reivindicar, a mostrar, alguna cosa que cuidem i han passat a ser símbols d'estatus, joventut, salut i energia. En aquest sentit, practicar dansa clàssica ha agreujat aquesta dinàmica social.

4.4.5 La inseguretat corporal jugant un paper important en les relacions sexuals

En les nostres societats, els nostres cossos poden ser considerats com a eixos socials perquè són centrals a les nocions del “jo”. (Soley-Beltran,2007). En aquest sentit, les participants de manera homogènia expressen viure una sexualitat plena de vergonyes a conseqüència de les insatisfaccions amb els seus cossos. Així, argumenten que la imatge distorsionada dels seus cossos i l'exigència de perfecció en la dansa clàssica, ha impactat significativament en les relacions sexo-afectives. Aquestes experiències reflecteixen com la dansa pot inculcar una sensació d'inadequació corporal que fa difícil acceptar-se i mostrar-se de manera natural i desinhibida.

Per aquest motiu, moltes d'elles confessen no haver pogut gaudir de les relacions sexuals a causa de la incomoditat que els hi generava l'exposició total dels seus cossos. D'aquesta manera totes admeten haver utilitzat tècniques específiques per ocultar-los, com per exemple: la llum apagada, portar samarretes, tapar-se amb els llençols...

En aquest sentit, algunes de les participants admeten, també, un requisit constant de control sobre com són percebudes físicament en les relacions sexo-afectives. Expliquen que necessiten mantenir-se conscients de com es veuen els seus cossos, fins i tot, modificant posicions per semblar estèticament més atractives i amagant certes parts del cos -com per exemple la panxa-, tal com expressa una de les participants:

“Jo mirava molt el meu cos, o sigui, si hi havia una miqueta de llum o qualsevol cosa jo mirava molt, o quan mirava cap avall si jo estava a sobre, ficava la panxa o coses així o sempre intentava que la posició fos estèticament bonica que jo em veïés estèticament bonica i a dia d'avui això em passa molt. Em miro jo mateixa i penso uí, faig un cos raríssim llavors modifico una mica saps?” (Lina- entrevista).

Aquest control necessari impedeix una experiència autèntica i relaxada, perpetuant una sensació de vulnerabilitat i inseguretat. Algunes d'elles, asseguren que encara a avui dia no poden relaxar els seus cossos, fet que està altament lligat per la pressió estètica i la centralitat corporal de la dansa clàssica. Així com, demostren que la necessitat de fer-ho “tot perfecte” del discurs de la dansa ha generat un impacte, també, en el control i la perfecció de les relacions sexo-afectives. Algunes de les participants confessen haver estat incapaces de deixar-se anar i improvisar, de prendre iniciatives i conduir l'experiència. Tal com expresso a l'autoetnografia:

“Nosaltres que havíem estat limitades de moviments, silenciades en emocions, (...) com podríem gaudir d'una sexualitat lliure? La nostra pelvis sempre pressionada, sense moviment, com farem per moure-la ara? Com aprenem a relaxar-la? El nostre cos sempre subjecte, sempre validat o humiliat i mirat pels altres, com el deixem movem sense directius concretes? Com decidim nosaltres si sempre se'ns ha negat?” (Laia- autoetnografia).

5 Conclusions finals

Aquesta recerca ha aportat l'estudi de l'experiència subjectiva en les dones estudiants de dansa clàssica al conservatori de Barcelona des d'una perspectiva feminista i situada. He volgut conèixer com aquesta formació artística, carregada de rols i estereotips de gènere, ha repercutit a les subjectivitats de les ballarines i a la percepció dels seus cossos. D'aquesta manera, la investigació ha contribuït a interpretar i analitzar temàtiques oblidades pels estudis de gènere. Considero de rellevant importància incloure aquests tipus d'anàlisi, que donen veu als sentiments, les percepcions i les vivències, des d'una perspectiva feminista, mostrant com el model patriarcal propi de la cultura de les nostres societats i del ballet ha influenciat i ha impactat d'una manera significativa en aquests aspectes quotidians de les dones.

Per analitzar les vivències situades de les participants, els impactes en les seves subjectivitats a causa de la formació de dansa clàssica i de l'estreta relació amb el concepte de feminitat, així com les experiències corporals i les seves implicacions en la vida de les participants, he utilitzat dues tècniques de caràcter qualitatiu, que m'han servit per a la recollida d'aquesta informació. Es realitza, una entrevista semiestructurada en profunditat i una autoetnografia, on jo mateixa soc participant de la recerca fent ús de l'antropologia del cos basada en els itineraris corporals (Esteban, 2004). És a partir d'aquestes dues tècniques qualitatives d'on sorgeixen els resultats de l'estudi.

Els resultats de la recerca han revelat diverses dinàmiques que tenen un impacte profund en la subjectivitat i l'autoimatge de les ballarines. Primer, he mostrat com l'excés d'exigència inherent a aquesta disciplina artística ha generat un alt nivell d'inseguretat i baixa autoestima entre les participants. Aquest rigor extrem interioritzat ha provocat un escenari de normalització del malestar, que ha impactat en les seves subjectivitats, produint una dificultat per desafiar situacions socials que produeixen dolor i insatisfacció i expressar disconformitat. També, la recerca posa en evidència la poca responsabilitat des de la institució en l'acompanyament emocional i psicològic, mostrant la necessitat d'incorporar unes noves dinàmiques més responsables d'aprenentatge per contribuir en el benestar integral de les ballarines.

A més a més, la dansa clàssica ha impactat de manera directa a la sensació de ser "insuficients" per la pressió d'assolir un model "superperfecte" que exigeix el ballet. Aquest model, que ha resultat ser inabastable, ha fomentat una dinàmica d'autocrítica constant que ha dut a potenciar inseguretats respecte als cossos, les subjectivitats i les relacions socials de les participants. També, la recerca mostra la dificultat de les

participants per identificar-se i expressar-se com a subjectes amb autonomia, a causa de la cosificació inherent del ballet, minvant la mateixa autoestima i dotant d'importància la validació externa per representar-se i estimar-se.

