

Danzar y Envejecer, Envejecer y Danzar: la trayectoria de Françoise y Dominique Dupuy y su legado para la danza contemporánea

Dancing and Aging, Aging and Dancing: the trajectory of Françoise and Dominique Dupuy and their legacy for contemporary dance

José Rafael Madureira¹

<https://orcid.org/0000-0002-8461-3132>

Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri – UFVJM, Diamantina/
MG, Brasil

E-mail: joserafaelmadureira@gmail.com

João Paulo de Oliveira²

<https://orcid.org/0009-0005-2376-8308>

Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, Campinas/SP, Brasil

E-mail: jpaulo0412@gmail.com

1 Balarín, doctor en Educación, Lenguaje y Arte (Unicamp), investigador principal del Grupo de Estudios en Métodos y Técnicas de Enseñanza de Danza, Teatro y Música (CNPq/UFVJM) y productor del canal Hop Musical (YouTube).

2 Balarín, doctorando en Educación Física y Sociedad (Unicamp), integrante del Grupo de Investigación en Filosofía y Estética del Movimiento (GPFEM/FEF/Unicamp) y profesor de artes corporales en la red municipal de educación básica de Indaiatuba (SP).

Resumen: Este ensayo reflexiona sobre la relación entre danza y envejecimiento a partir de la trayectoria de Françoise y Dominique Dupuy, figuras emblemáticas de la danza contemporánea francesa, cuyos gestos y enseñanzas resonaron en diversos contextos y países, especialmente en Italia, Inglaterra y Brasil, además de Francia. Durante más de setenta años, la pareja mantuvo una práctica artística y pedagógica marcada por la resistencia y el compromiso político-cultural, desafiando la lógica de una sociedad que condena a los bailarines a un retiro prematuro de la escena, pues continuaron bailando profesionalmente hasta casi los noventa años. El texto recorre momentos clave de sus biografías —la formación de Françoise en el ambiente vanguardista de Lyon, el temprano vínculo de Dominique con el bailarín expresionista alemán Jean Weidt, creador y director de la primera compañía de danza moderna en Francia, el *Ballet Moderne de Paris*—, así como su militancia en favor de la autonomía de la danza moderna, lograda mediante proyectos artísticos y pedagógicos y una participación muy activa en el Ministerio de Cultura durante el gobierno socialista de François Mitterrand. Lejos de considerar la vejez como límite, los Dupuy la convirtieron en fuente de plenitud estética, demostrando que el declive corporal puede ser convertido en potencia expresiva. Su legado invita a repensar la artísticidad más allá del virtuosismo y a reivindicar el derecho a bailar hasta el final de nuestras vidas. Esta investigación se apoya en un enfoque cualitativo basado en fuentes primarias —textos, entrevistas y testimonios de los protagonistas—, lo que otorga al análisis una dimensión viva y testimonial.

Palabras clave: Danza moderna. Dupuy, Dominique (1930-2024). Dupuy, Françoise (1925-2022). Envejecimiento. Memoria.

Abstract: This essay reflects on the relationship between dance and aging through the trajectory of Françoise and Dominique Dupuy, emblematic figures of French contemporary dance whose gestures and teachings resonated across different contexts and countries, especially in Italy, England, and Brazil, as well as in France. For more than seventy years, the couple sustained an artistic and pedagogical practice marked by resistance and political-cultural commitment, challenging the logic of a society that condemns dancers to a premature retirement from the stage, as they continued performing professionally until nearly ninety years of age. The text revisits key moments of their biographies —Françoise's formation in the avant-garde environment of Lyon, Dominique's early connection with the German expressionist dancer Jean Weidt, founder and director of the first modern dance company in France, the *Ballet Moderne de Paris*— as well as their activism in favor of the autonomy of modern dance, achieved through artistic and pedagogical projects and an active participation in the Ministry of Culture during the socialist government of François Mitterrand. Far from considering old age as a limit, the Dupuys transformed it into a source of aesthetic plenitude, demonstrating that Physical decline can be turned into expressive strength. Their legacy invites us to rethink artistic creation beyond virtuosity and to reclaim the right to dance until the very end of our lives. This research is grounded in a qualitative approach based on primary sources —texts, interviews, and testimonies of the protagonists— which provides the analysis with a vivid and testimonial dimension.

Keywords: Dupuy, Dominique (1930-2024). Dupuy, Françoise (1925-2022). Memory. Modern Dance.

Introducción

“La danza se cumple en lo perecedero. Sólo vive en la pérdida y el resurgimiento. Se borra y reaparece. El bailarín mismo, único actor de la danza, es mortal. Su instrumento, el cuerpo, envejece; está destinado a descomponerse. No hay un Stradivarius de la danza, como no hay un museo de instrumentos antiguos de la danza” (Dupuy, 1996, p. 12).

Diversos estudios muestran que la danza occidental —especialmente el ballet— ha reforzado normas de juventud, fuerza y delgadez, lo que ha llevado a que muchos bailarines abandonen la escena antes de los 40 años, ya que el cuerpo viejo es socialmente percibido como inadecuado para la performance (Rustad; Engelsrud, 2022).

Paradójicamente, mientras los bailarines profesionales son expulsados tempranamente, para los no profesionales y los amantes la danza aparece como una modalidad físico-esportiva especialmente recomendada para las personas mayores, asociada al bienestar, la sociabilidad y diversas mejoras físicas y psíquicas (incluida la salud mental).

En un estudio anterior (Madureira, 2024) se planteó que, desde la década de 1970 el arte de la danza ha sido progresivamente cooptado por el mercado de la salud —en particular por la denominada cultura fitness— y reducido a simple actividad física: un protocolo prescriptivo desprovisto de historia, memoria, poesía y fuerza transformadora aplicado por entrenadores físicos.

Françoise y Dominique Dupuy, figuras emblemáticas de la danza contemporánea francesa, se mantuvieron a contramano de este proceso de esportivización de la danza, lo que se evidencia de manera contundente en danzas de salón competitivas; sus gestos y enseñanzas poéticas han resonado en diversos contextos y países, especialmente en Italia, Inglaterra y Brasil, además de Francia. Ambos danzaron profesionalmente, juntos, durante más de 70 años, desafiando los límites del cuerpo y las rígidas normas de una sociedad forjada por una cultura que se niega a aceptar el envejecimiento.

En lenguajes artísticos como la música, la pintura, la literatura o incluso el teatro, el proceso natural de envejecimiento de los artistas es plenamente aceptado e incluso valorado. Un pianista o un actor veterano son, muchas veces, exaltados por el gran público, que se refiere a ellos con profundo respeto como *maestro*, término italiano de uso internacional que, por compartir raíces lingüísticas, resulta idéntico en castellano.

