

Raíces y feminismo: la danza ontológica de Violeta Borrue

Beatrice Bottin
Université de Pau et des Pays de l'Adour
Francia

Ponencia presentada en las XII Jornadas de Teatro y Feminismos, V Congreso de la AITS21, *La investigación-creación escénica: heurísticas y hermenéuticas feministas*, 12-14 de febrero de 2025, Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid (RESAD).

En el campo de la danza, la presencia de las mujeres es mayoritaria. Sin embargo, el reconocimiento de su talento e influencia artística no siempre ha sido proporcional. Ni que decir tiene que la historia de la danza y del arte coreográfico cuentan con numerosas y talentosas coreógrafas y bailarinas que han contribuido a desarrollar la disciplina y han fomentado la aceptación de la mujer como creadora y experta de pleno derecho. Entre las figuras más relevantes destacan Loïe Fuller, Isadora Duncan, Martha Graham, Doris Humphrey, Mery Wigman, Pina Bausch, Trisha Brown, Carolyn Carlson, Natsu Nakajima, Germaine Acogny, Robyn Orlin y Anne Teresa de Keersmaeker, quienes fueron pioneras en materia de danza moderna y contemporánea. Sus obras pueden analizarse dentro de una perspectiva feminista al considerar el cuerpo femenino como un espacio de representación y de libertad. Encarnan la ruptura con el canon, se liberaron del corsé de las convenciones y no se limitaron a desempeñar papeles secundarios. Las creadoras han logrado afirmarse montando y liderando sus propias compañías que se caracterizan por un compromiso tanto físico como moral y una estética vinculada con la identidad femenina y la interdisciplinaridad. No obstante, pese a sus labores creativas innovadoras y a sus carreras internacionales, el reconocimiento nunca ha sido total. Solo una minoría tiene la oportunidad de ocupar cargos importantes en la esfera institucional nacional y/o internacional. En 2021, la Asociación de Profesionales de Danza de Cataluña (APdC) realizó un estudio cuyas conclusiones evidenciaban las contradicciones y las desigualdades persistentes en este ámbito:

el 83,1% de profesionales de danza son mujeres. Sin embargo, los hombres acceden más rápido a esta profesión y ocupan un mayor porcentaje en los cargos de dirección y coreografía, un 60-70%, mientras que las mujeres solo representan un 40-30%. Con estas cifras observamos pues la segregación horizontal (la danza es una actividad muy feminizada) y una segregación vertical (en los cargos de responsabilidad y liderazgo llegan mucho menos mujeres que hombres). (Serrano Pla, 2021)

Estos datos ponen de realce una estructura desigual que persiste a pesar de la feminización del sector. A modo de comparación, en el marco del Día Internacional de la Mujer de 2023, el Centro de Producción de Danza Contemporánea (CEPRODAC) mexicano estrenó la temporada *Universos Femeninos* “para recordar que las mujeres son el pilar de producción de danza contemporánea en México y del crecimiento de la humanidad en general” (Vásquez, 2023).

En España, la danza contemporánea—las creaciones influenciadas por Marta Graham, la danza-teatro heredada de Pina Bausch, etc.— cuenta con figuras femeninas emblemáticas que ocupan un lugar relevante en la programación internacional. Blanca Calvo, Elena Córdoba, Ana Cotoré, Blanca Li, La Ribot, Olga Mesa¹, Rocío Molina, Sara Molina, Olga Pericet, Sol Picó, Carmen Werner, entre otras, han ido desarrollando la investigación-creación coreográfica con perspectivas feministas y también ecologistas. Estas creadoras comparten una voluntad de redefinir el cuerpo femenino como espacio de pensamiento y resistencia. Además, emprendieron colaboraciones entre ellas o con artistas extranjeras. Los procesos creativos que llevan a cabo se centran en el cuerpo femenino considerado como materia de pensamiento, espacio testimonial y archivo. Asimismo, construyen un lenguaje corporal y coreográfico propio y re-

¹ Blanca Li dirigió el BerlinBallet-Komische Oper de Berlín, el Centro Andaluz de Danza en Sevilla, los Teatros del Canal y el Centro Coreográfico Canal en Madrid. Actualmente, el Establecimiento Público del Gran Parque de La Villette en París (EPPGHV). La Ribot y Olga Mesa están afincadas en el extranjero, la primera en Suiza, la segunda en Francia.

conocible para crear nuevos paradigmas escénicos, espectáculos híbridos y reflexionar sobre temáticas históricas, sociales y por supuesto de género.

En el momento de analizar las creaciones coreográficas contemporáneas en España, nos encontramos ante una bibliografía específica que demuestra que la danza suscita el interés de varios especialistas de las artes escénicas. Ana Abad Carlés, Afonso Becerra, Bárbara Díaz, Martín Fons Sastre, José Ignacio Lorente, Eduardo Pérez Rasilla, Mario de la Torre, José A. Sánchez, Dulcinea Segura Rattagan, Cristina Yáñez, entre otras y otros, le dedicaron varios estudios y el número de tesis doctorales sobre el tema está en constante crecimiento. La Academia de las Artes Escénicas de España también publicó tres volúmenes que recorren la *Historia de la Danza contemporánea en España* con el apoyo del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música (INAEM). Este interés quizá se deba a los creadores y a las creadoras del teatro de los siglos XX y XXI que optan por la hibridez y la intermedialidad al trabajar con coreógrafas. Rodrigo García trabajó varias veces con Elena Córdoba en el momento de montar espectáculos suyos. Tiago Rodrigues, La Ribot y Mathilde Monnier imaginaron la obra, *Please, please, please* (2019), para cuestionar el devenir del planeta. Es obvio que, a partir de 2005, gracias al auge de Internet y el creciente número de plataformas digitales dedicadas a las artes escénicas, “el vacío bibliográfico que existía antes ya es algo del pasado” como lo subrayaba Ana Abad Carlés en la segunda edición de *Historia del ballet y la danza moderna*. Además, con el siglo XXI, la investigación sobre el papel y el lugar que ocupan las mujeres en el mundo de la danza ha ido desarrollándose.