Una altra idea rellevant que destaca la recerca és l'estreta relació entre la feminitat i la categoria de "ballarina". D'aquesta manera, es fa evident la reproducció d'estereotips i rols de gènere en el ballet. Això, impedeix la diversitat en el model de ballarina i limita les opcions de representar-se i mostrar-se de manera autònoma. També, es descobreix un paral·lelisme entre la categoria "dona" i la categoria "ballarina", ambdues presentades com a constructes socials. No obstant aquesta evidència, la recerca mostra com les ballarines, igual que les dones en les nostres societats patriarcals, han estat mostrades, des de discursos biologistes, a partir d'atributs com la submissió, la delicadesa, la debilitat, l'emocionalitat, la passivitat i la irracionalitat (Petrozzi, 1996), generant així, una necessitat en elles d'expressar-se com a femenines per encaixar en el model de ballarines. Aquest fet ha impedit que les participants hagin realitzat la "performance" que més les satisfia (Butler, 2002) respecte a les seves expressions de gènere, regulant-les pels principis heteronormatius i androcèntrics inherents en el ballet. L'estudi mostra que un dels impactes més significatiu per a les participants en les seves subjectivitats i les seves relacions sexo-afectives ha estat la centralitat del cos -com a subjecte- en la formació de dansa clàssica. Per una banda, s'evidencia com els cossos de les ballarines són l'eina per la construcció del seu art i aquest art, espera un cos específic, altament perillós (Luz, 2019), estricte i exclusiu. Aquests requisits, com mostra la investigació, poden desenvolupar desordres alimentaris (Luz, 2019) que es normalitzen per la necessitat d'assolir l'ideal estètic que el ballet requereix. D'aquesta manera, la recerca mostra com des de la institució s'anima a complir amb una normativitat malaltissa corporal pròpia del ballet que repercuteix en la salut i el benestar integral de les ballarines, exercint un maltractament institucional. En aquest sentit, pren rellevància prendre consciència d'aquesta realitat social per desafiar conjuntament aquest sistema, reproductor de monstres creats per la perfecció estètica (Soley-Beltrán, 2012) com la primesa extrema. Doncs, les participants mostren que aquesta internalització corporal i aprenentatge, des d'edats primerenques, ha conduït que experimentin una relació tòxica i conflictiva amb els seus cossos, que perdura encara avui dia. Mostren que, encara que el distanciament amb la dansa, de manera professional, ha ajudat a establir una relació més conscient respecte a aquesta temàtica, es continua despertant "una veu inconscient", sobretot en situacions d'inestabilitat emocional, que torna a reproduir una relació tòxica entre elles i els seus cossos.

Finalment, la recerca posa en evidència que la relació aparentment inherent entre el ballet i la percepció negativa de l'autoimatge, té una repercussió significativa en les vides de les participants. Un exemple clarificador d'això, és com la inseguretat corporal ha repercutit en la vivència d'una sexualitat amb por de ser experimentada per part de les participants. Tal com defensava Soley-Beltran (2007) els cossos poden ser considerats eixos socials perquè són centrals a les nocions del "jo". En aquest sentit, s'entén que a través del cos rebem i expresseu informació sobre nosaltres. (Soley-Beltran, 2007). D'aquesta manera, la recerca mostra com la centralitat del cos en les ballarines ha incidit en la necessitat de controlar la imatge que projecten els seus cossos, també, en altres contextos.

En aquest sentit, la recerca mostra la necessitat de destruir el model malaltís corporal que exigeix el ballet. Així com, impulsar des d'aquesta disciplina artística la inclusió d'altres corporalitats, mostrant un compromís per la diversitat i el benestar integral de les ballarines.

Aquests resultats són rellevants perquè mostren l'estructura social heteropatriarcal de les nostres societats a partir del coneixement de les experiències en la formació de dansa clàssica que impacten en la subjectivitat i la percepció negativa del cos de les ballarines. És, llavors, a partir de la recollida d'aquesta informació mitjançant les dues tècniques qualitatives emprades, quan es visualitza el sistema de poder que hi ha al darrere d'aquestes idees, sentiments i percepcions pròpies del ballet que han incidit en les participants. L'estudi permet, doncs, tenir una imatge més nítida sobre les peculiaritats, sensacions, percepcions i sentiments de les ballarines respecte la seva experiència en el conservatori i donar visibilitat a com la formació artística en dansa clàssica ha produït una intensificació d'impactes en les subjectivitats i en les relacions socials de les dinàmiques heteropatriarcales pròpies de la nostra societat. D'aquesta manera, permet prendre consciència de la necessitat de produir canvis socials a petita i gran escala que presentin escenaris, en la dansa, més inclusius, respectuosos, diversos i saludables.

Aquesta investigació presenta algunes limitacions que cal tenir en consideració. En primer lloc, la diversitat de les participants ha estat limitada perquè ha estat impossible incloure persones racialitzades, d'orientació sexual dissident i amb altres identitats de gènere, fet que seria interessant conèixer i analitzar per donar veu a les possibles opressions múltiples.

També, una limitació present ha estat la dificultat d'aconseguir una mostra més àmplia, de manera que seria interessant fer extensiva aquesta proposta a un nombre més gran

de participants per tal de conèixer el fenomen de manera més completa a través d'augmentar el relat de les experiències de les ballarines, sense tenir com a propòsit generalitzar-les ni que esdevinguin representatives, donat el caràcter qualitatiu de la metodologia.

Així mateix, cal tenir en compte que la recerca no pretén universalitzar les percepcions i temàtiques emprades, ja que es contempla l'existència d'heterogeneïtat en aquests conceptes i vivències. No obstant es pretén d'alguna manera, generalitzar aquests aspectes a partir de les entrevistes i l'autoetnografia, perquè el marc teòric, també, mostra les vivències i percepcions esmentades. Així doncs, amb les tècniques utilitzades no es pretén generalitzar aquests aspectes, però sí aprofundir en les sensacions que probablement la majoria de les ballarines han pogut sentir i percebre. També, es té en compte en tot moment de la recerca el coneixement situat (Haraway, 1988) a l'hora d'interpretar i reflexionar els resultats esmentats. Doncs, al ser participant de la investigació i investigadora al mateix temps, puc haver incidit en aprofundir segons quins aspectes a través de la meva experiència.

Per aquests motius, en futures investigacions caldria explorar variables com la raça, la classe social, l'orientació sexual i la identitat de gènere per conèixer quin paper juga la cultura, la colonialitat, el desig i la identitat dissident en la vivència de formar-se com a ballarines de dansa clàssica. També, seria interessant, centrant-nos en l'estreta relació de la feminitat i la dansa clàssica, estudiar les vivències dels ballarins respecte a les seves subjectivitats per donar veu a un col·lectiu que ha estat, probablement, estigmatitzat per ser associat des de l'imaginari col·lectiu i cultural, a l'homosexualitat. Així com, observar les diferències que puguin sortir de l'anàlisi dels ballarins i interpretar el perquè d'aquestes, donant cabuda a com les dinàmiques de poder patriarcal i les exigències pròpies del ballet poden afectar de diverses formes als ballarins i a les ballarines.

A la recerca que he presentat no ha estat possible abordar aquestes noves línies d'anàlisi, per aquest motiu es presenten com a suggeriments de futures investigacions, per guanyar consistència.

6 Bibliografía

Adair, Christy. (1992). *Women and Dance: Sylphs and Sirens*. London: The MacMillan Press Ltd.

Barragán, Ana (2014). *El tutú, su historia y su carga simbólica hacia la femineidad: El cambio de la mirada hacia el ballet como el arte del movimiento y su vestuario*. Tesis de Licenciatura en Artes Contemporáneas, Especialidad Diseño de Modas. Colegio de Comunicaciones y Artes Contemporáneas. Ecuador: Universidad de San Francisco de Quito.

Baz, María (2009). *Cuerpo y otredad en la danza*. Tramas, 32: 13-30.

Benn, Tessa, & Walters, David (2001). *Between Scylla and Charybdis? Nutritional education versus body culture and the ballet aesthetic: The effects on the lives of female dancers*. Research in Dance Education, 2(2), 139-154.

