

Bailar en la calle como empoderamiento feminista. El discurso coreográfico de los colectivos Bellywarda y L'Armée des Roses

Maria Patricio-Mulero

UNIVERSITÉ TOULOUSE 1 CAPITOLE

maria.patricio-mulero@ut-capitole.fr

ORCID: 0000-0001-5333-9727

Recibido: 18/05/2021

Aceptado: 21/11/2021

RESUMEN

La reivindicación de los cuerpos femeninos en el espacio público es una constante en los movimientos sociales feministas. Ya sea ocupando las calles en protesta por los derechos y la igualdad de las mujeres, contra el acoso sexual y la violación o involucrado en otras manifestaciones sociales, el papel del cuerpo femenino en el espacio público vehiculando un mensaje social es reivindicado por artistas de todas las disciplinas. En el campo de la danza, algunas compañías actúan expresamente en espacios públicos con el objetivo preciso de conquistarlo como escenario para visibilizar los cuerpos femeninos, destacando la diversidad de estos y reclamando más igualdad y libertad.

A través de entrevistas colectivas, analizamos el discurso coreográfico de los colectivos Bellywarda (FatChanceBellyDance©) y L'Armée des Roses (cancán), dos compañías francesas comprometidas con la difusión del feminismo en la calle. Con el objetivo de estudiar la apropiación del espacio urbano, la interacción y recepción con el público, los vínculos sociales entre bailarinas y la transmisión de los valores feministas, hemos abordado la observación de la danza y las entrevistas desde la sociología de las emociones, la fenomenología de los espacios urbanos y los estudios de mujeres. El contexto de pandemia no nos ha permitido hacer una observación de la recepción del público en la calle, pero hemos podido abordar con ellas la situación en Francia de la danza, considerada como «bien cultural no esencial», con la prohibición de la realización de actividades culturales durante el segundo confinamiento, momento en el cual se realiza este estudio.

Palabras clave: feminismo, danza, espacio público, empoderamiento, sentido del lugar, sororidad

ABSTRACT. *Dancing in the street as feminist empowerment: the choreographic discourse of Bellywarda and L'Armée des Roses*

The reaffirmation of female bodies in public spaces is a constant in feminist social movements. Indeed, the role of the female body in public spaces and conveying a social message is vindicated by artists from all disciplines, whether by occupying the streets in protest of unequal women's rights and equality or sexual harassment and rape, or in other social demonstrations. In the field of dance, some companies perform expressly in public spaces with the precise aim of conquering these arenas as a stage to visibilise female bodies, highlighting their diversity and demanding more equality and freedom. In this article, we use collective interviews with two French companies committed to promoting feminism in the streets *Bellywarda* (FatChanceBellyDance©) and *L'Armée des Roses* (performing the cancan), to analyse the choreographic discourse related to this concept. We aimed to study the appropriation of public spaces, interactions with the public at large and their reception of these performances, social links between dancers, and the transmission of feminist values. Observation of these dances and the interview outcomes was addressed from the perspectives of the sociology of emotions, phenomenology of urban spaces, and women's studies. The context of the COVID-19 pandemic prevented us from examining the public reception of these street actions, but we were able to discuss the current situation in France in which dance is considered a 'non-essential cultural asset' during the second lockdown, when this research takes place.

Keywords: feminism, dance, public space, empowerment, sense of place, sisterhood

Agradecimientos: Mi sincero agradecimiento a las bailarinas entrevistadas de la *troupe* Bellywarda y L'Armée des Roses, por su generosidad.

SUMARIO*

El lugar de las mujeres en movimiento
 Las emociones de la danza en el espacio público
 Los retos de bailar en la calle
 Bailarinas en la plaza pública
 Transmitir los valores feministas
 La danza como bien «no esencial» durante la pandemia
 Conclusiones
 Referencias bibliográficas
 Nota biográfica

Autora para correspondencia / Corresponding author: Maria Patricio-Mulero. Université Toulouse 1 Capitole. Departamento de Lenguas y Culturas. 2 Rue du Doyen Gabriel Marty, 31000, Toulouse, Francia.

Sugerencia de cita / Suggested citation: Patricio-Mulero, M. (2022). Bailar en la calle como empoderamiento feminista. El discurso coreográfico de los colectivos Bellywarda y L'Armée des Roses. *Debats. Revista de cultura, poder y sociedad*, 136(1), 103-117. DOI: <http://doi.org/10.28939/iam.debats-136-1.6>

EL LUGAR DE LAS MUJERES EN MOVIMIENTO

La ecuación mujeres y espacio público es uno de los temas reivindicados por el feminismo desde hace décadas, especialmente en las ciudades. El binomio mujeres y cultura es igualmente una reivindicación capital, debido a las discriminaciones y la violencia de género existentes en el campo cultural. Si ponemos el foco en el campo de la danza, con la centralidad del cuerpo femenino, y la situamos en el espacio público urbano, podemos apreciar la presencia de diferentes retos contundentes que, en algunos casos, pueden desarrollar el compromiso militante de difundir y visibilizar a la vez un arte coreográfico femenino con toda su exigencia técnica y apuesta estética, con la reivindicación de los cuerpos de mujeres en un espacio público que todavía hoy les es ajeno y del que pueden apropiarse durante las *performances* coreográficas.¹

Henri Lefebvre señaló que, a lo largo de la historia, la ciudad ha sido para las mujeres tanto un lugar de lucha como lo que la lucha pone en juego (Lefebvre, 1968). No es tan solo el escenario donde se sitúan las reivindicaciones feministas, sino la finalidad en sí: que el espacio urbano pertenezca a la mitad de la población, que tiene el mismo derecho de vivir en seguridad, de trabajar, de representarse, de existir y de mostrar su arte. Leslie Kern afirma que sus experiencias urbanas cotidianas están marcadas por el género, su identidad de género determina cómo se mueve por la ciudad. «Mi género es más amplio que mi cuerpo, pero mi cuerpo es el lugar de mi experiencia vivida, es donde se cruzan mi identidad, mi historia y los espacios que he habitado, donde todo eso se mezcla y queda escrito en mi piel» (Kern, 2021). Entre otros muchos, el movimiento #MeToo remarca que la cultura de la violación recuerda a las mujeres lo que se espera de ellas: que tienen que limitar su libertad de andar, trabajar, divertirse y ocupar espacios en la ciudad. «El mensaje está claro: la ciudad, en realidad, no es para vosotras» (Kern, 2021).

1 Como en el caso de las protestas «El violador eres tú», iniciadas en las manifestaciones de Chile.

El FatChanceBellydance (FCBD© Style), desde que se creó en la década de los ochenta en San Francisco, se reivindica como una danza feminista, evoluciona a partir de la fusión de la danza oriental con influencias de flamenco y danzas tradicionales indias y reconstruye un imaginario orientalista en el que las tribus de mujeres actúan tanto al aire libre como en los escenarios reivindicando la sororidad y la visibilidad de todos los cuerpos. En Francia hay varias *tribus*² que practican esta disciplina, basada en la semiimprovisación a través de un lenguaje compartido entre las bailarinas. La tribu Bellywarda de Toulouse ha hecho particularmente explícita su voluntad de actuar, sobre todo, en espacios públicos, para reivindicar el lugar de las mujeres.