Todavía, para los bailarines, como señaló Dominique en su último libro, titulado *La Sagesse du Danseur* [La sabiduría del bailarín], publicado originalmente en 2011, la situación es distinta: “Salvo la excepción de un coreógrafo de gran notoriedad, cuya obra goza de una feliz longevidad, el bailarín viejo es un bailarín muerto, un hombre muerto para la danza; no tiene ya nada que hacer en la tierra de la danza, sino desaparecer de su constelación” (Dupuy, 2014, p. 68, traducción propia).

Esta declaración resulta desconcertante, pero refleja una realidad brutal: los bailarines, en el contexto del mercado profesional de la danza, suelen retirarse de los escenarios a una edad promedio de 35 años. Françoise y Dominique, sin embargo, se negaron a aceptar este vaticinio funesto, iluminando con su ejemplo nuestros propios caminos en la madurez de nuestro arte.

El presente texto se articula como una reflexión en torno a la problemática del envejecimiento en la danza, a partir de una pregunta provocadora: ¿es posible seguir danzando profesionalmente hasta edades avanzadas? La extensa trayectoria de Françoise y Dominique Dupuy y el legado que dejaron en la danza contemporánea servirán de hilo conductor a esta indagación. Al mismo tiempo, el escrito rinde homenaje a estos dos maestros entrañables, fallecidos hace pocos años —casi centenarios—, cuyas enseñanzas siguen habitando y resonando en nuestros cuerpos.

Para lograr este propósito, además de nuestras vivencias personales con estos dos maestros, recurrimos a fuentes primarias: artículos, libros, videos de espectáculos (archi-

vos) y entrevistas, especialmente aquella realizada por Isabelle Launay y Philippe Ivernel —dos importantes referentes intelectuales en Francia— dentro del proyecto *Mémoires de la danse* [Memorias de la danza], producido con el apoyo institucional del Ministère de la Culture et de la Communication y del Institut National de l'Audiovisuel (París). Se trata de un recorrido muy amplio y completo sobre la vida y el pensamiento de Dominique Dupuy (de más de seis horas de duración).

El último libro de Dominique, ya citado, también fue una fuente fundamental, pues dedica un capítulo entero a reflexionar —con gran discernimiento y belleza— sobre el proceso de envejecimiento del bailarín, un camino arriesgado pero lleno de posibilidades de crecimiento artístico.

Contextualización biográfica de Françoise y Dominique Dupuy

*Françoise Dupuy (1925-2022)*³

Françoise Dupuy (de soltera Michaud) nació en Lyon, Francia, el seis de febrero de 1925, en el seno de una familia altamente intelectualizada y comprometida con los valores estéticos y humanistas de la vanguardia artística de principios del siglo XX. Desde muy joven (seis años), se vinculó con la danza; comenzó con clases de ballet en la Ópera de Lyon, pero pronto se encontró con maestras de formación dalcroziana, continuadores de la tradición de Hellerau-Luxemburgo⁴ (Robinson, 1990). Bajo su influencia, Françoise se introdujo en los principios del *fraseo* [rítmico] *corporal*, un enfoque estético y pedagógico que marcó toda su trayectoria artística y pedagógica (Louppe, 2004).

El punto de inflexión de la formación de Françoise se produjo cuando conoció a Hélène Carlut, una bailarina moderna que había sido alumna de Dalcroze, Mary Wigman y Harald Kreutzberg, y que continuaba la Fue Carlut quien la llevó al teatro para asistir a los espectáculos del *Ballet Jooss*, cuando la compañía estaba de paso por Lyon (Françoise tenía apenas 10 años). Esta experiencia, de gran intensidad y violencia estética propias del expresionismo, la impactó profundamente y resultó decisiva en su decisión de convertirse en bailarina profesional⁵ (Dupuy, Dupuy, 2001).

La eclosión de la Segunda Guerra Mundial interrumpió, en parte, su formación. Sin embargo, su padre, Michel Michaud, que además de ser escritor y galerista estaba muy vinculado a la vanguardia artística del período, acogió a numerosos artistas exiliados de la París ocupada por los nazis (Kramer-Mallordy, 2012). Françoise, entonces, tuvo la oportunidad de convivir con pintores, escultores, poetas, arquitectos y músicos, lo que amplió su percepción sobre el lenguaje del arte y sus procesos creativos, siempre conectados con pautas político-sociales.

Poco después del final de la guerra, Françoise dejó la casa de su familia en Lyon y comenzó a trabajar con el bailarín y coreógrafo expresionista alemán Jean Weidt, quien, con sus propios recursos, estaba formando una compañía de danza de carácter revolucionario: el Ballets des Arts. Allí, se convirtió en la bailarina principal del grupo, además de asumir responsabilidades en tareas de producción y administración.

3 Para saber más sobre la vida y la obra de Françoise Dupuy, véase Madureira (2023).

4 Hellerau-Luxemburgo fue una escuela de formación de bailarines dirigida por Valeria Kratina y Rosalia Chladek, que funcionó desde 1925 hasta 1938. Su propuesta consistía en dar continuidad a las investigaciones sobre la *Plasticidad Viva*, iniciadas por Dalcroze en su Instituto de Hellerau (Dresde, Alemania) en 1911.

5 Muchos años después, Kurt Jooss invitó a Françoise, así como a Dominique, a bailar en su compañía. Con gran pesar, ambos declinaron la invitación, pues llevaban consigo la responsabilidad de desafiar al *establishment* de los grandes ballets y de abrir camino a la danza moderna francesa.

Françoise señaló que Weidt “fue el catalizador de una juventud que salió de una adolescencia muda, privada de libertad, y que dijo no a la guerra, al racismo, a la pobreza y a la desigualdad” (Dupuy, 2010, p. 17, traducción propia). Y, cuando comenzaban a crear la primera producción de la compañía, apareció un joven bailarín francés de 16 años que había sido alumno de Weidt antes de la guerra: Dominique Dupuy.

*Dominique Dupuy (1930-2024)*⁶

Dominique Dupuy nació en París, Francia, el 31 de octubre de 1930. Su padre, Roger-Louis, era un entusiasta del arte y había acogido a Jean Weidt, quien vivía en circunstancias sumamente desfavorables desde su llegada a París. La sociedad francesa, en este período y durante mucho tiempo, se mostró reacia a las experiencias de la danza moderna; por lo tanto, Weidt no logró encontrar trabajo y vivía precariamente como artista callejero (Robinson, 1990).

Weidt comenzó a enseñar a los hombres de la familia (el padre y sus tres hijos). Dominique era el menor, pero el más interesado en las clases, que curiosamente, no tenían contenidos específicos de técnica. Según Dominique: “Weidt no nos hacía hacer técnicas de danza, nos hacía danzar; y nosotros danzábamos. Era una clase de danza, no una clase de técnica de danza” (Dupuy, 2012, [01:08:56], traducción propia).