Biglia, Beatriz & Vergés-Bosch, Núria (2016). *Cuestionando la perspectiva de género en la investigación*. Revista d'Innovació i Recerca en Educació, 9(2): 12–29.

Bourdieu, Pierre (2000): *La dominación masculina*. Anagrama: Barcelona.

Bourdieu, Pierre (2012). *Bosquejo de una teoría de la práctica*. Buenos Aires; Prometeo Libros.

Butler, Judith & Lourties, M. (1988). *Actos performativos y constitución de género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista*. Debate feminista, pp. 296-314. México.

Butler, Judith (2001). *El género en disputa. Feminismo y la subversión de la identidad*. Buenos Aires: Paidós.

Butler, Judith (2002). *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Buenos aires: Paidós.

Butler, Judith (2006). *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós.

Castañeda, Marta (2019) *Otras formas de (des)aprender: investigación feminista en tiempos de violencia, resistencias y decolonialidad*. Bilbao, [Tarragona]: Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea; Hegoa; Seminario Interdisciplinar de Metodología de Investigación Feminista.

Crenshaw, Kimberlé (1989). *Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory, and Antiracist Politics*. University of Chicago Legal Forum, 1989(1), 139-167.

Creswell, John (2013). *Qualitative inquiry and research design: Choosing among five approaches*. Sage Publication.

De Beauvoir, Simone (2002). *El Segundo Sexo*. Vol.1. Los hechos y los mitos. "Introducción". Vol 2. La experiencia vivida. Cap. 1 Infancia. Madrid: Cátedra.

- Esteban, María L. (2004). *Antropología del Cuerpo. Género, itinerarios corporales, identidad y cambio*. Barcelona: Edicions Bellaterra.
- Esteban, María L. (2006). *El estudio de la Salud y el Género: las ventajas de un enfoque antropológico y feminista*. Salud colectiva. Buenos Aires.
- Esteban, María L. (2008). *Etnografía, itinerarios corporales y cambio social: Apuntes teóricos y metodológicos*. En La materialidad de la identidad, editado por Elixabete Imaz, 135-158. Donostia. Hariadna.
- Fitz, Alana (1998). *An examination of the institution of ballet and its role in constructing a representation of femininity*. University of Alberta.
- Fort, Oscar (2015). *Cuando la danza y el género comparten escenario*. AusArt Journal for Research in Art. 3. 1, pp. 54-65.
- Foucault, Michel (1996). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Madrid: Siglo XXI.
- Foucault, Michel (2006). *La historia de la sexualidad, 1: La voluntad del saber*. Buenos aires: Siglo XXI Editores.
- Freixas, Ana (2001). *Entre el mandato y el deseo: el proceso de adquisición de la identidad sexual y de género*. En C. Flecha y M. Núñez (Eds.) La Educación de las Mujeres: Nuevas perspectivas, Sevilla: Secretariado de publicaciones de la Universidad de Sevilla. 23-32.
- Friedan, Betty (2016). *La mística de la feminidad*. Ediciones Cátedra.
- Friese, Susanne (2014). *Qualitative Data Analysis with ATLAS.ti*. Sage Publication.
- Hamilton, Linda. (1998). *Advice for dancers: Emotional counsel and practical strategies*. Jossey-Bass.
- Haraway, Donna (1988). *Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*. Feminist Studies.
- Harding, Sandra (1998). *¿Existe un método feminista?*. Debates entorno a una metodología feminista, 9-34.
- Hernández, Gloria (1989). *La educación y el desarrollo de las mujeres en el siglo XXI*. Cuadernos de psicología. Educación y género. México ENEP Iztapalapa.
- Herrera, Clara et al. (2018) *h(amor)3: celos y culpas*. Continta me tienes.
- Hooks, Bell (1981). *Ain't I a Woman: Black Women and Feminism*. South End Press.
- Jiménez, Raúl (2005). *El aprendizaje cultural de género desde la teoría sociocultural*. Tesis doctoral. Departamento de MIDE. Universidad de Sevilla.
- Krippendorff, Klaus (2018). *Content analysis: An introduction to its methodology*. Sage Publication.

- Lagarde, Marcela (1998). *Identidad genérica y feminismo*. Sevilla: Instituto Andaluz de la Mujer.
- Le Breton, David (2002). *La sociología del cuerpo*. Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.
- Lewellen, Ted (2009). *Introducción a la Antropología Política*. Barcelona: Edicions Bellaterra.
- Luz, Ana (2019). *El ballet clásico desde una mirada de genero*. Alternativas en Psicología, número 42.
- Mead, Margaret (1973). *Sexo y temperamento en las sociedades primitivas*. Barcelona: Colección Laia B.
- Mead, George (1999). *Espíritu, persona y sociedad*. Barcelona. Paidós.
- Millet, Kate (1995). *Política Sexual*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Moore, Leslie (1991). *Género y estatus: la situación de la mujer. Antropología y Feminismo*. Ediciones Cátedra/Universidad de Valencia, Serie Feminismos, Madrid.
- Mora, Susana (2007). *El Aprendizaje de la Danza en un Campo de Creencia y de Luchas. La Perspectiva Analítica de Pierre Bourdieu y su Contribución a la Antropología de la Danza*. Maguaré.
- Mora, Susana (2008). *Cuerpo, Sujeto y Subjetividad en la Danza Clásica*. Universidad Nacional de la Plata. Argentina: CONICET.
- Pena, Paula (2000). *La bailarina, ideal femenino romántico*. Cairon.
- Petrozzi, Marisol (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", Universidad Católica del Perú.
- Pickard, Amanda (2012). *Schooling the dancer: the evolution of an identity as a ballet dancer*. Research in Dance Education. 13, 25-46.
- Pujol, Joan & Montenegro, M. & Balasch, Marta (2003). *Los límites de la metáfora lingüística: implicaciones de una perspectiva corporeizada para la práctica investigadora e interventora*. Política y sociedad.
- Rubin, Gayle (1986). *El tráfico de mujeres: notas sobre la "economía política" del sexo*. Revista. Nueva Antropología, 8(30), 95–145.
- Rubin, Gayle (1989). *Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad*. Madrid: Revolución.
- Ruiz, Esteban (1998). *Subjetividad Femenina*. Espiral, vol.V, num.13.
- Soley-Beltran, Patricia (2007). *Una introducción a la sociología del cuerpo. Cuerpo e identidad*. Barcelona: Edicions Bellaterra.

Soley-Beltran, Patricia (2010). *Cuerpos ideales. Una aproximación interdisciplinaria al estudio de los modelos de moda*. Quaderns de l'Institut.

Soley-Beltrán, Patricia. (2012). *Muñecas que hablan. Ética y estética de los modelos de belleza en publicidad y moda*. España: Revista de dialectología y tradiciones populares.

Stolcke, Virginia. (2003). *La mujer es puro cuento: la cultura del género*. Quaderns de l'Institut Català d'Antropologia, sèrie monogràfics: A propòsit de cultura, no. 19.

Subirats, Montserrat. (2013). *Forjar un hombre, moldear una mujer*. (1ª Ed.). Aresta.