Otro colectivo francés de danza en el espacio público con una voluntad claramente feminista es L'Armée des Roses, que recrea el cancán original, especialmente vinculado al contexto de la Comuna de París (Lissagaray, 2021). En este caso, las bailarinas han decidido sacar la danza de los cabarés Pigaille para interpretar cancán en las calles de Montmartre, con una estética y un mensaje tal como se entendía en sus inicios, para promover los valores feministas, subversivos y revolucionarios originales: mujeres en solitario en los bailes populares, atrayendo la atención con sus acrobacias y la exhibición del cuerpo, a pesar de que las tres cosas las tenían prohibidas.

Para este estudio, se han realizado entrevistas colectivas cualitativas y semiestructuradas con los colectivos Bellywarda y L'Armée des Roses, con el objetivo de entender la puesta en escena de la reivindicación feminista de los cuerpos femeninos en el espacio público a través de la danza y comprender las particularidades de interacción social con el público y entre las bailarinas en este tipo de actuación artística semiimprovisada.

La compañía Bellywarda³ existe desde 2009 en Toulouse, de la mano de su directora artística, Caroline Achouri. El FatChanceBellyDance®, creado por Caroleena Nericcio,⁴ desarrolla un lenguaje coreográfico de semiimprovisación que permite a las bailarinas comunicar entre ellas los movimientos a través de gestos sutiles, en formaciones no jerárquicas en las cuales cada miembro lidera la tribu por turnos. En su estudio de San Francisco en los años ochenta, Nericcio hizo evolucionar la danza oriental asociada a los cabarés y a la mirada masculina hacia el feminismo y buscaba lograr el objetivo de bailar entre mujeres.

Las Bellywarda son una de las tribus francesas que más espectáculos hace en la calle y, más allá de actuar en ocasiones festivas o esporádicas —como los *flashmobs*—, han creado un proyecto conjunto de apropiación feminista del espacio urbano con la compañía de batucada afrobrasileña Sardinhas da Mata. La colaboración se materializó en el espectáculo *Place aux femmes* en la plaza Arnaud Bernard de Toulouse en septiembre de 2019.

El colectivo L'Armée des Roses⁵ nace a partir del encuentro de Andrée Gine y Antoinette Marchal, que dejan una compañía semiprofesional de *french cancan* para bailar en la calle, particularmente en el barrio parisense de Montmartre. No pretenden ser una compañía de producción de espectáculos, sino que tienen la vocación artística y pedagógica de dar a conocer el contexto histórico de los orígenes de la danza.

Las mujeres tienen que reapropiarse de su historia. Cuando me dicen que el cancán es el Moulin Rouge y que las bailarinas son coquetas, me indigno. De las bailarinas de la segunda mitad del XIX, conocemos sus nombres, sabemos qué hicieron, pero desde La Goulue o Jane Avril ya no las conocemos. Creo que es esencial ponerlas

2 Actualmente, la danza oriental y sus evoluciones de fusión se encuentran en pleno debate en torno a los estudios culturales. Entre otras cosas, se cuestiona la palabra *tribu* y el mismo nombre de la disciplina, que, en el caso del FCBD, se denominaba anteriormente American Tribal Style.

3 <http://www.carolineachouri.com/tbelly/bellywarda.html>

4 <https://fcbd.com/>

5 <https://www.larmedesroses.com/>

en el centro, con la dimensión histórica, como recrear el vestuario. No queremos subir a los escenarios, ya hay profesionales geniales para hacerlo: queremos ampliar el público, hacerles descubrir la historia y, si les gusta, invitarlos a ir a los cabarés (Andrée Gine, París, 2021).

Con la llegada del siglo xx, el cancan deja los bailes populares en los que se creó para subir a los escenarios, se coreografía completamente y pasa a denominarse *french cancan*. Es en este momento cuando el mensaje subversivo de las bailarinas se pierde, así como su individualidad, que se disuelve en un colectivo profesional de cuerpos uniformes en su morfología y vestuario (Maruta, 2014). L'Armée des Roses, comprometidas con la difusión de los valores originales a través de conferencias y acciones de arte de calle, han iniciado recientemente una colaboración con la artista *burlesque* Mamzelle Viviane.

Lo que realmente me gusta de L'Armée des Roses es que su cancan es comprometido y lleno de valores. Me parece fantástico que se vuelva a hablar de la historia del cancan, y cómo se ha pulido la danza y se ha perdido el alma que ellas reivindican hoy. Cuando nace el cancan durante la Comuna, la mujer tiene un rol crucial en la sociedad, pero después quieren que vuelva a casa, lo cual representa una regresión. Después, el Moulin Rouge cambió la imagen del cancan para hacer de él algo aceptable y comercial. Lo simplificaron y convirtieron en un lujo y con una estética que no tenían las lavanderas y prostitutas que lo bailaban al principio (Mamzelle Viviane, París, 2021).

A partir de la danza en la calle de estos colectivos, analizaremos la conjunción reivindicativa del protagonismo de la mujer en la danza y en el espacio público. Partimos de la hipótesis que, en la realización performativa de las compañías, se moviliza una combinación relevante de emociones que actúan de múltiples maneras. En primer lugar, las emociones de las bailarinas al bailar en la calle, en un ambiente donde no hay un pacto de espectador como el de un teatro y donde resurge su experiencia como mujeres,

a causa de las situaciones cotidianas de violencia, acoso, inseguridad e incomodidad. Las bailarinas tienen expectativas con el público improvisado, con el espacio apropiado y entre ellas como comunidad.

En segundo lugar, el público percibe de manera diferente el espacio público, puesto que la función de este varía de zona de paso a escenario artístico; pueden impregnarse de la emoción de las bailarinas en un contexto inédito y pueden percibir la transmisión de valores feministas que pretenden comunicar las bailarinas. En tercer lugar, Francia ha prohibido, durante la pandemia, cualquier espectáculo de calle, pero se ha mantenido intacta la reivindicación de las bailarinas, que reivindican la importancia de la cultura, particularmente la danza al aire libre, como fomento del vínculo social.⁶

LAS EMOCIONES DE LA DANZA EN EL ESPACIO PÚBLICO

La construcción social de las emociones es todavía un debate importante, especialmente relativo a la universalidad de las llamadas emociones primarias (rabia, miedo, tristeza y felicidad), pero tiene un vínculo evidente con el cuerpo (Scribano, 2013). Turner afirma que la activación, experiencia y expresión de las emociones están conectadas al cuerpo humano, si bien también es cierto que las emociones se canalizan por la cultura y los contextos estructurales. Las llamadas emociones secundarias, que serían combinaciones de las primarias, mostrarían la complejidad de la construcción, variable de una persona a otra, entre las cuales encontramos la vergüenza, la culpabilidad o el miedo —experimentadas por las mujeres en la calle—, o la maravilla y el respeto —experimentadas por el público de los espectáculos—. Turner afirma

⁶ El gobierno de Emmanuel Macron decidió prohibir los actos culturales durante la totalidad del primer y el segundo confinamiento. Las reivindicaciones del sector cultural por la aplicación de las medidas de distancia social a cambio de mantener las actividades y un debate recorrieron el sector, que cuestionaba la categorización de «servicio no esencial» de la cultura en vivo como necesidad y derecho de los ciudadanos (Bernard, 2021).

que, como el lenguaje, la manera en que las emociones se expresan es dictada por la cultura; a pesar de que solo hay un centenar de emociones humanas, la manifestación de estas a partir de expresiones faciales, gestos del cuerpo o discursos es diversa culturalmente (Turner, 2009).

