

LA DANZA COMO CONSTRUCCIÓN DE NUEVOS HOGARES Y NUEVAS FRONTERAS



ANA GALINA PAREDES

Magíster en
Antropología Visual – PUCP
Bachiller en Artes Plásticas con
mención en Grabado- PUCP
galina.paredes@pucp.pe

Palabras clave: Educación Superior, Migración,
Cuerpo, Danza, Capital Cultural, Coreografías Vitales.

La inestable sociedad contemporánea, que incluye la complejización de tecnologías corporales, vulnera conceptos de hogar y frontera y es compatible con la subjetividad de migrantes, quienes lejos de los propios, apuestan por integrarse a otros horizontes culturales; para el efecto, comienzan con sus cuerpos y apariencias teniendo a la sofisticación de sus expresividades corporales como referentes estéticos de transformación. En esta ponencia ponemos en evidencia, a partir de dos historias de vida, cómo las tecnologías corporales propias de la danza, se convierten en mediadoras en la construcción de liderazgos locales y de ciudadanías alternas.



LA DANZA EN LOS ESTUDIOS SOCIALES

La danza, como tema, ha estado significativamente ausente en las investigaciones de la Antropología; una que otra referencia tangencial para dar cuenta que está presente en todas las culturas y nada más, aunque algunos/as comprendían que se trataba de un tema complejo al que, necesariamente, tendrían que dedicarle una reflexión exclusiva; pero, luego se quedaba como tema a ser analizado en un futuro, siempre incierto.

El panorama cambió en la década de los noventa del siglo pasado cuando, desde la Pontificia Universidad Católica del Perú, se desarrollaron un conjunto de investigaciones históricas y antropológicas en las que las danzas ocupan un lugar relevante, más, no son el tema central; quiero decir, que las variables de análisis eran los estudios culturales, cultura popular, género, generación, poder, estructuras sociales, económicas, fiestas, peregrinaciones o rituales en los que las danzas siempre estaban presentes; lo que quiere decir que para estos estudios, de respetable calidad académica, la danza es abordada desde su funcionalidad o usos sociales.

Esta investigación pone el acento en la danza misma, no en la forma común en que es percibida, no por los contenidos que transmite, no por lo que simboliza o representa, ni menos por su funcionalidad sino que es percibida en su calidad de transformadora de las historias de vida de los involucrados en ella, ubicando al proceso productivo de los cuerpos danzantes como elemento central.

En primer lugar, este ensayo se deriva de una investigación etnográfica que forma parte de la realización de un documental etnográfico de 30 minutos de duración

llamado: “Su Cuerpo, Su Capital”¹ cuya edición evidencia gran parte del trabajo de campo realizado a lo largo de dos años, indagando y penetrando en los espacios en los que desenvuelven sus vidas cotidianas y extra-cotidianas dos estudiantes de danza clásica de la Escuela Nacional Superior de Ballet.

Marco y Luis Ángel son dos jóvenes que residen en el cono Nor oeste y Nor este de la ciudad de Lima; ambos estudiantes de la Escuela Nacional Superior de Ballet del Perú, en su programa de formación de artista profesional, aspiran a agenciarse de la que la perciben como tecnología corporal hegemónica. Sin embargo, no está dentro de sus objetivos profesionales convertirse en lo que la institución que los forma tiene como perfil profesional; por lo que, en paralelo, desafiando la oferta institucional combinan sus procesos de formación con otras tecnologías de manipulación de sus cuerpos; luego, las procesan y ejecutan sus propios performances elaborando propuestas artísticas diferenciadas que traducen, desde una perspectiva epistemológica que ve a la danza como una forma de producción de conocimiento, formas particulares de entender la realidad. Es decir, El ballet le brinda herramientas que son aprendidas, practicadas e internalizadas; para luego, ser de-construidas o re-interpretadas para ofertar, desde sus cuerpos-actores, un producto plástico singular y adecuado a públicos objetivos heterogéneos.

Para obtener y sistematizar los datos que sustenten la investigación recurre a la metodología de investigación cualitativa y a las historias de vida como método y técnica. Para el caso, materia de investigación, las historias de vida de ambos personajes se construyen simultáneamente a su formación profesional; por lo que, la recopilación de la información se realizó en un continuo seguimiento a sus actividades en los diversos espacios por donde se desplazaban o transitan, en todos sus procesos de experimentaciones con la diversidad de tecnologías corporales en los que se involucran; un primer aspecto a destacar en este acompañamiento en sus vidas y en sus procesos de formación es que tienen a la danza como protagonista, la misma que es la responsable directa en la transformación de las imágenes de sí mismos, en la conversión de sus propios cuerpos en sujetos de conquista de espacios públicos y en actores circunstanciales, transmisores de mensajes, que los convierten en actores sociales singulares.