Taccone, Valeria. (2016). *El ballet clásico. Observaciones sobre la técnica la disciplina y las influencias sobre el cuerpo del bailarín*. IX Jornadas de Sociología de la UNLP.

Tortajada, Maria. (2011). *Danza y género*. México: Cenidi Danza/INBA/CONACULTA.

Turin, Antonio. (1995). *Los cuentos siguen contando. Algunas reflexiones sobre los estereotipos*. Madrid: Horas y Horas.

Varela, Noemí. (2008). *Feminismo para principiantes* (1ª edición). Barcelona: Ediciones B, S. A.

Vargas, José. (2012). *La entrevista en la investigación cualitativa: nuevas tendencias y retos*. España: Revista CAES.

Wainwright, Sherril, & Turner, Barry. (2004). *Epiphanies of embodiment: Injury, identity and the balletic body*. Qualitative Research, 4(3), 311-337.

Witting, María. (2006). *El pensamiento heterosexual*. En *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Egales.

7 Annexes

7.1 Annexa 1: Guió de l'entrevista

Nom de la persona entrevistada	
Gènere	
Edat	
Ocupació	
Formació	
Lloc de residència	

Bloc 1: Contextualització

1. Recordes per què vas començar a ballar i quan?
2. Què senties al principi quan ballaves? Què t'agradava més de la dansa?
3. Quan i per què vas començar a fer dansa clàssica?
4. Què és per tu la dansa clàssica? (com la definiries)
5. Que creus que és pels altres la dansa clàssica? ("altres" entès com a societat)
6. Vas decidir tu apuntar-te al Conservatori de Dansa? Per què?
7. Per què vas decidir la disciplina del ballet clàssic?
8. Com et vas sentir respecte a aquesta decisió al llarg dels sis anys? Va evolucionar aquest sentiment? Has canviat d'opinió en algun moment? Per què?
9. En algun moment, vas pensar deixar l'IT? Per què?
10. En termes generals, que creus que et va aportar de positiu i de negatiu la dansa clàssica en aquells moments (quan estaves estudiant)?
11. Que creus que t'ha aportat de positiu i de negatiu la dansa clàssica actualment?
12. Quan va acabar l'IT que vas fer després? Per què?
13. Ara, balles? Què balles? Com et sents?

Bloc 2: Subjectivitat

1. T'han dit algun cop: això les ballarines NO ho fan -com no criden, no insulten, no són brusques, etc.- ? A què creus que es referien? Com et feia sentir això?
2. Com vivies la construcció de la teva subjectivitat en aquell escenari (classes de dansa)?
3. T'hi reconeixes a tu mateixa? Per què?
4. Com senties que et veien les altres persones? Corresponia amb el que tu senties?
5. T'obligaven o et condicionaven a seguir un prototip concret de nena (dolça, amable, sensible)? Com ho feien? Si n'és el cas.

6. Et senties còmoda amb qui eres? Corresponia amb el que et demanaven que fossis?
7. Tenies llibertat per demostrar tots els sentiments que tenies dins-ràbia, por, inseguretat, etc.-? Com els podies demostrar?
8. Quina relació veus entre la dansa clàssica i els rols de gènere femení del sistema patriarcal? Creus que has estat educada en aquesta línia? En què ho notes? Com ho senties?
9. Senties que totes les de la teva classe teníeu característiques de comportament similars? Quines? Per què creus?
10. Tenies "por" a queixar-te, a plorar, a posicionar-te en contra, etc.? Per què creus?
11. Com creus que eres quan estudiaves al conservatori? Ara ets igual? Què ha canviat?
12. Com creus que construïnt la teva subjectivitat (si n'és el cas)? Com et feia sentir això? Com et fa sentir ara?
13. Creus que hi ha aspectes característics o significatius del comportament estereotipat de les ballarines que encara preserva? Com per exemple, la dolçor, el conformisme, etc.
14. Com creus que ha condicionat la teva experiència a l'IT en la construcció de la teva subjectivitat?
15. Creus que buscaven crear un arquetip únic de dona-ballarina limitat per estereotips patriarcals? En què ho veies? Com et feia sentir? Com t'ha fet sentir ara?

Bloc 3: Cos

1. Creus que la dansa clàssica condiona la relació amb el teu cos? Per què?
2. T'agradava el teu cos quan estudiaves al conservatori? Quina relació tenies amb ell? Quina era la percepció del teu cos?
3. Vas rebre comentaris que et fessin mal sobre el teu cos per part del professorat? Com et vas sentir? Què pensaves al respecte? Vas fer alguna cosa al respecte?
4. Que senties cada vegada que havies de mirar-te als miralls a les classes?
5. Com et senties amb la roba de classe (mallot i mitges de color rosa)? Creus que afavoria al teu cos? Feies alguna cosa per no portar aquella roba?
6. Quan tenies la regla senties que el teu cos "canviava" -la panxa més inflada, per exemple-? Com et senties? Hi havia professors/es que et deien comentaris negatius? Com ho vivies?
7. Parlaves d'aquest tema amb les teves companyes? Per què? Creus que era una problemàtica compartida?
8. Vas patir algun desordre alimentari en aquella època? Què feies i per què?

9. Vas jutjar el cos d'alguna de les teves companyes? T'hi comparaves? Per què?
Quins eren els resultats?
10. Creus que el cos era un punt central per la dansa clàssica? Com et feia sentir això?
11. Quina és la pitjor experiència que recordes respecte a la percepció del teu cos? I la millor?
12. Sols comparar el teu cos amb el de les altres persones, actualment? Per què ho fas? Quin son els resultats?
13. Has hagut de treballar la relació entre tu i la teva corporalitat? Com ho has fet? Per què?
14. És important la validació externa a través del cos per a tu, ara? Per què? En què ho notes?
15. T'agrada el teu cos? Quina relació tens ara?

Bloc 4: Sexualitat

1. Havies tingut relacions sexuals en aquella època? Com va ser l'experiència?
2. Exploraves les teves zones íntimes? Per què?
3. Quines pors t'apareixien en les relacions sexuals, si n'és el cas?
4. Són les mateixes pors que t'apareixen ara? Què ha canviat?
5. Quina relació establies entre el cos i la sexualitat? Per què?
6. Estableixes actualment la mateixa relació? Què ha canviat?
7. Et va costar mantenir relacions sexuals mentre feies dansa? Per què?
8. Et senties estranya experimentant un cos relaxat en les relacions sexo-afectives? Per què?
9. Si volies tenir o vivies relacions heterosexuales, com vivies la qüestió de la penetració?
10. Quan tenies relacions sexuals et preocupava l'exposició total o de parts del teu cos? Per què? Intentaves ocultar alguna part del teu cos? Com ho feies?
11. Creus que vas poder experimentar la teva sexualitat sense pors ni prejudicis? Per què? En què ho notes?
12. Parlàveu de sexualitat amb les companyes? Què dèieu? Quines idees teníeu?
13. Ara, com ho vius? Creus que hi ha parts del teu cos que et preocupa exposar?
14. Com creus que el ballet ha influenciat i/o condicionat les teves relacions sexuals?
15. És important per tu que la sexualitat estigui associada a l'afectivitat? Per què?