En el interaccionismo simbólico, las dinámicas emocionales se encuentran en el centro del proceso de interacción, en el cual los individuos buscan confirmarse ellos mismos, particularmente en situaciones de conflicto (Turner y Stets, 2005). Cooley determinó que los individuos experimentan emociones positivas, como el orgullo, cuando su identidad es aceptada, y negativas, como la vergüenza, la angustia, la rabia o la culpabilidad, cuando no es el caso. En esta línea, Scheff (1988) reconoció que el orgullo y la vergüenza eran los giroscopios de la acción humana. Cuando se trata a alguien con deferencia, el individuo se evalúa positivamente, experimenta el orgullo y con quien lo ha honrado se crea un respeto mutuo que provoca un vínculo social y una solidaridad. La vergüenza, surgida cuando se recibe una valoración negativa, es una emoción dolorosa, porque ataca la integridad y el valor de uno mismo, por eso los individuos utilizan mecanismos de defensa. El orgullo y la vergüenza serían dos poderosas emociones que sienten frecuentemente las artistas ante su público y, demasiado frecuentemente, el miedo es una emoción experimentada por las mujeres en el espacio público.

Turner (2005) desarrolla una teoría que afirma la existencia de mecanismos en que las emociones surgirían bajo dos condiciones básicas: en primer lugar, cuando se reciben sanciones positivas o negativas, y, en segundo lugar, cuando se responde positivamente o negativamente a las expectativas. Cuando recibe la aprobación positiva o las expectativas se cumplen, el individuo se siente satisfecho o feliz. Si el individuo tenía dudas sobre el resultado de sus acciones, experimentará orgullo. Las expectativas forman parte de toda realización artística y, en el caso de la danza en la calle, la incertidumbre aumenta debido al desconocimiento del público esporádico y del espacio.

Para Turner, como en las teorías psicoanalíticas, las emociones negativas alteran la dinámica emocional. La vergüenza se compondría de las emociones primarias de tristeza, rabia hacia uno mismo y miedo a consecuencias negativas o incumplimiento de las expectativas. La culpabilidad sería similar, pero con una diferencia importante: si bien también parte de la tristeza, los individuos sienten más miedo a las consecuencias de violar el orden moral y rabia contra sí mismos por haberlo hecho. El orden moral ha sido un concepto ampliamente aplicado al lugar de la mujer en la sociedad: qué espacios de la ciudad son adecuados, cómo se tiene que mostrar en público y qué interacciones son aceptables. Kern (2021) expone los límites que se aplican las mujeres cuando circulan por los espacios urbanos a causa de las dinámicas patriarcales, que les designan un lugar preciso y que «finalmente les hacen entender que la ciudad no es para ellas».

En las teorías dramaturgias sobre las emociones, se parte del hecho que la sociedad funciona como una obra de teatro en un escenario. Goffman (1959) explica que, en su presentación dramática ante el público, los individuos utilizan un guion cultural de ideologías, valores y normas, sostenidos por elementos de puesta en escena, como el vestuario, el espacio o los objetos. La presentación de uno mismo es una forma más de manipular estratégicamente las situaciones, con el objetivo de evitar la vergüenza. En el caso de las compañías de danza en la calle, veremos que la puesta en escena a partir de las coreografías y el vestuario responde al objetivo de mostrar una pericia coreográfica, pero, en los casos estudiados, también de mostrar una identidad de mujeres, un colectivo femenino y un discurso feminista de reivindicación de la ciudad a través de emociones positivas.

Por lo que respecta a las emociones entre las bailarinas, Collins habla de los rituales de interacción cuando los individuos están allí copresentes y se comprometen en actividades comunes. La copresencia implica una focalización de la atención y una sincronización del lenguaje corporal que incrementa el nivel de eferescencia colectiva y de energía emocional

positiva. Y, a la vez, cuando aumenta la energía emocional positiva, se incrementa la efervescencia y la atención. Estos procesos que se retroalimentan entre ellos provocan que aumente el nivel de solidaridad colectiva. La interacción de las bailarinas en copresencia se da en una interacción tan fuerte y esencial como son los movimientos coreografiados, con una apelación directa al cuerpo femenino, particularmente aquellas partes del cuerpo que han sido censuradas por el patriarcado (el vientre, las piernas, el torso, etc.). A base de ensayar, dentro del grupo de bailarinas, cada una acaba apropiándose de determinados movimientos, firmas que devienen en símbolos de su individualidad dentro del grupo, que remiten a experiencias personales previas o a su personalidad y que refuerzan los vínculos entre ellas. La comunicación entre bailarinas durante la ejecución coreográfica es igualmente motivo de construcción de un fuerte vínculo social (Muntanyola Saura, 2016).

La experiencia de bailar en público provoca una carga emocional colectiva de gran importancia. Se trata, a la vez, de un desafío a un espacio del que las mujeres todavía se tienen que apropiarse y de vencer el miedo, y un momento de transmisión de cierto orgullo del cuerpo femenino hacia el público, unas emociones socialmente construidas y fácilmente inteligibles a través del discurso coreográfico.

LOS RETOS DE BAILAR EN LA CALLE

A pesar de que no es el objetivo de este artículo desarrollar cómo se construye el sentido de un lugar a través de la danza, es necesario apuntar algunas teorías fenomenológicas para entender de qué manera ver danza en el espacio público aporta a los espectadores un nuevo marco de relación con el espacio.

Atkinson y Duffy (2019) estudian cómo la danza genera la sensualidad de un lugar: en el hecho de observar cuerpos en movimiento en el espacio somos conscientes de cierta corporeidad en un espacio gris, funcional, inerte, y se crea un tipo de sentido en el

lugar (*sense of place*). Sin descuidar otros sentidos, la vista de cuerpos bailando despierta las emociones del espectador. Cuando respondemos con afecto a los movimientos de los otros es debido a la manera en que el cuerpo ocupa un espacio particular. Por este motivo, la elección de los lugares donde se baila es tan importante y la actitud de las bailarinas genera emociones en los espectadores: durante el tiempo que dura el espectáculo, el lugar de paso deviene un lugar artístico, donde tiene lugar una encarnación corpórea de sentido.

