

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ**  
**ESCUELA DE POSGRADO**



**“SU CUERPO, SU CAPITAL”:** La Apropiación Técnica del Ballet en las  
Corporalidades de Marco y Luis Ángel

**TESIS PARA OBTENER EL GRADO DE**  
**MAGÍSTER EN ANTROPOLOGÍA VISUAL OTORGADO POR LA**  
**PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ**

**AUTORA**

Ana Galina Giselle Paredes Padilla

**ASESOR:**

Sofía Alejandra Velázquez Núñez

Noviembre, 2017

## RESUMEN

Marco y Luis Ángel son dos jóvenes que residen en el cono Nor oeste y Nor este de Lima; ambos estudiantes de la Escuela Nacional Superior de Ballet del Perú, se agencian profesionalmente del ballet como tecnología corporal hegemónica, y la combinan con otras tecnologías de manipulación de los cuerpos; luego, las procesan y ejecutan sus performances elaborando propuestas artísticas diferenciadas que traducen formas particulares de entender la realidad. El siguiente informe de trabajo ubica al proceso productivo de los cuerpos danzantes como el elemento central de análisis. Este proceso tiene dos fuentes primordiales; la primera lo constituye la tecnificación cotidiana de los cuerpos y, la segunda, lo constituye la formación institucionalizada. Asimismo, es el resultado de un proceso de investigación que involucró la realización de un video documental donde se expone cómo el ballet junto a otras tecnologías corporales densifica la capacidad de respuesta de los cuerpos de nuestros personajes para responder a las exigencias cotidianas para satisfacer las demandas de públicos diversos; más aún, estas presencias como actores sociales la concretan en una combinación fluida entre escenarios formales e informales. De esta manera adopto como base metodológica de la investigación a las historias de vida; por lo que, la recopilación de la información se produce en un continuo seguimiento a estos jóvenes registrando audiovisualmente los diversos espacios por donde se desplazaban o transitan. En diversos ámbitos de sus vidas Marco y Luis se encuentran influenciados o exigidos por mostrar una plasticidad que les permite probar o descubrir otro tipo de disciplinas o espacios en donde su cuerpo es reinventado, afectado desde otras experiencias corporales. Es decir, El ballet le brinda herramientas que son aprendidas, practicadas e internalizadas; para luego, ser deconstruidas o reinterpretadas para sus intereses particulares.

## AGRADECIMIENTOS

Quiero comenzar agradeciendo a Marco Eddú Gutiérrez Belleza y a Luis Ángel Bejarano Malluquish, protagonistas del documental, con quienes he compartido parte de sus vidas en el proceso de hacerse adultos en una sociedad como lo es la limeña. Asimismo, recalcar que sin su curiosidad, ímpetu y compromiso no hubiese podido llevarse a cabo esta investigación.

Agradecer a la señora Carmen Belleza y, por siempre recibirme con un delicioso plato de comida y una entusiasta bienvenida y Vidad Gutiérrez quien siempre tenía una historia que contar acerca del mundo imprentero. Asimismo, la madre de Luis Ángel quien se portó siempre muy amablemente conmigo durante las visitas esporádicas que realizaba a su hogar.

Agradecer a mi asesora de tesis Sofía Velázquez, a quien conozco desde mi etapa como alumna en las aulas de la MAV. Reconozco su entrega y empatía como docente y asesora en el seguimiento y acompañamiento en esta odisea que en algún momento significó para mí la tesis.

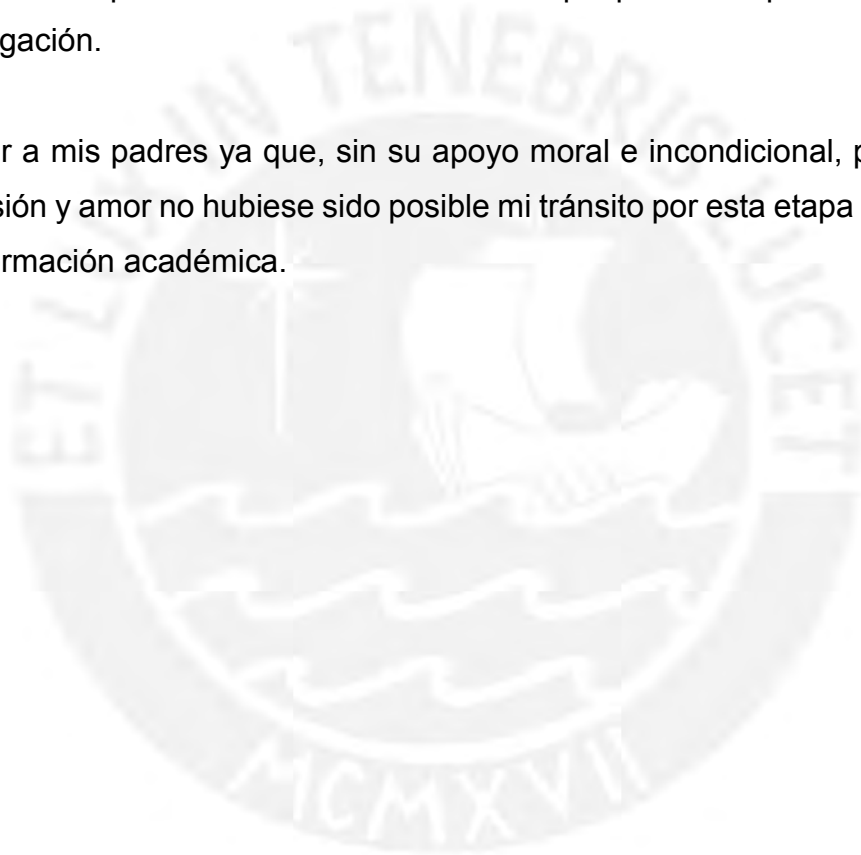
Agradecer Gisela Cánepa por sus puntuales sugerencias y comentarios respecto a la investigación, a María Eugenia Ulfe quién siempre me contagió de su optimismo en las diversas posibilidades de plantear una tesis en antropología visual. A pesar de no ser mi asesora principal siempre estuvo compartiéndome información relevante sobre la temática que me encontraba investigando.

Agradecer a Gina Natteri Mármol, directora de la Escuela Nacional Superior de Ballet quien me abrió desinteresadamente las puertas de la escuela, conociendo e interesándose por el resultado de esta tesis. A Allen Cotrina, administrador de la escuela quien me otorgó los permisos necesarios para poder registrar audiovisualmente dentro de la escuela.

Agradecer a Sebastián García, gracias a su apoyo técnico en lo respectivo a lo audiovisual a través del cual pude conocer a Fabricio Mori, Miriam Barrientos y Shirley Bravo, jóvenes impetuosos y creativos quienes participaron de la edición de los cortes del documental en diferentes etapas de esta tesis. Reconocer su profesionalidad y compromiso en el proceso de elaboración del producto documental.

Agradecer infinitivamente a Daniel Díaz Benavides, amigo, docente e investigador en la danza quién desde un inicio se interesó en mi investigación y siempre estuvo aportando todo el conocimiento que poseía respecto a mi tema de investigación.

Agradecer a mis padres ya que, sin su apoyo moral e incondicional, paciencia, comprensión y amor no hubiese sido posible mi tránsito por esta etapa crucial en vida mi formación académica.





*¡Qué bonito e importante es hacer arte en el espacio público! La gente se encuentra, se reconoce y aparece otra mirada del lugar donde vivimos. Ver a estas jóvenes bailando en las plazas, en sus barrios, resignificando con su movimiento las calles, las aceras, los edificios, monumentos; nos indica un camino a seguir para construir imaginarios. Verlos danzando con verdad en sus cuerpos, improvisando, tomando decisiones, habitando el aquí y ahora nos invita a pensar lo poderosa que es la danza para despertar el impulso creativo y tomar consciencia de las relaciones humanas.*

# INDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	1
<b>CAPÍTULO I: EL PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN</b> .....	7
1.1 Planteamiento del Problema.....	7
1.2 Formulación del Problema.....	8
1.3 Pregunta de Investigación .....	8
1.3.1. Preguntas Específicas .....	9
1.4 Objetivos de la Investigación .....	9
1.4.1 Objetivo General.....	9
1.4.2 Objetivos Específicos.....	9
1.5 Justificación del Estudio .....	10
1.6 Limitaciones de la Investigación.....	17
<b>CAPÍTULO II: MARCO TEÓRICO</b> .....	19
2.1 Antecedentes del Estudio o Estado del Arte .....	19
2.1.1 Estudios Sobre el Ballet en Lima .....	20
2.2 Bases Teóricas.....	28
2.2.1 El Cuerpo.....	28
2.2.1.1 El Rol del Cuerpo en la Posmodernidad .....	32
2.2.1.2 El cuerpo como capital .....	35
2.2.1.3 Prostitución o el cuerpo como mercancía .....	38
2.2.1.4 El Capital Erótico.....	40
2.2.1.5 Cuerpos Performativos.....	44
2.3 Enfoques Teóricos.....	47
2.3.1 Coreografías Vitales y Ritmos Sociales.....	48
2.3.2 Espacio Público y Consumo .....	52
2.3.3 Afectos y Emociones.....	54
<b>CAPITULO III: METODOLOGÍA</b> .....	56
3.1 Trabajo de Campo .....	56
3.2 Historias de Vida .....	58
3.3 Registro Audiovisual.....	59
3.5 Población y Muestra.....	63
3.6 Técnicas e Instrumentos para la Recolección de Datos .....	63
<b>CAPITULO IV: RESULTADOS</b> .....	64
4.1 Hallazgos en la Primera Etapa del campo.....	64
4.2 Marco.....	67
4.2.1 Encuentro Fortuito.....	67

4.2.2 Rutinas Corporales.....	67
4.2.3 Marco y la Antigua Grecia.....	69
4.2.4 La Escuela de Ballet: Marco el “Ambiguo” y Luis el “Político – Intelectual” ..	72
4.2.5 El Amor y la Sexualidad según Marco .....	75
4.2.6 Marco: Los Estudios Superiores y el Campo Laboral.....	77
4.3 Luis Ángel .....	79
4.3.1 Luis: Una primera Exploración a su Entorno.....	80
4.3.2 Luis y su Cotidianidad. La Primera Visita a la Casa de Luis .....	81
4.3.3 De Bailarín a Docente.....	84
4.3.4 Luis Ángel y el Activismo Político.....	85
4.3.5 La Escuela, su Segundo Hogar.....	86
4.3.6 El Amor y la Sexualidad en los Tiempos de Luis Ángel .....	87
4.3.7 El Centro de Lima: Impronta y Performance.....	88
<b>CAPÍTULO V: CONSTRUCCIÓN DEL DOCUMENTAL .....</b>	<b>92</b>
5.1 Tratamiento Documental .....	93
5.2 Referencias Documentales .....	96
5.3 Referencias Documentales Etnográficas.....	97
5.4 Sinopsis.....	99
5.5 Personajes .....	99
5.6 Estructura Narrativa o Escaleta.....	100
5.7 Hallazgos y Reflexiones sobre el Registro Audiovisual.....	107
<b>CAPÍTULO VI: DISCUSIÓN, CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES .....</b>	<b>114</b>
6.1 Discusión.....	114
6.2 Conclusiones .....	116
6.3 Recomendaciones.....	123
<b>REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>124</b>
<b>FILMES MENCIONADOS.....</b>	<b>130</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>131</b>
<b>ANEXO I .....</b>	<b>131</b>
<b>ANEXO II .....</b>	<b>132</b>
<b>ANEXO III .....</b>	<b>133</b>
<b>ANEXO IV.....</b>	<b>134</b>
<b>ANEXO V.....</b>	<b>137</b>

## INTRODUCCIÓN

Me gustaría iniciar esta introducción haciendo un paralelismo entre mi vida y la de los dos personajes cuyas historias han aportado los datos que sirven de base en la construcción de esta investigación etnográfica documental.

Soy Ana Galina Paredes Padilla, mujer heterosexual, mestiza con 29 de años de edad, nacida en Trujillo y, desde hace once años, con residencia en la ciudad de Lima. La danza clásica o ballet no es una disciplina ajena a mi historia corporal, ciertamente forma parte de mi historia de vida ya que su práctica abarcó parte de mi infancia y casi toda mi adolescencia.

Recuerdo los horarios complicados y la inversión de tiempo en la práctica de esta disciplina. Es apropiado decir que es mi cuerpo quien lo recuerda porque reacciona desde sus recónditas profundidades cada vez que la experiencia me pone en contacto con él. De alguna manera esta disciplina se encarnó en mi cuerpo como un saber inmaterial en diálogo o tensión con otros que forman parte de mi herencia cultural. En consecuencia, en la opción por mi tema de investigación debe haber primado algún vínculo intersubjetivo con los personajes etno-grafiados y, además, la misma experiencia previa me ha nutrido de elementos decodificadores para comprender a profundidad la información de campo.

De otro lado, mi primer contacto con la capital se resume en una sola imagen: mis padres y yo paseando por el centro de Lima. Lugares como el jirón de la Unión, la plaza San Martín o jirón Quilca. Eran los noventa y durante mis visitas esporádicas a Lima me encontraba ante una ciudad culturalmente diversa y el transitar por el centro iba imprimiendo en mi imaginario nuevas formas y estilos de vida muy diferentes a mi lugar natural de nacimiento.



Años más tarde, por impulso de mis padres, me mudé para siempre a la capital con la esperanza de lograr una mejor educación superior. Es nuevamente el centro de la ciudad, el lugar que me acoge durante unos meses mientras; toda mi familia completa, al poco tiempo, se instaló conmigo en la capital hasta la actualidad.

De esta manera formo parte de ese grupo de personas migrantes que buscan nuevas oportunidades y un mejor estándar de vida en la capital. Sin embargo, sería yo quien tendría que buscar nuevas estrategias para insertarme, social y económicamente, en esta ciudad cosmopolita.

Quiero resaltar como mi historia de vida y la de mis sujetos-objetos de investigación se cruzan y también adquieren ciertos contrastes. En primer lugar, el centro de Lima constituye un espacio privilegiado de socialización y apropiación en mi vida y en la de Marco y Luis Ángel; para ellos el centro constituye un lugar de la memoria porque allí están sus recuerdos de infancia o espacio de socialización temprana, lugar donde solían llevarlos sus padres y, hasta el día de hoy, lo recorren casi como una necesidad imperativa.

El gran contraste resulta ser que, en mi caso, fueron mis padres los impulsores de que salga de mi lugar de nacimiento para alcanzar un mejor estatus de vida; mientras, en el caso de mis sujetos-objetos de estudio son ellos quienes, con gran fuerza de voluntad, salen de sus entornos familiares y barrios a conquistar espacios culturalmente diferenciados y, lo principal, es que lo hacen apropiándose de una tecnología corporal como la danza clásica, que les sirve como una herramienta de poder y conquista en un contexto social adverso sobre el cual, necesariamente van a actuar o van a estar.

La danza, sumada a otras tecnologías corporales, les proporcionan las herramientas plásticas necesarias para cambiar las imágenes de sí mismos, para reinventarse constantemente y participar como actores sociales en una sociedad compleja ya que les permite performar en la diversidad de espacios culturales que la escena cultural demanda.

SU CUERPO, SU CAPITAL es el documental que presento como tesis de Maestría en Antropología Visual, y que forma parte de una investigación etnográfica en torno a mi experiencia e interacción en la Escuela Superior Nacional de Ballet (ENSB)<sup>1</sup>, espacio al cual asisto como alumna libre desde el año 2010.

