

SEMINARIO | INTERDISCIPLINAR

O(S) SENTIDOS(S) DA(S) CULTURA(S)

COORDINADO POR | RAMÓN MÁIZ

XOVES | 23.ABR. | 2015 | 17:00 H

CONSELLO DA CULTURA GALEGA

# EXCAVANDO

# TÚNELES:

LA DANZA EN LOS ALBORES

DEL s.XXI

POR | ANA | ABAD | CARLÉS



CONSELLO  
DA CULTURA  
GALEGA



CICLO O(S)  
SENTIDO(S)  
DA(S)  
CULTURA(S)



SEMINARIO | INTERDISCIPLINAR

O(S) SENTIDOS(S) DA(S) CULTURA(S)

COORDINADO POR | RAMÓN MÁIZ

XOVES | 23.ABR. | 2015 | 17:00 H

CONSELLO DA CULTURA GALEGA

# EXCAVANDO

# TÚNELES:

LA DANZA EN LOS ALBORES

DEL s.XXI

POR | ANA | ABAD | CARLÉS

Consello da Cultura Galega

Pazo de Raxoi, 2º andar

15705 | Santiago de Compostela | Galicia

981957202 | [difusion@consellodacultura.gal](mailto:difusion@consellodacultura.gal)

consulta os materiais en | <http://consellodacultura.gal/mediateca>



# ANA | ABAD | CARLÉS

Profesional de danza con ampla experiencia nas áreas de investigación académica, dirección de proxectos, educación, coreografía e políticas artísticas e educativas. Ana Abad Carlés desenvolve na actualidade a súa carreira como coreógrafa, profesora e conferenciante especialista en historia da danza, coreografía e educación.

Traballou en conservatorios e universidades de prestixio internacional. É membro activo do Núcleo de Antropología de la Danza, Movimiento y Sociedad do IDAES (Instituto de Altos Estudios Sociales) en Bos Aires, Arxentina.

Máis información en: [www.anaabadcarles.com](http://www.anaabadcarles.com)



# EXCAVANDO

# TÚNELES:

## LA DANZA EN LOS ALBORES

## DEL s.XXI

## POR ANA ABAD CARLÉS

Membro do Núcleo de Estudios Antropológicos sobre Danza, Movimiento y Sociedad (IDAES-UNSAM). Bos Aires

### RESUMEN

En esta exposición se prestará atención a la paulatina desaparición de las mujeres de los puestos creativos y de poder en el mundo de la danza. Se han tomado como punto de partida estudios culturales y de género en torno a la mujer. Debido a la ausencia de una bibliografía específica en el ámbito de la danza, la metodología es cualitativa en el análisis de obras y estilos, cuantitativa en aspectos de representación de género e inductiva a la hora de extrapolar conceptos e ideas del ámbito de los estudios culturales y de género a la problemática específica de la danza. Para conseguir esto, y tomando como base la literatura existente en el tema en otras áreas académicas, se procederá a cotejar argumentos ya articulados por la crítica e historiografía que, de forma no sistematizada, han abordado ya

aspectos que en este trabajo se tratarán de agrupar y elucidar.

Entrevistas realizadas para este estudio, la consulta de fuentes críticas, escénicas y documentales serán cotejadas y analizadas de forma cualitativa y cuantitativa. Se procederá a analizar algunas de las estadísticas existentes y se realizarán otras que permitan sacar conclusiones sólidas. Las mismas serán utilizadas en conjunción con otros estudios de otros ámbitos culturales estableciendo paralelismos y analogías a fin de ofrecer respuestas de peso a gran parte de las preguntas. La presente exposición ofrece un primer acercamiento a una problemática reciente y una serie de pautas a tener en cuenta a la hora de ofrecer una explicación.

Palabras clave: Coreógrafas/feminismo/danza y género/danza y poder



## INTRODUCCIÓN

Las carreras de aquellas mujeres que participaron de forma creativa y artística, bien como creadoras, bien como agentes de creación en el ámbito del ballet, han sido lentamente eclipsadas y, en muchos casos, olvidadas. Artículos aparecidos en la prensa en los últimos años cuestionan la ausencia de mujeres en los ámbitos de creación y poder, ya no sólo en el entorno del ballet, sino en el de la danza en general (Garafola 2005, Higgins 2009, Mackrell 2009, Jennings 2013). En esta breve exposición se plantearán algunas cuestiones a tener en cuenta a la hora de abordar este tema y se ofrecerán estadísticas, así como testimonios personales, que ayuden a entender y explicar algunos de los factores que han contribuido a este cambio en el sector.