Marco y Luis Ángel ser forman en la Escuela Nacional Superior de Ballet para ser intérprete y docente respectivamente, acceden a la oferta institucional no porque compatibilizan con el perfil profesional ni con sus estereotipos ya que no, necesariamente, están interesados en escenificar a bailarines del ballet romántico o en puestas en escenas clásicas sino que, paralelamente, van experimentado otras disciplinas en entornos informales.

¹ Link del documental:
<https://www.youtube.com/watch?v=UxEopYu-1h4>

Los dos habitan en los distritos de Carabayllo y San Juan de Lurigancho, ambos ubicados en las afueras de Lima, lugares donde se establecieron los primeros migrantes provenientes de la sierra del Perú y cuyos abuelos o padres pertenecieron a este grupo. En la actualidad son distritos con una alta movilización social y elevado dinamismo económico; sin embargo, nuestros personajes lo habitan como lugares de reposo porque la mayor parte de su tiempo se desplazan fuera de ellos, sea por sus estudios o por su trabajo; su vida activa la desarrollan preferentemente en el centro de la capital de la República, centro simbólico de poder y movimiento económico del Estado Nacional. Más exactamente, su ciudad imaginada no es aquella donde están sus domicilios ni la de sus antepasados sino la que han optado por transitarla a diario.

MIGRACIONES INTERNAS Y EXTERNAS EN EL PERÚ EN EL SIGLO XX

Es pertinente iniciar este artículo con la temática de las migraciones en el Perú, las cuales han ocurrido en diferentes épocas y, en las últimas décadas, hasta por oleadas migratorias; son sus efectos sociales los más visibles ya que, en conjunto, han transformado el rostro de la capital y del país; las comprendemos mejor si las dividimos en tres etapas: antes de los cuarenta del siglo pasado, de los años cuarenta a los sesentas y la de los setentas para adelante. De los cuarenta hacia atrás es una migración de las élites, de las familias oligarcas que envían a sus hijos a estudiar en París, Londres; es decir, son migraciones de aquellas personas que poseen recursos económicos para hacerlo; su ideal es que se van al extranjero a “blanquearse” más, socialmente hablando.

De los cuarenta a los sesentas se producen migraciones de las capas medias, no solo las elites, aquí ya participa un significativo grupo de la población de los Andes. Dentro de este grupo de gente se encuentran aquellos que abandonan, desde los 16 años, sus hogares para construirse un futuro mejor; en otros casos, como el de algunas mujeres que eran casadas, desde muy joven dejan sus casas y se dirigen a la costa como una forma de huir de los maltratos familiares; algunas veces llevan a sus hijos, otras no. Ejemplos visibles de este fenómeno son las reconocidas cantantes folklóricas: Pastorcita huaracina y Flor pucarina, empleadas del hogar, y luego convertidas en famosas cantantes vernaculares, Picaflor de los Andes que se dedicaba a ser camionero, entre otros.

La mayor parte de estos migrantes sobreviven en la capital dedicándose a labores de servicios como empleadas domésticas, en el caso de las mujeres y en el desarrollo de actividades de servicios o en el comercio ambulatorio, en el caso de los hombres; así, se dedican a labores de mecánicos, estibadoras, cargadores, conductores camioneros.

De los setentas hacia adelante los migrantes lo constituyen familias enteras, es la época de las migraciones masivas. Este fenómeno transforma el rostro de las ciudades más importantes del país y si antes de este proceso nuestro país fue claramente rural, después de él se convirtió en estrictamente urbano; ahora las tres cuartas partes de la población nacional viven en las ciudades y un cuarto en el campo.

En las ciudades de asentamiento no encontraron puestos de trabajo porque estas no estaban preparadas para recibir un flujo tan grande de población migrante, por lo que, por razones de sobrevivencia se dedicaron a crear su propio centro de labores y lo hicieron apropiándose de las calles como vendedores ambulantes; son migrantes que trabajan en lo que se les presente y les dedican a estas actividades el doble del tiempo que le dedican en el trabajo formal, sin días de descanso ni fines de semana libres; es formidable su empeño y ética para trabajar algo que es, probablemente, una pre-condición que se deriva de su tradición histórica y cultural.