No solo los espectadores perciben de manera diferente el espacio público cuando asisten por casualidad a un espectáculo de danza, sino que también es relevante preguntarse por la apropiación del espacio que llevan a cabo las bailarinas durante el espectáculo. Casey (1993) habla del «cuerpo sensible» y la manera en que nuestros propios cuerpos, cuando se encuentran o se mueven en un lugar, tienen que ver con la manera en que experimentamos el espacio y le damos sentido. A lo largo de la historia de la danza, la coreografía comunica la forma en que el cuerpo se mueve en el espacio y la forma en que el cuerpo hace visible el espacio. La respuesta del público es también afectiva: dependiendo de la experiencia propia, el público puede empatizar con los movimientos, encontrarlos sencillamente agradables, pensar aplicarlos o, bien, admirar su virtuosismo.

Atkinson y Duffy recuerdan que la danza y la música tienen la capacidad de «hablarnos» más directamente que las palabras y que observar un cuerpo en un espacio concreto nos hace conscientes de todas las relaciones vividas que pertenecen a aquel lugar. Igualmente, ver el esfuerzo de un cuerpo humano provoca en el espectador afecto, tanto si percibe el esfuerzo del cuerpo o, en una actuación grácil, ve el control del cuerpo por parte de las bailarinas; este afecto hacia el cuerpo se distribuye en el espacio. El espectador percibe la intención del cuerpo, y el grado de esfuerzo implicado que se desprende en el entorno visual es capaz de introducir una corporeidad y un afecto hacia el espacio.

A la hora de ejecutar las *performances* en la calle, las Bellywarda y L'Armée des Roses afirman que el principal reto es la recepción. Aunque las bailarinas trabajen su técnica durante semanas, estudien el vestuario y anticipen el recorrido, el factor sorpresa con los peatones es la dificultad más grande y, a la vez, a menudo, la satisfacción más recurrente a la hora de bailar en la calle

El estilo FCBD de las Bellywarda es una disciplina de semiimprovisación en que la *líder* transmite los movimientos que se tienen que seguir a través de códigos gestuales al resto de bailarinas, estratégicamente situadas, con un lenguaje muy preciso que a menudo parece una coreografía preparada. La líder va cambiando de posición, momento en que otra bailarina pasa a dirigir los movimientos de la compañía. Dada la improvisación constante y la sutileza de los movimientos clave, las bailarinas tienen que estar en constante concentración. Las Bellywarda afirman que prefieren bailar en la calle antes que en los teatros por el contacto con el público, al cual no pueden ver cuando actúan en la oscuridad de la sala.

La interacción con el público en la calle es verdadera. Cuando bailamos de manera espontánea y gratuita, el público no ha venido por nosotras. Pasaba por allí, y el reto es que los transeúntes que nos ven bailar se queden. Es un público que no miente. Si no les interesa, se van, y si realmente hay algo que les emociona en lo que hacemos, se quedan. A veces incluso nos esperan para preguntar cosas (Caroline Achouri, 2021).

Según Casey (2020), la emoción puede ser periférica, en un sentido que en los límites del sentimiento individual, lejos de ser estrictamente subjetivo y pasajero, se pueden superar para comunicarse con los otros y operar como un tipo de difusión de la propia experiencia hacia el resto de la sociedad. Las Bellywarda experimentan la emoción de la danza, orientada hacia el orgullo femenino y la sororidad, en diferentes niveles. En primer lugar, pasa de la emoción individual, materializada en el encadenamiento de movimientos semiimprovisados de la líder hacia las

otras bailarinas, que, al descodificar los movimientos, pueden experimentar la misma emoción de la líder. Las bailarinas bailan, en primer lugar, entre ellas, y, complementariamente, bailan para un público que no es su motivación principal, según establece la misma disciplina, en la cual la interacción con los espectadores es prácticamente inexistente. La emoción se transmite al público sencillamente en el acto de observar.

Paradójicamente, por el hecho de bailar en la calle, la reacción directa del público, a través de expresiones faciales, es uno de los estímulos principales, sin que esto interfiera en la ejecución de la coreografía o la satisfacción de las expectativas. Si la reacción es negativa, con muecas, por ejemplo, «nos da igual, nosotras continuamos bailando», explica Saliyah Dahrmani. «No solo es el público quien no miente», explica Caroline Massieux, «las bailarinas tampoco lo hacemos. Nos divertimos entre nosotras. Es lo que hace que el público esté con nosotras de manera auténtica. La danza de calle es la mejor escuela».

Si, en el formato FCBD, la semiimprovisación es el procedimiento habitual, cuando se baila en la calle, esta metodología se refuerza en una *performance* irrepetible a la escucha del ambiente externo. Las Bellywarda enfatizan que hay mucho trabajo previo preparando la técnica, las estrategias de movimiento de la tribu, y que la *performance* en la calle permite «soltar todo eso. Nos podemos adentrar en el espíritu de la danza con menos cálculo y más espontaneidad, y eso nos permite disfrutar más», afirma Frédérique Joucla.

Hay algo muy inmediato en la calle que no encontramos en el escenario. Vemos directamente la reacción del público y podemos reajustarnos también en función de esto. Si, por ejemplo, bailamos en la calle para personas que miran hacia otra parte, no pasa nada, cambiamos de dirección para ir a buscar a otro público más receptivo. Gracias al formato del FCBD, lo podemos reajustar todo: las direcciones, el itinerario. Hay una improvisación en la improvisación, no solo

en el estilo coreográfico, sino en el contacto con el público. No sabemos nunca a quién tendremos de público. Pueden ser *camellos* de la plaza Arnaud Bernard, por ejemplo. Como directora, me preocupaba la actuación en esta plaza y la sorpresa es que les encantó y nos pidieron autógrafos y *selfies* muy respetuosamente. Tenía miedo de reacciones agresivas o insultantes, pero eso no sucedió. Y es un público que no encontraríamos nunca en un teatro (Achouri, 2021).

Según Achouri, la propia disciplina se creó para bailar en la calle. No es el caso de las *performances* de L'Armée des Roses, puesto que el cancan nunca se bailó en la calle y, de los bailes populares, entró directamente a los cabarés. Por lo tanto, la improvisación performativa se realiza de manera menos codificada. Como explica Andrée Gine, cada una sencillamente decide qué paso viene a continuación y se adaptan en función de las características del espacio: vigilando el estado de suciedad del suelo, la presencia de vidrios u objetos peligrosos, la orografía y el adoquinado, particularmente complicado con los botines de época.

Lo que me gusta de la improvisación es que en una coreografía estamos pensando qué paso es el siguiente, y se lee en la cara de quien baila, genera presión. La libertad es mayor en la improvisación y nos permite, sobre todo, interactuar. A veces tenemos un público *blando* y no sabemos si hacer un paso un poco atrevido o gastar alguna broma. Otras veces, en cambio, piensas si puedes jugar todavía más con el público, porque son receptivos. Tengo más interacción con el público de la forma en que bailamos ahora (Andrée Gine, 2021).