En primera instancia, y antes de centrarnos en la obra de la coreógrafa aragonesa Violeta Borrueu, propondremos un breve repaso por las etapas que marcaron la danza en Aragón. En segundo lugar, abordaremos la formación y las fuentes de inspiración de la creadora evocando algunas de sus obras de pequeño formato relacionadas con la temática de la mujer. Para terminar, analizaremos el espectáculo *Golondrinas*.

A la hora de evocar la danza en Aragón, cabe recordar el profundo apego de los habitantes de Aragón por el folclore y la danza. La Jota aragonesa, cuyos orígenes remontan a fina-

les del siglo XIII, se caracteriza por la “riqueza musical, el inagotable repertorio de sus letras (coplas, cantas y estribillos) y bailes, y la variedad de sus registros (desde la sátira a la elegía) que suscitan en la población aragonesa un sentimiento muy profundo e inmediato de pertenencia a un territorio y de identificación con su pasado”.² Forma parte de la historia, de la identidad y del patrimonio cultural de la comunidad autónoma y fue declarada Bien de Interés Cultural Inmaterial por el Gobierno autónomo en 2013. Nos permitiremos una elipsis pasando directamente al siglo XX y a la dinámica creativa coreográfica impulsada en Zaragoza, a finales de los años 50, por María de Ávila quien abrió su propia escuela de danza clásica en la que se formaron bailarinas y bailarines famosos: Ana María Gorriz, Rosa Sicart, Víctor Ullate, Carmen Roche, Cristina Miñana— quien asumió la dirección del Ballet Clásico de Zaragoza en sustitución de su maestra—, Carlos Lagunilla, Ana Laguna. Una lista elaborada por Marta Cebollada Usón (2018: 142) en el capítulo “Aragón ¿Salvados por la campana?”, que propone una retrospectiva del arte coreográfico clásico y contemporáneo en el segundo volumen de la *Historia de la Danza contemporánea en España* al que añadiremos algunos datos recogidos en los fondos de la Biblioescena del Institut Valencià de Cultura. La danza contemporánea aragonesa empezó a atraer artistas en los años 80. Algunas y algunos optaron por abandonar el ballet para dedicarse a formas coreográficas menos clásicas en el momento en que María Rosa Llopis Cantons abrió la Escuela Superior de Artes Corporales (ESARC) de Zaragoza en 1984, clasificada por el Ministerio de Educación y Ciencia en la categoría de los “Centros no Oficiales de Enseñanzas Artísticas”. A partir de aquella fecha, se fundaron nuevas compañías – Addaura Danza Contemporánea de Zaragoza creada en 1989 por Paloma Solanas, Pilar Alba, Nuria Lanaspa e Isabel Salmerón; en 1990, Miguel Ángel Berna dirige Danza Viva; la Compañía Ana Continente Danza creada en 2005 por la propia coreógrafa; Coalescence Dans projekt fundada por Nieves Baquero en 2006; La Mov cía de Danza encabezada por Víctor Jiménez en 2008— y empezaron a organizarse festivales, muestras y ferias en las capitales provinciales— la Feria de Teatro y Danza de Huesca que se desarrolló por primera vez en 1986; festivales que proponen ediciones anuales, Periferias (2000); Trayectos (2003) —.Laciudad de Huesca también

² <https://patrimonioculturaldearagon.es/patrimonio/jota-aragonesa-2/>

cuenta con la presencia de intérpretes y compañías de danza contemporánea que ofrecen creaciones interdisciplinarias y performativas en busca de experimentación, a través de la construcción de un peculiar lenguaje corporal, capaz de contar una historia y transmitir mensajes políticos y sociales comprometidos. Este contexto resulta fundamental para comprender el entorno artístico en el que se inscribe la obra de Borrueles.

Violeta Borrueles una de las coreógrafas y bailarinas que destaca por sus creaciones que asocian la investigación antropológica, histórica, feminista y ecológica con la danza. Se formó en danza clásica y contemporánea en Huesca, donde nació en 1987. Más tarde, su interés por el cuerpo y los movimientos la llevó a estudiar y profundizar el descubrimiento del arte coreográfico en diferentes escuelas de Zaragoza, y en el Conservatorio de Danza Reina Sofía de Granada. Luego, ingresó en el Conservatorio Superior de Danza María de Ávila de Madrid, cursando pedagogía de la danza contemporánea. También se interesó por el papel de la danza en la medicina que permite aliviar los síntomas degenerativos y obtuvo el certificado de formación en Danza para el Parkinson “Dance for PD®, Mark Morris Dance Group”. Sin embargo, la formación de Violeta Borrueles no se limitó al ámbito de las artes escénicas ya que conjuntamente se licenció en geología y posteriormente se doctoró con sobresaliente *cum laude*, con premio especial de doctorado en la Universidad Complutense de Madrid. A partir de 2012, participó como coreógrafa e intérprete en diversos festivales nacionales -Festival Güestival (Larrés); Festival Internacional de Artes Escénicas Nocte (Graus); Festival Periferias (Huesca), Festival Danza Ples (Zaragoza), Feria Internacional de Teatro y Danza de Huesca, etc.-. También montó y actuó en distintas performances en espacios alternativos, museos y galerías de arte, en el Museo Reina Sofía en 2016 y en la Galería Orfila de Madrid en 2019. En 2013, recibió el primer premio en el XVIII Concurso Coreográfico del Conservatorio Profesional de Danza de Granada y diez años más tarde, la Asociación de Artes Escénicas de Aragón le otorgó el premio Artista revelación. Esta formación interdisciplinaria se refleja directamente en su enfoque coreográfico.