Progresivamente, se fueron consolidando dentro del mundo comercial, comenzaron a generar excedentes económicos y, por consecuencia, aparecieron nuevas formas de relaciones económicas; a la larga, han emergido como un pujante sector económico cuyo flujo de capitales y excedentes lo han convertido en el sector económico que tiene más ingresos líquidos comparados del país. A este sector pertenecen las familias de mis sujetos de investigación, los abuelos de padre de Marco son de Canta, una provincia de la sierra de Lima y su abuela materna es de Cerro de Pasco. Tanto su padre como su mamá terminaron la secundaria y se dedicaron a diversos oficios. Su padre, como operador de maquinaria en una imprenta, desde joven empíricamente aprendió del negocio

para; luego, invertir su capital en maquinaria y convertirse en propietario de su propia imprenta familiar; donde Marco participa activamente llevando encargos y compaginando o engomando. En cambio, su madre salió del colegio y estudio cosmetología para, luego, llevar cursos de redacción ejecutiva. Ahora está separada del padre de Marco.

En el caso de Luis ambos padres migraron, su padre es de un pueblo de Arequipa llamado Zaina y su madre de Cajamarca, específicamente, de Bambamarca. Su madre se desempeñó como trabajadora del hogar, desde adolescente y su papá trabajó en diferentes oficios técnicos, desde cerrajero, boxeador y hasta políticos en su vecindario, después de acabar la secundaria.

Su papá sí terminó el nivel secundario y su mamá llegó a estudiar hasta el nivel primario. Ahora poseen una casa propia que van construyendo piso a piso, hacia arriba, y alquilan la cochera para una bodega. Así, viven de sus rentas más de los ingresos que genera el trabajo de su padre. Además, los tres pisos de la casa de Luis funcionan como cuartos donde suelen hospedar a sus primos y tíos que los visitan esporádicamente.

En este sentido, se evidencia la forma en como sus abuelos y, luego, sus padres reproducen en la ciudad el capital cultural que lograron en sus relaciones comunales propias de sus lugares de origen. Su predisposición a variar sus coordenadas culturales de referencia por las adquiridas en sus nuevos escenarios sociales de asentamiento es un factor que se traslada a la constitución de sus empresas familiares, las mismas que son muy flexibles y adaptables a las demandas del mercado.

A diferencia de sus padres que no tuvieron acceso a una educación superior, Marco optó por la publicidad, aunque hubiera querido dedicarse profesionalmente al arte; pero, sus padres no quisieron y a la

larga se ha dado cuenta que no fue mala la elección ya que esta carrera le proporciona los recursos económicos necesarios para su subsistencia. Por su parte, Luis decidió estudiar lingüística en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Es evidente que entre ambos hay mucha diferencia en la elección de la carrera profesional por la que habían optado ya que, la Universidad de Ciencias Aplicadas que eligió Marco, responde a las denominadas universidades empresas, las cuales se centran básicamente en formar productiva y eficazmente a sus egresados y, sus carreras profesionales, responden a las demandas del mercado laboral. Y en caso de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos nos estamos refiriendo a una universidad cuya formación es propia del humanismo clásico.

LA ESCUELA NACIONAL SUPERIOR DE BALLE

Cabe resaltar que desde la Colonia Lima era un escenario importante de difusión de danzas europeas en América Latina, sobre todo la danza clásica. El público que consume estas presentaciones solía estar conformado por las elites Oligárquicas y Burguesas y, en menor medida, por las nuevas capas medias que habían surgido del proceso de modernización capitalista producido desde los años cincuenta. Desde su perspectiva consideraban a la danza clásica como la manifestación "suprema del arte" y como tal, a la vez, de estar dotada de reconocimiento social y cultural, otorgaba prestigio y estatus a los que la consumían. En función a consideraciones de prestigio y posicionamiento socio-cultural que logró la danza clásica en el viejo continente es que en el Perú se fundó la Escuela Nacional Superior de Ballet como la directamente responsable en la formación profesional de danzantes de este tipo de danza.

Como referencias históricas de la misma podemos afirmar que para hablar de Educación Artística Superior en Danza, en el Perú, supone destacar la activa labor de la maestra y bailarina norteamericana Kay Mackinnon quien trabajó para que esta profesión fuera difundida desde una institución dedicada exclusivamente a formar profesionales en la materia. Es gracias a ella que se crea, el 27 de marzo de 1967, el Instituto Nacional de Ballet, por Ley N 16556, dependiente de la Casa de la Cultura y del Ministerio de Educación. En la actualidad es conocida como la ENSB, institución superior que cuenta con rango universitario porque otorga grado y títulos universitarios, la cual constituye una alternativa para la formación de jóvenes profesionales interesados en aprendizajes sistemáticos y formales en la danza.