7.2 Annexa 2: Autoetnografia

Contextualització

L'autoetnografia neix arran de l'eslògan feminista dels anys 60 i 70 "allò personal és polític" per l'abordatge d'una perspectiva teòrica innovadora quan la filosofia política i les ciències socials. En aquest sentit, Kate Millet (1969) proposava una nova concepció de la política definida com el conjunt d'estratègies destinades a mantenir un sistema de dominació. Aquesta redefinició identificava com a centres de dominació patriarcal les esferes de la vida -com la família i la sexualitat- que fins llavors havien estat considerades privades i personals. Millet (1969) denunciava que en l'àmbit privat -fins llavors aliè a la política- es desenvolupaven relacions de poder que sustentaven la base de la resta de les estructures de dominació de l'àmbit públic. Aquesta idea posava en evidència, doncs, com l'esfera privada -com la família, la reproducció, la sexualitat i les violències contra les dones- eren el nucli de la subordinació de les dones.

En aquest sentit, "allò personal és polític" va permetre posar sobre la taula algunes temàtiques que havien estat considerades privades i no havien tingut espai d'abordatge a l'agenda pública. En aquesta investigació és important remarcar aquesta idea perquè es tractarà de donar consistència política i pública a totes les experiències personals viscudes en relació amb els cossos i les subjectivitats de les dones entrevistades, amb l'objectiu de donar visibilitat i reflexionar sobre una realitat social partint d'una experiència i vivència personal. Del mateix mode, aquesta autoetnografia neix d'allò personal, la meua experiència al conservatori de dansa, que a continuació aniré desglossant amb l'objectiu de reflexionar sobre aspectes de subjectivitats i corporalitats des d'una perspectiva de gènere.

Tot comença quan decideixo fer les proves d'accés al conservatori professional de dansa, l'Institut del Teatre. Es tracta d'un grau professional de sis anys en la formació artística de tres especialitats: dansa clàssica, dansa contemporània i dansa espanyola. És un institut que imparteix els estudis integrats de dansa i secundària, la qual cosa es va convertir de seguida en la meua segona casa, on em passava més de deu hores diàries.

Recordo que de la prova d'accés em va sorprendre sobretot la revisió mèdica. Et feien entrar al despatx d'un metge especialitzat en dansa i començava a mirar-te detingudament com era el teu cos, a moure-te'l si era necessari per comprovar la teua rotació (en dehor), l'empenya, la flexibilitat i altres condicions anatòmiques

necessàries per a la dansa clàssica, mentre anava anotant a una llibreta, interpreto que l'avaluació dels nostres cossos.

Vaig entrar sola i la situació era estranya, em vaig sentir observada i avaluada. És cert que avaluada ho estava sent tota l'estona -en les classes de dansa, també- però allà em trobava en un despatx en silenci, quieta i mostrant el meu cos. En definitiva, el meu cos estava sent objecte observable per decidir l'admissió o l'exclusió. El meu cos sembla tenir més importància que jo. En aquest sentit, crec que des dels inicis ja ens estaven ensenyant l'estreta relació entre la corporalitat necessària per a una ballarina i la validació artística d'aquesta.

Reflexionaré a continuació sobre quines conseqüències en la meva subjectivitat i corporalitat ha tingut la formació en la dansa clàssica; com ha estat la meva experiència en el conservatori i de quina manera volien construir-me. Faré un repàs, dels aspectes més significatius en aquells cinc anys, per intentar reflexionar sobre les meves pròpies experiències des d'una mirada feminista.

Subjectivitat: qui era jo?

Durant els cinc anys de carrera – al conservatori de dansa- vaig estar especialitzada en la dansa clàssica. Al principi m'agradava i em sentia involucrada en la disciplina, però a partir de quart de carrera (amb 15 anys) vaig començar a plantejar-me canviar a contemporani perquè creia que s'apropava més a una idea d'una dansa lliure, que connectava amb el que m'havia fascinat des de petita. El canvi no se'm va permetre perquè se'm deia que ja podria ballar el que volgués quan acabes la formació, però, era interessant acabar-la en la disciplina més "complicada". Em deien que fer-ho en clàssic m'obriria moltes portes i em donaria una tècnica que cap altra disciplina m'aportaria. Vaig creure'm el discurs, sense escoltar-me i crec que per aquest motiu, l'any següent vaig decidir abandonar el conservatori.

Recordo intentar aguantar i acabar, però no podia, no sabia donar-me respostes, però sabia el que sentia; em sentia trista, esgotada, clausurada, infeliç perquè d'alguna manera el somni s'havia allunyat de qui era i perquè era incapaç d'arribar a encaixar en aquell model inabastable, el qual se'ns exigia.

Ara que ho penso, quina gran contradicció amb els meus inicis; jo que buscava ballar per representar-me i per fabricar els meus discursos vaig passar-me més de cinc anys ballant sense saber qui era jo, que volia ser, quin discurs tenia i que volia transmetre. I fins i tot, quan hi va haver algun indicatiu que em va fer pensar que potser estava decidint

ser més lliure, no vaig trobar la manera de rebel·lar-me dins d'aquest món. La rebel·lió va venir per l'allunyament i l'abandonament de la dansa.

La dansa clàssica ha estat configurada sota una representació de rols i estereotips dicotòmics marcats i procedents del sistema patriarcal, que no han evolucionat. Així com altres disciplines han caminat conjuntament amb la societat evolucionant cap a noves maneres d'expressar la realitat social, l'organització social i l'acció col·lectiva, la dansa clàssica s'ha quedat on era sense qüestionar-se gaire els discursos patriarcal que impregna. La dansa clàssica- entesa com a institució- crea un sistema de poder i dominació inscrit en el cos i la biologia: el biopoder. (Foucault, 2008). En aquest sentit, la dansa clàssica com a institució exerceix el biopoder en la dimensió que crea i reproduïx discursos de comportament mitjançant el cos de les persones. El ballet, per tant, representa discursos de gènere binari del sistema patriarcal.

Això significa que se'ns reclamava -des de directrius subtils de vegades- adquirir una "bellesa" específica, una subjectivitat femenina entesa pels rols i estereotips de gènere com la delicadesa, formalitat, elegància i fragilitat i un comportament limitat a ser expressat sota aquestes premisses convertint-nos en disciplinades i "nenes bones". Aquesta imposició en la nostra subjectivitat venia argumentada per discursos essencialistes; es tractava de característiques que no únicament havien de representar-se a les classes o als escenaris, havien de ser, configurant la nostra subjectivitat com una única subjectivitat possible: la de ballarina.

Doncs, si Simone de Beauvoir (2002) va utilitzar la mítica frase "dona no es neix, sinó que es fa" per argumentar que la diferència entre sexes parteix d'una construcció sociocultural per l'establiment de rols i estereotips dicotòmics (femení- masculí) que assenten les bases del nostre sistema social, a la frase de moltes professores "ballarina es neix" ara els diria que no han llegit mai a Beauvoir, que ens han mentit, que ens han utilitzat per tenir accés al nostre cos, que ens han intentat construir sota uns rols categoritzats com a femenins dins del simbolisme de gènere i a la vegada ho han volgut naturalitzar amb discursos essencialistes i biologistes.