Es en este espacio social y durante mi rutina diaria, aunque esporádica por mi condición de alumna libre, que me permitió vincularme con muchos de estos jóvenes, me interesaron sus historias de vida, las mismas que conocí a través de conversaciones informales.

De igual forma, observo que en el transcurso de los años que venía asistiendo a la mencionada escuela había una elevada proporción de jóvenes varones entre 19 y 23 años provenientes de provincias y de sectores económicos denominados como “conos” que se forman en estos espacios de profesionalización en la danza.

En abierta contraposición a los que sus abuelos o padres esperarían de ellos; la danza, y los prejuicios respecto a ella, hacían impensable que los personajes de mi trabajo de tesis accedan a una escuela de Ballet con fines de profesionalización. Pero, ellos fueron a contracorriente de sus propios entornos socioculturales, de sus propios ejes coordinados de referencia cultural.

La escuela de ballet es, con razón, el primer escenario etnográfico, allí centro mi atención en las historias de vida de Marco y Luis Ángel, estudiantes de las carreras profesionales de intérprete y docente en danza clásica respectivamente, quienes residen en Carabayllo y San Juan de Lurigancho.

---

<sup>1</sup> Institución educativa de nivel superior, ubicada en el distrito de Surquillo dentro de la ciudad de Lima. Encargada de capacitar y especializar a profesionales, docentes e intérpretes en la danza clásica y contemporánea.

Ambos siguen dos carreras profesionales, simultáneamente; por lo que, invierten buena parte de su tiempo entre los horarios de la universidad y los de la escuela; en esta última, interiorizan esta disciplina en sus cuerpos que, dicho sea de paso, ya poseen una carga cultural heredada de sus ancestros y a la que suman la de sus procesos de socialización porque en los contextos sociales en los que actúan, ineludiblemente, forman parte de sus coreografías vitales.

En primera instancia se apropian y procesan, desde sus cuerpos, al ballet como una disciplina muy útil como matriz preformativa o danza hegemónica; pero, su objetivo último (dato etnográfico) no reside en convertirse en bailarines clásicos o ser compatibles con los estereotipos que el mundo de la danza clásica genera -tal cual está especificado en el perfil profesional del egresado de la escuela de ballet- sino que hay características latentes derivadas de sus vínculos e interacciones sociales que les exige apropiarse de la plasticidad que la tecnología corporal del ballet proporciona a quienes lo practican, y que nuestros personajes la utilizan como estrategia para construir sus historias de vida.

Es con el ballet y con otras tecnologías corporales que densifican la capacidad de respuesta de sus cuerpos para responder a las exigencias cotidianas, ellos crean y recrean sus performances para satisfacer las demandas de todos los públicos; más aún, estas presencias como actores sociales la concretan en una combinación fluida entre escenarios formales e informales.

La metodología utilizada en esta investigación se divide en dos partes. La primera, llevada a cabo durante la fase exploratoria en la ENSB, es producto de la observación participante realizada durante las clases regulares de ballet y en espacios informales o de ocio, en donde se generaban diversas formas de interacción entre los estudiantes de formación superior. Allí se realizaron entrevistas abiertas a una pequeña muestra de alumnos, estudiantes de la escuela del nivel superior, las cuales son útiles para detectar los elementos comunes y los que los diferencian. La segunda fase consiste en realizar entrevistas a profundidad para seleccionar a los personajes principales del documental.

De esta manera adopto como base metodológica de la investigación a las historias de vida; pero, no como un recuento de lo que ocurrió en la vida de ambos personajes sino como una historia en construcción permanente, como una historia que se construye simultáneamente a su formación profesional; por lo que, la recopilación de la información se produce en un continuo seguimiento a estos jóvenes 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 y que tienen a la danza como protagonista en la transformación de las imágenes de sí mismos, para convertir a sus propios cuerpos en sujetos de conquista de espacios públicos y en actores circunstanciales, transmisores de mensajes, que los convierten en actores sociales singulares.

El primer capítulo tiene como finalidad presentar el tema de investigación, que ha servido para la construcción del documental y, es por ello que, también se describen las preguntas de investigación que generan la investigación. Asimismo, se desarrollan las herramientas metodológicas utilizadas para dicha investigación.

En el segundo capítulo se centrará en contextualizar y aportar teóricamente desde perspectivas antropológicas, sociológica acerca de los antecedentes históricos de la práctica del ballet y su repercusión en el imaginario limeño. Asimismo, dentro de este capítulo se profundizará sobre el rol crucial que juega el cuerpo en la época posmoderna, vinculando finalmente conceptos como performance y ciudad en el contexto latinoamericano.

En el tercer capítulo se analizará y desarrollará la metodología empleada desde los primeros acercamientos, la recolección de la data y los primeros hallazgos encontrados en el campo.

En el cuarto capítulo expondrán los hallazgos etnográficos en el campo, los cuales están agrupados por temáticas, que serán analizados y pensados en relación al marco teórico propuesto en capítulos anteriores.

En el quinto capítulo se desarrollará el proceso de construcción audiovisual etnográfico y se expondrá el uso del estilo observacional como recurso potencial de ésta; asimismo, se realizará una reflexión sobre el proceso etnográfico desde la construcción audiovisual.

Finalmente, en el sexto capítulo se expondrán la discusión, las conclusiones de algunas recomendaciones que han surgido en el proceso de esta investigación.



## CAPÍTULO I: EL PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN

### 1.1 Planteamiento del Problema

El ballet es una forma de danza que nació en los salones de la realeza europea, pero con la plasticidad necesaria como para representar, luego de las revoluciones burguesas, la ideología corporizada de la modernidad. La formación profesional de danzantes de ballet constituye, en función a esta referencia y el Perú no es la excepción, un fino proceso que va desde lo más simple a lo más estructurado para lograr ejecuciones danzadas de codificación compleja.

Marco y Luis Ángel son dos jóvenes estudiantes de la Escuela Nacional Superior de Ballet cuyas edades promedian alrededor de los veinte años. Ellos están allí no precisamente porque compatibilizan con el perfil profesional ni con sus estereotipos: 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; entonces, es lícito preguntarnos ¿por qué invierten tiempo útil, energías y recursos económicos insertándose en lógicas de desarrollo corporales cuyos fines últimos no comparten?

Marco y Luis Ángel viven en el cono Nor oeste y Nor este de Lima, lugares que hoy son distritos con alta movilización social y elevado dinamismo económico; sin embargo, nuestros personajes Marco y Luis Ángel, lo habitan como lugares de reposo porque su vida activa la desarrollan preferentemente en el centro de la capital de la República, manifiestan una necesidad ineludible de transitar por el centro desde donde se ejerce el poder, inspirarse en sus imágenes, en sus calles, en su arquitectura, en la gente que la visita.

Su ciudad imaginada no es aquella donde están sus domicilios sino en la que han optado transitarla a diario. Entonces, ¿Qué relaciones intersubjetivas se construyen entre nuestros personajes, su formación profesional de artistas de la danza y la ciudad imaginada?

## 1.2 Formulación del Problema

Marco y Luis Ángel han optado por agenciarse profesionalmente del ballet, como tecnología corporal hegemónica, y combinarlo con otras tecnologías de manipulación de los cuerpos; luego, las procesan y ejecutan sus performances elaborando propuestas artísticas diferenciadas que traducen formas particulares de entender la realidad, es decir, elaboran un discurso propio y espontáneo; además, disfrutan de la apropiación del espacio público desde el cual actúan, del ser vistos por ojos diversos, de ser el centro de atención de públicos transitorios desde el cual emiten sus mensajes.

Cómo explicar esta contradicción de vivir en escenarios sociales emergentes para los que el profesional de la danza está socialmente deslegitimado y desde allí optar por apropiarse de una tecnología corporal hegemónica; luego, lo combinan con otras subalternas para ofertar, desde sus cuerpos-actores, un producto plástico singular y adecuado a públicos objetivos.

## 1.3 Pregunta de Investigación

A partir de las historias de vida de Marco y Luis Ángel nos sugiere la siguiente pregunta:

¿La transformación técnica de los cuerpos de nuestros personajes, a través del ballet y de otras tecnologías corporales, para agenciarse de elementos de distinción, constituye una subversión del orden social hegemónico y un reposicionamiento social para ellos en la ciudad de Lima?

### 1.3.1. Preguntas Específicas

1 ¿De qué forma Marco y Luis Ángel se agencian de elementos de distinción y cuáles son?

2 ¿Cómo influye el ballet en su conducta social y los posiciona en la esfera íntima?

3 ¿Cómo reposiciona el ballet a Marco y Luis Ángel en la esfera pública, como tecnología corporal hegemónica y la suma de las otras tecnologías corporales subalternas?

### 1.4 Objetivos de la Investigación

#### 1.4.1 Objetivo General

Demostrar como las tecnologías del cuerpo, a través del ballet y otras, se constituyen en elementos de agencia con las cuales Marco y Luis Ángel construyen sus historias de vida y se reposicionan socialmente en la ciudad de Lima.

#### 1.4.2 Objetivos Específicos

1. Elaborar una etnografía de los elementos de distinción de los que Marco y Luis Ángel se apropian y como estos juegan un rol determinante en la dinamización de sus interacciones sociales.
2. Observar y registrar las prácticas cotidianas de Marco y Luis Ángel para definir cómo éstas están presentes en la formación de sus cuerpos actores.



3. Elaborar una descripción densa de las actividades de Marco y Luis Ángel en su función de actores sociales y en su reposicionamiento social.

### 1.5 Justificación del Estudio

La danza, como tema, estaba 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.

Es verdad que este panorama antropológico ha cambiado en los países más desarrollados que el Perú, en los que las investigaciones científicas de la danza están adquiriendo, progresiva y aceleradamente, legitimidad académica. Las Ciencias Sociales, las Humanidades, entre otras disciplinas de diferentes ramas del saber, perciben a los estudios científicos de las danzas como altamente potenciales para ampliar y explorar derroteros alternos para sus intereses académicos.

El Perú aún es ajeno a este renovado interés científico por los estudios antropológicos de la danza; por lo que, en lo que a este aspecto se refiere, esta tesis constituye un acercamiento de la Antropología peruana a la Antropología internacional y, en el ámbito interno o nacional, una puesta en valor de la danza como tema de investigación antropológica.

Algunos antecedentes significativos de la presencia de la danza como tema de investigación los podemos resumir de la siguiente manera: La danza en sus inicios fue casi tema exclusivo de la Historia del Arte; luego, fueron los evolucionistas -tan prestos a escribir historias universales- que durante el siglo XIX publicaron algunos textos referidos a la danza, entre estos tenemos la Enciclopedia Británica (1788-97), los *Ensayos sobre Temas Filosóficos* de A. Smith (1795) y *Sobre el Origen de la Danza* de H. Spencer (1895) (Lange en Hanna, 1979).

Durante el siglo XX se publicó el texto de mayor difusión en el mundo entero, me refiero a la *Historia Universal de la Danza* de Curt Sachs, publicado en alemán en 1933 y en español en 1937, en este texto el autor se aventura a proponer vínculos estrechos entre patrones coreográficos y contextos culturales y es, hasta la actualidad, el texto con mayor información comparada respecto a la danza en la historia universal.

En la misma lógica del evolucionismo un estadounidense como Alan Lomax considera, en función a información obtenida en trabajos de campo registrados en filmaciones, que existen relaciones muy marcadas entre rasgos y perfiles de movimiento que diferencian a una cultura de la otra (Lomax et al, 1968; Lomax, 1976).

Aunque lejos de analizar los movimientos específicos (Reed, 1998) de las danzas, los clásicos de la Antropología la percibieron desde sus usos sociales y en sus efectos para los sistemas sociales, entre ellos Radcliffe-Brown [1922] cree que la danza constituye un poderoso elemento de integración ente los Andaman, mientras que Evans-Pritchard [1937] la concibe como un factor liberador de tensiones y de conflictos entre los Azande.

Estas son concepciones dominantes para la Antropología que estuvieron presente hasta los años sesenta del siglo pasado. Un acápite especial merece Frank Boas porque es el primero en reconocer los aspectos simbólico-expresivos de la danza [1928] y porque plantea la conexión entre danza y cultura [1944] y que, la segunda, es fundamental para dar cuenta de la primera; con lo que, ponía en cuestión, la concepción renacentista imperante en la época que concebía a la danza como independiente de lo social.

Estas son conclusiones a las que arribó Boas en un trabajo de investigación realizado en la región costera del noroeste de Estados Unidos, ocasión en la que reclama para la danza análisis más amplios y consistentes, según lo sostiene Joann Keali`inohomoku (en Hanna, 1979).

La impronta boasiana, respecto a la importancia de la danza, fue continuada por muchos de sus discípulos, entre ellas Ruth Benedict quien, para dar cuenta o establecer diferencias entre las danzas que ejecutaban indígenas de Estados Unidos, recurre a la simbología griega que representan los dioses Apolo y Dionisio (Benedict, Ruth, 1934).

Desde otra perspectiva de análisis, que considera que las danzas son reacciones a la normatividad social, Margaret Mead [1928, 1940] y Bateson y Mead [1942] las inscriben dentro de los parámetros de la escuela de Cultura y Personalidad que considera a los sistemas educativos como fundamentales para la crianza de los hijos y en los cuales la danza actúa como un medio eficaz en tanto proporciona, para su ejecución, contextos horizontales de participación de hombres, mujeres y niños; su trabajo de campo lo realiza en Samoa Occidental.

Pero será Franziska, hija de Boas, quien se encargue de conectar la danza con la Antropología, ella como profesional en ambas disciplinas organiza diversos eventos académicos publicados [1944] para analizar la presencia significativa de la danza en la sociedad. Son eventos que dieron cuenta del estado del arte y de la precariedad de los estudios sociales de la danza.

El impulso de Franziska Boas coincidió con el de otros coreógraf@s y bailarín@s para lograr una fusión entre los intereses académicos por los estudios de la danza con los de la Etnología, en términos de la Antropología francesa, para “rescatar” las danzas nativas, por un lado, y para enriquecer las modernas, por otro. Aunque esta perspectiva es reforzada por los ballets rusos que incluyeron en sus danzas libres elementos propios de las danzas “exóticas”. Es Ted Shawn [1929] uno de los más interesados para que esta propuesta se concrete.

Con el antecedente de estos intereses iniciales, hubo quienes finalmente le dieron un lugar a la danza dentro de la Antropología social. Aunque se trata de un camino recientemente iniciado tiene un insospechado desarrollo futuro como especialidad y sus aportes son, cada vez más trascendentes, en la Ciencias Sociales y Humanidades.

Por otro lado, nuestro país es escenario de una variedad poco común en cantidad, calidad y temática de prácticas estéticas de manipulación del cuerpo que son puestas en escena dentro de un patrón coreográfico diferenciado; así, en el calendario festivo nacional, el institucional y el no institucional, siempre están presentes las danzas folklóricas como elementos ineludibles.

Fiestas populares que incluyen la presencia masiva de la población integrando comparsas de miles de danzantes que ejecutan un repertorio inacabable de danzas folklóricas; entre estas fiestas tenemos la celebrada en honor a la Virgen de la Candelaria en Puno, el Pukllay en Huancavelica, el Inti Raymi en el Cusco, la fiesta de Reyes en Huánuco, los carnavales en Cajamarca, Ayacucho y en Juanjui, el concurso mundial de Marinera norteña y la fiesta por la primavera de Trujillo, la fiesta en honor a la Virgen del Carmen en Paucartambo, la fiesta por el aniversario de Arequipa, a Santa María Magdalena en Cajatambo, la fiesta de Las Cruces en Junín, el Q'oyllor Iti en Cusco, la fiesta en honor al señor Cautivo de Ayabaca en Piura, entre otros.