### ¿DÓNDE ESTÁN LAS MUJERES?

Cuando se observa lo ocurrido en las artes a lo largo del siglo XX, es fácil reconocer una pauta en la forma en la que las mujeres encontraron su camino de forma lenta, pero obstinada, en los diferentes medios artísticos. El camino es largo y difícil de seguir y la realidad muestra que, a pesar de que las mujeres se han introducido de manera importante en estos sectores profesionales, continúan siendo una minoría en sus puestos de liderazgo. En Gran Bretaña, el Cultural Leadership Programme (CLP) decidió realizar un estudio con el que poder dar cifras reales a la situación actual de las artes de este país y descubrió que, por cada líder femenina en el sector había 2.5 líderes masculinos (Carty 2010).

En el ballet, y la danza en general, las mujeres se han ido haciendo más y más invisibles conforme avanzaba el siglo hasta casi desaparecer de la escena. La complacencia con que este

hecho ha sido recibida es cuando menos preocupante.

Virginia Woolf fue quizás una de las mujeres que mejor articularon la situación de la mujer, no sólo en las artes, sino en el campo profesional en general. Su obra *A Room of One's Own* (*Una habitación propia*) (1929) es una larga reflexión sobre el papel de la mujer en su tiempo, pensamiento que se extendería a gran parte de su obra literaria. Woolf comprendió como pocas personas la importancia de entender nuestro pasado:

No podemos comprender el presente si lo separamos del pasado. Si queremos entender lo que estamos haciendo ahora... debemos olvidar que somos, por ahora, nosotras mismas. Debemos convertirnos en la gente que fuimos hace dos o tres generaciones.<sup>1</sup> (Woolf 1978, p. 8)

Para comprender la realidad actual es necesario pensar en el destino que han tenido esas generaciones de coreógrafas que abrieron y continuaron caminos durante el s. XX. Al mismo tiempo que sus carreras y obras desaparecían de las páginas de la historia, su posición como modelos para las futuras generaciones ha ido perdiendo fuerza. Quizás sus caminos no hayan sido continuados por las generaciones actuales al haberse olvidado sus puntos de vista y sus posiciones dentro del contexto de la danza del siglo pasado.

Estos son tiempos de corrección política en los que a las mujeres occidentales se nos recuerda constantemente que tenemos igualdad de oportunidades. Sin embargo, la realidad demues-

---

1 "We cannot understand the present if we isolate it from the past. If we want to understand what it is that [we] are doing now... [we] must forget that we are, for the moment, ourselves. We must become the people that we were two or three generations ago."

tra que las mujeres no poseen la representación que tienen los hombres en los puestos de poder y decisión. Otro reciente estudio realizado por Skillset en el Reino Unido demuestra que, en este país “las mujeres tienen mucha menor representación y están mucho peor pagadas en las industrias creativas y culturales.” (Arts Professional 2010, p. 2) La diferencia en salarios es de un 20% menos, a pesar de que: “un 93% de las empleadas tienen una licenciatura, comparado con un 78% de los hombres” (id.). Otro estudio realizado por Arts Council England también recogía datos como el hecho de que “sólo un 25% de los teatros están dirigidos por directoras artísticas”<sup>2</sup> (id.).

La mayoría de las compañías de ballet han estado dirigidas por hombres durante las últimas dos décadas. Cuando Assis Carreiro, directora de Dance East<sup>3</sup>, organizó en los años 2003 y 2005 sus primeros *Rural Retreats* para directores de compañías de ballet, los números indicaban que de los 26 directores de compañías representando 15 países en el retiro del año 2005, 19 eran hombres. De los otros 18 que habían sido invitados, pero no pudieron atender, todos eran hombres (Dance East 2005). El retiro del año 2005, “Ballet into the 21<sup>st</sup> Century” (“El ballet en el s. XXI”) mostraba una realidad clara: de las 44 compañías de ballet representadas, sólo 6 tenían una mujer como directora.

---

2 “Women are sorely under-represented and underpaid across the creative and cultural industries” [...] “93% of female employees holding a degree compared to 78% of men.” [...] “... just 25% of theatres are run by female artistic directors.”