Las creaciones coreográficas de Violeta Borruel se caracterizan por un compromiso feminista y ecologista al privilegiar las temáticas en torno a las figuras femeninas y a la simbiosis entre la naturaleza y el cuerpo. En octubre de 2018, imaginó e interpretó el dúo *In-verso, un homenaje a la vida vivida*, con Noemí Valderrama. La performance, que también contaba con la participación de una recitadora, Rosa Abadía, se representó en ocasión de la edición 19.0 del Festival multidisciplinar Periferias de Huesca, cuya temática versaba sobre el concepto de “Género”³. Las bailarinas se movían en un escenario natural, al aire libre, entre algunos árboles del *Bosque de hierro*, la obra del escultor oscense Vicente García Plana, que el artista imaginó como “una forma de interpretar las señas que te da la vida”⁴. A través de esta obra de formato corto que combinaba la danza contemporánea y la poesía de Juan Ramón Jiménez, las creadoras nos hablaban

del concepto de “vida”, cómo el hecho de vivir es un acto con una belleza inherente, y por vivir, esta belleza se va quemando irremediamente. Nos plantea la duda intrínseca al ser humano de si realmente estamos viviendo. Vivir plenamente y “no pasar por la vida” desata nuestros sentimientos más primarios, como enamorarnos y ser capaces de transmitir amor, al mismo tiempo que nos acerca al ser más racional a través del concepto de “conciencia”, dando la posibilidad de crearla y concienciarnos. (Borruel, 2018)

Las intérpretes bailaban en medio de las vigas de hierro de una escultura destinada a ser observada que representa un lugar metafórico, un paisaje abstracto, que iba cobrando vida y sentido gracias a los movimientos de las bailarinas que se deslizaban entre ellas. Se agarraban a los árboles de hierro, los sujetaban, los acariciaban, lo que daba lugar a una especie de sim-

³ “En 2018 el festival oscense una visión lo más diversa y amplia posible de todo lo que tiene que ver con las mujeres y el feminismo, el entorno LGTBQI y la cultura queer, la diversidad sexual, las nuevas masculinidades o el gender fluid. Al hilo de todos estos conceptos, Periferias propuso un excitante mosaico de manifestaciones culturales y artísticas contemporáneas. Y como siempre, todo ello visto y analizado desde la perspectiva crítica y reflexiva, heterodoxa y radicalmente personal, que siempre ha caracterizado al festival oscense”. <https://www.periferias.org/ediciones/genero/>

⁴ <https://www.esculturaurbanaaragon.com.es/psalabajas2.htm>

biosis inesperada. Fuentes de vida, pilares, los árboles de hierro las amparaban y les permitían afirmar el valor y la fuerza que necesitan las mujeres para enfrentarse a una realidad cotidiana hostil y varonil. Las bailarinas se convertían en heroínas gracias a la fuerza transmitida por la poderosa naturaleza. Esta obra anticipa ya una de las líneas fundamentales de su trabajo, la articulación entre cuerpo, naturaleza y conciencia.

En 2019, Violeta Borrueal tuvo la oportunidad de crear su propia compañía de danza – que lleva su propio nombre y que se compone de varios artistas⁵– con el fin de desarrollar una investigación más personal alrededor del cuerpo, el movimiento, las emociones, el feminismo y el medio ambiente. La investigación coreográfica, interpretativa y corporal, así como el análisis histórico-antropológico y científico, se concretizan en procesos creativos, tanto personales como colectivos, donde se pone en escena a la mujer que está a la escucha de la naturaleza y se conecta con ella para hacer emerger problemáticas empíricas y cuestiones sociológicas y ambientales. Para ella, el hecho de explorar el entorno natural ofrece la posibilidad de entender mejor la condición femenina. Se trata de un deseo de rescatar a ambas y devolverlas el sitio que se merecen mediante la danza. Las temáticas feministas encuentran una vía de expresión a través de las coreografías y se convierten en una matriz de la naturaleza. La danza se nutre y se cruza con las artes visuales y explora las relaciones entre los cuerpos, los espacios – la tierra, la naturaleza– los materiales del entorno y los organismos del medio ambiente. Los espectáculos híbridos celebran una comunión entre la danza, la iluminación, el audiovisual, la naturaleza y el espacio en general, con el fin de crear y recrear paisajes y ambientes mediante un lenguaje corporal bañado de luces ocupando tanto los escenarios al aire libre como los más tradicionales, recreando un universo natural versátil que tiende a lo maternal.