La recepción general del público, a pesar del factor sorpresa y de ocupación del espacio público, es generalmente muy positiva y, por lo tanto, cumple las expectativas de las bailarinas. El efecto masivo de la tribu de mujeres bailando coordinadamente provoca un efecto «hipnótico» (Massieux, 2021) y que produce en el espectador «mucho alegría, la sensación de viajar a través de la música y la danza» (Dahrmani, 2021). La estética exótica de la danza

FCBD enfatiza este imaginario construido a partir de los folclores orientales, andalusí e hindúes. La gratuidad del espectáculo se ve recompensada en algunas ocasiones con la contribución económica voluntaria del público. Las bailarinas experimentan el orgullo por el éxito de la recepción y explican la satisfacción cuando la evaluación positiva viene especialmente de otras mujeres:

Mujeres de cierta edad nos dijeron que querían aprender a bailar. Es muy importante que se proyecten, que se sientan capaces, a pesar de lo que se pueda pensar sobre su cuerpo o su edad. Me emocionó mucho (Dahrmani, 2021).

L'Armée des Roses aprovecha igualmente la buena recepción del público para introducir su misión pedagógica. Vestidas como las bailarinas de cancan del siglo XIX, Andrée Gine y Antoinette Marchal invitan al público a ir a los cabarés para «revertir los prejuicios». «La gente piensa que el *burlesque* es solamente un estriptis. Literalmente, sí, pero no solo eso. Siempre nos llevamos algún contacto con el público que descubre la historia, que es mucho más revolucionaria de lo que parece», explica Andrée Gine.

Mamzelle Viviane explica que, incluso en los formatos del *french cancan* en cabaré, es una danza que necesita particularmente la interacción del público, por eso le interpela haciendo una entrada gritando. «El público no puede ser solo un espectador; es actor, le guste o no, y tiene que palmear y dar golpes con los pies. Se practica en un intercambio, el público forma parte del juego y, naturalmente, le gusta, porque le toca algo intrínseco, un alma, un cuerpo, una historia. Hay un ritmo reconocible y es pura alegría».

Andrée Gine y Antoinette Marchal explican que nunca han tenido una sola agresión en la calle y que, en cambio, sí habían tenido malas experiencias cuando actuaban con una compañía en fiestas privadas y de empresa. Mamzelle Viviane explica que, en *burlesque* en el teatro, esto sucede menos, debido a la encarnación de un personaje que «no es sumiso, sino intocable, a diferencia de las bailarinas de revista, a las que una parte del público sí considera un

objeto». L'Armée des Roses afirman que en la calle no suceden nunca agresiones, por ser un espacio abierto y donde el mismo público está sometido a la mirada de los otros pasantes. Mamzelle Viviane afirma que «cuando somos artistas en la calle es diferente de cuando somos mujeres en la calle. Cuando somos mujeres en la calle, reivindicamos poder existir sin agresiones. Cuando somos artistas en la calle, nos dejan en paz porque tenemos una fuerza de valorar un arte». La mujer sola en la calle ha sido históricamente interpelada, no ha podido permitirse el lujo de ser invisible, como los *flâneurs* (Elkin, 2016), ni de atraer la atención y dominar el espacio, puesto que se ha considerado como una transgresión del rol femenino respetable. Ahí reside la ironía y, a la vez, el triunfo orgulloso de las bailarinas que sí que consiguen visibilidad y respeto.

La misión pedagógica de L'Armée des Roses, fuertemente fascinadas por la Comuna de París, se refuerza con el vestuario de época, cosa que las distingue de la célebre imagen del *french cancan* del Moulin Rouge. El hecho de ponerse las faldas, los botines y los moños forma parte de un ritual artístico que emocionalmente las vincula con los valores que atribuyen a este periodo histórico revolucionario.

Personalmente, es como si sintiera la historia cuando nos ponemos el traje. Y la mayoría de comentarios que nos hacen suelen ser de personas mayores para decirnos «gracias, porque transmitis el cancan tal como nació, tal como lo queremos ver». A menudo son abuelas, y lo encuentro muy bonito, es una pequeña victoria. Después de bailar, hablamos mucho con la gente, nos gusta explicar la historia y hay una parte educativa. No vienen porque seamos bailarinas bonitas, porque, después del cancan, ¡a menudo estamos todas rojas! Sobre todo, mostramos que, al fin y al cabo, somos humanas, y sudamos, y solo tenemos ganas de ir a tomar algo (Antoinette Marchal, 2021).

Para las Bellywarda, la transmisión de la historia de la danza no forma parte de sus objetivos, pero a menudo los espectadores les preguntan por los orígenes de este estilo:

Ven la danza oriental en la técnica, pero ven el vestuario, que puede ser hindú o cingaro. Y les explicamos que son un poco todas las culturas a la vez, y que es más bien una representación de la feminidad, de manera más universal. Como directora, además, me interesa no solo mostrar culturas diferentes, sino también mujeres diferentes. No somos fotocopias, no tenemos la misma edad, ni la misma morfología. Y, respecto al vestuario, en la calle adoptamos cada una los colores que queremos, mientras que en el escenario buscamos que haya más armonía. Esta libertad muestra las diferentes caras de las mujeres (Achouri, 2021).

BAILARINAS EN LA PLAZA PÚBLICA

El sentimiento de apropiación de la ciudad es común en los dos colectivos de danza: poder ocupar el espacio, ser visible y compartir de manera lúdica y respetuosa la calle. Las bailarinas explican que, bailando, pueden mostrarse sin ser molestadas, reivindicando la presencia de sus cuerpos, realizados con un vestuario atractivo. El hecho de que la *performance* sea colectiva es lo que les permite apropiarse del espacio y atraer la atención de los peatones con respeto, en una muestra de orgullo comunitario. Las Bellywarda explican que cuando empieza el espectáculo es cuando más experimentan una fuerza colectiva, especialmente en la entrada y el inicio de la coreografía, mientras que para L'Armée des Roses, que son un dúo, es un reto cumplir el mismo objetivo. Tanto en el cancan como en el FCBD, la llegada de las bailarinas se hace entre chillidos y ruido de crócalos.

Las Bellywarda hablan de una sensación de «adrenalina» y «alegría», y Massieux explica cómo la acción colectiva les genera emociones de superación y empoderamiento: «Confías en la danza, y la adrenalina te obliga a superarte y a dar lo mejor de ti misma y a disfrutar del momento. Como mujer, da mucha fuerza poder estar todas juntas. Hay una unidad femenina, somos muchas y todas nos aceptamos». La sororidad, la empatía y el respeto de todos los cuerpos es un

aspecto que se materializa en el hecho de bailar colectivamente en el espacio público. «Formamos piña, hacemos un solo cuerpo. Esto pasa más en la calle que en el teatro. Se siente la energía colectiva de forma más potente, porque no estamos solas», comenta Joucla. «Y nuestros defectos nos dan igual. Lo que importa es que estoy bailando y acepto mi cuerpo tal como es. El vestuario hace mucho, pero es sobre todo por el hecho de estar todas juntas, el público lo percibe», añade Dahrmani. Achouri explica que la unidad de la tropa permite un empoderamiento que trasciende el momento de la *performance*, para aportar una seguridad en sí mismas:

El hecho de estar unidas nos da un sentimiento de fuerza que no tenemos cuando estamos solas. Este sentimiento colectivo lo guardamos en nosotras. No hemos dejado que nos toquen o que nos interrumpan, hemos impuesto respeto, y esto nos sirve en nuestra vida cotidiana. El público también siente este sentimiento, a menudo nos dicen que parecemos un ejército. Cuando llegamos enseñando el vientre, podrían insultarnos, pero nunca nadie se ha atrevido a atacarnos o descalificarnos. La tribu de mujeres impone un respeto (Achouri, 2021).