Es, en este espacio de formación artística institucionalizada, que muchos jóvenes comienzan sus procesos formativos y, dentro

de ellos, se insertan en dinámicas sociales complejas en las que aparecen otras variables sociales con la que conviven como la orientación sexual de los estudiantes y, sobre todo, a la valoración del cuerpo como instancia primordial de potenciación para que reproduzca, con movimientos, un conjunto de códigos corporales significativos impartidos por los docentes.

Tanto para Marco como para Luis constituye un espacios donde van a interactuar y conocer otro tipo de acercamientos y propuestas desde lo corpóreo; reafirman pulsiones contenidas u orientaciones silenciadas por los controles sociales como, por ejemplo, el caso de Luis que se siente más empoderado para reafirmar su orientación sexual e incluso acercarse más a un tipo de activismo sobre los derechos de los LGTBI; y, en el caso de Marco, le sirve para cuestionarse sobre la misma y sobre sus gustos los cuales, en el espacio del colegio o en su entorno familiar, habían sido sublimizadas o reprimidas.

La incorporación de ambos a una formación profesional en danza clásica ha inducido a cambiar sus rutinas corporales y alimenticias compartiendo consejos sobre qué comer y qué no y qué estiramientos realizar y con cuánta intensidad, lo que, a las finales se convierte en una rutina diaria e ineludible en su vida cotidiana, es como un conocimiento incorporado o añadido a las coreografías cotidianas que ambos performan en distintos espacios familiares o sociales.



Alumnos de primer año en clases de Danza Contemporánea.
Fuente: Escuela Nacional Superior de Ballet, 2019

Marco comenzó a llevar talleres de stretching, que es una tecnología corporal que incide en la preparación física, para mejorar su condición corporal y, luego, probar en la acrobacia; última tecnología corporal que estaba experimentando tras abandonar la escuela; participó de un evento comercial donde necesitaban acróbatas; aparte de ser un trabajo remunerado interactuó con muchos jóvenes de su edad y mayores que se dedicaban al medio circense; mundo, al cual mira con ilusión y esperanza de algún día pertenecer desde que observó una puesta en escena del circo del Sol.

En el 2018 Luis logró culminar la carrera como docente en danza clásica y, en simultáneo, se desempeñaba como docente en la Universidad de Ciencias Aplicadas. Este mismo año Marco también se graduó, con honores, como publicista y labora en una entidad privada.

Si bien ambos continúan participando en roles principales, en puestas en escenas de coreógrafos independientes; quienes los convocan, muchas veces, sin pago alguno; ellos lo aceptan con la idea de ir adelantándose y experimentando ese trabajo como director- bailarín; experiencia que ya la tuvieron en la escuela pero solo como parte de su cuerpo de baile.

El ámbito de la danza representó, para ellos, un espacio liberado de estereotipos y de transgresión; pero, sobre todo, de propuesta. Si bien en la escuela el rol que juegan es el del receptor alumno, eso no quita que sobre su capital cultural incorporado active cierta vehemencia genética transmitida por sus abuelos y padres, en el sentido de desafiar lo establecido para, reconfigúralo, en algo nuevo o híbrido. Me refiero a la herencia inherente que cargan consigo los cuerpos de los migrantes que suelen transformar el espacio y adecuarlo a sus necesidades y posibilidades.

La diferencia es que ellos no han sido alentados por sus familias, para experimentar, en estos otros ámbitos de desarrollo y movilización social sino que parten desde sus cuerpos a lo que le suman su formación artística, es decir, que se han originado desde sus exploraciones e intereses que son, cada vez más sofisticados, en cuanto a su preparación corporal. Es por eso que ambos, paralelo a su formación en la escuela, no han dejado de experimentar con diversas tecnologías corporales, que han creído necesarias, para extraer otras posibilidades de movimiento y agregarlas a su saber corporal para que, pensando en un futuro, puedan insertarse en diversos campos laborales que la danza demanda.