3 Dance East es una de las Agencias Nacionales de Danza del Reino Unido.

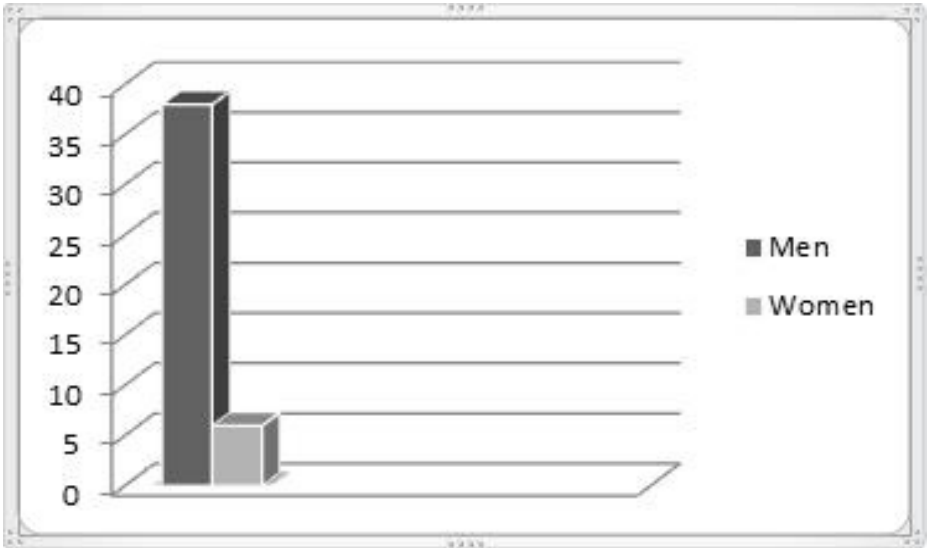


Gráfico 1: Dance East, Rural Retreats, Ballet into the 21st Century (2005).

Dirección de las compañías de ballet.

En una mesa redonda organizada por Dance Umbrella y Dance UK en el año 2009, la periodista y crítica Judith Mackrell comentaba los siguientes datos: en el 2008, de las 59 compañías importantes de danza estadounidenses, 45 estaban dirigidas por hombres, 10 por mujeres y las restantes 4 estaban dirigidas por un equipo de hombre y mujer. De igual forma, al mirar las subvenciones otorgadas por el National Endowment for the Arts en el 2008, las cifras indicaban que de los 18 coreógrafos que habían recibido subvenciones, 13 eran hombres, con una media de subvención de 10.000 dólares; mientras que la media de subvención recibida por las mujeres era de 5.000 dólares (en Dance Umbrella 2009).

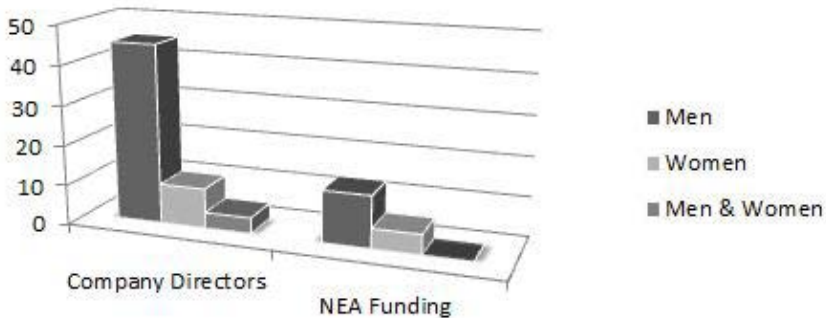


Gráfico 2: Dirección de las principales compañías de danza en EEUU y subvenciones del NEA para coreografía (2008).

Cuando se mira el nuevo repertorio creado durante este tiempo, parece haber un desequilibrio entre las obras creadas por hombres y por mujeres. Sin embargo, las chicas estudian coreografía en mucho mayor número que los chicos.<sup>4</sup> Cuando en una ocasión tuvimos la oportunidad de mandar una pregunta sobre las posibles causas por las que existe una escasez de coreógrafas a una entrevista abierta con Nacho Duato, director entonces de la Compañía Nacional de Danza, retransmitida por *Cadena Ser*, su respuesta fue la siguiente: “No lo sé, pero obviamente no se debe a la falta de talento con respecto a los hombres” (Duato 2003).