Las Bellywarda explican que el vestuario específico del FCBD es de gran ayuda. Definido en todos los detalles, mezcla estéticas de India, Asia Central, Oriente Medio y el Magreb, pero solo tiene en común con la danza oriental que deja el vientre al descubierto y que se prefieren tejidos de algodón mates y joyas de plata envejecida. Las bailarinas llevan amplios *sarouels* con faldas muy anchas superpuestas y esto crea un efecto visual de aumento del volumen de la parte inferior del cuerpo. El torso se cubre con un *choli* hindú y un top decorado artesanalmente, dejando ver el vientre y una parte de la espalda. El uso de turbantes y de flores en la cabeza también aumenta el volumen de la parte superior. El hecho de llevar muchas joyas artesanas intensifica el sonido de los movimientos. El conjunto tiene como objetivo atraer la atención, evocar cierto exotismo y amplificar el volumen de las partes del cuerpo en movimiento: las caderas, la cintura, el torso, asociadas históricamente al cuerpo

femenino (Lhortolat, 2014). La atracción de la indumentaria, junto con el hecho que la coreografía se ejecuta colectivamente a partir de los movimientos que marca una líder que va cambiando, provoca en las bailarinas una emoción que les trasciende: «Recuerdo el Carnaval de Toulouse de 2019, que me impresionó mucho. Llegamos a la calle de Metz y es como si hubiéramos tomado posesión de esta. Llevábamos guirnaldas luminosas y hacíamos los movimientos lentos. Es un sentimiento muy fuerte, mucho más físico que en el teatro» (Massieux, 2021).

Esta sensación de apropiación del espacio es compartida con L'Armée des Roses, que, pese a ejecutar sus movimientos en dúo o en solo, explican que el cambio de escenario del cabaré a la calle, más allá de provocar la sorpresa del público, habilita la posibilidad pedagógica sobre los valores del *cancán* e incluso puede motivar un cambio en los espectadores:

Como mujer, es como si te hubieras reapropiado del espacio, has dominado la calle. En el intercambio con el público, cuando explico qué hago allí, la historia del *cancán*, si estoy en la calle en lugar de un cabaré, está, por un lado, la creación de un público nuevo, pero también para decir que tengo derecho a estar allí. Si eres un hombre entre el público y me has estado mirando, no me has silbado ni me has puesto la mano en el culo; yo podía moverlo para bailar, pero has entendido perfectamente que no era una invitación. Si no es tan complicado hacerlo conmigo, hazlo con las otras mujeres, déjales que tomen su sitio. Hay un sentimiento muy poderoso de dominar la calle. No queremos necesariamente dominar a los hombres, solo queremos reivindicar nuestro lugar y nuestro espacio (Andrée Gine, 2021).

Antoinette Marchal amplía este derecho de reivindicar la presencia en la calle por parte de todas las mujeres artistas, pero particularmente las que trabajan directamente poniendo el cuerpo, como las bailarinas o las músicas, a diferencia, por ejemplo, de las grafiteras, que, como trabajan en la oscuridad y en clandestinidad, ocupan el espacio sin conflictos, pero también sin aportar el cuerpo en movimiento. El hecho de que

las bailarinas se expongan a la luz del día complica la situación, porque la ocupación de los cuerpos femeninos en la calle todavía no es una normalidad y el público no descodifica el pacto artístico: «Cuando bailaba sola en la calle, en Estrasburgo, la gente pensaba que vendía cerveza para el Oktoberfest».

TRANSMITIR LOS VALORES FEMINISTAS

Kern (2021) habla de la ciudad de la amistad entre mujeres como opción revolucionaria: las relaciones de amistad desde una óptica de relaciones de cuidados, sin productividad asociada y diferente de la familia heteropatriarcal. Ya en sus orígenes, el FCBD se aleja de la interacción con el público masculino de la danza oriental para concentrarse en la «tribu de mujeres» que baila entre ellas y para ellas. El cancan, por su parte, nació con la voluntad de escandalizar y protestar contra el control al que se quería someter los cuerpos de las mujeres en los bailes públicos.

La creadora del FCBD, Caroleena Nericcio, ya incluyó en el nombre que ha perdurado el objetivo de que esta evolución de la danza oriental no pretendía ser bailada para complacer al público. «*Fat chance you'll get anything but a belly dance show from me*» es la expresión que pretende educar al público en el hecho de que las danzas orientales son para ser apreciadas artísticamente, sin ninguna connotación de satisfacción erótica. En su estudio de San Francisco, Caroleena Nericcio prohibía la entrada a los hombres, y las *tribus* de mujeres que se constituían como bailarinas aprendían a adoptar una postura y una actitud colectiva, capaz de comunicarse dentro del grupo a través de gestos o miradas. La interpretación respecto al público es autosuficiente, orgullosa y coordinada, ya que, además, no existen los solos.

Las Bellywarda comulgan completamente con esta idea: «Personalmente, dejé la danza oriental por el aspecto *barbie*, no me encontraba a gusto. El FCBD se desprendía de este aspecto y reforzaba la parte femenina, pero con fuerza, y para mí fue fundamental. Se evacua la idea de seducción, de tener que

gustar» (Joucla, 2021). Achouri añade que se crea un sentimiento de sororidad proponiendo a las mujeres bailar juntas y para sí mismas: «La mirada masculina en FCBD es algo que se quedan ellos, su mirada es ignorada. Y, de hecho, nos sentimos más orgullosas cuando son mujeres quienes nos dirigen cumplidos después de bailar». Según las Bellywarda, también la diversidad de los cuerpos transmite al público un sentimiento de proximidad y de orgullo respecto a las bailarinas solistas de la danza oriental.

La proximidad con el público es un aspecto que puede derivar en complicaciones, que las bailarinas sortean desarrollando sus propias técnicas para que las interrupciones no afecten el espectáculo en semiimprovisación. «En Carnaval,⁷ Karima era el sistema inmunitario del grupo. Cuando un borracho quería entrar al grupo, ella tenía capacidad de echarlo rápidamente. Es en momentos así cuando tenemos la impresión que nosotras somos un organismo vivo» (Joucla).

Achouri destaca los orígenes feministas de la danza por el feminismo asumido por Caroleena Nericcio. Actualmente, los códigos a los que apela todavía están presentes: el FCBD continúa siendo un espacio de encuentro de mujeres en su diversidad que fomenta la complicidad y la sororidad entre ellas. «No hay tantos espacios en la sociedad en los cuales podamos estar entre nosotras, en un lugar seguro, por este motivo, no admito hombres en la compañía». Las bailarinas explican que conocen a hombres que practican FCBD, pero prefieren que en su grupo solo bailen mujeres. «Es nuestro momento, nuestra forma de bailar, nuestra unidad y nuestra cohesión». La traducción de esta unidad se muestra coreográficamente en la entrada de la compañía en la plaza o en la calle y en la sincronización de los movimientos. «No entramos

7 Las Bellywarda explicitan que el Carnaval de Toulouse de 2019 ha sido el único acontecimiento con interrupciones por parte del público, a diferencia de los espectáculos espontáneos que hacen en las calles. El ambiente festivo y nocturno de cultura popular (Gisbert y Rius-Ulledmolins, 2019) es todavía un ámbito de violencia de género, que no sucedió, en cambio, en las actuaciones esporádicas diurnas.

discretamente, hacemos ruido y somos una multitud. Decimos al espectador: “Miradnos, pero no bailamos para vosotros. Bailamos para nosotras y esta es nuestra fuerza”», enfatiza Achouri, que también detalla que quiere transmitir la diversidad de cuerpos y de culturas.