En adición, el sistema educativo, en una combinación tácita entre lo formal e informal, se han implementado un conjunto de actividades curriculares en las que la danza es la principal protagonista. Además, en las ciudades más importantes del país y que son escenarios de asentamiento de las migraciones masivas, iniciadas en la década del sesenta del siglo pasado, celebran con entusiasmo el aniversario del pueblo de origen y, para el efecto, incluyen pasacalles con danzantes que recorren los calles y plazas más importantes.

Todas estas referencias suman en la búsqueda de legitimidad social de la danza y en lo que detrás de ella se esconde, tal cual lo sostiene Margaret Mead cuando afirma que la danza es: "*una actividad sumamente individual montada en un armazón social*" (1979 [1928]:133) y que es reafirmada desde la siguiente perspectiva "*Ya sabemos que los estilos de las danzas varían de forma regular en términos del nivel de complejidad y del tipo de actividad de subsistencia de la cultura sobre la que se asienta*" (Lomax, 1968) y en forma más específica estamos de acuerdo en que:

*“Las condiciones sociales, culturales y económicos influyen en la danza de cierta época, o para explicar cómo ciertas formas dancísticas pueden incidir en su entorno social, es necesario pasar, conceptualmente hablando, por las formas generalizadas de uso técnico-corporal y por los códigos de empleo de los espacios y los tiempos que en una sociedad determinada, aun de manera previa a las ideologías, socializan a los individuos y los integran –por la vía del hecho cotidiano, por la vía del cuerpo vivido y empleado – a la normatividad social vigente” (Islas, 1995:15).*

Pero, esta legitimidad no fue tomada en cuenta por los estudios antropológicos, ni sociológicos, ni históricos que la excluyeron de sus temas de investigación y dejaron el campo abierto para que los aficionados al folklore o a la danza, en la medida de sus posibilidades, llenaran el vacío.

La mayor parte de estos estudiosos provienen de formaciones académicas alejadas de los estudios sociales: abogados, profesores, ingenieros, músicos, historiadores del arte, bailarines o danzantes; y los productos de sus recopilaciones, en el mejor de los casos, fueron muy útiles para elaborar un registro e incrementar el inventario. Carentes de la metodología de investigación específica y con escaso dominio de los marcos teóricos; las mismas recopilaciones, al no tener ningún filtro académico previo a su publicación, resultan frágiles e inconsistentes.

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.

Este tesis, en contraposición a las perspectivas anteriores respecto a la danza, la concibo como una investigación que pone el acento 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, en su capacidad de reconstruir imágenes propias de los danzantes, en su capacidad para potenciar los cuerpos danzantes para que respondan con eficiencia a las exigencias cotidianas; en ese sentido abre, en el país, una nueva línea de investigación para la antropología e incorpora a nuevos actores sociales que se constituyen a partir de la manipulación de los cuerpos. Por estas importantes razones que benefician a la disciplina de la Antropología esta tesis se justifica plenamente.

En síntesis, mi trabajo de tesis proporciona una perspectiva académica diferenciada: ubica al proceso productivo de los cuerpos danzantes como el elemento central de análisis. Este proceso tiene dos fuentes primordiales; la primera lo constituye la tecnificación cotidiana de los cuerpos y, la segunda, lo constituye la formación institucionalizada. Ambos se suman para producir cuerpos danzantes capaces para desempeñarse en funciones múltiples y hasta para construir sus propios mercados de consumo.

En consecuencia, aporta elementos escasamente tratados en los estudios antropológicos, al convertir dos cuerpos-actores en sujetos de análisis para dar cuenta de la diversidad de alternativas que algunos jóvenes “inventan” para ubicarse productivamente en el mercado profesional; en este proceso reconstruyen imágenes de sí mismos, transitan lugares simbólicamente hegemónicos y producen cuerpos, diferencialmente tecnificados, que se constituyen en referente de diálogos sociales y de nuevas formas de construir relaciones intersubjetivas al emitir códigos propios de la complejidad social de estos tiempos.

En otro perspectiva, la Pontificia Universidad Católica del Perú es la primera institución académica del país por razones varias, entre ellas, la de aportar profesionales competentes en todas las áreas del quehacer humano que siempre están desempeñando funciones de vanguardia en la industria, el comercio, la política y la investigación científica y porque la misma universidad tiene como política institucional ser el primer centro de investigación científica por su constante actualización teórico-metodológica y por incorporar a sus procesos de investigación temas nuevos que van surgiendo en la sociedad y en la cultura. En concordancia con estos propósitos mi tesis se justifica porque incorpora, para la universidad, un nuevo tema y una nueva entrada metodológica, con la que la universidad cumple su rol fundamental de creación.

Finalmente, el país está inmerso en un complejo de culturas en diálogo creativo, en un encuentro en las ciudades más importantes de flujos migratorios masivos de procedencia múltiple, en permanente interacción de tecnologías sofisticadas con las artesanales, en diálogo con las revoluciones tecnológicas y digital y con la oferta cultural del mundo; lo que obliga, a su población, a buscar alternativas de constitución de colectivos de autodefensa e integración con los cuales se inserten en estabilidades sociales transitorias e, individualmente, obliga a buscar creativos mecanismos de sobrevivencia.

Capitalizar el cuerpo, en este contexto, constituye una respuesta singular que adoptan algunas personas para construirse su propio espacio de acción social, para ser sus propios gestores y para actuar productivamente en sus entornos sociales. Dar cuenta de estos procesos sociales es una forma de actualizar las lecturas sociales de la micro-política; pero que, en la suma de estas acciones se deducen los intereses sociales y constituyen la base de datos necesarios para implementar políticas públicas más reales.

Así, esta tesis se justifica por el aporte que proporciona al país al dar cuenta de algunos comportamientos sociales, en el contexto de una compleja heterogeneidad, donde son indistinguibles sus actores o sus representantes. Más exactamente, clarifica el espectro social.

Teniendo en cuenta estos aspectos el trabajo de tesis que propongo se justifica plenamente y forma parte de las nuevas miradas al mundo social de la Antropología contemporánea.

#### 1.6 Limitaciones de la Investigación

Las limitaciones son de varios tipos: por los recursos necesarios, por la metodología y por la naturaleza de la investigación.

En el primer caso para seguir a las dos personas escogidas para dar cuenta de sus historias de vida era necesario “invadir” su vida privada, desbordar sus historias de vida hacia las personas con quienes comparten sus vidas; si bien, la predisposición de los dos fue incuestionable, la del círculo social inmediato siempre estuvo rodeada de bemoles y de miradas incrédulas y hasta de cuestionamientos, aunque no verbalizadas.

Para el registro de la investigación, tanto en vídeo como en grabadora, era necesario disponer de varias baterías de larga duración que, en muchas oportunidades, no fueron suficientes, lo que obligada a suspender el recojo de información o a utilizar medios sustitutorios, como el registro en cuaderno de notas o de campo.

Por otro lado, visitar lugares considerados “peligrosos” para el tipo de filmadora o máquina fotográfica utilizada siempre generaba estados de tensión y de alerta que, es altamente probable, haya generado pérdida de registro de información importante. Finalmente, el registro de la información exige equipos técnicos útiles en horarios diurnos y nocturnos, lo que obliga a inversiones económicas mayores; por lo tanto, vuelve más onerosa la investigación.

Las limitaciones por la metodología derivan de tener que comprometer a terceros en el proceso de investigación; es decir, es necesario “invadir” los espacios privados en los que participan los investigados y los familiares inmediatos; siempre constituyó una limitación latente este tránsito de lo público a lo privado.



Una limitación adicional fue la observación directa a los cuerpos de los investigados, es evidente que una investigación de esta naturaleza solo es posible de realizarla con personas que tienen un vínculo muy marcado con la manipulación de los cuerpos, aun así, la mirada permanente de un lente hacia sus cuerpos genera reacciones de pudor no controladas.

Un elemento adicional lo constituye el cuestionamiento a la técnica de investigación que realizan los propios investigados, de tanto ser observados disimulan su incomodidad cuestionando su eficacia, de allí la seguidilla de preguntas sobre lo que significará que sean observados, tanto para hoy como para lo que para ellos mismos signifique en el futuro.

En cuanto a la naturaleza de la investigación las limitaciones tienen lugar en la casi nula existencia de investigaciones académicas en las que se considere a los cuerpos de los investigados como el locus de la investigación; implica, además, complicaciones en dar a entender el problema de investigación.

La conversión de un cuerpo, con el que estamos en el mundo, por otro que es convertido en capital de trabajo; este otro con capacidad para performar, para actuar, para bailar; proveerlo de todas las capacidades para ser multidiversos, en función, a los escenarios varios donde actúan no siempre resulta fácil. Quien realiza esta investigación ha tenido que transitar por no pocas incomprendiones, en algunos casos, hasta de burlas apenas simuladas.

Nuestra tradición académica aún no trasciende los límites que le franquea la racionalidad, aunque bien vale la pena intentarlo; esa limitación la sentimos en la mayoría de las intervenciones de quienes han leído este trabajo de investigación.

## CAPÍTULO II: MARCO TEÓRICO

### 2.1 Antecedentes del Estudio o Estado del Arte

El ballet, como práctica, está presente en el país desde inicios del siglo pasado. Muchos son los personajes que transitaron por nuestros escenarios más sofisticados y que hicieron sentir su presencia en la sociedad; además, incentivaron su gestión para constituir elencos nacionales, por un lado, y para su profesionalización, por el otro.

De esta presencia del ballet, y/o bailarines/as de ballet, se encuentra ampliamente documentado en artículos en diarios nacionales o en revistas especializadas y en sendas polémicas para la elaboración de políticas públicas para su formación profesional y para el objeto específico de su constitución como “ballet nacional”.

Hay un grueso sector social que participa de su práctica, desde hace varias décadas, y se han presentado obras complejas, de mucha relevancia, en la danza universal; sin embargo, en nuestro país investigaciones académicas, del nivel de tesis universitarias, no existen; en consecuencia, constituye un enorme vacío en las investigaciones de las Ciencias Sociales y Humanidades, más aún, para los tiempos actuales en las que, esta práctica artística, se ha resignificado por sus efectos altamente significativos para la integración social.

Esta parte de la tesis está elaborada haciendo referencia a la historia del ballet en el Perú y a la diversidad de estudios y publicaciones que se han hecho sobre la materia. Es pertinente indicar que si bien, para nuestros sujetos de investigación, se trata de una práctica que es mediadora en la constitución de sus “cuerpos como capital” de Marco y Luis Ángel, también es verdad que se trata de una formación profesional debidamente estructurada que define muchas de sus acciones diarias y tiene el mayor peso específico comparado con las otras tecnologías corporales de las que ambos se agencian.

### 2.1.1 Estudios Sobre el Ballet en Lima

La danza clásica o ballet se registra en el Perú desde fines del siglo XVIII, disciplina corporal practicada por una clase social acomodada como lo era la nobleza española cuyas hijas veían, en ésta, una forma de esparcimiento. Cabe resaltar que desde su ingreso la danza clásica fue logrando protagonismo, lidiando con los complejos cambios económicos, culturales y sociales.

*“En la segunda década del siglo XX el proceso de modernización fruto de la expansión capitalista y la influencia creciente de las tradiciones culturales occidentales provenientes de Norteamérica y Europa, contribuyen al posicionamiento del ballet como expresión artística “cultura” entre las elites dominantes.”* (Parra, 2006: 15)

La danza clásica comienza a difundirse y documentarse ampliamente en diarios y revistas a través de artículos y reseñas que en aquella época eran publicados.<sup>2</sup> Durante este periodo sobresale Julio Castro, sociólogo quien se convierte en el mayor difusor de todo lo relacionado con la danza clásica y moderna. Él publica y edita *La Revista de ballet*<sup>3</sup>, dentro de la cual se encuentran un conjunto de artículos que básicamente se centran en la crítica del ballet universitario que era practicado por instituciones como la Asociación de Artistas Aficionados<sup>4</sup>; así, aparece en notas sueltas para una historia del ballet peruano<sup>5</sup>

---

<sup>2</sup> “Algunos de ellos, por ejemplo: Anónimo, “El ballet moderno son ya un arte establecido en los Estados Unidos”, N 134, 1959; o Anónimo, “Ballet Nacional Peruano” Esperanza y Seriedad Profesionales”, mayo junio de 1961.” (Parra, 2006:30)

<sup>3</sup> Es un medio difusor del acontecer nacional e internacional en lo que se refiere a la crítica de la danza.

<sup>4</sup> Asociación creada en 1938 y dirigida por jóvenes de alta burguesía limeña entre ellos: Aurelio y Alejandro Miroquesada, Manuel Solari Swayne, Percy Gibson, Carlos Rasgadas, Corina Garland y Ricardo Grau. Fue creada con el objetivo de “educar la sensibilidad colectiva”, en un principio se centrarán en la práctica y difusión del teatro y, a partir de 1942, del ballet.

<sup>5</sup> “El ballet Universitario”, Año I N 4, enero 1952; “Crítica al Ballet de la AAA”, Año I N 3, diciembre de 1951; “Notas para una historia de ballet en el Perú” II (Año I, N 10, 1952), IV (Año I, N 11, 1952) y (Año I, N 12, 1953).en ( Parra, 2006:30)

A comienzos del siglo XX las principales preocupaciones en el Perú giran en torno a los proyectos nacionales existentes en el país. En este contexto las reflexiones se focalizan en las danzas, las cuales son vistas como una función para construir “comunidades imaginadas”.

*“Lima era una ciudad donde todos los elencos de todas partes del mundo caían, los grandes ballets canadienses traían un ballet completo, con escenografías y vestuarios. Todos los grandes de la danza pasaron por el Perú. Había un gran intercambio cultural que se dio hasta los setenta. Y después empieza a aislarse el país y nuevamente ahora si hay mucho más contacto, pero no como en esa época gloriosa.”* Gina Natteri<sup>6</sup>

Gina destaca el papel de las embajadas por ser las más interesadas en crear intercambios y convenios que involucraran a la danza clásica. Eran asiduas las visitas de grandes luminarias del mundo de la danza y con quienes diversos bailarines, en formación, compartieron escenario.

*“Yo estudié en San Marcos, no solo hacía clásico sino también moderno. En esa época las embajadas llamaban para ver en que podían aportar a las diferentes artes. La Embajada Rusa ofreció un maestro para las clases de ballet Alexander Plisetsky, hermano de Maya Plisetskaya y, luego, con ella compartimos escenario en dos oportunidades. Sin embargo, en la época de Belaúnde desaparece el Ballet Folklórico del Instituto Nacional de Cultura porque el Ministro de Educación decía que no necesitaba elencos, pero el ballet clásico se salvó por la presencia de Annette Page, quien vino a montar Coppelia junto con Embajada Británica. (Gina Natteri.)*

---

<sup>6</sup> Directora de la Escuela Nacional Superior de Ballet del Perú en la actualidad y ex alumna del Ballet de San Marcos.

En este punto la danza clásica y moderna, que practicaban las elites limeñas, poseen y mantienen un valor y posicionamiento socio cultural importante en Lima, ciudad que se transforma en un escenario de difusión relevante de estas danzas en América latina, marcando la diferencia en lo referente a la danza clásica; por lo que, era usual que se presenten diversas compañías de ballet reconocidas internacionalmente<sup>7</sup>

La audiencia, que demandaba este tipo de presentaciones, la conformaban la oligarquía y burguesía limeña y; gradualmente, la clase media producto del proceso de modernización capitalista durante los '50 fueron quienes prestaban especial valoración a la danza clásica, ya que la percibían como un elemento que otorgaba prestigio y status a quienes la consumían.