El 14 de febrero 2019, la creadora estrenó una pieza corta, de ocho minutos, *¿Felicidad? ¿Verdad? ¿Eternidad?*, en la Galería de Arte Orfila de Madrid. Este trabajo pluridisciplinar reunía la danza, la poesía, la escultura y, más precisamente, la obra de la escultora María Jesús Bruna. Para esta performance de pequeño formato, Violeta Borrueal utilizó las esculturas de la ar-

⁵ Las bailarinas Paloma Calderón y Eva Alonso; Agustín Pardo, técnico de iluminación y sonido, encargado del diseño de iluminación; Alfonso Sanjuán gestiona el marketing y el social media y Lorenzo Montull se ocupa de lo audiovisual.

tista como elementos de la coreografía. Durante la actuación, hacía descubrir al público los objetos extraños y desconocidos de la artista, jugaba con ellos, se adueñaba de ellos y se iban convirtiendo en parejas para bailar al compás de la música de Daniel López Bruna mientras la propia escultora recitaba los versos del poema “Un encanto” de Wislawa Szymborska, poeta polaca. Según Violeta Borrueel, el objetivo era ofrecer “un recorrido personal de búsqueda, encuentro y pérdida. [...] Con un lenguaje físico y a la vez etéreo, creaba un espacio de reflexión sobre las expectativas creadas y las certezas imposibles”. Poco tiempo después, el 23 de marzo de 2019, en ocasión de la nueva edición de “Obras en casa” de la XV Muestra de Artes Cosecha de Invierno de Barluenga (Huesca), un proyecto de microteatro que se desarrollaba en espacios diminutos del ámbito privado, Violeta Borrueel interpretó *Mu (danza)*, un solo de unos dieciocho minutos en el salón de una casa. Esta performance se montó de nuevo en mayo del mismo año, en un escenario completamente distinto, un espacio vacío, al aire libre, con una silla de madera convertida en pareja. La bailarina puso en escena fragmentos de lo que ella considera como “la realidad femenina” a través de un cuerpo que se expresaba con un lenguaje creado a partir de movimientos desarticulados. Abordaba la identidad femenina, la violencia de género, la opresión y rendía un homenaje al cuerpo de la mujer, a sus sentidos y emociones llevando a cabo una reflexión íntima sobre el sitio que ocupa la mujer y la bailarina en la sociedad. Los momentos de gravedad representados por movimientos intensos y brutales desembocaban en una alegría liberadora, una catarsis anunciadora de una liberación femenina y creativa que anunciaba una futura creación más ambiciosa.

La obra titulada *Golondrinas*, estrenada el 24 de octubre de 2019 en el Festival Periferias de Huesca, ilustra el deseo de asociar la investigación antropológica, geológica y coreográfica para explorar los territorios, los orígenes y las raíces de unas migraciones femeninas muy peculiares y poco conocidas de principios del siglo pasado. El objetivo de la coreógrafa era recuperar y divulgar la historia de las mujeres de los Pirineos, las premisas de una emancipación y el anhelo de libertad de las mujeres de aquella época que se enfrentaron a las miradas de desaprobarción o de compasión. Los estudios de género, los movimientos feministas, las medidas legales tomadas para proteger a las mujeres en los albores del siglo XXI han demostrado el

profundo interés, así como la imperiosa necesidad de rescatar figuras femeninas luchadoras y emancipadoras que no dudaron en cruzar las fronteras para ganarse el pan y poder mantener a su familia. Las escrituras femeninas *Nomás son dones* (2015), una obra de Carmen Domingo, con dirección de Carme Portaceli, coreografía de Sol Picó. Una obra que entrelaza cinco historias en un intento de recuperar la memoria histórica de las mujeres que fueron víctimas de la represión en las prisiones del Estado español durante la guerra mientras luchaban por la democracia y el respeto de los derechos humanos.

Aquellas mujeres valientes y emprendedoras desaparecieron de los manuales o libros de historia a pesar de las luchas y del trabajo que realizaron y pasaron a formar parte de las figuras femeninas silenciadas, invisibilizadas. Originarias de los valles de Salazar, Roncal, Ansó, Echo, etc. cruzaban a pie los Pirineos para llegar a Francia, a Mauleón, un pueblo en el País Vasco francés, o a Olorón Santa María, en el Bearn, para trabajar en las fábricas de alpargatas. Según José Antonio Perales Díaz, entre 1870 y 1940, miles de mujeres, incluso adolescentes, navarras y aragonesas se fueron a Mauleón para ganar dinero y contribuir a las necesidades económicas de la familia. Esta realidad histórica se traduce en la coreografía de Violeta Borrueel mediante una exploración del desplazamiento corporal, donde los movimientos reiterativos evocan tanto el viaje físico como la repetición cíclica de estas migraciones estacionales. Durante gran parte del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, era habitual que las jóvenes pobres que vivían en los pueblos emigraran a la capital de su provincia para trabajar como domésticas. El objetivo era conseguir dinero para constituir un ajuar y poder casarse. En aquella época, los matrimonios eran concertados entre las familias. El esposo aportaba la casa y la mujer el ajuar, es decir, lo que hacía funcionar el hogar. Sin embargo, en los valles navarros de Salazar y Roncal y en el valle de Echo en Huesca, que se encontraban muy lejos de sus respectivas capitales y con pésimas comunicaciones, las mujeres iban al otro lado del Pirineo durante el invierno para trabajar en las fábricas de alpargatas que necesitaban mano de obra. Según los archivos hubo más de cinco mil personas empleadas en las fábricas y la mayoría de ellas, fueron mujeres españolas. Las jóvenes tardaban varios días en recorrer las decenas de kilómetros que separaban sus pueblos de las ciudades francesas. Más de la mitad del camino lo hacían andando, en