Con la eclosión de la guerra y la inminente ocupación de París, la familia Dupuy huyó hacia Borgoña, a 300 kilómetros de la capital, mientras Weidt era perseguido y detenido, considerado un apátrida. Dominique continuó estudiando danza y teatro, además de leer y escribir intensamente. Fue necesario esperar hasta el final de la guerra para que pudiera reencontrarse con su maestro. Este reencuentro tuvo lugar precisamente en la sala de ensayos del Ballets des Arts, donde conoció a Françoise, con quien se casaría algunos años después.

Françoise y Dominique

Françoise y Dominique permanecieron en la compañía de Weidt como bailarines principales. Sus creaciones coreográficas se inscribían en la tradición del *agitprop* y, como era de esperarse, fueron rechazadas por la burguesía reaccionaria parisina (Dupuy, 2010). No obstante, la obra *La Cellule* [La Célula], inspirada en la pieza *Tambores en la Noche* de Brecht, fue presentada en Copenhague en el segundo *Concours International de Chorégraphie* (1947), donde obtuvo el *Grand Prix* del jurado.⁷

Por casualidad, uno de los grupos participantes era el Manchester Dance Circle, compañía amateur creada y dirigida por Lisa Ullmann y Sylvia Bodmer, bajo los auspicios de Laban, quien ya se encontraba exiliado en Inglaterra desde 1938 y acababa de inaugurar el *Art of Movement Studio*.⁸

A pesar del reconocimiento internacional, el Ballets des Arts no fue reconocido en París: “El triunfo de Weidt permaneció ignorado; su talento, desconocido. Ningún periódico mencionó nada sobre la fabulosa conquista” (Dupuy, 1990, p. 124, traducción propia). Agotado por la situación, y sin recursos financieros para sostener a la compañía y a sus bailarines, Weidt regresó a Alemania y nunca volvió a Francia. Françoise y Dominique quedaron huérfanos de su mentor artístico, pero mantuvieron vivo el fuego transmitido por su gran

6 Para saber más sobre la vida y la obra de Dominique Dupuy, véase Madureira (2025a).

7 El primer *Concours International de Chorégraphie* se celebró en París en 1932 y tuvo como ganador a *La Mesa Verde*, de Kurt Jooss.

8 Entre las bailarinas de la compañía de Ullmann se encontraba Geraldine Stephenson (1925-2017), que se destacó como una de las colaboradoras más importantes del *Studio* de Manchester y pionera en la dirección de movimiento de actores de teatro y televisión (Madureira, 2025b).

maestro: “Fieles al espíritu de Weidt, preservamos el sentido de una danza de combate, una danza-testimonio, una danza-pasión” (Dupuy, 1990, p. 126, traducción propia).

Ambos continuaron danzando juntos, profesionalmente, durante más de 70 años, actuando en los más diversos espacios —desde escuelas y cabarés hasta la televisión— y frente a públicos igualmente variados. En sus primeras presentaciones se anunciaban, sencillamente, como *Françoise y Dominique*. Françoise recuerda que sus desafíos fueron muchos, pero que, juntos, pudieron compartir todo: “las dificultades, así como las esperanzas, las ideas, las danzas, las coreografías, las acciones” (Dupuy, 2012, p. 172).

En 1955, crearon su propia compañía: el Ballet Moderne de Paris (BMP). Aunque el público lo rechazó sistemáticamente, el BMP llegó a producir más de cincuenta obras antes de cerrar sus actividades en 1978. Durante el *parcours* de su compañía, contaron con la colaboración de varios coreógrafos invitados, entre los cuales destacan Nicolas Zverev, Deryk Mendel y Jerome Andrews.

Al final de este gran proyecto de vida y arte (el BMP), Françoise y Dominique acumulaban más de treinta años de experiencia profesional, y su pasión por la danza seguía más viva que nunca, lo que los llevó a emprender nuevos proyectos artísticos y a iniciar con entusiasmo su trayectoria en la pedagogía de la danza.

Los Dupuy estuvieron siempre en contramano de la cultura de la *balletomanie*, que gozaba de gran prestigio en Francia, principalmente en París, donde residían desde el inicio de su carrera profesional. El anhelo de ver consolidada en su país una danza de carácter moderno los impulsó a participar directamente en el gobierno socialista de François Mitterrand, junto a Jack Lang, ministro de Cultura entre 1981 y 1993.

Las contribuciones de Françoise y Dominique en este ámbito político fueron fundamentales para garantizar la autonomía de la danza moderna como lenguaje artístico —hasta entonces subordinada a la música— y para legitimar su inclusión en el currículo de las escuelas públicas de todo el país. Además, promovieron la obligatoriedad del *Diplôme d'État* para los profesores de danza.⁹

A pesar de su compromiso con las políticas estatales para la danza, los Dupuy continuaron danzando e investigando las bases estéticas y pedagógicas de la danza moderna —que fue evolucionando hacia formas propias de la danza contemporánea—, así como compartiendo sus experiencias con jóvenes artistas de todo el mundo. Con la colaboración de destacados investigadores, principalmente Michel Bernard, Eugenia Casini Ropa, Laurence Louppe, Hubert Godard y Joana Lopes, organizaron encuentros y coloquios internacionales, como los *Autres Pas* (*Otros Pasos*), eventos que, según Louppe (2007), “dieron un impulso irreversible y fecundo a la reflexión sobre la danza” (p. 58, traducción propia).

Algunos de nosotros tuvimos la oportunidad de participar, en 1997, en uno de estos encuentros en la región de Provenza, en el sureste de Francia, celebrado en el *Mas de la Danse* [Casa de la Danza]¹⁰ y titulado *En Danse* [En danza]. Este encuentro contó con la participación de Hubert Godard, Michel Bernard, Laurence Louppe, Thecla Schiphorst, Joana Lopes y muchos otros artistas e investigadores internacionales, además de Françoise y Dominique. La convivencia con artistas tan maduros y experimentados nos marcó profundamente. ¿Sería ese encuentro el primer y último encuentro con Françoise y Dominique? Afortunadamente, no.

9 El *Diplôme d'État* es un título oficial del Estado francés que habilita a sus poseedores para la enseñanza de la danza.

10 El *Mas de la Danse* fue un centro de estudios e investigación en danza contemporánea, situado en la comuna de Fontvieille y subvencionado por el Ministerio de Cultura y Comunicación de Francia. En 1997, Françoise y Dominique celebraban 61 años de trayectoria profesional.

El (re)encuentro con los maestros en Brasil

Françoise y Dominique viajaron juntos a Brasil en una única ocasión, con motivo de la *V Bienal Sesc de Danza*, realizada en la ciudad de Santos, en el litoral de São Paulo, entre el 14 y el 18 de noviembre de 2007. La presencia de los Dupuy se armonizó plenamente con la temática del evento: *a memória que se inscreve* [la memoria que se inscribe] (SESC, 2007, traducción propia).