La opinión de Duato, a pesar de demostrar un alto grado de empatía con la situación, quedaba muy alejada de la realidad visible de la Compañía Nacional de Danza que, en ese mismo

4 Ver el artículo *Invisible Women*, de Susan Crow. Es nuestra propia experiencia también tras estudiar coreografía en diferentes instituciones y a diverso nivel. Como profesora de coreografía en la actualidad, la situación no ha cambiado. De 18 alumnos en el curso de licenciatura en danza profesional y musicales (2009/2010) en The Urdang Academy, Londres, sólo un tercio eran chicos.

año de 2003, de entre un repertorio de más de cincuenta obras, tenía tan sólo una creada por una mujer: *Trece gestos del cuerpo* (1987) de Olga Roriz. Siete años después, la compañía incrementó su repertorio a noventa obras, de entre las cuales tan sólo otra obra, *Nasciturus* (2003) de Yoko Taira, había sido creada por una mujer. Esto dejaba un porcentaje de producción femenina en la Compañía Nacional de Danza del 2.2% durante la época de Duato como director (Compañía nacional de danza de España - repertorio 2011). Si el talento de las mujeres es realmente igual al de los hombres, ¿cómo es posible que la creación femenina fuera tan escasa dentro de la compañía durante tan largo tiempo?

Cathy Marston es una de las pocas mujeres que trabaja como coreógrafa de ballet en estos momentos. Cuando le formulamos la misma pregunta que a Duato, daba razones muy diferentes a la hora de explicar la falta de coreógrafas trabajando en la actualidad: “ser bailarina de ballet es muy competitivo. Es difícil ser bailarina y coreógrafa”<sup>5</sup> (Marston 2003). Este punto de vista de la incompatibilidad de bailar y coreografiar al mismo tiempo, estaba apoyado también por Susan Crow, ex-bailarina del Royal Ballet y coreógrafa, cuando esta explicaba que:

Creo que tiene que ver con el trabajo... la última vez que alguien me preguntó esto fue en 1989... y una de las cosas que dije entonces era que hay algo que se tiene que tener en consideración y es un problema práctico y es que con el repertorio clásico, las mujeres tienen que trabajar más, y por esto tienen menos tiempo.”<sup>6</sup> (Crow 10 Sept 2003)

---

5 “... it’s very competitive to be a ballet dancer. It’s difficult to be a ballet dancer and a choreographer.”

6 “I think it has to do with the work... the last time I was asked

Otra razón en la que tanto Crow como Marston coincidían era un aspecto mucho más intangible y que afecta a la educación y desarrollo de las bailarinas de ballet. El cuidar y educar (*nurture*) parece ser un término clave en el que ambas coreógrafas coincidían; la necesidad de ser cuidada, educada o de cuidar y educar a otros. Parece como si en el centro de la educación femenina en la danza hubiera quedado esta necesidad enraizada en la propia cultura institucional y que ha pasado a formar parte del desarrollo psicológico de las alumnas de ballet: “incluso si tienen creatividad, ellas quieren que su desarrollo se haga a través de los hombres”<sup>7</sup> (Marston 2003).

De forma similar y dando un ejemplo de una generación anterior, Susan Crow planteaba si esta necesidad de cuidar era una característica femenina por la que “¿se nos desvía hacia el cuidado del desarrollo de una compañía... de otros bailarines antes que crear obras propias? [...] No lo sé”<sup>8</sup> (Crow 2003).

Esta no es una noción nueva, estudios de psicología realizados por Jeanne Block en 1984 y recogidos por Hilary M. Lips cuando analizaba la falta de poder de las mujeres en los ámbitos institucionales, llegaban a una conclusión similar: “a las chicas, comentaba, se les animaba a echar raíces, a los chicos se les enseñaba a crecer alas”<sup>9</sup> (Lips 1994, p. 90).

---

this question was in 1989... and one of the points that I made then was that there is something that one has to bear in mind and it is a very practical problem and it is that with the classical repertoire, the women are working harder, so then they have less time.”

7 “... even if they’ve got creativity, they want to be nurtured by men.”

8 “... to get diverted into the nurturing of a company... other dancers rather than to make their own work? (...) I don’t know.”