Butler (1988) afirmava que el gènere té un caràcter performatiu perquè és una repetició i un ritual de pràctiques, discursos, desitjos, interessos, gustos, etc. que aconsegueix el seu efecte mitjançant la seva naturalització en el context del cos. Doncs, les ballarines creixem sentint discursos de la importància de representar no només a l'escenari la feminitat, sinó ser-ho. Ens han ensenyat a mostrar-nos complaents, submises, delicades, netes, angelicals, dolces, emocionals, etc. No és veritat que existeixi una subjectivitat essencialista i biologiste de la ballarina. No neixes sabent que has d'estar

callada a les classes i que has de mostrar-te dolça, subtil, i delicada. Vas aprenent a comportar-te des de posicions de submissió a les classes, a representar-te com a totes aquelles ballarines referents que has vist als ballets o que veus en les teves professores, vas construint la teva subjectivitat a partir d'un aprenentatge diari. Per tant, la dansa clàssica naturalitzava una feminitat com a atribut necessari per ser ballarina acostant a la dona a la naturalesa dins de la dicotomia clàssica de naturalesa-cultura.

A més, en la dansa clàssica els estereotips binaris (femení-masculí) estan fortament arrelats a una cultura colonitzadora i eurocentrista, que tendeix a deslegitimar altres subjectivitats i realitats. El ballet té dues escoles hegemòniques: la francesa i la russa. Tenen certes diferències significatives entre elles, però ambdues són escoles excloents cap a altres realitats subalternes. Seria important imposar des de la representació audiovisual i artística nous models referencials amb gramàtiques pròpies per expressar les seves subjectivitats i denunciar les opressions que generen la universalitat de la representació occidental europeïsta de "ser dona" i "ser ballarina". De fet, fins al 2019 no es van crear unes puntes de color negre per a ballarines negres. Les puntes tenen l'objectiu de buscar ser del mateix color de pell que el de la ballarina perquè no sigui observable com a element extern, sinó intern i propi. Per tant, fins fa cinc anys totes les ballarines negres havien de pintar les seves puntes que eren de color rosa pàl·lid tirant al beix. Moore (1991) argumentava que l'antropologia havia posat en evidència la universalització de la categoria dona, proporcionant dades procedents de diverses cultures que demostraven l'hegemonia occidental. En aquesta mateixa línia la dansa clàssica ha demostrat una hegemonia occidental en la categoria "ser ballarina" oblidant altres realitats, vivències, contextos, expressions corporals i veus. És significatiu que de totes les persones que estàvem al conservatori només una d'elles fos negra.

Un altre aspecte interessant ha estat la relació significativa entre la mirada externa i la validació artística, dins del món del ballet. Recordo les classes sempre envoltades de miralls on t'obligaven a mirar-te i remirar-te per corregir-te, per mirar a les altres, per tornar-te a corregir a tu mateixa i tornar a mirar a les altres. La dansa està vinculada a tres temps verbals; mirar, mirar-se i ser mirada. (Fort. 2015). Així doncs, estem acostumades que ens mirin i hagi de ser atractiu allò que veuen – sempre des d'una mirada androcèntrica i patriarcal- i a mirar-nos entre nosaltres per validar-nos en la comparativa. Per què ella té la cama més llarga? Per què ella té menys cul, menys pit? Per què a ella li queda millor aquest moviment? Per què ella és el focus de les mirades? Aprenem a copiar per construir-nos a nosaltres mateixes, aprenem a mirar-nos des d'imposicions estrictes per ser més mirades i aprenem a què el resultat òptim estigui basat en les mirades dels altres – si et miren, agrades i si agrades, balles bé-, en

definitiva aprenem a ser a través del mirall, dels ulls i dels criteris androcèntrics dels altres en ser mirades.

En aquest context, pot passar que de sobte no sàpigués qui ets. Durant aquests anys vaig tenir la sensació que vaig voler complir tant el prototip ideal de ballarina que se'ns reclamava, que vaig continuar una dinàmica sense preguntar-me com era jo, com em sentia i que volia.

Vaig percebre que no tenia veu, que era dolça, que era disciplinada, que era agradable, que no tenia una mala paraula, que havia de comportar-me com si fos una nina perquè així seria atractiva, que mai generava conflicte. Però, la realitat és que no em veia jo, no em trobava dins del que mostrava. No era un objecte al qual es pugui modelar sense deixar ferides.

Era una persona que en moments tenia ràbia, tenia enveja, en moments no podia ser delicada, volia cridar i divertir-se, volia sortir d'aquella que creia que era, volia contestar als professors quan feien comentaris sobre el seu cos maltractant-ho, volia deixar respirar el meu cos -deixar-lo descansar de la rigidesa constant en la postura erecta que sempre havia de dur-, no sempre volia estar pentinada perfecte, no sempre podia tenir les mitges tan netes perquè volia jugar i embrutar-se la roba, no sempre volia estar mitja hora abans de la classe esclafant i esperant amb il·lusió començar-la, perquè de vegades li feia "pal", estava cansada i tenia dolor. Era tan estricta la categoria de ballarina que era impossible ser-ho tota l'estona, que era impossible ser-ho de manera real. Doncs, es va tornar una categoria inabastable que cada vegada estava més lluny de la persona, de la meua subjectivitat.

Recordo que utilitzaven sovint la frase "això una ballarina no ho fa" per controlar certs comportaments que sortien de la norma establerta en les classes de dansa. Aquestes directrius em feien pensar que una ballarina es limita a ser un cos sense veu pròpia. Un cos limitat a ser complaent i submís. Les ballarines no criden, no mengen "porqueries", no tenen cara de cansades per molt que ho estiguin, i un etc. llarg que limitava el nostre comportament.

I que passa amb l'abordatge d'altres emocions com l'esgotament, el cansament, el dolor, la ràbia i la por? Tenia la sensació que no se'm permetia exterioritzar qualsevol altra emoció que no fos l'estricta a la que havia de representar el meu personatge com a ballarina. Doncs, l'expressivitat -una expressivitat continguda- és entesa a través de sentiments com la tranquil·litat, suavitat, dolçor, fragilitat i elegància. Però, no sempre era personatge, hi havia vegades que era persona, era jo, que necessitava exterioritzar

cansament, dolor, ràbia, mala gestió, i altres sentiments que quedaven interns esperant ser autogestionats.