Françoise condujo un taller sobre las resonancias de la tradición de Hellerau-Luxemburgo en la danza contemporánea. Dominique, además de participar junto a Joana Lopes en una mesa sobre los procesos de remontaje de espectáculos de danza, se encargó de la preparación de los bailarines que interpretarían una relectura de *Vieilles Gens, Vieux Fers* [Viejos hombres, viejos hierros], obra coreográfica creada por Weidt y estrenada en Hamburgo en 1928, que sería reinterpretada en 1948 por el *Ballets des Arts* con el protagonismo de los Dupuy (ellos tenían alrededor de 20 años).

Joana Lopes, quien se encargó de dirigir esta obra con un grupo integrado por personas mayores y jóvenes, además de tener una visión muy clara sobre la vejez, observaba que, en general, las personas tienden a identificarla con la decadencia: “[...] y si no quieres ser un viejo decadente, hay que jugar vóleibol, hacer gimnasia, musculación. ¿Será realmente así? Las personas mayores, a pesar de sus limitaciones corporales, poseen una gran amplitud espiritual y mental.” (Lopes, 2017, [4:21], traducción propia).

En el último día de la *Bienal*, Françoise y Dominique se presentaron en la sala principal del Teatro Brás Cubas, interpretando dos solos creados por Dominique. El primero, titulado *l'Écume du temps* [La espuma del tiempo] y creado en 2004, fue protagonizado por Dominique con un exótico accesorio heredado de su padre (un leño flotante); el segundo, intitulado *Seul?* [¿Sola?] y creado en 2005, fue protagonizado por Françoise, aunque Dominique permaneció en escena en un gesto de complicidad estética. Françoise tenía, por entonces, 82 años; Dominique, 77.

La experiencia de verlos bailar en el Teatro Brás Cubas fue muy especial para nosotros. No había en su presencia nada de nostálgico ni rastro alguno de romanticismo. Eran dos artistas sumamente experimentados que ponían en escena, a través de sus cuerpos, narrativas personales, memorias e indagaciones que nos llevaban a reflexionar sobre la belleza trágica de la vida y sobre la fuerza del arte de la danza, ese lenguaje ancestral.

L'Écume du temps es una obra de corta extensión (8 min.), pero la presencia de Dominique, su virtuosismo corporal y su extraordinaria habilidad en el manejo de objetos —cualidad esta que llevó a Michel Bernard (2001) a otorgarle el epíteto de *danseur alchimiste* [bailarín alquimista]— resultaron sorprendentes. De hecho, en sus manos, el tronco flotante se convertía en un compañero vivo de su danza, que lo ayudaba a recuperar el eje vertical, pues pasó buena parte del tiempo explorando movimientos incesantes de caída y suspensión.¹¹

En *Seul?*¹², pudimos asistir a un conjunto de escenas nuevas entrelazadas con fragmentos de coreografías de otras épocas, como *Visages de Femmes* [Rostros de mujeres], estrenada en 1973 e inspirada en las mujeres argelinas fotografiadas por Marc Garanger, un material que, en aquel entonces, impactó profundamente a Dominique y lo llevó a crear esa propuesta escénica. Durante la preparación de este acto, siempre a la vista del público, Françoise se despojó de su vestimenta anterior para bañarse casi desnuda, un gesto que interpretamos como una prueba más de su coraje y audacia, especialmente tratándose de una artista octogenaria.

11 No hay registro disponible de este espectáculo, pero una fotografía emblemática de Dominique y su leño flotante puede apreciarse en la portada de *Danzare oltre: scritti per la danza* (Dupuy, 2011).

12 La versión completa de *Seule?*, producida por Charles Picq en 2005, aún no está disponible en la red, pero los pasajes mencionados en esta sección pueden apreciarse en Hop Musical (2022).

Durante el breve extracto de *Visages de Femmes*, originalmente creado para nueve bailarinas, Françoise actuó con una fuerza física impresionante, realizando incluso una caída violenta sobre el pavimento, gesto que simbolizaba la opresión sufrida por aquellas mujeres cuyos rostros, en la escena, estaban cubiertos por un tejido plateado. Esta secuencia fue interpretada en absoluto silencio, sin música, lo que realzó la calidad dramática de la intérprete.

Después de la caída, encarnando toda la fuerza y la resiliencia de aquellas mujeres disminuidas por normativas sociales patriarcales, Françoise se irguió, retiró el tejido que ocultaba su rostro y la asfixiaba, transfiguró sus facciones y lanzó un rugido aterrador de guerrera que bien podría traducirse así: *¡No, no acepto esta condición y no voy a permitir que me fallen!*

En el último acto de *Seul?*, pudimos saborear un momento más suave: la divertidísima representación de una intérprete ensayando en su estudio con una vestimenta informal —una sudadera verde desvaída y pantalones de danza negros casi grises de tan gastados— y los lentes sujetos a un cordón para anteojos, que solía usar siempre fuera de escena cuando necesitaba leer algo (padecía un poco de presbicia). Ella llevaba en la mano izquierda un pequeño papel con anotaciones coreológicas de alguna pieza imaginaria —como banda sonora, optaron por el primer *Lied* del dramático ciclo *Winterreise* de Schubert (Op. 89, D. 911), *Gute Nacht*, en la interpretación de Fischer-Dieskau.

Al final, mientras Françoise colocaba su papelito y sus lentes en el pavimento para sus últimos gestos de danza, Dominique, que estaba sentado en una silla en el proscenio, se levantó, tomó la palabra y nos preguntó: *Il semblerait, à présent, que Madame Dupuy essaie de nous persuader — mais est-ce vraiment nécessaire ? — de l'extrême variété de son registre et du raffinement exquis de son âme* [Ahora parece que Madame Dupuy intenta persuadirnos —aunque, ¿es realmente necesario?— de la extrema amplitud de su registro y del exquisito refinamiento poético de su alma]. Al momento, miró al técnico de luces y, con un gesto decidido, ordenó el corte a negro (*blackout*), mientras la música seguía sonando...

Sin embargo, después de levantarnos para aplaudir a los maestros con gran conmoción, miramos alrededor y nos dimos cuenta de que la sala principal del Teatro Brás Cubas estaba casi vacía; esto nos provocó cierta inquietud y suscitó algunas preguntas: ¿Por qué los participantes de la *Bienal*, en su mayoría jóvenes bailarines, no acompañaron a Françoise y Dominique en su primera (y única) presentación en Brasil? ¿Acaso no había nada que aprender de las *memorias inscritas* en sus cuerpos?