*“...entonces la producción no implicaba solamente bailar y una gran escenografía sino entrar a diferentes universidades para buscar público porque era una cosa muy arriesgada en esa época, era una especie de preparación de un público para ver determinado espectáculo. Había mucha mayor difusión a nivel escolar, nosotros como San Marcos teníamos todos los martes del año en el teatro Pardo y Aliaga funciones didácticas para los alumnos de todos los colegios de Lima, funciones para crear nuevos públicos.”* Gina Natteri

Esta valoración suprema a la danza clásica permite la proliferación de diversos centros y academias de formación en la técnica de esta disciplina, espacios generalmente dirigidos por maestros foráneos. Una de aquellas maestras fue Thora Darsie, inglesa quien realizaba su labor en el Instituto de Música Bach, ella ejerció como directora del, para ese entonces, recientemente creado Ballet Universitario de San Marcos desde 1947-1958. Allí estuvo hasta 1958 y repuso, con su elenco, fragmentos de repertorios clásicos.

---

<sup>7</sup> “De este modo se presentan varias compañías reconocidas internacionalmente como: Kurt Joss con la “Mesa Verde” en 1940, American Ballet en 1941, Norka Rouskaya y el Original Ballet Russe del Coronel de Bail en 1943, Alicia Alonso en 1949, Ballet de Cuba y Ballet Colón en 1959, la Compañía José Limón en 1960, el Ballet Siglo XX de Maurice Bégart en 1963, Ballet de la Ópera de Berlín en 196, Ballet de Sergei Lifar en 1965, Ballet Africano en 1966 y Ballet Berioska en 1967.” (Parra, 2006:31)

De otro lado, el maestro Dimitri Rostoffl ejercía el cargo de director en la escuela de la AAA; durante el ejercicio de sus funciones insistió en apoyar presentaciones en las cuales se prioriza la interacción entre bailarines nacionales con internacionales. Esta dinámica se presenta como una forma de que lo bailarines peruanos pudieran foguarse al tener la oportunidad de bailar con bailarines de afuera para adquirir la capacidad de integrarse a cualquier compañía reconocida internacionalmente. En este sentido se deja entrever la visión de Dimitri quien quería potenciar las posibilidades de ejercer la profesión en el exterior antes que potenciarla al interior del país.

Es significativa la labor que desarrolla el maestro francés Roger Fenonjois, quien tuvo una corta estancia como director del AAA - ejerció solo dos años como coreógrafo. Él tuvo muchas razones para darle mayor importancia al desarrollo del ballet clásico en el Perú. La ex estrella de la Opera de París funda, por ejemplo, el Instituto Coreográfico Francés en el que desarrolla la propuesta del ballet de cámara. Más tarde, en 1964, fue designado director del conservatorio de Danza de UNMSM.

En contraste a la perspectiva de Rostoff, se origina otra manera de abordar la situación; la propuesta alternativa es de Roger Fenonjois, coreógrafo y ex estrella de la Opera de París quién, al asumir el cargo como director de la AAA, le otorga mayor relevancia a las posibilidades técnicas que poseen los bailarines peruanos, al mismo tiempo, que concreta sus propuestas porque los incluye en sus creaciones coreográficas. Así, aboga por potenciar las capacidades que los bailarines traen consigo y se distancia de la propuesta para hacerlas funcionales al modelo hegemónico occidental, como era la visión de Fenonjois. En este contexto aparece Vera Stasny, bailarina del Royal Ballet de Londres quien funda el ballet Arts Cente y, de otro lado, Lucy Telge que, también, abre su academia en 1966; la misma que, con el paso del tiempo, se convertirá en la formación base del Ballet Municipal.

*“Un foco importante de formación fue la Asociación de Artistas Aficionados (AAA) quiénes comienzan a traer maestros de diferentes partes del mundo. Forman un ballet y aparecen figuras como Carmen Muñoz, Martha Ferrada, Esther De Maison incluso por esa entidad viene Fenonjois quien fue mi maestro, después que sale de AAA forma el Ballet de San Marcos y el Conservatorio Nacional de Danza que dependía de esta Universidad que es allí donde me formé”.* Gina Natteri.

Otra figura no menos importante, y que merece una mención especial, es la de la maestra y bailarina norteamericana Kay Mackinnon, ella fue la artífice y creadora de la Escuela de Ballet Peruano (1946) y, posteriormente, del Ballet Peruano (1948). Establecida en el Perú, y casada con Luis Pacheco de Céspedes renombrado compositor peruano, Kay Mackinnon estaba interesada en crear un ballet dentro del cual prevalezca la herencia de la civilización Inca; es decir, concibe sus coreografías inspirándose en un alto contenido nacionalista<sup>8</sup>.

Esta propuesta la complementa con la gestión; por lo que, desarrolla un intenso activismo que genere solidaridades para concretar la creación y gestión del Instituto Nacional de Ballet, la misma que se obtuvo por Ley N 16556, como una dependencia de la Casa de la Cultura y del Ministerio de Educación Pública. Eso ocurrió el 27 de marzo de 1967.

Más claramente, se trataba de *“Organizar un cuerpo de ballet permanente que se denominara ballet peruano, difundir la danza clásica y folklórica en toda la República, conforme programas anuales, recopilar la danza vernacular y mestiza del país para transportarla al ballet”* (Garland, 1996:113).

---

<sup>8</sup> “Es por ello que se gesta una gran producción de coreografías que giran en torno a temáticas peruanas y alternan con repertorios clásicos donde es usual la música de compositores nacionales y ritmos populares peruanos, algunas de estas son del año 1942; “La leyenda del Amazonas” (1942), en 1949; “Amoríos criollos” (1949); “La sacerdotisa de Paracas” (1954) y “Kachampa y huayno” (1956); coreografías que alterna con repertorios clásicos. (Parra, 2006:32)

Esta Ley tenía el objetivo de la profesionalización de los bailarines de ballet a un nivel educativo institucional y reconocido por el estado. La escuela y el ballet peruano de Kay servirá como cimientos para la creación del instituto Nacional de ballet que, años después, se convirtió en la escuela nacional de ballet.

*“Cuando entré a San Marcos se suponía que nos iban a dar un título universitario cuando era conservatorio; pero, Fenonjois se fue, entonces, ese proceso se detuvo y nadie supo nada. Sin embargo, cuando se forma la Escuela Nacional Superior de ballet en el 1967 se les reconocía la buena formación proporcionada por kay Mackinnon, una persona con mucha tenacidad, ella es la que perseguiría la profesionalización de los bailarines y trabajó para que esta profesión fuera reconocida como una carrera” (Gina Natteri)*

Frente a esta propuesta se generó un debate en torno al sentido que debe tener la danza clásica y moderna en el contexto de la cultura nacional. En este debate aparece Julio Castro como contestatario de la propuesta, él cree que la cultura nacional nada tiene que ofrecer en el desarrollo del ballet nacional. De esta manera sale a luz diversas perspectivas y sensibilidades en torno al valor que le adjudica al canon de la danza clásica de occidente, lo que demuestra que existen posturas heterogenias al respecto.

En el desarrollo de este debate se detectan las diversas lecturas que respecto al ballet se hacían en el Perú: de una parte están lo que lo perciben como una oportunidad para lograr status o reconocimiento para el ascenso social o cultural ya que es considerado un medio para ubicarse en el goce de una cultura más cosmopolita; desde otro ángulo, estás los que apuestan por la disciplina técnica que lleva implícito que les proporcionaría mecanismos más eficientes para expresar sus motivaciones personales, de allí que propugnen la exploración de expresiones artísticas a partir de la sofisticación corporal de los danzantes. Se deduce, de esta última propuesta, que sus gestores no están preocupados por construir, desde el ballet, un elemento identitario para el colectivo nacional



Por otro lado, la formación específica en la danza adoptará dos perspectivas distintas; cada una, con sus propios argumentos y perspectivas. Por un lado, se agrupan los que provienen de las tradiciones andinas, afroperuanas y criollas y que van a ser identificados como estudios del folklore; por otro, están los que aspiran a un desarrollo del ballet desde el refinamiento técnico de los cuerpos danzantes y que se les identifica como parte del estudio del arte “culto”; creen que este tipo de danzas les oferta una aproximación a la cultura “superior”, “distinguida”, “diferenciadora”; a la que, generalmente, tienen más acceso las elites, es decir, que les serviría para incrementar su prestigio social.

Entre los años 1942-1967 se incrementa la importancia respecto a las propuestas de los intelectuales indigenistas quienes están interesados en la reivindicación del estatuto folklórico; sin embargo, estas propuestas son impulsadas destacando su cariz ideológico<sup>9</sup> lo que fue utilizado para legitimar un proyecto político. En este punto se percibe que las danzas o la formación profesional en danzas, está fuertemente influenciadas por el entorno político de la época. Si bien en este periodo los estudios de la danza clásica y moderna se truncan, la práctica de dichas disciplinas adquiere mayor actividad en parte porque el estado se convierte en un su más interesado difusor, en tanto, encarna el discurso modernizador que el ballet simboliza.

Hoy en día el panorama es otro, como explica Gina; en estos años la carrera de danza clásica ya se profesionalizo y adquirió rango universitario. Es muy común ver a chicos de clase medias y populares matriculándose para formarse como bailarines; así, ¡como los tiempos han cambiado!; pero, el respeto y la disciplina se mantienen. Ella nos da una perspectiva de lo que sucede ahora, dentro de la escuela de ballet, con los sueños o aspiraciones de estos muchachos y como ella percibe este cambio

---

<sup>9</sup> Este giro se produce en el contexto del Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas en 1968.

*“Lo que veo es que los chicos son más versátiles, tienen otra perspectiva que era lo que nosotros queríamos, muchos de ellos son sus propios promotores, chicos que ya están formando sus grupos particulares, ya tienen ese tipo de visión de ser ellos los emprendedores, tienen su proyecto artístico y lo quieren llevar adelante”.* (Gina Natteri)

Profundizando sobre la versatilidad y plasticidad con la cuales los alumnos organizan sus vidas; Gina afirma que los jóvenes, hoy en día, ya no conservan sus puestos de trabajo; ahora, prueban en un lugar se aburren; prueban allá, es generacional, como que evitasen establecerse en un lugar. Ellos quieren experimentar:

*“Son versátiles porque están en diferentes géneros de danza, con una buena formación de clásico, van a ayudar que el nivel de esos géneros se eleve. Las escuelas preparan a los bailarines para que sean versátiles porque en un mundo cambiante, ellos deben tener esa capacidad de explorar distintas formas, pero siempre respetando el clásico, el clásico no va a morir porque se respeta su esencia, obviamente los bailarines clásico han cambiado, antes no tenían las extensiones que tienen ahora o no hacían tantos giros, pero, debemos tener cuidado para preservar la tradición del ballet, no hay que confundir lo atlético con el arte, el arte tiene que durar, lo atlético es pasajero.”* (Gina Natteri)

Asimismo, recalca el papel fundamental de la enseñanza y la metodología empleada en la formación de las nuevas promociones de alumnos que egresan de la escuela

*“La enseñanza no puede ser de forma sino enseñar al cuerpo a sentir a tu cuerpo para poder manejarlo de una manera adecuada y poder manejarlo de múltiples formas. El movimiento lo tienes que sentir, sentir la línea, el círculo o el cruce, no imitar un paso sino sentirlo. Es lo importante del aprendizaje.”* (Gina Natteri)

Finalmente, expresa la importancia de la escuela en la vida de estos jóvenes, como un espacio de descubrimiento y experimentación:

*“Muchos de ellos piensan que quieren bailar, pero aquí empiezan a descubrirse, la idea es que no formamos moldes, trabajamos a partir de las potencialidades de cada uno, cada uno se desarrolle personalmente, no todo/as van a poder ser príncipes, ellos lo tienen claro, y tratan de potenciar al máximo sus otras habilidades.” (Gina Natteri)*

## 2.2 Bases Teóricas

El tema será tratado desde tres marcos teóricos fundamentales, la consideración del cuerpo como un producto de la cultura (1), además de construible, uno de cuyos efectos sociales es ser percibido como capital erótico (2); y que, cada una de las acciones que realizan nuestros actores se concretan en la ciudad (3), que en sí misma, tiene efectos en cada uno de los que la habitan.

### 2.2.1 El Cuerpo

El cuerpo siempre ha formado parte de las problemáticas en las investigaciones antropológicas. En dichas investigaciones sobre el cuerpo se enfatizaba el nivel físico y la perspectiva cartesiana que impactaban en la subjetividad y las prácticas sociales que definían o eran analogías de sus sistemas culturales o sociedades. Entendemos por cuerpo a una construcción sociocultural e histórica que no se da como un hecho aislado, sino que desde desarrolla en relación a un determinado contexto social o cultural y en relación intersubjetiva con otros cuerpos

Por lo tanto, existirán una gran gama o variedad de representaciones, valoraciones significaciones en torno al cuerpo en diversas culturas. Estas se renuevan en experiencias y prácticas que involucran:

*“La relación con el propio cuerpo se constituye en una forma particular de experimentar nuestra posición en el espacio social; esta experiencia es debido a la distancia existente entre nuestro cuerpo real y el modelo de cuerpo legitimado como hegemónico, entre lo que somos, el cuerpo que tenemos y el cuerpo que deberíamos, o es socialmente valorado tener.” (Citro, 1999:2)*

En suma, la forma en como percibimos nuestro cuerpo y a 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.

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) cuyo análisis fue fundamental para el desarrollo de la teoría del cuerpo. Desde su perspectiva, en el campo de las humanidades, es que desde 1930 se sostiene que son un conjunto de prácticas que se encuentran vinculadas por un modo específico de educación social del cuerpo o por un patrón de entrenamiento corporal cotidiano.

De hecho, su análisis contribuyó al desarrollo de la teoría del cuerpo dentro de las humanidades. Mauss 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) donde se hace énfasis en el concepto de técnicas disciplinarias, aquí se desarrolla y profundiza el concepto de técnicas corporales tocado inicialmente por Mauss. El objetivo de estas tecnologías es regular los cuerpos a través de una red de poder o un bio-poder; es decir, este no solo atraviesa y penetra los cuerpos sino también las subjetividades de los sujetos e impacta, eficazmente, sobre ellos con el fin de que sean más productivos a las sociedades.

De esta forma el análisis de Foucault 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 mismas personas que investigan; en consecuencia, sigue pensando al cuerpo como un ente receptivo, dócil o pasivo.

Lejanas quedan las concepciones dualistas ya que, desde la década de los '70, 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. Son movimientos simultáneos a los que forman parte de cuestionamientos que surgen como consecuencia de las relaciones con los cambios alrededor de la concepción sobre el cuerpo en los procesos ocurridos en la modernidad y en la posmodernidad.

De este modo la categoría corporal ha venido evidenciándose en las diversas investigaciones, desde las ciencias humanas, en estas últimas décadas. Los planteamientos se generan desde su materialidad o como categoría discursiva. En muchos de estos acercamientos al cuerpo se analiza y piensa al cuerpo como un ente pasivo o como un medio para entender otro tipo de situaciones.