Recordo algun cop dins d'alguna classe plorar a sobre les puntes, sagnar per tenir els peus plens de llagues i sentir dolor al cos i voler parar, mentrestant se'm reclamava una cara dòcil i dolça, una actitud enèrgica i una postura corporal lleugera i àgil. Tenia dolor i esgotament físic, plorava i no s'aturava la música per preguntar-me que m'estava passant, era estrany, era com si de sobte les meves llàgrimes, la meua sang als peus i el meu esgotament -segurament visible- només estigués existint per mi. Reflexionant amb la perspectiva del temps, veig que el personatge -ballarina: dolça, submissa, elegant, agradable i lleugera- es tractava de transmetre com una subjectivitat -un jo- que havia de mantenir-se en gairebé totes les situacions quotidianes de la vida. El personatge no es fa visible únicament a l'escenari? Per què tinc la sensació que el personatge estava absorbint el subjecte -el jo-? Per què no ens revelaven? Per què no contestàvem? Encara avui dia crec que em costa assumir el nostre silenci en moltes situacions. Crec que d'alguna manera, els discursos construint-nos des de la disciplina i la responsabilitat -associant-ho a característiques pròpies de les ballarines- eren mecanismes de control social. Els professors i les professores sabien que en aquell context tenien les de guanyar perquè si algun cop alguna de nosaltres s'havia rebel·lat -entès com un acte de transmetre i expressar una disconformitat- aquella persona era humiliada en públic, davant de totes les mirades de les seves companyes que solien no fer res al respecte. A base, doncs, d'aquest aprenentatge pensàvem i ens creiem sense poder, ni autoritat per dir el que pensàvem, per tenir veu, per posar en qüestió un arquetip de comportament expressat com disciplinari, però entès, en el fons, com autoritari i estricte. Ni tan sols ens qüestionàvem perquè acceptàvem la subordinació perquè l'enteníem com a disciplina.

Tots aquests aspectes, relacionant-ho amb la idea de Friedan (2016) generaven "un malestar que no tenia nom" causat pel procés d'adaptar una imatge que no correspon amb el que ets i que es trobava distanciada del que s'esperava de tu com a ballarina.

Un cos que havia deixat de ser meu

Un cos. Un cos travessat pel poder, per la violència, per la manipulació, per l'exclusió, per un automaltracta i un maltracta institucional. La feminitat lligada a un cos, un cos modelat pel desig patriarcal i androcèntric. Un cos objecte de consum. Un cos que deixa de ser teu per convertir-se en un discurs -cos que parla- interpretat pels altres. Un cos esclavitzat. Un cos pressionat i sense veu pròpia.

El cos és un element crucial per la ballarina, és el seu instrument, la seva eina artística. Aquests cossos es construeixen per canons dels estàndards de bellesa propis del ballet, exigint cossos europeus; cames llargues, braços llargs, sense pit ni malucs, amb caps i peus petits, primesa extrema i colls llargs, complint una estètica de cossos treballats i modelats pel ballet. (Robles, 2019). Aquesta normativitat creada dins de la disciplina crea monstres específics perquè existeix un risc elevat de patir trastorns alimentaris, incomoditats corporals, malalties greus i fins i tot significar i simbolitzar el jo – subjecte al teu cos – objecte-. El cos passa a ser subjecte i essència per la ballarina. Es tracta d'un cos que desapareix, transparent, buit, una sensació propera a la mort. Un cos aliè, precari i sense significat. (Capriles, 2016).

Vaig sentir una sensació contradictòria entre felicitat i tristesa quan vaig anar d'Erasmus a Cannes- una escola de dansa clàssica força reconeguda internacionalment- a l'estiu. Allà vaig deixar de menjar, passava amb una poma diària. Recordo sentir molta gana ,però decidir no menjar perquè era l'oportunitat de fer-ho, ja que estava sense el control dels meus pares perquè dormia a la residència de ballarines, on cap persona adulta controlava el temps lliure.

Recordo, sentir felicitat en veure que el meu cos s'anava apropant aquell ideal normatiu de la corporalitat del ballet, com si el fet de no menjar fos una resposta positiva, una sensació que ho estava fent bé. Però també sentia tristesa i esgotament perquè no podia ser jo; no tenia forces per riure, per córrer, per saltar, no tenia ganes de parlar ni de ballar, només volia dormir. De sobte, quan vaig tornar al conservatori, després de l'estiu, un dels meus professors només veurem va dir-me:

"oh, que bonica estàs. T'ha sentat molt bé anar a Cannes. Segur que aquest any et donarem moltes corees" .

Aquell mateix any, em va desaparèixer la menstruació durant un any i mig i vaig estar a punt d'entrar en una residència per trastorn alimentari.

Vaig decidir fer tonteries amb el meu cos, posant-me en risc, per poder ballar "solos" o "pas a dos" i la resposta que vaig rebre quan vaig tornar al conservatori va verificar i premiar aquesta decisió. Per tant, jo vaig aprendre que la validació del meu art estava lligada al meu cos, que de fet "jo" era un cos.

Abans d'aquest moment, des del primer any, ja rebíem i interioritzàvem aquesta informació. De vegades de manera directa, com n'és el cas d'una professora que vaig tenir el primer curs que ens deia que en època de tallers mengéssim únicament una poma al dia per veure'ns millor a l'escenari. Però altres vegades, aquesta imposició

corporal entesa per una primesa extrema, venia en caràcter "positiu" com n'és el cas de validar la teva corporalitat quan t'havies aprimat o emfatitzar la teva valia com a intèrpret segons les teves condicions i la teva corporalitat.

El cos ets tu – subjecte- i tu deixes de ser tu per ser un mer objecte de representació, de desig i de consum sota una malaltissa normativitat. A través de la performativitat (Butler, 2002) -pràctica social, reiteració continuada i obligatòria per encaixar dins de la matriu heteronormativa- vam deixar de ser propietàries de nosaltres mateixes. Per tant, els nostres cossos eren efectes d'una dinàmica de poder, indissociable de les normes reguladores que castiguen o premien sota l'imperatiu hegemònic de l'ideal corporal en la dansa clàssica.

Recordo que no tenia gaire pit i fins i tot havia pensat a enrullar-m'ho amb paper film per tal d'aixafar-m'ho. Recordo intentar fer les classes amb culotes o samarretes per tapar el meu cos. Recordo, també, quan encara no havia arribat la professora o el professor, abans de classe, comparar tots els miralls per decidir on ens col·locàvem. Qui arribava primer, agafava lloc i agafava el costat del mirall que feia més prima. Recordo haver intentat vomitar varies vegades, tot i que mai vaig ser capaç, i llençar els entrepans de l'esmorzar. Recordo algun cop haver-me comprat patates fregides de bossa i haver-me sentit culpable després de menjar-les. Aquestes accions eren repetides i diàries, era un acte reiterat, segurament per moltes de nosaltres, per aconseguir encaixar en un model corporal, en el qual segurament ja encaixàvem perquè havíem estat admeses al conservatori, però teníem la sensació que podíem encaixar encara més i del que depenia el nostre valor com ballarines, tot i que suposava posar-nos en perill.