EL ROL DEL CUERPO EN LA POSMODERNIDAD

El cuerpo siempre ha formado parte de las problemáticas de las investigaciones antropológicas. Por lo tanto, existirán una gran gama o variedad de representaciones, valoraciones, significaciones en torno a él en diversas culturas. La forma en que percibimos nuestro cuerpo y nuestra experiencia es a través de los gestos, movimientos, ubicación en el espacio; así, como la relación con otros cuerpos se construyen en función a patrones socioculturales de percepción y valoración que giran en torno a lo corporal. (Citro, 1999)

Uno de los más reconocidos investigadores, en lo que respecta a las tecnologías corporales y en cómo éstas variaban de acuerdo a cada contexto sociocultural, es Marcel Mauss (1979) quien enfatiza que el cuerpo se construye a partir de dichas prácticas, sobre acciones cotidianas como: el andar, el comer, el cuidado del cuerpo, el relacionarse los unos con otros.

A fines de los ochentas aparece Vigilar y Castigar de Foucault (1989) cuyo análisis sobre el cuerpo es indispensable para comprender la dinámica en cómo se construye la subjetividad desde una perspectiva de la corpo-realidad. Sin embargo, deja vacíos en cuanto se refiere a la investigación de las experiencias corporales, desde el conocimiento que se adquiere en la misma experiencia corporal de las propias personas que investigan; en consecuencia, sigue pensando al cuerpo como un ente receptivo, dócil o pasivo.

Desde la década de los 70's se buscan nuevas formas de aproximarse al cuerpo para considerarlo como una categoría de investigación. Es lo que se conoce hoy como el "giro corporal". En este proceso surgen los primeros movimientos que permiten la aparición de la antropología del cuerpo. En muchos de estos acercamientos al cuerpo se analiza y piensa como un ente pasivo o como un medio para entender otro tipo de situaciones socioculturales.

En cuanto se refiere al cuerpo como una categoría de investigación, ésta se sostiene desde la experiencia social misma, desde los fenómenos en los que estamos involucrados, ya que es la experiencia el origen de nuestra concepción del mundo y de la realidad. Esto quiere decir, que el conocimiento está atravesado por la experiencia corporal misma, tanto de los y las investigadores como de los investigados y, en consecuencia, el cuerpo se convierte en sustrato vital de toda investigación.

Muchas de esas propuestas parten de las experiencias del cuerpo y se sustentan en enfoques teóricos elaboradas por Friedrich Nietzsche, Maurice Merleau-Ponty y Thomas Csordas. Estos nos permiten acercarnos al cuerpo en un sentido experiencial y en condición de sujeto, con lo cual, se cuestiona abiertamente la dualidad cartesiana cuerpo/mente y se retoma propuestas abiertas al mundo de las percepciones y de las sensibilidades porque el cuerpo es la condición constante para el ser o para su existencia. Nietzsche considera que el poder que nos mueve a actuar y transformar sobre el mundo y a nosotros mismos es el movimiento; mientras que MerleauPonty coloca especial interés en la experiencia de la percepción desde la corporalidad. Esta experiencia corresponde a un modo ser y estar en el mundo. Es decir, existes desde el momento que te percibes como sujeto en el mundo.

Thomas Csordas (1994) nos ofrece alternativas para la visibilización de otras dimensiones de lo corporal, destaca que el cuerpo es parte de una construcción cultural sobre la base de una entidad biológica. Asimismo, advierte que este interés del cuerpo es un síntoma que se estaría dando debido al contexto en el que nos encontramos, en el cual surgen nuevas concepciones sobre un nuevo tipo de cuerpo.

Todo este análisis repercutiría en una nueva forma de aproximarse a las teorías del sujeto y de la experiencia otorgándole el valor al cuerpo como el centro del análisis socio-cultural o como una nueva entrada metodológica. Es decir, que el primer vínculo con el mundo está dado a través de nuestro cuerpo y está relacionado con la búsqueda de la perfección, por las sensaciones, gestos y movimientos; los cuales están socialmente contruidos a través de nuestro cuerpo y generan, como efecto, nuevas formas de socialización y de afectividad.

Gloria Briceño (2011) propone una nueva visión y significado del cuerpo en el contexto capitalista, donde el cuerpo adquiere elevada relevancia, tanto en hombres como mujeres. Un cuerpo que debe ser visto, mostrado y repotenciado para constantemente ser performado en la pasarela de la sociedad del espectáculo; es decir, que se toma el análisis de las prácticas del cuerpo como referencia clave para comprender las subjetividades contemporáneas.