En cuanto se refiere al cuerpo como una categoría de investigación, ésta se sostiene desde la experiencia misma. Tales son los aportes de la Fenomenología, tomando entre ellos a la Antropología de la danza, para afirmar que la experiencia es 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 y, al mismo tiempo, se convierte en sustrato vital de toda investigación. Muchas de esas propuestas parten de las experiencias del cuerpo y se sustentan en perspectivas elaboradas por Frederick Nietzsche, Maurice Merleau-Ponty y Thomas Csordas. Así, percibirse bajo la premisa de estar-en-el mundo resulta ser noción existencial de la cultura. Esto

nos permite acercarnos al cuerpo en un sentido experiencial y como si el cuerpo fuera un sujeto debilitando la dualidad cartesiana cuerpo/mente y considerando propuestas abiertas al mundo perceptual y a concebir el cuerpo como la condición de constante existencia.

En Nietzsche considera que el poder que nos mueve a actuar y transformar sobre el mundo y a nosotros mismos es a través del movimiento; mientras que Merleau-Ponty 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 construidos a través de nuestro cuerpo y generan, como efecto, nuevas formas de socialización y de afectividad. De acuerdo a esta propuesta se afirma que:

*“De acuerdo con esto nuestras percepciones, sensaciones, gestos y movimientos están socialmente construidos; pero, son a la vez, socialmente constituyentes, dado que un cambio en estos modos de vincularnos con el mundo, mediante el cuerpo, podría generar nuevas formas de sociabilidad y afectividad produciendo cambios en las prácticas sociales en las que estos modos se despliegan.” (Mora, 2010: 67)*

### 2.2.1.1 El Rol del Cuerpo en la Posmodernidad

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. Ella afirma que:

*“Las condiciones estructurales de un capitalismo en crisis generan un síndrome del artificio que se desarrolla, trasmuta y prolifera en la sociedad del espectáculo, permeando nuestra vida social, nuestros hábitos y estilos de vida hasta traspasar las capas más íntimas de nuestro cuerpo; en ello, los medios de comunicación y el hiperconsumo juegan un papel central.” (Briceño, 2011:9)*

En este panorama el cuerpo goza de un protagonismo central en la diversidad de espacios públicos e incluso en los recreativos y pone en evidencia su movilidad desde el ámbito privado a lo público y viceversa de una manera tan marcada que se puede comparar con un performance. Ampliando esta perspectiva, Gloria Briceño plantea el concepto de “objeto-signo” para designar al cuerpo dentro de una sociedad de hiperconsumo que sigue los lineamientos económicos de un capitalismo basado en el “libre mercado”. En este sentido cuestiona lo relacionado a lo que el capitalismo considera como libertad (Briceño, 2011)

*“La característica principal de la producción en esta civilización urbana del siglo XXI estriba, por lo tanto, en que no sólo genera mercancías: objetos no esenciales, sino que los convierte en signos que son la base simbólica en que se asienta la cultura. En cuanto que tiene un sentido, el consumo es una actividad de manipulación sistemática de signos. (...) Para volverse objeto de consumo es preciso que el objeto se vuelva signo, es decir, exterior de alguna manera, a una relación que no hace más que significar” (Briceño, 2011 Braudillard, 2004:224)*

Gloria considera el gran aporte de las ideas de Lipovetsky cuando hace referencia al *síndrome del artificio*. Desarrolla esta idea afirmando que en la actualidad se configuran nuevos repertorios de conductas, prácticas y representaciones vinculados al cuerpo. Estos se rigen bajo las mismas leyes que rigen al objeto-signo en el mercado de la sociedad de hiperconsumo, los cuales son: inmediatez, obsolescencia, seducción y diversificación (Briceño, 2011) (Lipovetsky, 2007).

El conjunto de estas propuestas genera una impronta en el cuerpo que implica un cambio profundo de la subjetividad que está relacionada a la constitución de una nueva cosmovisión del mundo o *Lebenswelt*, a partir del cual, construimos nuestros proyectos de vida e interacciones cotidianas. Así:

*“se trata de una verdadera transformación sociocultural y simbólica que reestructura a profundidad las disposiciones, los comportamientos, los valores, las actitudes y los estilos de vida de los individuos por medio de las prácticas cotidianas.”*(Briceño, 2011: 14)

Debido a tal análisis muchos sociólogos, entre ellos Lipovetsky, proponen una nueva categoría: *“Nace un Homo consumericus de tercer tipo, una especie de turboconsumidor desatado, móvil y flexible, liberado en buena medida de las antiguas culturas de clase, con gustos y adquisiciones imprevisibles.”* (Lipovetsky, 2007:11). Es así, que esta sociedad hipersconsumista y de espectáculo tamiza nuestra cultura y nuestras subjetividades, construyendo nuevas concepciones en lenguaje y representaciones acerca de lo propio y ajeno, lo íntimo y lo público, lo lejano y lo próximo; entonces:

*“La llamada sociedad del espectáculo alude al desplazamiento de la intimidad – confinada tradicionalmente en el espacio privado– de los sujetos comunes y corrientes a la esfera de los mass media, como una forma distintiva de la personificación del sujeto en la sociedad contemporánea: sujetos que anhelan ser los protagonistas con sus propias historias e insertarse así en el escenario*



*público, como los otros, los “famosos”. De esa manera, abre las posibilidades de dar un salto a la luz pública –aunque sea efímero.” (Briceño, 2011:15)*

De otro lado, la dinámica que sigue el objeto-signo produce y reproduce las relaciones de clase y poder, así, como las diferencias que surgen a partir de esto, como en una radiografía de lo que ocurre internamente en la sociedad, todo esto de acuerdo a una preferencia o gesto. Entonces, el hiperconsumo fortalece aquellas relaciones jerárquicas de la sociedad acrecentando la diferencia entre clases:

*“Los objetos no son más que “exponentes de clase”, significantes y discriminadores sociales; funcionan como signos de movilidad y aspiración social... es la lógica del objeto-signo” (Lipovetsky, 1990:194)*

El síndrome del artificio que rige la sociedad de hiperconsumo reconfigura simbólicamente el uso y el disfrute de los espacios públicos como: calles, gimnasios, centros comerciales, etc) todos estos transformándolos en pasarelas en los que se demanda la exhibición de los cuerpos como objetivos lúdicos, eróticos y bellos. Sin importar si esos cuerpos han sido producidos y mejorados gracias al gimnasio, cirugía estética, etc; lo fundamental es mostrarse portando una variedad de signos que sean distintivos y que permitan ser decodificados por otros y, de esta forma, clasifique a sus dueños en determinados grupos para goce voyerista del mirar y ser mirado.

El cuerpo como objeto–signo está recubierto de capas. Estas capas con como finas distinciones que son decodificadas y que responde a un sistema especializado de clasificación común a los objetos–signo que produce el mercado donde los cuerpos jóvenes y sanos son los más valorados y cotizados.

*“Partiendo, entonces, de una visión subjetivada de la realidad, el cuerpo es digerido material y simbólicamente por el mercado como una pieza muy preciada del hiperconsumo, insertándolo en el escenario mediático y la vida pública para el disfrute de la mirada propia y ajena; es decir, estamos frente a un cuerpo como performance.” (Briceño; 2011:18)*

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.

*En resumen, la performance juega a ser una estrategia para desestructurar, desde los propios conocimientos con el fin de generar nuevas formas de subjetividad que permitan nuevas formas de ciudad.*

#### 2.2.1.2 El cuerpo como capital

Existen muchas definiciones y/o conceptos de capital, la mayoría con mucha controversia; por lo que, utilizaremos la definición más genérica y clásica que lo concibe como elemento necesario para la producción de bienes de consumo y que consiste en maquinarias, inmuebles u otro tipo de instalaciones que, además, tienen un alto grado de efectividad para satisfacer necesidades y generar rédito económico.

Este concepto de capital, que es estrictamente económico, es extendido por Bourdieu a cualquier tipo de bien susceptible de acumulación, en torno al cual, puede constituirse un proceso de producción, distribución y consumo.

Para el caso que nos ocupa, 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 desde un cuerpo preparado para responder a las exigencias de la vida diaria en otro - para el caso de esta tesis con habilidades estéticas- convertido en bien de consumo y que genera réditos económicos al sujeto.

En consecuencia, el capital es el trabajo acumulado en forma de materia o en forma interiorizada o “incorporada” en la que los intercambios sociales tienen efectos en los espacios sociales (Galak, 2010:82) Pero, hay varias formas de capital que Bourdieu los diferencia con tres denominaciones: (1) Capital económico, aquel en el que tiene el control sobre los recursos económicos y que es susceptible de ser convertido en dinero sobre el que se asienta el poder político y la hegemonía.

(2) Capital social que se constituye en función a la pertenencia a grupos, relaciones, redes de influencia y colaboración, es “un capital de obligaciones y relaciones sociales”, y; (3) Capital cultural que está constituido por las formas de conocimiento, educación, habilidades y ventajas que tiene una persona y que le dan un status más alto dentro de la sociedad.

El primer capital cultural del que dispone una persona es aquel que es proporcionado por los padres a los hijos, se transmiten actitudes y conocimientos necesarios para desarrollarse en los sistemas educativos y que, luego, es el generador de los elementos diferenciadores de una sociedad o cultura respecto de otra y, además, está constituido por las formas de gobierno locales, por las tradiciones, creencias y características comunes; todos estos elementos son socialmente adquiridos y se manifiestan en el interior de las familias y son reforzados por los sistemas educativos y las relaciones cotidianas.

Es el propio Bourdieu quien, a estas formas de capital, le agrega el Capital simbólico cuya característica primordial es la intangibilidad y el ser inherente a los sujetos y cuya única posible existencia consiste en la decodificación que de él hacen los otros; además, es un capital que se genera posteriormente a la adquisición de las otras formas de capital, es como un prestigio acumulado o

poder progresivamente adquirido mediante el reconocimiento social (Bourdieu, 1993)

Por otro lado, Bourdieu amplía el estudio del capital cultural siguiendo el mismo esquema de estudio del capital; así, diferencia tres formas de capital cultural: (1) Capital cultural incorporado que se refiere al capital que el ser humano adquiere por cultivarse, es un capital que se adquiere progresivamente o a lo largo de la vida.

(2) Capital cultural en forma objetivada que está constituido por los libros, cuadros, discos o lo que, en términos genéricos, se denomina bienes culturales y, (3) Capital cultural en forma institucionalizada que lo constituyen todos los reconocimientos que se otorgan por la obtención de grados académicos o por efectos del desarrollo de actividades escolarizadas.

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; de allí que se encuentre asociado, directamente, con otros conceptos en las ciencias sociales y humanas y hace posible el enriquecimiento entre el capital social y el cultural (Hernández, Grineski, 2013).

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”.

Sin embargo, la complejidad de la vida social ha agudizado los análisis respecto al capital cultural y han incluido nuevas formas que, por su utilidad para este trabajo de investigación, analizaremos dos de ellos: el capital, en el que el cuerpo es utilizado como mercancía cuya forma más común es la prostitución; y el cuerpo como capital erótico que es el que más, específicamente, está relacionado con los fundamentos de esta tesis.

### 2.2.1.3 Prostitución o el cuerpo como mercancía

Es un tema muy complejo referirnos a este tema; pero, será muy útil en la medida que nos permite diferenciar el cuerpo como capital, para el caso específico de lo que este trabajo de tesis plantea, con la concepción del cuerpo como objeto susceptible de proporcionar servicios o como bien de intercambio; más claramente, por convertir el cuerpo en objeto de uso por o para otro cuerpo.

En un razonamiento dialéctico extremo considero que lo que la tesis plantea es la construcción de un cuerpo como capital que está para el disfrute lejano y colectivo donde lo que se intercambia es el disfrute estético que este genera por la plasticidad de sus movimientos dentro de un patrón coreográfico, es decir, es una potenciación de los sujetos para ampliar sus facultades expresivas más allá de las necesarias para responder a las exigencias de la vida cotidiana; en cambio, el cuerpo como capital, en el que se intercambia placer sexual por dinero, es la conversión del cuerpo en objeto para el disfrute de aquella persona que lo compra.

En atención a la consideración anterior es que la prostitución constituye un cuerpo mercancía, un cuerpo convertido en objeto de intercambio; dentro del cual observamos que se trata de una conversión atravesada por relaciones de poder, por diferencia sexual, en la que los varones son los agentes de predominio del comercio de mujeres-objeto para el servicio sexual, que los varones son los consumidores y que, la simbolización social de actividad es utilizada por los varones para deslegitimar a las mujeres en el ejercicio de sus derechos cuando “afectan” o cuestionan el poder masculino.

Efectivamente, el estigma de la prostitución persigue a las mujeres porque es por su sexualidad que adquiere su valoración social, su propio cuerpo se convierte en un escenario de control ejercido por los varones que, al mismo tiempo, definen su ubicación en la sociedad y ejercen sobre ellas un control exterior y lejano. Pero, la prostitución es una actividad en la que participan varios actores, me refiero a la prostitución como sistema de comercialización de cuerpos para el disfrute sexual; sin embargo, cuando hablamos de prostitución aparece, como un improntus, la imagen de la prostituta.

Es evidente que el sistema mismo ha previsto la “invisibilidad” de los otros autores. Lo sospechoso es que los “invisibles” son los varones, es decir, los dueños del negocio y; las visibles son las mujeres, aquellas cuyos cuerpos son convertidos en objetos de intercambio y que, al mismo tiempo, son convertidas en la cara social de la propia actividad, ellas la encarnan.

La prostitución masculina, por otro lado, es objeto de otro proceso de simbolización. Si en la prostitución femenina ellas encarnan la actividad e invisibilizan al cliente y al proxeneta, en la masculina se visibiliza a la clienta y se obvia al que la ejerce. La legitimidad de estas simbolizaciones interesadas es refrendada por discursos sociales potentes a los que se aferran las concepciones patriarcalistas: “los hombres tienen necesidades sexuales que las mujeres no tienen”, pagar por servicios sexuales es “cosa de hombres”.

Estos discursos apuntan a un control, no solo de las “putas”, sino que se hace extensivo a todas las mujeres; se trata de mantener el sistema normativo hegemónico que garanticen la continuidad del predominio masculino sobre el femenino cuando son los primeros los responsables de la organización de la venta del cuerpo de las segundas.

En general, el comportamiento que tiene la sociedad para realizar sus actividades de consumo es similar al que se presenta para el ejercicio de la prostitución, en la medida en que la oferta se adecua a la demanda de los clientes. Estos establecen las reglas y son ellas las que se someten a sus requerimientos; y, al final, aparecen como las responsables de sus efectos.

En este sentido, la prostitución no genera un nuevo marco para la sexualidad, sino que reproduce y magnifica el existente. Más, es una forma del cuerpo como capital en el que las formas externas del cuerpo generan valoraciones diferenciadas y, por cierto, diferentes valores de cambio; la mercancía tiene un valor diferente en función a las formas diferentes de presentación del cuerpo.

#### 2.2.1.4 El Capital Erótico

Una de las investigaciones que ha colocado, en primer plano, el valor del cuerpo dentro de los regímenes jerárquicos que existen en la sociedad contemporánea ha sido la tesis sobre capital erótico de Catherine Hakim (2012) quien centra sus bases en comprender el valor de la interacción corporal en nuestras sociedades. Este cuestionamiento, por el cuerpo, está relacionado a un aumento del valor del capital cultural incorporado que se obtienen en las primeras etapas de socialización, dentro del seno familiar, y construye dispositivos básicos en relación a la percepción y juicio sobre el mundo.