9 “... girls, she said, were encouraged to develop roots, boys

Otro aspecto importante mencionado por Crow y muy particular en el medio del ballet tiene que ver con la dificultad de poder desarrollar una fuerte personalidad individual en el marco de una compañía:

... que baila el repertorio tradicional, donde siempre hay un gran *corps de ballet* de mujeres... hay una especie de opresión determinada por este *corps de ballet* y que pone mucha presión sobre las mujeres en el ballet a la hora de ajustarse a cierto prototipo, principalmente por la competición.”<sup>10</sup> (Crow 2003)

Parece que las razones prácticas y psicológicas que ponen obstáculos a que cualquier mujer tome la carrera coreográfica son diversas. Como se ha explicado, si la coreógrafa surge dentro de una compañía de ballet institucionalizada, los requerimientos de ésta en torno a la necesidad de que la coreógrafa baile el repertorio clásico dificultan demasiado el que la creadora realice sus obras. Es cierto que tanto Bronislava Nijinska como Ninette de Valois consiguieron hacerlo, pero las presiones en materia de técnica hoy en día son mucho mayores. Si la coreógrafa desarrolla su interés coreográfico en otro marco, entonces existe una dificultad añadida a la hora de realizar la transición de una carrera como intérprete a coreógrafa. La mayor parte

---

were taught to develop wings.”

10 “... the difficulty of developing a strong individual personality within the framework of a classical ballet company “that dances the traditional repertoire, where there’s always a very large corps de ballet of women... that there’s a kind of oppression that the corps de ballet requires and that there is a tremendous amount of pressure on women in ballet to conform to certain mould, because of the competition.”



de los bailarines masculinos realizan este paso cuando están en los treinta años. Para la mayoría de las mujeres, si planean el fin de sus carreras como bailarinas a esta edad, está la presión biológica de empezar una familia (Marston 2003). De esta forma, la maternidad de alguna manera se convierte en el hecho fundamental en el momento de la transición profesional en la que la mayoría de los coreógrafos comienzan sus carreras.<sup>11</sup>

Incluso en el caso de que la carrera como coreógrafa comience, las dificultades de encontrar subvenciones, financiación, etc. realmente complican la supervivencia en la profesión. Obviamente éste no es un problema endémico en el entorno femenino ni tan siquiera específico de la danza, puesto que afecta a todo el mundo artístico. Sin embargo, puede que todas estas dificultades den a la artista algo más en qué pensar a la hora de considerar un futuro profesional en el ámbito de la coreografía.

Pero si bien todos estos obstáculos de índole práctica y psicológica pueden explicar el que muchas mujeres decidan no tomar el papel de coreógrafas, todavía no queda muy claro la casi total ausencia de mujeres dedicándose a la coreografía en la actualidad.

## **EL MITO DE LA “PIONERA”: EXCAVANDO TÚNELES**

Resulta sorprendente el que Cathy Marston sintiera, al hablar sobre su carrera, que estaba “excavando túneles para las

---

11 Bronislava Nijinska y Twyla Tharp fueron madres y coreógrafas, pero las demandas de cuidar a un bebé estaban en oposición constante con las necesidades de sus profesiones. Tharp en especial explicaba todo esto en su autobiografía *Push Comes to Shove* (1992).

generaciones futuras. Estoy abriendo caminos”<sup>12</sup> (Marston 2003).

La utilización del término “pionera” en referencia al trabajo de cualquier coreógrafa debería ser puesto en entredicho. Si “pionera” es aquella persona que abre caminos para las generaciones futuras, entonces Marie Sallé sería la “pionera” de las mujeres coreógrafas ya en el s. XVIII (Abad Carlés 2013). Sin embargo, parece como si, siempre que una mujer empieza una carrera que no está asociada a su género, se convierte en una pionera, a pesar del número de mujeres que ya habían ocupado esos puestos con anterioridad a lo largo de la historia.

Es una situación compleja, pero no parece que sea una coincidencia. Si las mujeres o los hombres poseen modelos, cualquier tipo de modelo, es más fácil seguirlos como ejemplos o, al menos, ver con normalidad el papel y la posición que representan. Si no se tiene un modelo o ejemplo a seguir, comienza un camino que está más relacionado con la figura de Isadora Duncan: una figura solitaria intentando encontrar su lugar en un medio artístico hostil. Una vez más, la artista ha de “excavar un túnel” que, a pesar de que ha sido excavado muchas veces con anterioridad, ha sido tapado de vuelta tan pronto como llegó a su final. El sentido de continuidad histórica desaparece y a la mujer le toca empezar de nuevo desde el principio. Siguiendo aquellas palabras ya citadas de otra gran “pionera”, Martha Graham, “ella tiene que encontrar su propio baile” (en Tharp 1992, p. 78). Por supuesto, esta premisa suele traer consigo la creación de obras de gran originalidad, pero igualmente dificulta demasiado el proceso de aprendizaje. Realmente re-