No es posible responder a estas cuestiones, pero ellas nos invitan a reflexionar sobre el lugar de los bailarines ancianos en la cultura escénica y a formular algunas preguntas adicionales: ¿Ese lugar existe? ¿Es posible bailar profesionalmente hasta una edad avanzada? ¿Disfruta el público asistir a funciones de danza protagonizadas por bailarines mayores? ¿Por qué la visión de un cuerpo anciano en escena provoca cierto desconcierto?

Veamos qué nos revelan Françoise y Dominique a partir de su larga trayectoria como bailarines y coreógrafos profesionales.

Danzar como acto de resistencia y combate... hasta que el cuerpo se descompusiere

Françoise y Dominique fueron testigos muy cercanos de los horrores de la Segunda Guerra Mundial, uno de los episodios más dramáticos de la historia de la humanidad. La ocupación de París y el régimen de Vichy dejaron heridas profundas en la sociedad francesa. La élite reaccionaria, que continuó dictando las normas culturales y estéticas del país, repudiaba las formas y los contenidos de la danza moderna.

Y, así como Weidt fue sumariamente rechazado, los Dupuy enfrentaron numerosas dificultades en sus primeras tres décadas de trayectoria. Dardy-Cretin (2007) sostiene que la expansión de la danza moderna en Francia solo fue posible gracias a una militancia fér-

rea contra la “ignorancia del poder público” (p. 228, traducción propia), mantenida durante veinte años por los herederos del expresionismo alemán, entre ellos Jacqueline Robinson, Laura Sheleen, Jerome Andrews y, por supuesto, Françoise y Dominique.

Los esposos y compañeros de camino artístico eligieron, desde siempre, una postura de resistencia y combate, que mantuvieron hasta el final de sus vidas. Las cuestiones de una “dialéctica de la memoria y del olvido” (Dupuy, 1998, p. 28) se convirtieron, para ellos, en un eje central de sus investigaciones artísticas y de sus publicaciones escritas, del mismo modo que el enfrentamiento de las pérdidas propias del proceso de envejecimiento, un desafío más que, como los demás, debía ser superado.

La temática de la danza y el envejecimiento del bailarín ocupó muchos textos y entrevistas puestos a disposición por Dominique (Dupuy, 2002, 2012), siempre apoyado por Françoise, su “cómplice de siempre” (Dupuy, 2014, p. 28, traducción propia). En su último libro, ya citado, dedicó un capítulo entero a reflexionar sobre el *vieillissage*, un neologismo creado por él que propone un modo de envejecer (*vieillir*) con sabiduría (*sagesse*).

Dominique inicia su reflexión describiendo un episodio muy incómodo, aunque revelador de la condición del bailarín en una cultura que, desde los años 1970, se ha reestructurado bajo la égida del narcisismo. Fue invitado a una asamblea de personas ilustres, señoras y señores de edad avanzada, “una reunión de eruditos donde la edad se considera un privilegio, una riqueza, un capital, la cima de una vida plena, su apogeo” (Dupuy, 2014, p. 67, traducción propia).

Todos se presentaron declarando sus nombres, profesiones y estatus: médicos, historiadores, juristas, sociólogos, escritores, físicos, músicos. Cuando llegó su turno, no dudó en decir, con mucho orgullo y cierta ingenuidad, que era... *bailarín*. Esa palabra, tan sencilla y delicada, provocó una reacción inesperada: todos quedaron mudos, consternados, asombrados; no podían creer que en el mundo pudiera existir un bailarín de edad tan avanzada.

Después de algunos segundos, que parecieron prolongarse durante horas, surgió entre los presentes “una especie de conmiseración, una lástima, una compasión, inútil e inoportuna, por el hombre milagroso que había aparecido de repente ante sus ojos, ¡pobre hombre!” (Dupuy, 2014, p. 67, traducción propia).

Un actor puede, de manera muy natural, cambiar de roles según su edad: un Romeo en la juventud, el patriarca de los Capuleto en la vejez. Pero, ¿qué ocurre con el bailarín? Dominique señala que la “edad canónica” del bailarín clásico se fijó en los cuarenta años, sobre todo para los *étoiles*; es decir, a esa edad están obligados a jubilarse y a dejar espacio a bailarines más jóvenes: “Lamento tanto que los bailarines de la Ópera [de París] sean jubilados a los cuarenta años, porque es justamente a los cuarenta cuando empiezan a tener estratos interesantes. No sé exactamente qué es, pero es algo de lo que su danza se alimenta” (Dupuy, 2012, [5:52:39], traducción propia)¹³.

Para él, es evidente que estos grandes bailarines pueden mantener su estatus de *étoile* hasta el final, pero únicamente en el tiempo verbal del pasado; es decir, que han sido grandes bailarines, pero ya no lo son: “Se conserva su estatus, que puede reivindicar hasta la muerte. La bailarina *étoile* pierde, sin embargo, su corona de diamantes, su tutú tachonado de piedras preciosas” (Dupuy, 2014, p. 70, traducción propia).

Uno de estos “estratos interesantes” resulta, según Dominique, en la pérdida de la capacidad de saltar: un declive fatal para el bailarín que, sin embargo, puede convertirse precisamente en una gran oportunidad de crecimiento artístico. Pero, “para integrar la edad en la danza y la danza en la edad, es necesario no intentar ocultarla, enmascararla con artificios, accesorios o falsas apariencias, y no buscar la juventud a toda costa” (Dupuy, 2014, p. 70, traducción propia).

13 Esa “edad canónica” postulada por Dominique y establecida en los 40 años se ha ido reduciendo a 35, e incluso menos, como puede observarse en el caso de Natasha Oughtred, primera bailarina del *Birmingham Royal Ballet*, quien tuvo que retirarse de los escenarios a los 31 años (BBC, 2016).

La danza que surge cuando un bailarín ya no puede saltar es, para Dominique, una danza mucho más significativa. Además, alude a la metáfora nietzscheana del salto que, en el contexto de la superación (el superhombre de Zaratustra), no se refiere a un salto espectacular hacia el cielo, sino a lanzarse en dirección al abismo.

Y, entonces, se trata de una danza de los cincuenta, de los sesenta, que es muy rara, lamentablemente, verdaderamente lamentable: la danza de la plenitud. En fin, es la danza que justamente no pierde sus raíces en la tierra, que permanece vinculada a ella y que se distingue de esa danza que se supone debe siempre elevarse, patrimonio de la danza clásica en cierta medida, pero que también ha sido ampliamente promovida y fantaseada por algunos bailarines modernos. Elevarse... Esa es una parte de la danza, claro, pero no es toda la danza, y quizá no sea la más importante (Dupuy, 2012, [2:20:33], traducción propia).