Esto sería una forma de reactualizar, con data contemporánea, los postulados que propone Bourdieu en La Distinción (Bennet, T et al, 2010) para esto Bourdieu (2000) realiza una diferenciación entre tipos de capital económicos, cultural y social. Aunque, en la cotidianidad las diversas formas de capital pueden combinarse; además, los capitales culturales tienen gran impacto, tanto en las redes sociales, como en los recursos económicos del individuo. (Neveu, 2012)

El capital cultural consta de tres formas. La primera hace referencia al capital cultural que se adquiere por la acción pedagógica de la familia, la cual genera impronta en los individuos. Es decir, se encuentra incorporado y no se puede obtener por herencia, sino que es aprendido y practicado dentro del ámbito íntimo. “El carisma corporal, el estilo se forja entre los privilegiados en acción pedagógica familiar y permite la incorporación de valores dominantes en los mercados corporales.” (Moreno Pestaña, J. L. y C. Bruquetas Callejo, 2016 :3)

En la actualidad, respecto a esto, ha surgido la idea de implementar actividades compensatorias por la falta de transmisión corporal familiar a partir de la creación, dentro del mercado, de cursos para mejorar el aspecto estético, entre otros relacionados a la construcción de la imagen.

La segunda forma de capital cultural es el de la objetividad, como señala Bourdieu; este puede referirse a todo tipo de materiales relacionados con lo estético o lo culto cultural como las pinturas, libros que cuentan con el añadido de recursos intelectuales que podrán disfrutarse y comprenderse. Señala que el capital económico puede transformarse en este tipo de capital cultural y que puede ser ostentado como parte del patrimonio; pero, esto no los convierte en culturalmente admirables (Bourdieu, 2000)

Por lo tanto, es necesario incorporar el capital cultural para actualizar una obra de arte, de otra forma, se puede quedar como un inculto pretencioso. La transformación del capital económico en cultural adquiere beneficios que reportan las competencias estéticas. En ese sentido *“El capital cultural otorga prestigio y, la promesa de un futuro, que no se reduce a los ingresos percibidos por el sujeto.”* (Moreno Pestaña, J. L. y C. Bruquetas Callejo, 2016 :3)

La tercera forma del capital cultural es la institucionalizada. En esta dimensión los diplomas y certificados avalados por alguna institución de prestigio ayudan al portador a respaldar formalmente sus competencias sin tener que demostrarlas.

*“El capital erótico, según la socióloga británica Catherine Hakim (2102), es aquel que no puede reducirse a la triada de Bourdieu (capital cultural, capital económico y capital social). Para Bourdieu, los tipos de capital pueden convertirse entre sí con más o menos dificultad: así el dinero puede convertirse en estudios o lecturas, en arte y en bibliotecas y producir capital cultural; las redes sociales pueden acabar siendo útiles para los negocios.”* (Moreno Pestaña, J. L. y C. Bruquetas Callejo, 2016 :2)



En cambio, Hakim sostiene que el capital erótico no puede adquirirse de otros capitales y, más bien, depende en buena medida del azar biológico. Por lo tanto, nos encontramos ante un capital que desafía las jerarquías sociales, el cual pueden poseerlo personas con bajos recursos económicos, sociales y culturales. En lo que respecta a la reconversión de este o su eventual composición, unido al resto de capitales, es algo válido ya que ciertamente los potencia y se potencia.

Otro de los puntos que aclara Hakim es que el capital erótico puede ser masculino y femenino dejando entrever que existe una ventaja comparativa por el segundo. Argumento que desarrolla en el tercer capítulo de su libro donde explica que los consumos de los bienes eróticos jamás resultan ser insuficientes para los hombres. Evidentemente, esta baja sexual masculina impacta en las mujeres, quienes, son más propensas a utilizar su belleza corporal a cambio de ciertos beneficios.

Hakim describe seis elementos que componen el capital erótico: El primer elemento está relacionado a la belleza física; aquí, él hace una clara distinción entre ésta y su nula vinculación con el capital erótico; resulta que no existe relación entre ambos ya que la belleza física es una construcción socio cultural que cada con contexto histórico.

El segundo elemento se refiere al atractivo sexual, argumenta que la belleza tiene relación con la fotogenia, mientras el atractivo sexual es cinematográfico. “Es decir, se origina del aura que transmite el cuerpo en movimiento.” (Moreno Pestaña, J. L. y C. Bruquetas Callejo, 2016 :4)

El tercer elemento está ligado con el carisma personal, la capacidad de atraer a las masas. El cuarto se enfoca en el cuidado corporal, lo que implica poseer una apariencia física cuidada, joven en buena forma y tonificada; y, deriva de la capacidad para atraer a los demás por medio del carisma o simpatía.

El quinto elemento está relacionado, o es una suma aunada, a símbolos de status (ropa, uniformes, marcas, accesorios); la autora precisa que estos

dispositivos que se van colocando sobre el cuerpo, en alguna medida, es determinante ya que implica la fuerte exposición del cuerpo a la moda. En todo caso lo que determina esta dimensión es la capacidad para gestionar los propios contextos y el dominar el manejo corporal supondría una revalorización del capital erótico.

El sexto componente está relacionado a la habilidad sexual en sí misma y que un número restringido de personas lo poseen; además, de resultar complejo y susceptible de investigación. Al respecto, Hakim se muestra un tanto preocupado por su aspecto altamente relativo y considera que el rol mayor o menor que juega el capital erótico es por su interdependencia con los distintos contextos laborales y culturales; aunque precisa que, en conjunto, potencia el resto de los capitales.

Hakim expresa la importancia del capital erótico el cual, en su opinión, debería trabajarse desde la infancia; puesto que, al ser parte del capital humano necesita ser potenciado a través de la manipulación del cuerpo; por tanto, supone su acumulación con más o menos éxito.

“El capital erótico resulta central en todos aquellos espacios donde se funden la vida pública y la vida privada y donde el cuerpo se convierte en el centro de la interacción profesional, se expande con la economía de servicios”. (Moreno Pestaña, J. L. y C. Bruquetas Callejo, 2016 :4)

Para la autora el progreso económico, en hombres como mujeres, se logra por recursos eróticos, así como, por competencias técnicas; es decir, que el capital erótico juega un rol importante en los intercambios económicos porque los inducen desde un lenguaje corporal silencioso e implícito en el cuerpo del trabajador.

Hakim propone que para comprender el impacto del mercado del trabajo del cuerpo resulta un aspecto básico insistir en la pluralidad de aspectos presentes en el capital erótico, el cual, se termina convirtiendo en una característica central de la personalidad del sujeto, llegándose a incorporar en todas sus dimensiones e incluso en lo más íntimo. Esto calza con propuestas de un artículo importante

de Joanne Entwistle y Elisabeth Wissinger (2006) quienes tienen una postura crítica respecto al concepto de “trabajo estético”

Hakim, para su análisis, pone énfasis en el manejo de las competencias comunicacionales y corporales; sostiene que el trabajo estético confluye en una gestión compleja de las emociones y una modulación de la personalidad que impactan en las emociones y en la personalidad del individuo. De acuerdo a esta perspectiva es factible afirmar que:

*“En este sentido, la noción de capital erótico radica en las cualidades estéticas, en la materialidad del cuerpo, en su conjunto y no solo en su apariencia, como si se tratase de un disfraz susceptible de ponerse y quitarse a voluntad.”* (Moreno Pestaña, J. L. y C. Bruquetas Callejo, 2016 :5)

#### 2.2.1.5 Cuerpos Performativos

*“Las ciudades pueden ser vistas como embravecidos torbellinos de afectos, como la ira, el miedo, la alegría, la euforia, entre otros”* (Thrift, 2008:171). Estos afectos se encarnan y corporalizan en los ciudadanos; parafraseando a Pile (1996), sostengo que se territorializan, se desterritorializan y se reterritorializan, ya que es producto de la interacción constante entre todas las formas de acción del sujeto, que habita la ciudad, con otros, con los espacios y con los objetos que lo circundan. De esta forma lo urbano es performado, apropiado, disputado en algunos casos y, también, inscrito en los cuerpos de los habitantes que viven en las grandes metrópolis latinoamericanas.

*“El habitante de la ciudad sabe que su espacio vivido, en ocasiones, debe ser conquistado, defendido, explorado, utilizado, compartido. En ello siempre se involucran la corporeidad y las emociones.”* (Lindón, 2015:9)

En este sentido se origina un vínculo entre lo corpóreo y las emociones, inscritas en los habitantes; elementos con los cuales, experimentan la ciudad, actúan en ella para disputársela o subvertirla en diferentes contextos socio-culturales.

Esto ha permitido que los estudios urbanos latinoamericanos puedan, poco a poco, ir profundizando sus análisis al complejo estudio en torno a la densidad propia del espacio urbano y su complejidad, de allí que se incluyan los puntos de vista de los sujetos y su acción en la vida cotidiana.

Esto se interpreta como la introducción de la variable acción del habitar de los sujetos, ya que sus acciones configuran y reconfiguran la ciudad o la vida urbana; es decir, no solo se limita a sus prácticas; este es el resultado de reconocer que la ciudad es integradora del sujeto que la habita en sus múltiples espacios. Más claro, en esta nueva mirada se busca la articulación del cuerpo y la corporeidad, con el sujeto que habita y practica la ciudad. En esta búsqueda consideramos la performatividad como una forma de introducir el cuerpo y las emociones en los estudios sociales.

El concepto de performatividad fue utilizado inicialmente para evidenciar la relación que existía entre el lenguaje y su capacidad para construir la realidad social. Este paralelismo, entre la palabra y la acción, es posible dentro de un contexto específico que lo autoriza (Austin, 1998)

Con el tiempo, y los nuevos escenarios, el concepto de performatividad ha sido reactualizado según los cambios de procesos en contextos específicos. En procesos y contextos inestables el concepto de performance pasó de centrarse en lo discursivo hacia la importancia de los actos del hacer. En consecuencia, la performatividad pudo abarcar el estudio de los actos corporales-y no sólo de los actos, como lo fue en un inicio cuando esta se limitaba a una- que construyen la realidad.

Víctor Turner (1974) sostiene que la performatividad va más allá de dramatizar o de un hacer corporal, para agregar que este supone un re-actuar o re-experimentar; es así, como la repetición de un conjunto de significados sociales relacionados al actuar de los sujetos-cuerpos forman parte de lo que denominamos el espacio social de la ciudad.

La performatividad está asociada internamente a la hexis corporal, término que ha sido desarrollado por Bourdieu (1994) quien sostiene que está vinculada a la manera en que nos exponemos frente a distintas emociones como: el dolor, la ira o la risa, etc. Todas estas disposiciones, igualmente, son construidas a través del proceso de socialización y se presentan grabadas en nosotros gracias a que nuestro cuerpo está abierto al mundo social.

Por lo tanto, *“es el hexis corporal lo que constituye el objeto primero de la percepción, y por ellos el espacio público, se reconfigura constantemente en múltiples escenarios en los cuales el habitante ofrece su propio cuerpo (a través de las hexis corporales) como espectáculo”* (Lindon, 2015: 111)

Así, las hexis corporales son estructuras perennes del cuerpo que son cargadas con significados y valores sociales dependientes de un contexto. Son aprendidas desde la infancia, como matrices relacionados al cuerpo individual, que corresponden a hábitos cotidianos y llegan a constituir una suerte de memoria corporal la cual se define como que está implícita en acciones cotidianas como comer, caminar, bailar, etc.

Los conceptos de performatividad, así como, hexis corporal generan reflexividad en torno a una imagen reflexiva de la ciudad como un espacio –social – movimiento en flujo constante. Si bien evidencian una materialidad efímera del espacio urbano (Seamon, 1979).

Las performatividades, en consecuencia, son procesos inacabados y que pueden re-actualizarse constantemente, a la par que construyen los espacios, los sujetos y a la ciudad misma.

### 2.3 Enfoques Teóricos

Establecidos los marcos conceptuales desde los cuales vamos a comprender nuestro tema de investigación: cuerpo, capital erótico y ciudad; el análisis de la información la realizaré desde tres enfoques teórico.

A los ritmos de los astros y a los ritmos de la naturaleza también le corresponden ritmos sociales, todos los seres humanos realizamos nuestras actividades a un ritmo promedio, ritmo que se inscribe en los cuerpos y que pasa desapercibido mientras realizamos nuestras actividades, salvo cuando exprofesamente nos salimos de él; más, este ritmo está ausente en la reflexión académica cuando define muchas de sus conductas y de sus actos y cumple un rol determinante en la construcción de los cuerpos danzantes.

Sobre su base se inscriben las tecnologías corporales otras como la del ballet; de allí que, para este trabajo de tesis, las actividades cotidianas de nuestros actores son fundamentales en la conversión de su cuerpo en su capital. Pero, sus cuerpos actúan en un contexto o en un escenario social formado por sujetos que consumen y ese consumo es mayor en la medida en que decodifiquen el producto que se les proporciona; esa codificación es implícita y es transmitida o comunicada de cuerpo a cuerpo; de allí que sea importante que el próximo enfoque es la ciudad y/o espacio público y el consumo.

Finalmente, nuestros actores van a actuar en escenarios múltiples; todo su proceso de profesionalización es para performar, no necesariamente el esperado para un egresado de una escuela de ballet sino es para performar en la ciudad, la misma que genera entre quienes la habitan un conjunto de emociones y afectos porque la ciudad es más que la suma de sus habitantes o de su infraestructura, es sobre todo una ciudad imaginada, llena de memoria y de experiencias interminables; lo que hace necesario utilizar el enfoque de ciudad en la conformación de los afectos y las emociones, cuya explotación induce al consumo de lo que nuestros actores son con sus cuerpos.

### 2.3.1 Coreografías Vitales y Ritmos Sociales

Dentro del mundo de la danza encontramos un repertorio universal en cuanto a corporalidades, biotipos, gestos, ritmos y movimientos que están vinculados con la diversidad étnica, técnica y cultural; sin embargo, si nos ubicamos en un caso específico solemos pensar que debería existir una coherencia entre el cuerpo cotidiano y el virtuosismo del cuerpo escénico.

*“Cada cultura organiza su coreografía vital según las formas de uso inconscientes cuyas técnicas de cuerpo será necesario abstraer de lo concreto puesto que marca la personalidad del bailarín, su sensibilidad, su individualidad, su inteligencia artística, sus potencialidades creadoras” (Fuenmayor, 2004:3)*

De esta forma la danza es una de las formas que ordenan el movimiento y que, a la vez, pueden expresar emociones o vivencias propias de los individuos o colectivos cuyos desenvolvimientos escénicos están en relación con la tradición o a ritmos corporales que ofrece el contexto histórico social. “La dimensión oculta corporal o no verbal determina la utilización energética del cuerpo - mente a partir de principios transculturales comunes a varias tradiciones escénicas.” (Fuenmayor, 2004:3)

La primera está vinculada a las técnicas del cuerpo en el actuar cotidiano, en cada cultura; las cuales, generalmente, son patrones ligados a la percepción y acciones orgánicas que responden a procesos inconscientes que liberan capacidades únicas del individuo. La segunda está relacionada con aquellas técnicas de las tradiciones escénicas que potencian, de manera individual, las habilidades a niveles extra cotidianos. La tercera se centra en componentes comunes de las tradiciones escénicas que son abstraídos, complejizados y formulados a través de la techné y que deben ser analizados y complejizados para la comprensión y uso consciente de la técnica.

“El primer adiestramiento de la vida, considerado primigenio y arcaico, son las técnicas de cuerpo tradicionales que regulan inconscientemente todos los comportamientos del ser humano.” (Fuenmayor, 2004:11)

El concepto de técnica, según Marcel Mauss (1979) (1936), está vinculado con el acto tradicional, pero eficaz. Está asociado a lo cultural, simbólico, ritual o religioso; al respecto, se afirma que sin tradición ni técnica no puede existir la transmisión de estas.