la niebla e incluso a veces bajo la nieve. Violeta Borruel reinterpreta esta experiencia a través de un lenguaje corporal marcado por la tensión, el esfuerzo y la resistencia, donde el peso del cuerpo y la dificultad del movimiento remiten a las condiciones extremas de estos desplazamientos. Al llegar a Mauleón, lo primero que hacían, era buscar un alojamiento y luego, la fábrica donde iban a trabajar entre doce y dieciséis horas al día. Este contexto laboral se encarna en la repetición de gestos coreográficos que sugieren automatización, desgaste físico y alienación, transformando el cuerpo en un archivo de la experiencia del trabajo. La fecha de regreso hacia el pueblo era comunicada por carta a sus familiares, para que las estuvieran esperando en la muga del lado francés. En aquella época, la frontera era un lugar para el contrabando de mercancías entre España y Francia. Los familiares recogían las mercancías compradas en Francia, así como el dinero ganado allí y los disimulaban para pasarlos sin tener que declarar en la aduana o presentar un registro fronterizo y evitar pagar lo debido a Hacienda. En la escena, esta dimensión de clandestinidad y tránsito se traduce en desplazamientos fragmentados y trayectorias inestables, que evocan tanto la incertidumbre del viaje como la transgresión de las fronteras. En aquella época, quedaba prohibido pasar dinero de un país a otro por lo que adquirían productos y mercancías como chocolate o tejidos y pasamanería que servían para adornar sus vestidos. Al día siguiente, ellas cruzaban la frontera.

El viaje estacional, junto con el hecho de que todas vestían de negro, hizo que se las conocieran como “Golondrinas”, “Hirondelles” en francés y “Ainarak” en euskera. Salían del valle en octubre y volvían en mayo como las golondrinas en sus movimientos migratorios. Esta metáfora es retomada en la coreografía mediante la identificación entre cuerpo y ave, donde los movimientos sugieren ligereza, vuelo y desplazamiento, al tiempo que conservan la memoria del esfuerzo humano. Al llegar la primavera regresaban a sus pueblos y a sus casas para cumplir con las labores del campo. Cosechaban hierbas para el ganado, lo vigilaban y cultivaban las huertas. Algunas de aquellas jóvenes nunca regresaron y se casaron con franceses mayoritariamente de Mauleón. En aquella época, las Golondrinas no eran las únicas en migrar por necesidades financieras. Las ansotanas, originarias del Valle de Ansó— apodadas “chesas” —, eran menos conocidas y bajaban a pie a Madrid para vender té de Roca, té de Sui-

za y hierbas medicinales. Vestían el traje tradicional ansotano, una tradicional basquiña verde o negra. Eran mujeres de las casas más pobres que cada año bajaban andando hasta la capital en un viaje larguísimo para vender en los mercados durante el invierno, lo que les permitía contribuir a la economía familiar. Violeta Borrueal integra estas experiencias en una dramaturgia del cuerpo que articula movilidad, precariedad y autonomía femenina, ampliando la dimensión histórica hacia una reflexión más amplia sobre las migraciones femeninas. Ataviadas con el traje y el peinado típicos del Valle de Ansó de reminiscencias medievales, llamaban la atención en aquel Madrid que despertaba a la industrialización y en el que las mujeres ya habían comenzado a liberarse de los corsés y seguían la moda que se dictaba desde París. La indumentaria de aquellas mujeres, formada por una basquiña de tiro alto con tirantes confeccionada en paño, manguitos, camisa blanca con lechuguilla en el cuello y una escarapela en el pecho sobre la que se colocaba una imagen de la Virgen del Pilar, contrastaba con los vestidos que las madrileñas habían comenzado a adoptar. Las vendedoras ambulantes de yerbas medicinales y de té de Suiza, desarrollaron sus actividades durante el primer tercio del siglo XX, tal como queda reflejado en diversos artículos de prensa firmados, entre otros, por Ramiro de Maeztu o por Indalecio Prieto, ministro de la II República. Según José Antonio Perales, “la metáfora de las golondrinas proyectaba sin duda una imagen positiva de estas mujeres emigrantes. Aquellas chicas eran en su mayoría, mujeres jóvenes, alegres, personas que traían la alegría de vivir. Sin embargo, cabe señalar que a lo largo de los años y con las huelgas de 1917, y sobre todo tras la gran crisis mundial del capitalismo de 1929, la situación empezó a complicarse” (Perales). Fue entonces, cuando apareció la discriminación hacia aquella comunidad de inmigrantes femeninas. Esta dimensión de exclusión social se manifiesta en la escena a través de cuerpos en tensión y dinámicas de aislamiento, que sugieren las relaciones de poder sin necesidad de explicitarlas verbalmente. El inicio de la Guerra Civil española, en 1936, marcó la desaparición de aquel modesto comercio. Ni que decir tiene que aquellas mujeres simbolizaban el valor, el sacrificio y el esfuerzo. Por un lado, ejercieron cierta fascinación en los artistas⁶y, por otro,

⁶*Vieille femme d'Aragon*, un cuadro que Henri d'Estienne pintó entre 1872 y 1902 se encuentra en el Museo d'Orsay en París. En 1902, William Laparra pintó el cuadro titulado *La vendeuse de simples*, que representa a una vendedora

fueron víctimas de segregación, racismo y prejuicios. En primer lugar, por su apariencia. En segundo lugar, por sus actividades comerciales que representaban cierta emancipación para la época. Las mujeres no solían desplazarse sin ser acompañadas por su marido o un familiar. La obra de Violeta Borrueal no se limita a ilustrar un episodio histórico, sino que lo reactualiza a través del cuerpo. La coreografía transforma la experiencia de estas mujeres en una memoria encarnada, donde el movimiento se convierte en un medio de transmisión histórica, emocional y política.