Personalmente, como mujer de cierta edad, es un espacio de afirmación y de posibilidad de expresarme, de expresar mi feminidad, que no encuentro en ninguna otra parte, es una de las pocas danzas que lo permite de este modo. El espíritu del FCBD permite a todas las mujeres, sin importar su edad o morfología, mostrarse públicamente de manera triunfal. Sin una jerarquía explícita, sin plegarse a los códigos patriarcales. Seamos expertas o principiantes, viejas, feas, delgadas o gordas, todas las feminidades pueden expresarse con igualdad (Erwane Morette, 2021).

De este modo, a pesar de que el FCBD también se produce en escenarios, para Achouri, «la reivindicación de poder ser libre en el espacio público pasa directamente por la danza». La relevancia de esta protesta como parte esencial de esta danza colectiva entre mujeres tiene como impacto complementario un fuerte vínculo social entre las participantes. «Hace cincuenta años que bailo, pero no hace tanto que hago FCBD. Podría dejar las otras danzas, pero esta no. La sororidad, la fuerza del grupo, la afirmación de mujeres, solo lo he encontrado en el FCBD», afirma Morette. Sonia Bennour añade: «He hecho muchos estilos de danza, pero solo he visto esta transferencia de energía positiva en este estilo. No es fácil encontrar esta cohesión y es una danza con muchos retos, sobre todo cuando te toca ser líder». Massieux destaca que es una danza que te enseña a conectar con las otras y que hay que estar presente por ellas, es un momento de amistad. Marie Castellano, artista de circo, explica que lo que le atrajo del FCBD fue ver la conexión entre mujeres cuando bailan en corro, comunicándose con gestos desconocidos por el público: «Muestra una gran fuerza, las chicas funcionan juntas y parece que compartimos un secreto».

Al contrario, el cancán de L'Armée des Roses tiene una dinámica diferente. Si el FCBD deja atrás los solos de

la danza oriental para mostrar una unidad femenina, el cancán, en sus orígenes, era una danza puramente individual, de improvisación, que poco a poco se fue constituyendo en pasos icónicos y que, cuando saltó a los cabarés, devino colectiva. Para Andrée Gine, «el cancán es una danza fuerte para las mujeres. Hace referencia a Louise Michel, que revolucionó el mundo y a quien yo rindo homenaje. Para mí, el cancán era feminista, porque las bailarinas iban contra lo que tenían prohibido. No podían bailar solas, en 1831 se prohibió formalmente y eran arrestadas porque se consideraba una provocación». Las parisienses de la época deciden subirse la falda más arriba del tobillo para escandalizar la mentalidad de la época, un gesto que posteriormente fue aceptado e integrado.

No sabemos si las mujeres que bailaban estaban politizadas, pero cuando Rigolboche crea un paso para burlarse del ejército, un paso militar que sube la pierna, es en un contexto de revolución. También inventó el paso de la guitarra, en el cual mima la masturbación. El público venía con una mezcla de fascinación y asco, y esto motivó la creación del Moulin Rouge. Recuperaron una danza de mujeres para que la controlaran los hombres. Se ve en la estética, que se ha reapropiado completamente (Andrée Gine, 2021).

Si, en sus orígenes, el cancán era escandaloso y contestatario, al cabo de solo unas décadas pasó a formar parte del imaginario de los cabarés de la *belle époque* desprovisto de su discurso revolucionario. Mamzelle Viviane explica que «las bailarinas del Moulin Rouge no aprendemos todo eso. Funcionamos como pequeños soldados, somos ejecutoras que sabemos los nombres de los pasos sin ningún sentido».

L'Armée des Roses explica la anécdota que La Goulue llegó a un baile, sin autorización, con un cabrito, para demostrar que iba con un macho. Con la llegada de las teorías socialistas a mediados del siglo XIX, los pasos del cancán se burlaban de la iglesia (la catedral), del ejército (el golpe de culo o el porte de arma) o de la ley que prohibía a las mujeres beber alcohol (*le tire-bouchon*). «A menudo nos preguntamos qué lucha habría elegido el cancán si se hubiera creado hoy»,

comenta Andrée Gine, que, con Antoinette Marchal, han creado el paso de la tribuna o la victoria.⁸

Andrée Gine explica que ella llegó al cancán buscando una danza feminista y que, cuando bailaba en una compañía, el mensaje feminista se diluía completamente. De esta época data el encuentro con Antoinette Marchal, que reivindica que L'Armée des Roses permite la individualidad dentro de un grupo. Mamzelle Viviane difundía los valores feministas en sus espectáculos de cabaré y empezó a colaborar con L'Armée des Roses para reivindicar el mensaje original del cancán, olvidado en gran parte de los establecimientos parisienses. «El cancán en cabaré no es una danza muy apreciada por las bailarinas, porque es violenta para el cuerpo. Pero cuando la coges desde el ángulo feminista, la cosa cambia. Yo no soy quizá la bailarina con la mejor técnica, pero en lo que hago sé que soy buena, porque encarno a un personaje, llevo el París de una época, la *gouaille*, la conexión de la alegría y la fiesta, y es lo que les gusta, y esa generosidad es lo que se encuentra de nuevo en L'Armée des Roses». Como profesoras de danza, L'Armée des Roses se proponen democratizar el cancán para todas las mujeres y todos los cuerpos. Reivindican que la técnica no es tan importante como ser capaz de disfrutar con el propio cuerpo, apoyado sobre una danza históricamente dedicada al objetivo de transmitir una forma de libertad.