*“Todos sabemos bailar, pero cada uno baila a su manera; de manera que, si las técnicas de cuerpo comportan las formas del uso del uso de cuerpo de sociedad en sociedad, podemos aplicar la tríada que propone el antropólogo Edward T. Hall para los comportamientos humanos: formal, informal y técnico. Esa tríada no está muy lejos de las propuestas sobre estilo individual, escritura social y código o esquema de principios transculturales.”*

La transmisión formal está relacionada a lo reconocido y experimentado por los individuos en la su vida diaria. Mientras en la transmisión informal, el modelo es utilizado para ser imitado; pero, sin un esquema previo. Esto corresponde a un primer nivel de modelaje básico donde se aprende, de manera general, con el fin de encontrar un modelo complejamente personal que pueda ser transmitido

“La conciencia técnica sitúa la reflexión de transmisión, formal o informal, con base a procedimientos explícitos que pueden tener registros fotográficos, fílmicos, videográficos, escritos.” (Fuenmayor, 2004:18)

En cada sociedad la forma de utilización del cuerpo, por parte de los individuos, poseen un código inconsciente; por tanto, respecto a sus expresiones escénicas o dancísticas, que corresponden a lo tradicional dentro de una cultura, puede que no hayan sido objeto de reflexión sobre principios, pues, para eso necesitan de una sistematización o teorización para convertirse en técnicas.

*“Todo comportamiento técnico, comprendiendo una parte de lo formal y de lo informal, está caracterizado por ser plenamente consciente”* (Hall, 1984:94)



La danza de la vida es un actividad compleja y muy poco conocida que comprende un entramado de técnicas corporales que se organizan en las técnicas tradicionales del cuerpo que tienen que ver con matrices perceptivas y neurológicas del ser humano, las cuales están enraizadas en las bases del comportamiento cotidiano y cuyas las técnicas secundarias se corresponden más bien con entrenamientos corporales que soportan el paso del cuerpo hacia lo extracotidiano o hacia el virtuosismo.

*“Fundadas en las primeras capacidades adquiridas pre-expresivas del dominio cotidiano por técnicas de cuerpo, las técnicas formuladas extracotidianas para lograr el virtuosismo desarrollan las capacidades adquiridas más allá del uso cotidiano del cuerpo. Entran aquí aquellas elaboraciones de las representaciones humanas que se afirman tanto en las disposiciones individuales como en un saber pragmático adquirido por el actor/bailarín cuyo conocimiento reposa en el manejo de la energía de la vida.” (Fuenmayor, 2004:24 )*

Resumiendo, tenemos que las primeras técnicas con las que se inicia el adiestramiento del cuerpo son las denominadas tradicionales e inconscientes; éstas adquieren eficacia en la construcción de la humanidad ya que se afirman en el deseo de la perpetuación de prácticas muy distintas entre sí, según cada cultura, con el objetivo de organizar potencialidades corporales a partir de la cual otras técnicas denominadas secundarias pueden realizarse.

Los seres humanos desarrollan sus actividades para satisfacer sus necesidades que garanticen su reproducción social, en un contexto regido por los propios ritmos del universo, que tienen que ver con la velocidad de los astros, de la tierra, de la luna, de la circulación de las aguas, de los vientos.

Al mismo tiempo se insertan en estas lógicas rítmicas y desarrollan las propias sobre esa base; así, se insertan en estos ritmos desde el vientre de la madre y luego en lógicas productivas generan, sobre los ritos universales, un ritmo para desarrollar su trabajo, para sus estudios, para su vida diaria, para sus labores

domésticas; las mismas que el grupo social comparte; así, la sociedad despierta y duerme según un ritmo propio, ese ritmo se denomina ritmos sociales; y, al generarse una constancia o regularidad en los movimientos, constituyen las coreografías de vida o coreografías vitales.

Los seres humanos presumimos de originalidades o que diversificamos nuestros actos; sin embargo, unas miradas a nuestros propios actos nos conducirán a definir regularidades, esas regularidades constituyen las coreografías de vida.

Es Víctor Fuenmayor<sup>10</sup> quien las argumenta en su texto *Técnicas del cuerpo y técnicas de la danza (2004)*. Este concepto es muy importante porque al reflexionar sobre la danza, como una forma alterna de lectura de la realidad, resulta que la danza está constituida, en su mayor parte, por estas coreografías vitales; al mismo tiempo, este concepto es determinante para establecer la conexión entre sociedad e individuos, entre sociedad y danza, aunque quienes lo ejecuten las calificamos como danzantes o bailarines/as o como si fueran profesionales extraños a la sociedad.

*“Ese uso del cuerpo en cada sociedad es forma moldeada por la tradición muchas veces oral o sin tener una formulación consciente o verbal. A pesar de tener bases biológicas, las técnicas afirman en las acciones cotidianas y extra cotidianas o escénicas de donde se pueden extraer ciertos principios transculturales para el desarrollo de potencialidades del actor /bailarín.”<sup>11</sup>*  
(Fuenmayor, 2004:7)

La historia demuestra que la producción cultural es un fenómeno acumulativo que, en algunas oportunidades, quedan las huellas en elementos materiales; pero, la heredad acumulada es más activa de lo que imaginamos; está presente en, lo que Bourdieu llama, los elemento de eternización como el lenguaje, por

---

<sup>10</sup> VICTOR FUENMAYOR RUIZ. Nació en Maracaibo 1940. Es abogado y licenciado en letras (LUZ), doctor en letras (La Sorbona, París), doctor en semiología, profesor universitario, bailarín y escritor

(Poeta, dramaturgo), fundador del grupo teatral y danza Taller de Expresión Primitiva, perteneció al grupo literario Cuarenta Grados a la Sombra. Ha obtenido varios premios. Artista múltiple y para quien la danza es la más auténtica de las artes integrales.

ejemplo; en los códigos de conducta compartidos, en las emociones que despiertan; todo ese cúmulo de intersubjetividades que las hemos naturalizado, que desbordan las instancias racionales, se encuentran in-corporadas o corporizadas; están en el cuerpo y actúan como hábitos que conducen nuestras vidas y nuestras acciones cotidianas; es decir, que todos los cuerpos tienen o cargan la cultura acumulada; esta característica es más importante aún en las culturas que han sufrido periodos de colonización prolongados, como es el caso del Perú.

Marcel Mauss decía que todas las sociedades desarrollan sus propias tecnologías corporales como sellos de identidad y que, a partir de ellas, es posible definir las características de la propia sociedad; es decir, que son los cuerpos que constituyen las sociedades los elementos primordiales desde los cuales leer los acontecimientos históricos, los conflictos sociales, los sueños colectivos.

Esta es lo que se llama la heredad acumulada corporizada; que para el caso de la danza es un punto de partida fundamental para identificar los troncos culturales de los cuales habla García Canclini (1990) en las *Culturas Híbridas* y, al mismo tiempo, el elemento sobre el cual se construye la apropiación de las tecnologías corporales otras, como el caso del Ballet, por ejemplo, para nuestros dos protagonistas.

*“Las técnicas de cuerpo obedecen a transmisiones arcaicas u originarias, luego reforzadas por comportamientos inconscientes del entorno que se hace necesario poner en evidencia, en cualquier sociedad, para abstraer la teoría de las técnicas corporales y hacerlas reconocer como determinantes de comportamientos individuales o sociales” ( Fuenmayor, 2004:8)*

### 2.3.2 Espacio Público y Consumo

*“El espacio público de las grandes ciudades latinoamericanas actuales, desde los años sesenta/setenta del siglo XX, se fue configurando crecientemente a*

*través del habitar de muy diversos sujetos sociales que, a la luz del crecimiento y la expansión urbana, fueron encontrando diversos nichos.” (Lindón, 2015:13)*

Esta expansión del espacio urbano permitió que se gestaran diversas dinámicas sociales tanto de acercamiento como de confrontación entre los sujetos. Habitantes provenientes de diversas culturas comparten, en los nuevos escenarios, experiencias múltiples y derivan de diferentes procesos históricos, uno de estos fueron las migraciones que son la causa del crecimiento poblacional en las ciudades y de la altísima movilidad social que exhiben sus espacios públicos. Otro aspecto relevante lo constituye el aumento y diversificación de los patrones de consumo que se observa en los ámbitos cultural, recreativos, de bienes y servicios, entre otros; cuya satisfacción demandan una exposición constante en el espacio público e intensifican el habitar de estos espacios.

*“Todo ello fue convergiendo para que el espacio público de las grandes ciudades confrontara y reuniera crecientes diferencias, otredades inesperadas y muchas veces rechazadas.” (Lindón 2015:13)*

Este proceso interactivo entre demandantes y proveedores genera una especie de flujo reiterativo, en el sentido más vitalista del movimiento, que lo diferencia de un solo desplazamiento físico. En este sentido el flujo vital del movimiento, que invade las ciudades, se va incorporando y reproduciendo las hexis corporales por parte de los sujetos que habitan las metrópolis.

La micropolis<sup>12</sup> es un recurso utilizado por los habitantes de las grandes ciudades, en el proceso de integración a su cotidianidad, y la expansión de éstas de una forma descomunal, podrían representar un conjunto de islas, una especie de territorios no totalmente cercanos, espacio dentro del cual se desplazan, habitan, tanto de forma perdurable como efímera. Esto trae a colación la idea del habitante sujeto (Lindón, 2010). De esta manera se retoma la propuesta que el

---

<sup>12</sup> Fragmentos de la ciudad que son practicadas por un individuo

sujeto habitante se aproxima a la construcción socio espacial de los lugares y la ciudad.

El holograma espacial es un escenario ubicado en espacio temporal concreto y delimitado respectivamente. La característica resaltante es que en aquel espacio también se encuentran latentes otros lugares que forman parte constituyente de aquel lugar.

*“Esos otros lugares traen consigo otros momentos o fragmentos temporales, otras prácticas y actores diferentes, aunque también pueden estar realizando en ese escenario (...); así, la imagen adquiere profundidad (la tridimensionalidad), cuando las formas espaciales y los haceres (las prácticas) son reconocidos con sus significados” (Lindon, 2007:14)*

### 2.3.3 Afectos y Emociones

En relación a los estudios urbanos que involucran la afectividad aún se percibe un interés poco profundizado sobre el tema, estos no son ajenos a los cambios rotundos que se han dado en relación a la corporeidad y las emociones; ambos temas se relacionan, en gran medida, con las Ciencias Sociales. De igual forma está emparentado con el giro sensorial que destaca David Howes (2014), en su caso particular, relacionado con la Historia y la Antropología.

Otro escenario es la Filosofía donde si existen antecedentes bastante lejanos y una disciplina que nunca abandonó la reflexión sobre los afectos. Así, la obra es de Baruch Spinoza, del siglo XVII. Es un excelente referente sobre esta temática ahí se desarrolla Etimológicamente el concepto de afecto; éste procede del latín *afficere* que significa influir o afectar. Ciertamente, ahí está el meollo del asunto que implica una confusión acerca de diferencias sobre los afectos y la afectividad, es decir, en lo que impacta o influye en el sujeto.

*“Una forma de concebir el afecto es como conocimiento corporeizado (embodied Knowledge). Así, el afecto es reconocido como conjunto de prácticas*

*incorporadas o encarnadas, que producen un comportamiento visible.” (Lindón, 2015:12)*

Por su parte, Paul Rodaway (1994) nos habla del término de geografías sensoriales, las cuales se construyen en ese desplazamiento; así, como nuestra habilidad socio-espacial para ubicarnos, orientarnos; a esto le denomina un conocimiento encarnado o que está corporizado en nosotros, en nuestros cuerpos y debe ser reconfigurado constantemente; definitivamente, esta propuesta está engarzada con los estudios sensoriales sobre la ciudad.

Desde una perspectiva más antropológica, Michelle Rosaldo (1980), incide en que las emociones son pensamientos que se corporizan, se estructuran en prácticas, que son actuadas siempre dentro un entorno cultural específico y se explicitan a través de palabras.

Desde la perspectiva freudiana los afectos estarían vinculados a aquellas emociones primariamente vehiculadas, es decir, que el afecto podría concebirse dentro de las variaciones del tema del deseo. *“La emoción constituye, así, una pasión que domina al sujeto, una pasión primaria intensa, mientras que los sentimientos serían los afectos más elaborados, modulados socialmente, y controlados por el sujeto.” (Lindón, 2015:12-13)*

Una tercera perspectiva es la planteada en la obra de Spinoza y replanteada por Deleuze (1990), quien propone que la afectividad pertenece al mundo de lo sensorial cuyo desplazamiento se da de una persona a otra y donde el nivel cognitivo no es un medio necesario de transmisión.

Entonces, la afectividad impulsa la movilización del sujeto en su entorno y, en otros casos, llega a producir una inmovilización, lo frena; esto es causa de un impacto de este en relación al mundo que lo rodea. Nigel Thrift (2008) concluye: *“la afectividad es escénica y en ello está anclada la dimensión espacial del afecto”.* (Lindón, 2015:13)

Esto demuestra la relevancia de los afectos y su estudio, como marco teórico, para comprender las dinámicas que se van reconfigurando en el espacio público de las grandes metrópolis latinoamericanas.

### CAPITULO III: METODOLOGÍA

El camino que nos conduce a la obtención de la información tiene tres vertientes, el más clásico de la Antropología, me refiero al trabajo de campo o investigación etnográfica (1), y las historias de vida (2). La tercera lo constituye el registro audiovisual, muy propio para la elaboración de documentales audiovisuales.

Así, se trabajó con información obtenida en el trabajo de campo, en principio de manera exploratorio y, luego, como investigación participante. La obtención de la información primaria es en los límites de la escuela, lugar donde conocí a mis sujetos-objetos de estudios; luego se amplió a otros espacios sociales donde ellos cotidianamente se desplazaban y que son importantes en la construcción de sus historias de vida. En consecuencia, el trabajo de campo sigue el sendero que diariamente construyen Marco y Luis a través de sus desplazamientos por la ciudad de Lima y por sus centros de formación profesional. Por lo tanto, como menciona Guber:

*“El campo de una investigación es su referente empírico, la porción de lo real que se desea conocer, el mundo natural y social en el cual se desenvuelven los grupos humanos que lo construyen. (...) Una decisión del investigador que abarca ámbitos y actores; es continente de la materia prima, la información que el investigador transforma en material utilizable para la investigación.” (Guber, 2005:47)*

#### 3.1 Trabajo de Campo

El trabajo de campo lo inicié en la escuela de ballet dividiéndolo en dos fases: la primera, como una etapa exploratoria, se realizó en el contexto institucional y a

las interacciones que desarrollaban en la escuela nuestros actores con los jóvenes estudiantes de Formación Artística Superior (FAS).

Durante la primera fase creí pertinente hacer un levantamiento y reconocimiento del contexto y las interacciones entre los jóvenes estudiantes de FAS. Pues, en este mismo espacio, me encontraba ejerciendo el rol de alumna libre, y utilicé la observación participante como herramienta metodológica a través de la cual obtuve información de primera mano y que fueron registrados en mis notas de campo, al respecto Rosana Guber dice que:

La observación participante tiene como método el “observar para participar” y “participar para observar” ya que las dos son relativas entre sí. Por lo tanto, durante la observación es imprescindible el participar en la sociedad para entenderla.

Luego, mi interés fue elaborar reflexiones más allá de mis supuestos y de mi mirada parcial de las situaciones que iba encontrando en el campo para validar la información que iba recogiendo; por lo que, decidí realizar entrevistas abiertas, a modo de conversaciones informales, a una muestra de estudiantes entre mujeres y varones de 19 a 23 años, las cuales fueron registradas con una grabadora de mano, con el previo consentimiento de mis informantes.