Violeta Borrueal no solo se inspiró en la historia de las golondrinas sino también en la de las ansotanas⁷ para crear la obra que interpretaba junto a Eva Alonso o Paloma Calderón. Revela la historia silenciada de una red migratoria femenina, cuyas protagonistas se sacrificaron para contribuir a la economía familiar y formaron parte de las figuras emancipadoras de la condición femenina. El espectáculo se construye alrededor de la memoria corporal, la historicidad y la perspectiva feminista para elaborar una historiografía sensible en la que el cuerpo femenino se convierte a la vez en archivo, medio y lugar de resistencia. Se trata de explorar la memoria femenina a través del cuerpo que ilustra un relato histórico huyendo de la narración lineal. El escenario se convierte entonces en un espacio de memoria política y feminista. La danza permite rescatar la memoria tanto histórica como corporal y emocional de aquellas mujeres que fueron apartadas de los relatos oficiales. Estimula la empatía y abre una reflexión sobre las migraciones contemporáneas y los prejuicios que desatan. Ni que decir tiene que hoy

ansotana que lleva un paquete de té en la mano derecha. El cuadro se encuentra en el Museo de Bellas Artes de la ciudad de Burdeos. Manuel Villegas Brieval realizó el cuadro *Domingo de Ramos en el Valle de Ansó*, en 1920. Joaquín Sorolla pintó *La Jota, Abuela y nieta del valle de Ansó* (1911) y *Tipos del Valle de Ansó* (1914), que se encuentran en el Museo Sorolla de Madrid.

⁷ Benito Pérez Galdós contó en *Recuerdos y Memorias* que se encontró en Madrid con ansotanas que “deambulaban por esas calles vestidas con un traje pintoresco, vendiendo un yerbajo que llaman té. Despertaban la curiosidad por los volúmenes de sus ropas, los colores”. Quedó tan fascinado por ellas que en 1894 emprendió un viaje hasta la localidad altoaragonesa, donde pasó algún tiempo y allí nació su obra de teatro *Los Condenados*, que se desarrollaba en Ansó. Ponia en escena la pasión entre una joven ansotana, prometida y un bandolero y cómo ambos se enfrentaban a los problemas derivados de las férreas costumbres y la moral de la época. La obra en tres actos fue estrenada en el Teatro de la Comedia de Madrid el 11 de diciembre de 1894 y las críticas fueron tan malas que no hubo más representaciones. Años después, el autor escribió una nueva versión de la obra que se reestrenó el 6 de abril de 1915 con mayor éxito con dirección de Federico Oliver, que era el director de la compañía del Teatro Español de Madrid.

en día la migración y la integración son temas candentes que originan tensiones y conflictos y despiertan los instintos más conservadores y bélicos.

La coreografía imaginada por Violeta Borrueel explora y representa el viaje de ida y vuelta, los desplazamientos, así como la supervivencia, la convivencia y la solidaridad de las mujeres expatriadas. El público recorre un camino coreográfico y poético que le lleva a descubrir quiénes fueron las golondrinas y las ansotanas, como lo indica la creadora: “*Golondrinas* aúna investigación antropológica y danza, en una visión personal sobre la historia real de unas mujeres emprendedoras que partían de casa todos los inviernos. Un imaginario del mundo de las aves y las mujeres, lleno de luces y sombras, esfuerzo y vitalidad. Con ingenio e imaginación conseguiremos unas alas para volar con el cuerpo” (Borrueel). En el escenario, asistimos a una metamorfosis poética y alegórica. Las bailarinas encarnan tanto las aves como las trabajadoras migrantes. Se identifican con unas golondrinas, símbolos de la migración, de la libertad, de la esperanza, que surcan el escenario. Se mueven en medio de una nube de plumas blancas, a la vez copos de nieve de las montañas pirenaicas atravesadas por la caravana de mujeres y metonimia para referirse a las jóvenes trabajadoras y solteras golondrinas.



Los movimientos precisos y cuidados, de una inmensa profundidad, sugieren la resistencia, la fuerza física y psicológica de aquellas mujeres emprendedoras que no dudaron en poner su vida en peligro para contribuir a la economía familiar.