El cuerpo, entonces, participa en una dinámica de interdependencias donde múltiples significados y regímenes son negociados por los sujetos, tomando en cuenta la posición que ocupan, dentro de este campo de interacción, que se establece con los otros. Por tal razón, el cuerpo asume una cierta identidad social que puede ser transformada e interpelada de diversas formas hasta ser subvertida en ocasiones, pero nunca pasada por alto. Dado el contexto contemporáneo, donde impera el consumismo y donde se cristaliza cada vez más una sociedad del espectáculo, la idea del cuerpo como performance se inscribe cada vez con mayor naturalidad; en esta dinámica se convierte en objeto-signo cuya circulación, en el mercado, se rige a partir de la versatilidad y responde a patrones publicitarios acerca de la moda, las apariencias o es efímero, etc y; a veces, en el sentido más superficial del término.

LA DANZA Y LAS TECNOLOGIAS CORPORALES OTRAS EN LAS EXPERIENCIAS DE LUIS Y MARCO

La danza y diversas tecnologías corporales fueron integrándose en los intereses de Luis y Marco en diferentes etapas de tu vida. Marco relata que su madre siempre lo impulsó a realizar deportes. A los siete años practicó Marinera y el profesor le recomendó, a su madre, al ver sus condiciones que lo lleve a una escuela de ballet; pero, según su madre, eran cosas de niñas.

Luego, a los nueve años practicó karate, a los diez Taekwondo, a los catorce kickboxing; la elección, por estas disciplinas corporales de defensa personal, respondían a un tipo de protección en la escuela donde era discriminado como gay, además, porque quería diferenciarse ya que solía ser un nerd o “ratón de biblioteca”; pero, a los quince años ya estaba muy interesado en el ballet y, por su iniciativa, había averiguado sobre los lugares de enseñanza; así que, con las propinas que le daban sus padres, los fines de semana comenzó a asistir a la casona de San Marcos, donde él era el único varón y comenzó desde cero a estudiar ballet; luego, se formó en Allegro Ballet, una escuela en el centro de Lima dirigida por Miguel Burgos, primer bailarín del Ballet Nacional donde pulían la técnica, sobre todo de los varones, quienes empezaban muy tarde; él ya tenía en mente postular, el año siguiente, a la escuela nacional superior de ballet para lograr una formación profesional.

En el caso de Luis Ángel la danza resultó al principio un reto, ya que, dentro de su entorno familiar, parecía algo muy lejano o extraño, él mismo se preguntaba en que momento le comenzó a gustar el ballet. Lo suyo era básicamente las letras, pero bailar también le parecía interesante. Recuerda que, a los 15 años, empezó a bailar géneros juveniles en un elenco pequeño para entretener a un público en algunos eventos. Asimismo, tomó clases de improvisación en la ENSAD, donde conoció gente dedicada a las artes escénicas y, esto, lo llevó a participar en un evento organizado por Yuyachkani donde bailó danzas afro y zapateo. Luego, conformaría un elenco de danzas folklóricas para, posteriormente, dejarlo e integrar Danza fusión; grupo cuyos movimientos contemporáneos, líneas, rituales llamaron su atención. En su camino aparecería Kinesfera Danza, grupo que hacía danza teatro, danza sobre el suelo, flying low.

Esta experimentación, desde su propio cuerpo, le marcó para siempre ya que para su percepción ambos grupos independientes sentían profundamente la danza, eran apasionados, entregados, profundos, casi rituales, conocían de teatro y la danza era más que solo el cuerpo, era algo trascendente. En paralelo tomaba clases en la ENSB, por las noches; se sentía atraído por lo mecánico, lo lineal del ballet, la concentración, "toda esa matemática inmersa en esta danza". Se alejó de la escuela por un tiempo, pero, seguiría en estos grupos de danza contemporánea con los cuales performaría en espacios diversos.

Acabó el colegio e ingresó a la universidad mientras retomó el ballet; pero, los deberes universitarios hicieron que nuevamente se distanciara de la danza. Hasta que, dos años antes de regresar de la universidad, se animó a postular a la escuela de ballet; un amigo que se formaba profesionalmente allí lo convenció, la institución ofrecía becas de estudio a varones porque carecían de ellos en sus convocatorias a exámenes de admisión.

EL CUERPO COMO CAPITAL

Al hablar del cuerpo como capital hacemos referencia a aquel sistema en el que el propio cuerpo es sometido a una serie de esfuerzos físicos, formales e informales, que lo potencian y transforman para responder a las exigencias de la vida diaria y con las necesarias habilidades estéticas como para convertirlo en bien de consumo y con capacidad para generar réditos económicos al sujeto que participa en estos procesos.