---

12 “... burrowing the tunnel for future generations. I’m forwarding the path.”

sulta difícil imaginarse a Balanchine encontrando su propio baile y desechando su pasado en los Teatros Imperiales. De hecho, Twyla Tharp, quien sí siguió el principio recogido por Graham, actualmente da a los futuros artistas un consejo muy diferente: “Cariño, se ha hecho todo ya. No hay nada realmente original. Ni Homero ni Shakespeare y obviamente tú tampoco. Acéptalo”<sup>13</sup> (Tharp 2003, p. 22).

Es muy difícil enunciar con certeza y dentro de un aparato metodológico concreto la causa por la que la tradición coreográfica femenina ha llegado a esta pausa. Quizás no es posible encontrar una respuesta dentro de los límites impuestos por la actual forma de abordar la evidencia histórica y su evaluación. Como Susan Bennett ha comentado: “a pesar de *saber* que se tiene que hacer otro tipo de trabajo, el método historiográfico tira de nuestra historia de forma inevitable – incluso de nuestras historias alternativas – y la pone en una trayectoria de lo que ya se ha conocido”<sup>14</sup> (Gale, Gardner 2000, p. 53).

Parece que existe un consenso general en el mundo de las artes en torno a la cuestión de la creatividad femenina y la necesidad urgente de hacer algo al respecto, aunque sólo sea por salvaguardar figuras que sirvan como modelos para las generaciones presentes y futuras. Esta cuestión ha de traer consigo nuevas formas de investigación y nuevas preguntas sobre la validez con la que hasta ahora se han mantenido ciertos criterios, reglas y juicios considerados sagrados. Algunos per-

---

13 “Honey, it’s *all* been done before. Nothing’s really original. Not Homer or Shakespeare and certainly not you. Get over yourself.”

14 “... despite *knowing* that there is other work to be done, historiographic method inevitably pulls our history –even our alternative histories- back into the trajectory of what has always already been known.”

manecerán, pero algunos deberán reajustarse. Puede que no sea fácil encontrar una conexión entre la pérdida coreográfica que ha afectado el repertorio de ballet en los últimos años y el género de los artistas que crearon las obras. Sin embargo, parece haber una conexión entre tal pérdida y la situación actual en este medio artístico. Nuevas preguntas surgen en torno a este tema: ¿Por qué la situación de la mujer ha retrocedido tanto en el ámbito del ballet y de la danza en general en las últimas décadas? ¿Cuáles han sido las causas que han llevado a las mujeres a una situación de profundo mutismo en un arte que crearon y sostuvieron durante décadas? ¿Ha habido otros factores de tipo sociocultural que hasta ahora han permanecido ausentes del discurso teórico y que han hecho que en la época de aparentes políticas de igualdad entre hombres y mujeres, éstas pierdan un territorio en el que se habían venido moviendo con aparente facilidad?

Ann Daly recordaba a Albert Einstein y su confianza en que la formulación de problemas es más esencial que su solución, ya que las respuestas llegan con el tiempo y lo realmente importante es la creación de nuevas preguntas que nos hagan replantear nuestras propias ideas y metodologías: “Porque nunca se van a producir nuevas formas de conocimiento y de mirar y comprender si se siguen preguntando las mismas preguntas”<sup>15</sup> (Daly 1998, p. 79).

---

15 “For new knowledge or new ways of looking and understanding will never be produced if the same old questions keep getting asked.”

## REFERENCIAS

ABAD CARLÉS, A., 2013. *Coreógrafas, directoras y pedagogas: la contribución de la mujer al desarrollo del ballet y el cambio de paradigma en la transición al s. XXI*. Tesis Doctoral. Universidad Politécnica de Valencia.

ARTS PROFESSIONAL, 2010. "The Second Sex?" *Arts Professional*, (227), pp. 2.

BURNS, S., HARRISON, S., 2009. *Dance Mapping. A Window on Dance 2004 - 2008*. London: Arts Council England.

CARTY, H., 2010. "Leading Women". *Arts Professional*, (228), pp. 7.