Violeta Borrueal pone en escena cuerpos en tensión, atravesados por la historia singular de una generación de luchadoras. Recuerdan la poética del esfuerzo físico imaginada e interpretada por Martha Graham en 1930, en *Lamentation*⁸, la de un cuerpo que es el vehículo de la verdad emocional. Los movimientos repetitivos evocan las coreografías de Pina Bausch en las cuales el cuerpo representaba un territorio biográfico, histórico, social y político haciendo hincapié en la importancia de lo sensorial y emocional. El peso, la respiración, la caída de los cuerpos de las intérpretes, como soportes de la memoria oscilan entre fragilidad y tensión. Se percibe la vulnerabilidad vinculada al viaje. Los gestos se repiten, se deforman, se desplazan y evocan ciclos, estaciones, rutinas sociales y herencias invisibles. Cada repetición introduce una variación, un cansancio, una resistencia o un desfase. La memoria no aparece como un contenido estable, sino como un proceso dinámico, marcado por la transformación y el transcurso del tiempo. El cuerpo coreográfico funciona como un archivo vivo, reactualiza el pasado me-

⁸Barbara Morgan. "Martha Graham. *Lamentation*." Foto disponible en línea
<https://chrysler.emuseum.com/objects/66690/martha-graham--lamentation>

dian­te los esfuer­zos, las ten­sio­nes muscu­la­res, los ritmos de la res­pi­ra­ción. El movi­mien­to repe­ti­do se con­vierte en portador de una memoria social que trasciende la individualidad de las intérpretes. Materializa una historia difusa hecha de limitaciones, silencios y supervivencias. El espectáculo hace perceptible la supervivencia de las estructuras sociales a través de los cuerpos contemporáneos de las bailarinas. Las dinámicas de coacción, resistencia y colapso sugieren un recuerdo de las relaciones de poder y solidaridad sin necesidad de nombrarlas explícitamente. El tiempo escénico remite a la transmisión del recuerdo y al concepto de “posmemoria” de Marianne Hirsch:

Le terme de post­mé­moire décrit la relation que la « gé­né­ra­tion d’après » entretient avec le trauma cul­turel, collectif et personnel vécu par ceux qui l’ont précédée, il concerne ainsi des expériences dont cette gé­né­ra­tion d’après ne se « souvient » que par le biais d’histoires, d’images et de comportements parmi lesquels elle a grandi. Mais ces expériences lui ont été transmises de façon si profonde et affective qu’elles semblent constituer sa propre mémoire. Le rapport de la post­mé­moire avec le passé est en vérité assuré par la médiation non pas de souvenirs, mais de projections, de créations et d’investissements imaginatifs. Grandir avec l’héritage d’écrasantes mémoires, être dominé par des récits qui ont précédé sa propre naissance ou sa propre conscience, fait courir le risque que les histoires de sa propre vie soient elles-mêmes déplacées, voire évacuées, par nos ascendants. C’est être formé, bien qu’indirectement, par des fragments traumatiques d’événements qui défient encore la reconstruction narrative et excèdent la compréhension. Ces événements sont survenus dans le passé, mais leurs effets continuent dans le présent. C’est là la structure de la post­mé­moire et le processus propre à sa gé­né­ra­tion (Hirsch, 2015).

Los efectos luminotécnicos, los vídeos sirven de decorado para ambientar el viaje migratorio, el paso de la frontera, los peligros y las alegrías. Las proyecciones de las fotos de la

época que representan las mujeres trabajando en una larga mesa en una fábrica de alpargatas o sobre un banco de alpargatero resucitan las golondrinas en el escenario. Acompañan a las bailarinas que se identifican con ellas. El espectador está invitado a identificar una referencia histórica concreta y experimentar una densidad temporal, una persistencia de las huellas de la memoria.



La música también contribuye al viaje memorial. “Altalena” del violoncelista Lino Cannavacciuolo ofrece un ritmo que se aparenta al movimiento de vaivén de un columpio. El balanceo, los cambios de intensidad la nostalgia, el recuerdo, la melancolía, el desasosiego, la sensación de tiempo suspendido establecen una atmosfera de intimidad entre las bailarinas y el público. La contemplación de este vaivén invita a escuchar hacia adentro, a dejarse llevar por la emoción. “Runaway Boy” de Lulu Rouge sumerge a los espectadores en un estado introspectivo, casi melancólico, a través de la energía emocional que evoca el movimiento y el desplazamiento internos. Las alas de las bailarinas, convertidas en golondrinas, se abren en el escenario como una caja de recuerdos, un libro con historias olvidadas. Violeta Borrueal explora el poder multidimensional que tiene la danza para montar creaciones vinculadas con la identidad femenina, las desigualdades y la historia de su región. Lleva a cabo una investigación que

relaciona los estados físicos y emocionales con la antropología, la etnología y la sociología con el fin de generar un encuentro artístico mediante el cual se comparten sensaciones y sentimientos. Crea espacios corporales y emocionales entremezclando las artes para rendir un homenaje a las mujeres olvidadas.

Para concluir, la danza contemporánea española constituye hoy en día un espacio de experimentación en el que se articulan cuestiones relacionadas con el género, la memoria y la subjetividad. Las creadoras proponen una reflexión política y estética sobre las relaciones de poder y las representaciones de lo femenino. Los procesos creativos contribuyen a la constitución de un patrimonio coreográfico, entendido como la transmisión de un legado corporal y simbólico basado en los conocimientos y las prácticas de las mujeres. Las artistas se suman a las propuestas teóricas de Hélène Cixous (1975) y Mari Luz Esteban (2005), entre otras, para quienes la expresión personal es un acto de resistencia contra los relatos tradicionales y opresivos. La escritura, ya sea encarnada en el texto o en el movimiento, se convierte así en una herramienta de empoderamiento, que permite a las mujeres reafirmar su voz y reivindicar una nueva visibilidad en el espacio escénico (Foster; Lepecki, 2006). En este sentido, la danza contemporánea española no se limita a la expresión de lo íntimo, sino que ofrece un dispositivo crítico y político para reescribir el mundo y dar voz al silencio. Este análisis pone de manifiesto que la obra de Violeta Borrueil no solo recupera una memoria histórica olvidada, sino que propone una forma de conocimiento encarnado que redefine el papel del cuerpo en la construcción de la historia.