LA DANZA COMO BIEN «NO ESENCIAL» DURANTE LA PANDEMIA

Desde el inicio de la crisis por la COVID-19 en Francia, a partir del segundo confinamiento en otoño de 2020, la danza como espectáculo y como aprendizaje es prohibida por las medidas ministeriales. Así como las librerías o las tiendas de discos obtienen el estatus de «servicios esenciales», la danza y el resto de artes escénicas están, en el momento de redactar estas

líneas, prohibidas. Las entrevistas con las Bellywarda y L'Armée des Roses muestran su indignación, a la vez que reivindican la necesidad de la danza como vehículo para las emociones positivas.⁹ «La danza es esencial porque nos hace bien a todos. Necesitamos evacuar todo eso, bailar, mejorar nuestra técnica y compartirlo», explica Massieux. «El público lo necesita. Sobre todo en este periodo tan triste, tenemos que poder dar un poco de alegría. Permite evadirse e incluso viajar. Si hubiera que bailar con mascarilla, lo haría», añade Dahrmani. «Se habla mucho de la salud y nadie dice que no sea importante, pero muchas veces se deja de lado la salud mental. La danza y la cultura en general son muy benéficas. Se echa de menos encontrarse, bailar y emocionarse juntas, las emociones siguen ahí», concluye Morette. L'Armée des Roses exponen la dificultad para toda bailarina de mantener el cuerpo en forma con las salas de deporte cerradas y el toque de queda a las 18 h:

Este confinamiento pone sobre la mesa la cuestión del cuerpo, que se ha ido desentrenando. El primer confinamiento en teletrabajo podía entrenarme por Zoom; ahora, trabajando fuera de casa, pero con los gimnasios y el toque de queda a las seis, es difícil entrenarse. Y, simbólicamente, en el cancán, si tenemos que bailar enmascaradas, la cosa no funciona. Es paradójico, porque parecería que el espacio público es el mejor lugar donde podemos bailar, pero no vemos cómo hacerlo si no podemos tener contacto con el público (Andrée Gine, 2021).

Antoinette Marchal, confinada en Estrasburgo, explica su sentimiento de rabia respecto a una situación que perjudica particularmente la cultura en vivo: «Tenemos que volver a ganar el espacio y, si solo nos queda la calle, lucharemos. Haremos manifestaciones, actuaremos mientras protestamos, saldré con las faldas y bailaré cancán».

8 Los pasos del cancán se describen en la web de L'Armée des Roses: <https://www.larmedesroses.com/post/les-dessous-du-cancan>

9 El movimiento #cultureessentiel ha organizado *flashmobs* con la canción *Danser encore* de HK et les Saltimbanquis y ocupaciones de teatros en Francia. (https://www.youtube.com/watch?v=Gq9qFvoMKaY&ab_channel=PiafEdit)

CONCLUSIONES

Los espectáculos en la calle de las Bellywarda y L'Armée des Roses tienen una importante dimensión social que complementa la *performance* artística. El contexto externo a un sitio cultural, donde el espectador asume una conducta codificada de recepción, supone un reto esencial para las bailarinas, que, además, realizan danzas semiimprovisadas. La incertidumbre sobre la recepción y la ocupación del espacio público refuerzan los vínculos entre ellas.

La práctica coreográfica del FCBD y el cancán en grupos de mujeres refuerzan la confianza en sí mismas, el sentimiento de sororidad, el orgullo de la identidad femenina y la visibilización de la diversidad de los cuerpos. La exigencia técnica, las coreografías impregnadas de valores históricos y la necesidad de comunicación no verbal, junto con el hecho de compartir con otras mujeres la experiencia de bailar

en la calle, reafirman el vínculo social del grupo y crean entre ellas un lugar seguro de tolerancia y ayuda mutua.

La apropiación del espacio público a través de danzas feministas genera también orgullo en las bailarinas, que son conscientes de que están desafiando una situación anómala de las ciudades donde todavía no se ha normalizado la presencia de los cuerpos femeninos. El encuentro con el público en un marco geográfico diferencial, por la excepcionalidad de su uso artístico, supone un aumento de las expectativas para las artistas, que normalmente obtienen una recepción positiva. Las bailarinas aprovechan este contexto para vehicular los mensajes feministas propios de sus estilos de danza: la sororidad, la unidad del colectivo de mujeres y la diversidad de los cuerpos en el FCBD y el derecho a la libertad, a la fiesta y al propio cuerpo en el caso del cancán.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Atkinson, P., y Duffy, D. M. (2019). Seeing movement: Dancing bodies and the sensuality of place. *Emotion, Space and Society*, 30(noviembre 2017), 20–26. <https://doi.org/10.1016/j.emospa.2018.12.002>
- Bernard, C. (2021). Il y a longtemps que l'administration de la culture a emprunté en France les chemins du dédain et de la méconnaissance. *Le Monde*. Consultado desde https://www.lemonde.fr/idees/article/2021/01/12/il-y-a-longtemps-que-l-administration-de-la-culture-a-emprunte-en-france-les-chemins-du-dedain-et-de-la-meconnaissance_6065944_3232.html
- Casey, E. S. (1993). *Getting Back into Place: Toward a Renewed Understanding of the Place-World*. Indiana.
- Casey, E. S. (2020). Emotion at the edge. *Research in Phenomenology*, 50(3), 291–299. <https://doi.org/10.1163/15691640-12341452>
- Elkin, L. (2016). *Flâneuse. Una paseante en París, Nueva York, Tokio, Venecia y Londres*. Barcelona: Malpaso.
- Gisbert, V., y Rius-Ulledemolins, J. (2019). Women's bodies in festivity spaces: feminist resistance to gender violence at traditional celebrations. *Social Identities*, 25(6), 775–792. <https://doi.org/10.1080/13504630.2019.1610376>
- Goffman, E. (1959). *The presentation of self in everyday life*. Garden City: Double Day.
- Kern, L. (2021). *Ciudad feminista*. Barcelona: Bellaterra Edicions.
- Lefebvre, H. (1968). *El derecho a la ciudad*. Madrid: Capitán Swing.
- Lhortolat, E. (2014). L'American Tribal Style (ATS) : le contre-pied à l'image fantasmée de la danseuse orientale de 1970 à aujourd'hui. *Loxias Colloques: Images de l'Oriental dans l'art et la littérature*. Niza. Consultado desde <http://revel.unice.fr/symposia/actel/index.html?id=877>
- Lissagaray, P.-O. (2021). Las parisinas. En *Historia de la comuna de París de 1871*. Madrid: Capitán Swing.
- Maruta, N. (2014). *L'incroyable histoire du cancan*. París: Parigramme.
- Muntanyola Saura, D. (2016). La force des liens en danse : une étude du regard dansé. *Sociologie de l'Art*, 25–26, 83–103. <https://doi.org/10.3917/soart.025.0083>
- Scheff, T. J. (1988). Shame and Conformity: The Deference-Emotion System. *American Sociological Review*, 53(3), 395–406.

Scribano, A. (2013). Sociología de los cuerpos/emociones. *Revista Latinoamericana de Estudios Sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*, 10(año 4, diciembre de 2012-marzo de 2013), 93–113.

Turner, J. H. (2009). The sociology of emotions: Basic theoretical arguments. *Emotion Review*, 1(4), 340–354. <https://doi.org/10.1177/1754073909338305>

Turner, J. H., y Stets, J. E. (2005). *The Sociology of Emotions*. Nueva York: Cambridge University Press.

NOTA BIOGRÁFICA

Maria Patricio-Mulero es doctora en Sociología y Gestión de la Cultura por la Universitat de Barcelona y la Université Paris 8. Investiga sobre la sociología de la literatura, la interacción de los escritores y artistas con las ciudades, las políticas culturales y la danza y el feminismo. Es miembro de los laboratorios CECPI (Universitat de València), LLA Creatis (Université Toulouse Jean Jaurès), LCEIE (Universitat de Barcelona) y CRESPPA (Université Paris 8). Actualmente, enseña en el Departamento de Lenguas y Culturas de la Université Toulouse 1 Capitole.