COMPAÑÍA NACIONAL DE DANZA DE ESPAÑA, 2011 - última actualización. *Repertorio*. [En línea]. Disponible en: <http://cndanza.mcu.es/esp/repertorio/repertorio.htm> [06/22, 2011].

CROW, S., JACKSON, J., 30 oct 2002, 2002 - última actualización. *BIG Discussion: The Role of the Artistic Director*. [En línea]. Disponible en: [http://www.ballet.co.uk/magazines/yr\\_02/nov02/big\\_on\\_the\\_ad\\_0101.htm](http://www.ballet.co.uk/magazines/yr_02/nov02/big_on_the_ad_0101.htm) [06/18, 2011].

CROW, S., 7 marzo 2002, 2002 - última actualización. *Invisible Women*. [En línea]. Disponible en: [http://www.ballet.co.uk/magazines/yr\\_02/mar02/sc\\_invisible\\_women.htm](http://www.ballet.co.uk/magazines/yr_02/mar02/sc_invisible_women.htm) [06/18, 2011].

DALY, A., 1998. "Woman, Women, and Subversion: Some Nagging Questions from a Dance Historian". *Choreography and Dance*, 5 (1), pp. 79-86.

DANCE EAST, 2005. *Rural Retreats: Ballet into the 21st Century*. Ipswich: Dance East.

GALE, M.B., GARDNER, V., eds, 2000. *Women, Theatre and Performance: New Histories, New Historiographies*. Manchester: Manchester University Press.

GARAFOLA, L., 2005. *Legacies of Twentieth-Century Dance*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.

HIGGINS, C., 11 mayo 2009, 2009 - última actualización. "Dance World 'failing to celebrate women'". *The Guardian*. [En línea]. Disponible en: <http://www.guardian.co.uk/stage/2009/may/11/dance-choreographers-women-sadlers-wells?INTCMP=SRCH> [06/08, 2011].

JENNINGS, L., 28 abril 2013, 2013 – última actualización. “Sexism in dance: where are all the female choreographers?” *The Guardian*. [En línea]. Disponible en: <http://www.guardian.co.uk/stage/2013/apr/28/women-choreographers-glass-ceiling> [06/07, 2013].

LIPS, H.M., 1994. “Female Powerlessness: a Case of “Cultural Preparedness”?” En: H.L. RADTKE y H.J. STAM, eds, *Power/Gender: Social Relations in Theory and Practice*. UK: Sage Publications, pp. 89-107.

MACKREL, J., 13 mayo 2009, 2009 - última actualización. “*The ladies vanish*”. *The Guardian*. [En línea]. Disponible en: <http://www.guardian.co.uk/stage/2009/may/13/dance-sadlers-wells-southbank> [07/05, 2011].

MACKREL, J., 27 oct 2009, 2009 – última actualización. “Vanishing pointe: Where are all the great Female Choreographers?” *The Guardian*. [En línea]. Disponible en: <http://www.guardian.co.uk/stage/2009/oct/27/where-are-the-female-choreographers> [06/08, 2011].

SKILLSET, 2010. *Women in the Creative Media Industries*. London: Skillset.

THARP, T., 1992. *Push Comes to Shove*. New York: Bantam Books.

THARP, T., 2003. *The Creative Habit: Learn it and use it for Life*. New York: Simon & Schuster.

WOOLF, V., 1929. *A Room of One's Own*. 2009 edn. [En línea]. Disponible en: <http://ebooks.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/w91r/index.html> [07/07, 2011].

## **MATERIAL AUDIOVISUAL**

DANCE UMBRELLA, 2009. *Where are the Women?* (Presentado por Judith Mackrel). [Grabación sonora en línea]. London: Dance UK. Mp3.

MACGIBBON, R., 2001. *Bourne to Dance*. [Grabación de televisión]. London: Channel Four. Video.

## **COMUNICACIÓN PERSONAL**

CROW, S., 2003. *Entrevista*. Londres: Royal Festival Hall con Ana Abad Carlés.

DUATO, N., 2003. *Entrevista Abierta*. 24 Nov 2003. [www.cadenaser.es](http://www.cadenaser.es).

MARSTON, C., 2003. *Entrevista*. Londres: Royal Opera House con Ana Abad Carlés.





# NOTAS











CONSELLO  
DA CULTURA  
GALEGA



CICLO O(s)  
SENTIDO(s)  
DA(s)  
CULTURA(s)