La imagen de un bailarín al que la edad le quita la capacidad de saltar fue transmitida a Dominique por su maestro Jerome Andrews, quien, a su vez, la había recibido de Mary Wigman (Dupuy, 2002). No se trata de desconsiderar el valor expresivo del salto, que constituye un elemento fundamental del lenguaje coreográfico, puesto que casi todas las danzas, ya sean folclóricas o académicas, incluyen un entrenamiento específico para desarrollar la técnica de los saltos. La cuestión es reflexionar sobre qué hacer frente a una destreza que se ha perdido para siempre:

Creo que es, justamente, el hecho de tener esta dificultad del cuerpo que cambia y se vuelve más exigente, lo que constituye uno de los elementos de la danza. Es uno de sus componentes esenciales: esta dificultad y esta adaptación continua. [...] Así que me digo a mí mismo: si quieres seguir danzando, hay que buscar otra manera, encontrar otro camino. Tenemos que adoptar el contrapié. Tenemos que ser decididamente antimodas y seguir lo que queremos seguir" (Dupuy, 2002, [43:01], traducción propia).

Este camino, elegido por Françoise y Dominique, así como por Kazuo Ohno, Dominique Mercy y María Fux, por ejemplo, es muy poco común, una excepción a la regla, dado que nos enfrentamos a un proceso de progresivo rejuvenecimiento en la danza. Según Dominique: "los bailarines son cada vez más jóvenes; los coreógrafos quieren bailarines cada vez más jóvenes" (Dupuy, 2002, [46:25], traducción propia).

Esa "edad canónica" postulada por Dominique y fijada en los 40 años se ha ido reduciendo a 35, e incluso menos, como puede observarse en el caso de Natasha Oughtred, primera bailarina del Birmingham Royal Ballet, quien tuvo que retirarse de la escena a los 31 años (BBC, 2016). Esto también se verifica, por ejemplo, en el Béjart Ballet Lausanne, caracterizado por mantener un elenco muy joven desde su fundación en 1987.

Es evidente que, tras diez o más años de entrenamiento intenso y extenuante, los jóvenes bailarines necesitan iniciar su carrera profesional, aunque carezcan de experiencias vitales y artísticas suficientes para impregnar de sentido sus gestos y movimientos. Pero si a los 35 años ya se les considera "viejos" y, en consecuencia, incapacitados para la escena, ¿cómo llegar a la artísticidad y consolidar una madurez expresiva? ¿Cómo reconvertirse cuando todo el capital de tiempo y energía ha sido invertido en la danza? ¿Qué profesión sería esa si su formación se ha centrado exclusivamente en danzar? ¿Cuáles serían las consecuencias psicológicas de este descarte?

Estas cuestiones impulsaron la realización del documental radiofónico de la British Broadcasting Corporation (BBC) titulado *A Dancer Dies Twice* [Un bailarín muere dos veces] (2016), dirigido por Eleanor McDowall. Según los productores (BBC, 2016), el título del documental se tomó en préstamo de una elocuente cita de Martha Graham: *A dancer dies twice; once when they stop dancing, and this first death is the more painful* [Un bailarín muere dos veces; la primera vez cuando dejan de bailar, y esta primera muerte es la más dolorosa].

Dominique, sin embargo, desvela otra dimensión del problema, de carácter estético: “El público nunca tiene el derecho de ver a un bailarín en su vejez, quedando así privado de una parte importante y desconocida de la danza” (Dupuy, 2014, p. 69, traducción propia).

Como intento de compensar estos absurdos, artistas y productores anónimos del *Sadler’s Wells Theatre* (Londres) desarrollaron, a partir de 1989, un programa permanente de creación y montaje de espectáculos con bailarines mayores que habían salido de grandes compañías —voluntariamente o no.¹⁴

Este programa, conocido como *Company of Elders* [Compañía de Ancianos], dio origen al *Elixir Festival* [Festival del Elíxir] (2024), un título muy luminoso para describir una “fiesta” que celebra la madurez artística de los bailarines de todo el mundo y que ya ha contado en su programación con figuras como Germaine Acogny, Malou Airaud y Louise Lecavalier.¹⁵

En su reseña sobre la décima edición del *Elixir Festival* (2014-2024), el periodista Sanjoy Roy señala que los bailarines mayores “pueden carecer de la flexibilidad jovial y de la resistencia habitual de los bailarines más jóvenes, pero su presencia está cargada de pasado, de su historia vivida” (Roy, 2024, párr. 1, traducción propia).

En la obra clásica de Cicerón, originalmente titulada *De Senectute* y publicada en 44 a. C., nos encontramos con una verdadera oda a los encantos de la vejez, lo que se expresa en el siguiente pasaje:

Nada prueban quienes afirman que la vejez no se desenvuelve en los negocios. Es como decir que el timonel no hace nada sujetando el timón, puesto que mientras él permanece sentado en popa, unos se encaraman en los mástiles, otros corren de aquí para allá, otros queman los desechos. Es verdad que no hace el trabajo que hacen los jóvenes, sin embargo, el timonel hace cosas mejores y de más responsabilidad. Trabajo que no se realiza con la fuerza, velocidad o con la agilidad de su cuerpo, sino con el conocimiento, la competencia y autoridad. De ningún modo la vejez carece de estas cualidades, por el contrario, éstas aumentan con los años, a menos que os parezca que yo haya puesto fin a mi actividad porque no participo en ninguna guerra (Cicerón, *De la Vejez*, V. 17).

De hecho, en perfecta sintonía con el filósofo romano, Dominique argumenta que, especialmente en el contexto de la danza contemporánea, la virtud del bailarín “no reside en el virtuosismo técnico, sino en el refinamiento, la precisión y el significado que se da a lo que se hace” (Dupuy, 2014, p. 17, traducción propia); y añade: “El cuerpo que danza no es un cuerpo que pueda hacer más, al que se le enseña a hacer más, como el cuerpo del acróbata, del atleta o del campeón. El cuerpo que danza es un cuerpo que puede hacer menos, o que puede hacer otras cosas” (Dupuy, 2014, p. 31, traducción propia).

La despedida consentida de la escena

Françoise y Dominique poseen una vasta producción escénica. Entre los espectáculos creados e interpretados en la plenitud de su madurez artística destacamos: *La Danse du Temps* [La danza del tiempo] (1999), coreografiada por Régine Chopinot para el *Ballets Atlantique* con el protagonismo de la pareja Dupuy; *L'Estran* [La Costa] (2005), coreografiada por Dominique e interpretada por Françoise y Wu Zheng; *Le Regard par-dessus le Col*

14 *Companhia Maior*, con sede en Portugal, es otro proyecto desarrollado con bailarines mayores con el objetivo de promover la creatividad en la vejez (Companhia Maior, 2025).

15 Según David Cutler (2024), el *Elixir Festival* abarca una serie de actuaciones de bailarines profesionales mayores, que incluyen nuevos trabajos *comisionados*, compañías de danza comunitaria y una serie de charlas y talleres. Esto atrajo gran atención con la sala principal llena y reseñas en los periódicos ingleses.