© Beatrice Bottin

Bibliografía

- Abad Carlés, Ana. *Historia del ballet y de la danza moderna. 2ª ed.*, Alianza Editorial, 2023.
- AA.VV. *Historia de la danza contemporánea en España. Vol. I: De los últimos años de la dictadura hasta 1992*. INAEM.
- . *Historia de la danza contemporánea en España. Vol. II: De las celebraciones de 1992 a la crisis de 2008*. INAEM.
- . *Historia de la danza contemporánea en España. Vol. III: De la crisis económica de 2008 a la crisis sanitaria de 2020*. INAEM.
- Bernúes Sanz, Juan Ignacio. “La abuela ansotana en el arte de finales del siglo XIX y principios del XX. Una propuesta simbólica en la cultura europea.” *AACA Digital: Revista de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte*, no. 16, 2011.
- Borrueal, Violeta. “Golondrinas.” Violeta Borrueal,
<https://www.violetaborrueal.com/creaciones/golondrinas/>.
- Cavarero, Adriana. *Relating Narratives: Storytelling and Selfhood*. Routledge, 2000.
- Cixous, Hélène. *Le Rire de la Méduse*. L’Arc, 1975.
- Colomina Molina, Teresa. “El cuerpo como eje de la memoria del teatro: del rito a las artes parateatrales.” *BRAC: Barcelona, Recerca, Art, Creació*, vol. 10, no. 1, 2022, pp. 64–82,
<https://raco.cat/index.php/BRAC/article/view/396843>.
- Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Pre-Textos, 2002.
- Deleuze, Gilles, y Félix Guattari. *Rizoma: Introducción*. Pre-Textos, 1977.
- Delphy, Christine. *L’ennemi principal*. Syllepse, 1998.
- Derrida, Jacques. *Mal de archivo: Una impresión freudiana*. Trotta, 1997.
- Díaz, Bárbara, y José Ignacio Lorente. “Máquinas de caminar: cine, danza y espacio urbano contemporáneo.” En Bottin, Béatrice (ed.), *Las artes escénicas como patrimonio del ámbito hispánico. Siglo XXI*, Peter Lang, 2023, pp. 71–84.
- Esteban, Mari Luz. *Antropología del cuerpo: género, itinerarios corporales, identidad y cambio*. Bellaterra, 2013.
- Hirsch, Marianne. “La postmemoria.” *Témoigner. Entre histoire et mémoire*, no. 118, 2014, publicado en línea en 2015,

<http://journals.openedition.org/temoigner/1274>

- Inchauspé, Véronique. *Mémoire d'hirondelles: une histoire de jeunes filles. L'émigration féminine navarro-aragonaise à Mauléon (1880–1930)*. Editions Uhaitza et Ikherzaleak, 2001.
- Irigaray, Luce. *Speculum de l'autre femme*. Minuit, 1974.
- Leigh Foster, Susan, y Axel Nesme. “Danses de l'écriture, courses dansantes et anthropologie de la kinesthésie.” *Littérature*, no. 112, 1998, pp. 100–111.
- Lepecki, André. *ExhaustingDance: Performance and the Politics of Movement*. Routledge, 2006.
- Lorente Bilbao, José Ignacio. “Cuerpo, huella y performance: coreografías de la mirada.” *Ausart*, vol. 11, no. 1, 2023, pp. 105–113.
- Melandri, Lea. *L'érotisme des corps*. L'Harmattan, 2012.
- Perales Díaz, José Antonio. “Mujeres migrantes en Zuberoa (Francia) 1880–1930.” UNED Tudela
https://www.unedtudela.es/archivos_publicos/qweb_paginas/15845/42017joseantoniooperalesmaq.pdf.
- Pérez Rasilla, Eduardo. “El recurso a la profanación en el dispositivo político del canon en las creaciones de Ana Vallés y Luz Arcas.” *Degrés*, 27 marzo 2021, pp. 1–16.
- Sánchez, José Antonio. *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Visor, 2007.
- Segura Rattagan, Dulcinea. “Danza, memoria y empatía kinestésica en las primeras obras de El Descueve.” En Bottin, Béatrice (ed.), *Las artes escénicas como patrimonio del ámbito hispánico. Siglo XXI*, Peter Lang, 2023, pp. 203–214.
- Serrano Pla, Júlia, et al. “La danza desde una perspectiva de género.” *CIID 2021: Identidades, Inclusión y Desigualdad*,
<https://ciid.org/ediciones/2021/ponencia/la-danza-desde-una-perspectiva-de-genero/>.
- Torre-Espinosa, Mario de la. “La comida en dos espectáculos autoficcionales argentinos...” En Romera Castillo, José (ed.), *Teatro, ecología y gastronomía en las dos primeras décadas del siglo XXI*, Verbum, 2023, pp. 473–488.

Vásquez, Julián. “Mujer, danza y escena: danza contemporánea desde lo femenino.” *IMER Noticias*, <https://noticias.imer.mx/blog/mujer-danza-y-escena-danza-contemporanea-desde-lo-femeni>