Más, el capital cultural es inherente a los sujetos, forma parte de sus acciones cotidianas, está en sus movimientos, en sus desplazamientos, está en su cuerpo; es decir, que en su estado fundamental el capital cultural está ligado al cuerpo o supone su incorporación, se obtiene por el trabajo del sujeto sobre sí mismo, más exactamente, es una propiedad hecha cuerpo que se convierte en una parte integrante de la persona, es un habitus; en síntesis, es el cuerpo como capital.

El capital, en sus diferentes formas, se genera desde dos variables: Interés vs. Desinterés e institucionalización vs. No institucionalización de los derechos de capital. En estas dos variables se posicionan los capitales que provienen de los recursos sociales, sean estos objetivos o subjetivos. En este sentido, el dinero se acomoda en dirección hacia los polos "Mercantil" e "Institucional"; por otro lado, en la cultura greco-latina las relaciones de familia se posicionan entre el polo "Institucional" y entre el "Don".

Es cierto que ambos van incorporando a su capital cultural otros capitales (Bourdieu, 2000) y en diversas composiciones; pero, hay uno más de vital importancia, me refiero al capital erótico, que fue propuesto por Hakim (2012); en su tesis él lo conecta con otras dimensiones del uso del cuerpo como capital. Es decir, no es que estén manipulando sus cuerpos con diversas disciplinas corporales sino que, a través de la potenciación de su capital erótico, puedan acceder a otros espacios sociales donde el erotismo juega un rol importante; por ejemplo, Marco es consciente de que su cuerpo es como su carta de presentación, no solo a nivel performativo, en las calles o en puestas en escenas donde se presenta sino, también, en espacios como grinder, una app internacional de sexo casual donde tener un cuerpo atlético, joven y sano, importa demasiado para tener la mayor cantidad de parejas sexuales.

Luis también refiere lo mismo, dentro de sus conversaciones con amigos respecto al sexo, considera que no es muy importante tener una cara hermosa; pero, si un cuerpo agradable de tocar. Por tal razón, asume que la capitalización de sus cuerpos tiene varias fuentes, la principal de ellas -o fuente base- lo constituyen sus actividades cotidianas, aquellas en las que participan con su entorno familiar, me refiero a su imprenta, a las que desarrolla en las múltiples escenas en el hogar, a las que se generan en sus desplazamientos por diferentes escenarios sociales; a todas estas formas que V. Fuenmayor (2004) denomina ritmos sociales que, lamentablemente, se encuentran ausentes en la reflexión académica cuando intenta definir muchas de sus conductas y de sus actos y cumple un rol determinante en la construcción de los cuerpos danzantes. La segunda fuente lo constituye la formación institucional, aquella en la que procuran una formación profesional en danza y que bajo un proceso fino se logra la transformación de un cuerpo cotidiano en otro artístico. Por lo menos, eso es lo que dicen los perfiles profesionales de quienes hacen la convocatoria; sin embargo, hay estereotipos de bailarines óptimos que nuestros entrevistados no cumplen, como la mayoría de quienes postulan a estas instituciones, ni existen los necesarios puestos de trabajo para sus egresados; entonces, la institución -tal cual lo afirma su Directora² - y sus estudiantes varones se preparan para

obtener una base técnica para su cuerpos para performar frente a públicos diferentes a los previstos y que, por azahares del destino, es la mayoría de la población de la capital de la República del Perú.

La agencia de cuerpos con mayor plasticidad, evidentemente, lo logran en estas rutinas diarias y; un cuerpo, de esta naturaleza, ya constituye o está sumergido en un proceso de erotización, que suma en su conversión en capital.

La tercera fuente lo constituye la formación técnico corporal no institucionalizada, aquella que Marco y Luis se agencian intencionalmente o porque se cruzaron en su recorrido formativo y consideraron que suma en su formación, que les proporciona elementos para formarse y para explorar otros mercados de consumo, además, de involucrarse en procesos de gestión debido a que, en estas experiencias, los responsables generan el producto y, simultáneamente, lo colocan en mercados ambulantes.

El ballet, definitivamente, representa una danza hegemónica y de prestigio social que se encuentra en los imaginarios de Marco y Luis desde la infancia; pero que, con el paso del tiempo, y su experiencia académica en una escuela de ballet, ha ido transformándose.

Es evidente que las instituciones educativas tienen la exclusividad o la hegemonía en la formación de los sujetos, estas son la garantía de una profesionalización eficiente, altamente estructurada en la que los sujetos participan como actores de libretos pre-establecidos. En cambio, con las transformaciones sociales de las últimas décadas, con las revoluciones digitales e informáticas, los individuos y la sociedad han recuperado su papel de actores y proveedores de alternativas en su formación profesional.