[La Mirada por encima del Cuello] (2007), concebida e interpretada por Françoise y Dominique con la participación de los bailarines Wu Zheng, Sumako Koseki y Oghun Jakorau; y *Act sans Paroles* [Acto sin Palabras] (2013), pieza pantomímica de Samuel Beckett escrita originalmente para Deryk Mendel e interpretada por Dominique con la colaboración del artista circense Tsirihaka Harrive.¹⁶

Ellos se mantuvieron lúcidos hasta el final de sus vidas, pero la última vez que pudimos ver a Françoise y a Dominique en pleno *estado de arte* fue en 2017, junto con Paola Piccolo, Philippe Ducou, Wu Zeng y Mickaël Cerop Ohannessian (Viénot Flore, 2017). Esta intervención, realizada en plein air [al aire libre] el 13 de junio en la famosa *Cartoucherie de Vincennes* (12.º distrito de París), formó parte de un gran proyecto concebido por Dominique y titulado *Silence* [Silencio], una serie de eventos, espectáculos, talleres y ponencias que reunió diversos espacios culturales de París.

Epílogo

Mantenerse en la escena, siempre investigando nuevas posibilidades expresivas de la danza, fue para Françoise y Dominique una resolución y un compromiso social y político. Dick McCaw, investigador emérito en prácticas performativas de la Royal Holloway, University of London, destaca que la extraordinaria expresividad de Dominique no era casual, pues “pasó cincuenta años como bailarín profesional y profesor afinando y refinando sus cinco sentidos” (McCaw, 2000, p. 16, traducción propia). Lo mismo ocurre con Françoise, quien siempre nos sorprendía con su fuerza poética, ya fuera al demostrar algún ejercicio en sus talleres o sobre el escenario, como pudimos constatar en el Teatro Brás Cubas y también en presentaciones registradas en video (archivo personal).

En un valioso cortometraje documental producido por Gaia Gianti (2016), podemos apreciar a Françoise y Dominique en un ensayo del espectáculo *Seule? Encore une fois* [¿Sola? Una vez más], que sería presentado en el prestigioso Teatro Nacional de la Danza de Chaillot (París) en 2010; en ese momento, tenían, respectivamente, 85 y 90 años.

Lo más impresionante es atestiguar la seriedad de estos dos artistas al prepararse para el espectáculo. Incluso después de más de 60 años de carrera profesional, la exigencia de ambos respecto a los mínimos detalles de la coreografía era extrema, lo que generaba un clima de gran tensión entre la solista (Françoise) y el director (Dominique); un silencio angustioso: la calma antes de la tormenta.

La expresión adusta de ambos durante los ensayos no denotaba desagrado ni mal humor, sino una evidencia de seriedad y profesionalismo. Esto nos remite a dos declaraciones de Louise Bourgeois (1998): 1) “Hago escultura por necesidad, no porque me divierta. No me divierto en absoluto —de hecho, todo lo que hago es un campo de batalla, una lucha hasta el final” (p. 169, traducción propia); 2) “El arte es un sacrificio de la vida misma. El artista sacrifica su vida al arte no porque lo quiera, sino porque no puede hacer otra cosa” (p. 173, traducción propia).

La pareja de artistas no compartía la idea de que, por ser bailarines ancianos, pudieran contar con la benevolencia del público; absolutamente no. El producto de su trabajo como intérpretes escénicos debía ser entregado al público con la máxima precisión y con la mayor intensidad dramática, lo que justifica esos ensayos tan agotantes.

* * *

Françoise nos dejó el 15 de septiembre de 2022, a los 97 años, mientras dormía en su casa; Dominique partió poco tiempo después, el 1.º de mayo de 2024, a los 92 años.

¹⁶ La versión videográfica de esta pieza puede apreciarse en Luc Riolon (2024).

Para ambos, la muerte es inexorable y, precisamente por eso, debe aceptarse y no temerse, especialmente para los bailarines, puesto que la danza —como arte del instante— solo se cumple en lo perezoso:

Quien nace se prepara para morir, muere a corto o largo plazo y emprende el camino inexorable que lo acerca a la muerte, que lo conduce hacia ella. Este ejercicio, quien danza lo conoce mejor que nadie: lo experimenta, lo practica, lo integra y lo convierte en uno de sus nutrientes esenciales. Lo que hace muere en el mismo instante en que lo realiza; es necesario que lo repita a cada instante, una y otra vez. Pérdida, muerte y resurrección permanentes. Esto no significa que no llore la muerte como cualquiera, sino que está acostumbrado a no preocuparse por ella y a integrarla en su vida (Dupuy, 2014, p. 72, traducción propia).

Françoise y Dominique construyeron un legado para la danza contemporánea que se equilibra entre memorias y olvidos. Su postura activa, marcada por la resistencia y el combate, constituye un aliento e inspiración para quienes buscamos seguir sus pasos, reconociendo las diferencias que siempre existirán entre maestros y discípulos (somos apenas una centella de su luz).

Con ellos descubrimos que es imprescindible bailar —y bailar todos los días como un gesto afirmativo de la vida. Al bailar, resignificamos nuestra propia existencia y descubrimos nuevos caminos frente a las limitaciones físicas que se imponen con el paso del tiempo, pero no quitan de nuestro espíritu la voluntad de seguir bailando... hasta el último gesto posible.

Referencias

BBC. *A dancer dies twice* [documental radiofónico]. Londres: BBC Radio 4, 2016. Disponible en: < <https://www.bbc.co.uk/programmes/articles/1fkwdll6ZscvQtHMz4HCYYr/why-do-dancers-die-twice> >. Acceso en: 14 set. 2025.

BOURGEOIS, Louise. *Destruction of the Father / Reconstruction of the Father: Writings and Interviews, 1923-1997*. Cambridge: Violette Editions, 1998.

CICERÓN, Marco Tulio. *Sobre la vejez*. Trad. Rosario Delicado Méndez. Edición bilingüe. Madrid: Editorial Tal-Vez, 2005.

COMPANHIA MAIOR. *Quem somos*. Companhia Maior, 2025. Disponible en: <https://companhiamaior.pt/sobre/>. Acceso en: 29 ago. 2025.

CUTLER, David. In praise of the Elixir Festival. *The Baring Foundation*, 8 maio 2024. Disponible en: <https://baringfoundation.org.uk/blog-post/in-praise-of-the-elixir-festival/>. Acceso en: 12 ago. 2025.

DARDY-CRETIN, Michèle. *Michel Guy: Secrétaire d'État à la culture, 1974-1976 – un innovateur méconnu*. Paris: Comité d'Histoire du Ministère de la Culture, 2007.