L'altre aspecte a destacar, comentat amb anterioritat, és la retirada de la menstruació a edats molt joves a causa de la poca alimentació per l'assoliment de la primesa extrema -imposada pel ballet- i l'alt rendiment. Després del curs d'estiu a Cannes se'm va retirar la regla i vaig haver de prendre'm pastilles anticonceptives, receptades per la meua ginecòloga, per tal de regular la menstruació. Recordo que em va costar acceptar prendre'm les pastilles perquè en el fons no volia tenir la regla, ja que havia tingut experiències incòmodes a les classes de dansa. Recordo una professora a segon de carrera que cada vegada que tenia la regla i la panxa se m'inflava mínimament, em pessigava la panxa i em deia que havia d'amagar-la. Fins i tot, a una reunió amb la meua mare li va dir:

"Com és que la Laia te panxeta alguns dies? De vegades, la té molt inflada i ha d'aprendre amagar-la"

Ara li diria, doncs, la Laia te panxeta de vegades perquè és complicat amagar-la quan et fa un mal terrible i perquè segurament no podia fer-ho, suficient feia en anar a la classe amb aquells dolors. Crec que aquests episodis van incidir que hi hagués una part de mi que va estar contenta quan li va desaparèixer la regla i que volia no tenir-la més perquè significava assegurar-me tenir un cos de "nena". Volia anar contra-natura per no sentir-me humiliada i avergonyida quan se'm feien comentaris "negatius" del cos. Volia, en definitiva, anar contra-natura per encaixar.

A dia d'avui, una de les coses que més em pesa de la meva experiència en el conservatori és la poca sororitat a causa de la normalització del maltractament i l'automaltracta als nostres cossos. Totes veiem que fèiem el mateix; llençàvem menjar, ens aprimàvem molts quilos de cop en temporades, rebíem comentaris ofensius sobre els nostres cossos... però no parlàvem d'això, no ens preguntàvem com estàvem, no ens cuidàvem, i tampoc ens vam rebel·lar, ni ho vam denunciar... Sobreenteníem que llençar el menjar i totes les accions que decidim fer -posant-nos en perill- era l'acte reiteratiu que totes més o menys fèiem per encaixar al model normatiu de la corporalitat del ballet, normalitzant així comportaments i accions abusives. Havíem entès també que no existia espai per la rebel·lió, per la disconformitat, pel conflicte i ho havíem interioritzat com a premissa de la disciplina pròpia del ballet, d'aquesta manera, ens mostràvem sense agència i sense veu, segurament perquè feia temps que no ens veiem com a subjectes.

Avui dia fa deu anys que ja no ballo de manera professional. He tingut temps per reflexionar, repensar i treballar a desconstruir aquests aprenentatges, de vegades inconscients, de la dansa sobre mi i sobre el meu cos. Tot i que crec, que hi ha molts aspectes que he pogut deixar enrere, crec que altres han quedat mínimament presents i de vegades volen sortir cap a fora, havent de fer un treball immens per no deixar-los acampar lliurement o com a mínim si ho fan fer una reflexió posterior per continuar treballant. Sens dubte, el cos és l'aspecte que més contradiccions m'ha portat i tot i que puc afirmar que m'agrada el meu cos i el gaudeixo, crec que haver format la meva subjectivitat a través d'ell ha portat conseqüències terribles.

M'he socialitzat en un entorn on el meu cos era el subjecte, la meva aparença física era la que parlava sobre mi i en definitiva jo no existia. Llavors, aprens a valorar-te a tu mateixa per un cos, per una aparença, per una demostració i representació física. Aprens a representar-te mitjançant aquell cos que fa temps que ha deixat de ser teu per convertir-se en un mer objecte del consum i del desig pel ballet. He après, doncs, que ser atractiva era ser mirada i ser mirada implicava complir uns estàndards de bellesa

estrictes. Aquest fet em porta a admetre que encara de manera inconscient continuo validant-me a través del cos, a través del que veuen i agrada als altres.

Una sexualitat amb por de ser experimentada

Les històries de la dansa clàssica sempre narren les històries de l'amor romàntic. La societat evoluciona cap a nous models d'afectivitat i d'amor i el ballet es queda impregnat a l'època del romanticisme, continuant exercint una narrativa desigual respecte al gènere. L'existència d'una configuració emocional, la romàntica, jerarquitzava les diferents interaccions amoroses. La ideologia romàntica manté unes relacions desiguals de gènere, classe i ètnia, i un model econòmic i social que afecta a tots els espais socials, des de la família fins a les institucions. És un pensament amorós que posa a l'amor per davant dels valors humans fonamentals, com la justícia, la llibertat i la solidaritat, i que es troben en el centre de la subordinació social de les dones (Esteban, 2011).

Les ballarines hem hagut de ser protagonistes de contes que ens subordinaven, però fora del conte com hem construït les nostres relacions sexo-afectives? Crec, que força carregades d'estigma, de pecat, de relacions de submissió, de por i d'incertesa, de puresa, d'idealització romàntica, de fragilitat, d'inseguretat, etc. Relacions carregades de por, segurament intensificades perquè la subjectivitat de la ballarina que se'ns ha venut -comentada anteriorment- és una imatge angelical que en cap cas té un aspecte carnal, terrenal i vivencial. Som socialitzades sota imposicions de feminitat (simbolisme de gènere) com la delicadesa, la prudència, la fragilitat i la dolçor.

És probable que les ballarines tinguem por d'explorar la nostra sexualitat i de confessar-ho perquè fer-ho era retrobar-nos amb el nostre cos i tornar a ser ames d'ell, era tornar a recuperar la seva materialitat, donar-li veu, significat i valor.

Nosaltres que havíem estat limitades de moviments, silenciades en emocions, representades per cossos sense veu, com podríem gaudir d'una sexualitat lliure i pròpia? La nostra pelvis sempre pressionada, sense moviment, com farem per moure-la ara? Com aprenem a relaxar-la? El nostre cos sempre sent subjecte, sempre validat o humiliat i mirat pels altres, com el deixem moure sense directius concretes? Com decidim nosaltres? Com sentim i podem transmetre quan sempre se'ns ha negat? Com ho fem si no sabem qui som, que ens agrada, que ens dona plaer? Com experimentar si sempre ens han tallat la creativitat.

Els desitjos i la sexualitat també són constructes socials. Com argumentava Witting (2006) el pensament heterosexual en la seva tendència a

universalitzar mitjançant la producció de conceptes, formula lleis generals que valen per a totes les societats, totes les èpoques i totes les persones. Per això, l'heterosexualitat ordena totes les relacions socials humanes a través de conceptes totalitzadors. A la dansa clàssica totes les històries narrades són sempre heterosexuals i de fet simbòlicament la necessitat d'un home per realitzar un pas a dos fa que quedi reforçada la idea romanitzada d'una única relació socioafectiva heterosexual. Per què no hi ha pas a dos a la dansa clàssica de dues dones? O de dos homes? Per què sempre les dues identitats de gènere dicotòmiques es mostren complementàries i excloents a la vegada? La ballarina es mou i representa coses totalment contràries al ballarí, però a l'hora tots dos es necessiten a l'escena com a única relació possible per dur a terme el repertori clàssic.

Em va ser difícil, en les relacions sexo-afectives, prendre decisions, tenir iniciativa i dirigir el cos quan vaig acostumar-lo a ser producte d'un desig i de les directrius dels altres. De sobte, era difícil relaxar la musculatura i deixar-la fluir quan sempre havia estat pressionada i controlada. Era difícil assumir que exposar el meu cos no estava lligat a ser examinat.

7.3 Annexa 3: mapa conceptual