Delegación hacia Mexico DF

Fuente: Escuela Nacional Superior de Ballet, 2014

² Entrevista realizada a Gina Natteri Mármol, Directora General de la Escuela Nacional Superior de Ballet del Perú en la actualidad.

Estos indicios de cuestionamientos al orden institucional se generan desde los propios cuerpos de nuestros actores, ellos no creen en la oferta institucional, prefieren aquella que ellos mismos se construyen desde sus propios cuerpos, los capitalizan y éstos llegan a ser como espacio de experimentación de tecnologías corporales diversas con las cuales actúan frente a la heterogeneidad social.

Es notorio que la ciudad, culturalmente heterogénea, hace posible que estos proyectos se concreten. La cercanía con los públicos variados los insertan en un cúmulo de emociones y de experiencias (Briceño, 2011) que van definiendo formas eficientes de comunicación directa con la población y comprensión para el establecimiento de comunicaciones intersubjetivas que, a la postre, van perfilando las características necesarias para convertirlos en actores sociales, en la medida en que reconocen las aspiraciones de la población, que las saben interpretar y que les devuelven en códigos estéticos decodificables o comprensibles para sus consumidores.

A esto se conjuga la construcción de liderazgos nuevos; ya estabilizados, conocen las relaciones que se producen en los espacios urbanos porque en ellos se han socializado y buscan auto-representarse; además, conocen y manejan los sentidos sociales propios de la ciudad. Con estas coordenadas culturales de orientación ya no esperan que otros los representen sino que construyen sus propios liderazgos. Así, aparecen estas dos historias de vida, a las que he explorado en/desde sus propios cuerpos capitalizados y que, actuando con estos mismos cuerpos, se convierten en personajes públicos y actores sociales, por cierto, muy singulares. Hogar y frontera son dos términos que constituyen las nociones del adentro y del afuera, de lo propio y lo ajeno, de lo disciplinar y lo no-disciplinar; hogar para dar una referencia respecto a la célula social dentro de la que el jefe de familia ejerce el poder y frontera para identificar los límites donde ejerce su poder el Estado-nación moderno; ambos conceptos delimitan la acción de los seres humanos en sociedad, les definen sus rutas de vida y sus conductas siempre se manifiestan como escenarios de reproducción de las hegemonías preestablecidas o hetero-normadas.

Es evidente que las dos experiencias aquí presentadas rompen con los esquemas hegemónicos derivados de los naturalizados conceptos de hogar y frontera y su ruptura también implica a las académicas, en lo metodológico y en los enfoques teóricos, y muestra; además, formas muy singulares de construcción de liderazgos que están en los mismos procesos sociales; pero, son aquellos a los que escasamente les prestamos atención.

BIBLIOGRAFIA

BOURDIEU (2000) Las formas del capital. Capital económico, capital cultural y capital social. Pp. 131-164 en Poder, derecho y clases sociales. Bilbao: Desclée de Brouwer.

BRICEÑO, Gloria. (2011) El cuerpo como performance en la sociedad del espectáculo en Estudios sobre las Culturas Contemporáneas. Época II. Vol. XVII. Núm. 34, Colina, pp.9-30, 2011.

CITRO, Silvia (1999) La diversidad del cuerpo social: determinaciones, hegemonías y contrahegemonías. En: Matoso, Elina (comp.) Diferentes enfoques del cuerpo en el arte. Serie Ficha de Cátedra, Teoría General del Movimiento, Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

CSORDAS, Thomas (1994) Introduction: the body as representation and being-in-the-world. En: Csordas, T. (ed.) Embodiment and Experience. The existential ground of culture and self. Cambridge University Press, Cambridge.

FOCAULT, M. Las relaciones de poder penetran en los cuerpos. En: Microfísica del poder. Madrid, De la Piqueta 1992.

FUENMAYOR, Víctor (2004). Técnicas del cuerpo y técnicas de la danza, en: La otra facultad, Vol. 1, No. 1. Universidad del Zulia: Facultad Experimental de Arte.

HAKIM, C. (2012). Capital erótico. El poder de fascinar a los demás. Barcelona: Debate

MAUSS, Marcel (1979) [1936] Sexta parte: Las técnicas del cuerpo. En: Sociología y Antropología. Madrid, Tecnos.

PARRA, Miryam (2006). Poder y Estudios de las danzas en el Perú. Tesis para optar el título de licenciatura en Sociología. Escuela de Sociología de la Universidad Mayor de San Marcos.