DUPUY, Dominique. Jean Weidt. In: ROBINSON, Jacqueline. *L'Aventure de la Danse Moderne en France (1920-1970)*. Paris: Éditions Bouge, 1990, p. 121-126.

_____. El impulso interior. *El Correo de la UNESCO*, [S. l.], v. 1, n. 49, p. 10-12, jan. 1996. Disponible en: < https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000102500_spa >. Acceso en: 27 jul. 2025.

_____. *Savant et pensiv* [entrevista concedida a Janica Draisma]. Amsterdam: Janica Draisma, 2002. Disponible en: < <https://www.youtube.com/watch?v=pkFqjFkwavA> >. Acceso en: 24 ago. 2025.

_____. *Danzare oltre: scritti per la danza*. Trad. Eliana Amadio, Eugenia Casini Ropa, Cristina Negro e Martine Susana. Macerata: Ephemeria Editrice, 2011.

_____. Mémoires de la danse – Dominique Dupuy [entrevista concedida a Isabelle Lounay e Philippe Ivernel]. Paris: Institut National de l'Audiovisuel, 2012. (371 min). Disponible en: < <https://entretiens.ina.fr/memoire-de-la-danse/Dupuydominique/dominique-dupuy> >. Acceso en: 4 set. 2024.

_____. *La sagesse del danzatore*. Trad. Eugenia Casini Ropa. Milano: Mimesis Edizioni, 2014.

DUPUY, Françoise. Ode après l'Orage [entrevista concedida a Philippe Ivernel y Anne Longuet Marx]. *Études Théâtrales*, Paris, n. 49, p. 13-19, 2010. Disponible en: < <https://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2010-3-page-13.htm> >. Acceso en: 12 jul. 2025.

DUPUY, Françoise; DUPUY, Dominique. *Une danse à l'oeuvre*. Paris: Centre National de la Danse, 2001.

GIANTI, Gaia. *Solo*. Vimeo, 9 fev. 2016. Disponible en: < <https://vimeo.com/154701299#embed> >. Acceso en: 20 ago. 2025.

HOP MUSICAL. Françoise Dupuy | A desire for life (Part 2 of 2). Youtube, 23 dic. 2022. Disponible en: < https://www.youtube.com/watch?v=eDE6sF_dR-8 >. Acceso en: 2 dic. 2025.

KRAMER-MALLORDY, Antje. Le Poids du monde, Marcel Michaud (1898-1958). *Critique d'art*, Paris, n. 39, p. 1-3, 2012. Disponible en: < <https://journals.openedition.org/critique-dart/2639> >. Acceso en: 19 jul. 2025.

LOPES, Joana. Pra Weidt - O Velho - Ateliê de Bailarinos Santistas - Entrevista SESC-TV 24. YouTube. 24 feb. de 2017. Disponible en: < <https://www.youtube.com/watch?v=oU-XwU9eo0ao> >. Acceso en: 2 sep. 2025.

LOUPPE, Laurence. *Poétique de la Danse Contemporaine*. 3. ed. Bruxelles: Contredanse, 2004.

_____. *Poétique de la Danse Contemporaine: la suite*. Paris: Contredanse, 2007.

LUC RIOLON. *Acte sans paroles* [Dominique Dupuy avec Tsirihaka Harrive]. Youtube, 21 nov. 2024. Disponible en: < <https://www.youtube.com/watch?v=9SQ2UY9lcEw> >. Acceso en: 29 nov. 2025.

MADUREIRA, José Rafael. Dominique Dupuy: danseur alchimiste. *Revista Brasileira de Estudos em Dança*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 7, p. 1-39, 2025a. Disponible en: < <https://revistas.ufrj.br/index.php/rbed/article/view/68018> >. Acceso en: 27 nov. 2025.

_____. A trajetória da dançarina e coreógrafa Geraldine Stephenson e a preservação do legado labaniano. *Revista Estud(i)os De Dança*, Lisboa, v. 3, n. 2, p. 1-30, 2025b. < Disponível em: <https://ojs.fmh.ulisboa.pt/index.php/red/article/view/172> >. Acesso em: 12 ago. 2025.

_____. A dança no contexto da cultura fitness: ensino de arte ou malhação de matar? *Motrivivência*, Florianópolis, v. 36, n. 67, p. 1-30, 2024. Disponível em: < <https://periodicos.ufsc.br/index.php/motrivivencia/article/view/99547> >. Acesso em: 1 dic. 2025.

_____. Françoise Dupuy (1925-2022): a dança como afirmação da vida. *Conceição/Conception*, Campinas, v. 12, n. 00, p. 1-13, 2023. Disponível em: < <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/article/view/8671354> >. Acesso em: 27 nov. 2025.

McCAW, Dick. Flying not falling – Dancing with Dominique Dupuy. *Dance Theatre Journal*, London, v. 16, n. 1, p. 15-19, 2000. Disponível em: < https://www.researchgate.net/publication/296961089_Flying_not_falling_-_Dancing_with_Dominique_Dupuy >. Acesso em: 3 set. 2025.

ROBINSON, Jacqueline. *L'Aventure de la Danse Moderne en France (1920-1970)*. Paris: Éditions Bouge, 1990.

ROY, Sanjoy. Elixir festival review – the dance of life through older eyes. *The Guardian*, 11 abr. 2024. Disponível em: < <https://www.theguardian.com/stage/2024/apr/11/elixir-festival-review-sadlers-wells-germaine-acogny-malou-airaud-louise-lecavalier-ben-duke> >. Acesso em: 14 ago. 2025.

RUSTAD, Hilde; ENGELSRUD, Gunn Helene. Everybody Can Dance – Except Aging Professional Dancers! A Discussion of the Construction of the Aging Dancing Body in Four Dance Texts. *Front Sports Act Living*, Lausanne, 4, p. 1-9, 2022. Disponível em: < <https://pmc.ncbi.nlm.nih.gov/articles/PMC8990808/> >. Acesso em: 27 dic. 2025.

SADLERS WELLS FESTIVAL. *Página inicial*. Londres: Sadlers Wells, 2024. Disponível em: < <https://www.sadlerswells.com/elixir-festival-2024/> >. Acesso em: 4 set. 2025.

SESC. *Bienal Sesc de Dança – Memória que se inscreve*. 5. ed. São Paulo: SESC Santos, 14 a 18 nov. 2007. 60 p.

VIÉNOT, Flore. *Jour de silence – Dominique Dupuy*. YouTube, 13 jun. 2017. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=wSfcxn6BMns> >. Acesso em: 17 set. 2025.

Recebido: 20/09/2025

Aceito: 01/12/2025

Aprovado para publicação: 15/12/2025

Este é um artigo de acesso aberto distribuído sob os termos de uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional. Disponível em: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.

This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 4.0 International. Available at: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.

Ce texte en libre accès est placé sous licence Creative Commons Attribution 4.0 International. Disponible sur: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.