Esta información fue muy relevante ya que, a partir del testimonio de mis informantes, me permitió descubrir otros conceptos dentro del campo, que en un primer acercamiento observacional no había tomado en cuenta, todo en concordancia con lo que sugiere Guber cuando afirma que:

*“En la primera etapa del trabajo de campo, la entrevista antropológica sirve para descubrir las preguntas, esto es, para construir los marcos de referencia de los actores, a partir de la verbalización asociada libremente. Desde estos marcos se extraerán en un segundo momento, y tras una categorización diferida, las preguntas y temas significativos para la focalización y profundización”.* (Guber, 2005:222)



Una segunda etapa estuvo destinada a profundizar la información respecto a las historias de vida de Marco y Luis, a quienes escogí, dentro de un grupo de alumnos de la escuela de ballet, durante el proceso exploratorio realizado en el trabajo de campo.

### 3.2 Historias de Vida

Las historias de vida conforman una técnica de investigación que se centran en el proceso donde el ser humano va mostrando y expresando discursiva, como corpóreamente, ámbitos de su estructura social y de su vida cotidiana que no es sino un aporte de primera mano para el investigador.

En este proceso de tensión y subjetividad, donde confluyen ejercicio de poder de quien investiga y aquel que decidió abrirse a mostrar su vida, se dejan entrever las frustraciones, las alegrías, las ilusiones, las esperanzas y la movilización social, todas aquellas categorías que se encuentran inscritas en una nueva vida o nuevo actor desde la perspectiva de quien la experimenta.

Asimismo, empleo como herramienta metodológica las historias de vida, que es una técnica metodológica de mucha importancia en la Sociología posmoderna; de la que uno de sus impulsores, Bernard Lahire (2004), se centra en las experiencias diversas por la que atravesó un individuo y que corresponden a las interacciones sociales para explicarnos como estas experiencias se interiorizan; para, de esta forma, desde lo individual singular lograr entender lo social.

*“Estudiar lo social individualizado, es decir, lo social refractado en un cuerpo individual que tiene como particularidad traspasar instituciones, grupos, escenas, campos de fuerza y de luchas diferentes, es estudiar la realidad social bajo su forma incorporada, interiorizada.”* (Chuca, 2015 s/n)

Para Lahire un sujeto se adjudica ciertas disposiciones que son productos de hechos pasados y vividos y que están presentes en la memoria; y son, al mismo tiempo, incorporados como una forma de vida o estilo que se concretan o convierten en hábitos, emociones, afectos, pensamientos, sentimientos, etc

particulares en un individuo para el autor, disposiciones que son producto de su socialización constante.

Además, sostiene que una personalidad depende de los procesos de socialización que experimente y que, también, hay un nivel de unidad o multiplicidad que se traduce en las disposiciones indicadas y desarrolladas en esta tesis. Para comprender estas múltiples disposiciones debe hacerse una investigación empírica, adentrándonos en los espacios y; así, recorrer por las situaciones por las cuales atravesó el sujeto; es decir, para saber cómo fue construyendo su personalidad que:

*“Él piensa que cada sujeto tiene múltiples habitus que conviven en él, mientras que Bourdieu, marca Lahire, solo ha pensado al “habitus” de manera singular y coherente para cada sujeto. De tal modo que cada uno de nosotros tan solo tiene un habitus que lo hace ser como es (“el habitus de intelectual”, “el habitus de músico”, “el habitus de deportista”, etc.). (Chuca, 2015: s/n)*

*En resumen, plantea que un sujeto no es sino la suma de procesos complejos y diversos de socialización; es decir, de una pluralidad de experiencias distintas que reflejan la vida del sujeto y que ponen en evidencia lo paradójica, caótica o incoherente de la realidad social en la que vive. Para entender lo plural hay que poner atención a lo individual, lo micro cosmos que son los sujetos nos pueden dar referencias más interesantes del universo social y cultural.*

### 3.3 Registro Audiovisual

La tercera etapa de entrada al campo, se llevó a cabo a través de la observación y registro mediante un instrumento audiovisual, como lo es la cámara de video-reflex. Comprender el espacio en el que me encontraba también incluye observar el espacio de una manera más sensorial. Es decir, qué imágenes, qué texturas y que escenas cotidianas componían este espacio de formación en la danza, apuntes que luego me ayudarían en la construcción, desde lo audiovisual, para el documental.

Mis primeros acercamientos al campo, desde el registro audiovisual, fueron dentro de la escuela de ballet. Para el efecto tomé en consideración la noción y conciencia de lo que Jean Rouch denominaba como “Etno-ficción”: la verdad de una realidad se construye cada vez que se aprieta el botón de encendido en la cámara.

*Para Rouch, “el cine construye su verdad: una verdad cinematográfica. El realismo en un filme es una construcción temática y estructura creada a partir de pequeñas unidades de observación de la gente real haciendo cosas reales. Estas unidades son organizadas por el realizador en la película para expresar su versión o posición sobre algo” (Feld, 1989:232-233)*

Este instrumento de registro me permitió hacer un seguimiento de ambos informantes, en los distintos entornos sociales por donde transitan y que, posteriormente, serían seleccionados como personajes principales del documental.

Según Rouch, la metodología que debe seguir el etnógrafo en primer lugar es agenciarse de la data previa sobre los investigados elegidos. Esta data está integrada por objetos, fotos, filmaciones, entre otros artefactos. Durante la segunda fase es imprescindible experimentar el espacio o espacios seleccionados; así como la cultura del lugar, investigación sobre sus habitantes y sus dinámicas; documentando todo eso en una primera fase del trabajo de campo, el etnógrafo o la etnógrafa deben recoger documentación sobre el pueblo elegido para el estudio. Esta documentación consiste en la recolección de artefactos, objetos, fotografías y filmaciones. Para la segunda fase es necesario introducirse con ideas preconcebidas o conceptos pre establecidos sobre aquello que pensamos vamos a encontrar, simplemente debemos construir los conceptos en el campo.

Asimismo, explica que la edición coincide con la primera entrada al campo y desde que se organiza y seleccionan los encuadres, la ocasión o situaciones que van a ser utilizados; es decir, que debe existir esta simultaneidad entre el proceso

de filmación y edición con el mismo que tiene lugar en el proceso posterior, independientemente del momento de filmación, con el mismo trabajo de campo.

En este sentido Rouch realiza una comparación a nivel reflexivo dentro del campo cuando el antropólogo realiza el proceso de reflexión, a través de su mirada, y que debe ser consciente que son construcciones subjetivas que se hace desde tal punto de vista y coloca al trabajo de cineasta como un proceso de observación, análisis y selección de los contextos y situaciones que deben priorizar en su discurso fílmico, al igual que un antropólogo lo haría en una etnografía escrita; por lo que, hay una clara comparación entre el acto de observar la realidad como antropólogo y el acto de registrar con una cámara los hechos.

Asumiendo el rol de camarógrafa decidí registrar algunas tomas de planos generales del contexto, de la dinámica social, del ambiente; así como, del comportamiento de los personajes principales dentro de ese ambiente; el objetivo fue construir, visualmente, la atmósfera social en la que desarrollan sus actividades, teniendo a la estética o ideología del espacio como sus mediadores, esto porque constituyen elementos importantes en la vida de mis sujetos de estudio.

Para ampliar mis datos y tener una visión más amplia respecto a mis sujetos-objetos de investigación, decidí emplear la técnica del seguimiento de las vidas de Marco y Luis, dentro de la escuela y fuera de ella. Es decir, centrarme en aquellas situaciones, conversaciones, silencios, que se aproximen desde lo visual a las preguntas que son materia de esta tesis.

Motivo por el cual comienzo registrando las clases principales en las que ambos personajes participan; entre ellas, las de ballet clásico, donde se evidenciaban los rostros y las posturas de los jóvenes frente a la mirada del maestro. Asimismo, las del profesor con la posición de los alumnos frente al maestro y la interacción con sus demás compañeros, en su mayoría varones.

Luego, tuve la oportunidad de registrar una audición dentro de la escuela para la selección de bailarines para el ballet de cámara que, en aquella época,

comenzaba a constituirse. Este evento recogía muchas de las cosas que ya había advertido en las clases anteriores. Sin embargo, en este caso se podía notar el nerviosismo y tensión de los varones, quienes tenían que demostrar, frente a un jurado de maestras en su mayoría, sus habilidades como partners<sup>13</sup> de sus compañeras. Ser partner implica construir grados de confianza y entendimiento con el otro. Comprender el cuerpo y el movimiento del otro, estar sincronizados; además, tener la suficiente fuerza y resistencia para sostener o cargar a la bailarina.

Durante estas etapas de registro es que fui coincidiendo y conociendo más a Marco y a Luis Ángel, cuyo seguimiento de sus vidas, constituye la estructura de este documental.

En el caso de Marco tenía algunos antecedentes ya que me había hablado de su vida fuera de la escuela, allí primaban los elementos contrastantes de sus intereses profesionales que oscilaban entre la danza y los actos circenses, que solía contrastar con la técnica y cuerpo que se va construyendo en las clases de Ballet. Por lo que, me llamó la atención e interesó esa constante búsqueda de otras tecnologías corporales para la manipulación técnica de su cuerpo, necesarias en la construcción de imágenes de sí mismo.

De otro lado, Luis Ángel ya llevaba tres años en la escuela y, a pesar de tener proyectos fuera de ésta, siempre estaba exigiéndose a mejorar, es él quien pasaba el mayor tiempo posible en el espacio de la escuela.

### 3.4 Descripción del Ámbito de la Investigación

La investigación la he realizado en la ciudad de Lima siguiendo el recorrido que hacen, diariamente, nuestros actores. Registrar sus desplazamientos para realizar sus actividades domésticas, las laborales y las profesionales, en particular, aquellas que involucran su formación profesional y aquellas en las que

---

<sup>13</sup> En su mayoría eran estudiantes de nivel temprano cuyas edades eran entre 12 y 14 años, quienes estudiaban ballet desde los 3 años de edad.

actúan o escenifican sus performances; lo importante es registrar la mayor cantidad posible de actividades en las que están involucrados y en el cómo las realizan. La Escuela Nacional Superior de Ballet, el centro laboral y el propio domicilio tienen prioridad en el registro etnográfico y audiovisual porque allí desarrollan la mayor cantidad del tiempo útil nuestros actores o sujetos de investigación.

### 3.5 Población y Muestra

La población lo constituyen todas aquellas personas que, habitando la capital de la República, construyen sus cuerpos para performar y que, además, diversifican su formación recurriendo a diversas tecnologías corporales con el objetivo de llegar a la mayor cantidad posible de públicos; aquellas que subvierten las homogeneidades corporales o la técnica corporal única, imaginario propio de la modernidad clásica, y se insertan en lógicas corporales que les permiten actuar en las más variadas actividades, incluyendo las que ellos mismos inventan.

Por otro lado, la muestra lo constituye Marco y Luis Ángel, sus historias de vida, sus recorridos diarios para concretar sus sueños según lo que ellos mismos apuesten, en algunos casos, hasta lo que experimenten para ver qué resultados obtienen.

### 3.6 Técnicas e Instrumentos para la Recolección de Datos

Las técnicas de investigación utilizadas son las entrevistas a profundidad, las encuestas, la investigación participante que, en este caso, es participar diariamente con quienes constituyen la muestra de la investigación y el registro audiovisual. En cuanto a los instrumentos utilizados están las grabadoras de mano, el cuaderno de notas, una filmadora profesional, una laptop, un celular para emergencias de grabaciones, fotografías y videos

## CAPITULO IV: RESULTADOS

### 4.1 Hallazgos en la Primera Etapa del campo

A diferencia de las mujeres, los alumnos varones descubrieron el ballet por recomendación de amigos que ya lo practicaban o por recomendación de algún profesor; el objetivo era agenciarse de una mejor técnica para poder desenvolverse en otro tipo de danzas que practican.

Hombres, como mujeres comprometidas en una formación profesional en ballet, consideran que representa a la danza hegemónica o matriz para el desarrollo técnico del cuerpo. Sin embargo, para los alumnos varones, quienes ya eran independientes económicamente en su mayoría y tenían pequeñas empresas, les era necesario optar por practicar otras disciplinas o danzas más “comerciales” ya que, con estas, disfrutaban más y les facilitaba su camino de inserción, en el mercado laboral, en calidad de bailarines de apoyo o integrando cuerpos de baile.

Pocos alumnos varones mostraron seguridad e interés por desenvolverse como bailarines profesionales de ballet o “audicionar” en compañías locales. Generalmente, dentro de este grupo, se encontraban aquellos que, a pesar de no haber practicado ballet desde temprana edad, gracias a sus habilidades y su biotipo, habían logrado superar esos obstáculos y eran apoyados por sus profesores, quienes veían en ellos potenciales partners para sus performances.

El otro grupo de alumnos varones eran conscientes de que su biotipo no encajaba con el estereotipo de bailarín clásico. Si bien era un deseo formar parte de compañías, como la del teatro municipal o del ballet nacional, argumentaban que, quizás, nunca ocuparían lugares privilegiados dentro del escenario y; si es que ingresaban, serían escogidos solo como cuerpo de baile.

Afirmaban que, generalmente, estas compañías buscaban un tipo de bailarín claro o blanco y de un biotipo europeizado; sin embargo, soñaban con viajar al extranjero y veían más posibilidades de ser reconocidos en estos otros contextos culturales. Particularmente, en sus imaginarios y en calidad de ejemplos, expusieron los nombres de bailarines afroamericanos o latinoamericanos que han llegado al Royal Ballet o American Ballet, estos casos los veían como experiencias profesionales exitosas y ejemplares.

Las alumnas mujeres, en su mayoría, tenían claro que se formarían como bailarinas profesionales y, en paralelo a sus estudios profesionales en la escuela, buscaban integrar alguna compañía del medio para foguearse con el sueño de ser prima ballerina. Otra opción era terminar la escuela e irse al extranjero, donde tenían familiares o amigos para, luego, regresar y colocar una academia. Ellas sentían admiración por sus compañeros, ayudándoles o asesorándolos en el perfeccionamiento de la técnica, la cual también eran conscientes que dominaban mucho mejor que ellos debido a que empezaron a más temprana edad.

La mayoría de los alumnos varones trabaja paralelamente a sus estudios en la escuela, en eventos free lance relacionados a la danza, eventos corporativos, ballet de apoyo en programas televisivos, etc. Otros, como Sergio o Eduardo, ya habían conformado sus pequeñas empresas de fiestas infantiles, actos circenses o freak shows respectivamente que respondían a otros géneros musicales e integraban a sus compañeros de la escuela.

Conocí, entre este grupo de alumnos, a Marco y Luis Ángel; lo que llamó mi atención era que ambos eran conscientes del rol que juega el cuerpo en la sociedad y, desde adolescentes, habían buscado y practicado diversas disciplinas que involucraban la manipulación consciente del cuerpo. En el caso de Marco, desde pequeño, estuvo involucrado en la práctica del karate y la Marinera. Su maestro de Marinera sugirió, a sus padres, que él podía practicar ballet para perfeccionar su técnica en Marinera debido a las altas condiciones en flexibilidad corporal que Marco poseía; sin embargo, sus padres se opusieron porque consideraron que no era una danza para varones.



Esta inquietud por estudiar ballet se materializó cuando entro a la secundaria, para ser más exacta a sus 15 años decide invertir sus propinas en matricularse en talleres de ballet en la Casona San Marcos, a los cuales asistía todos los sábados a escondidas de sus padres.

Marco, aun estudia publicidad en la Universidad Peruana de Ciencias, le falta un año por acabar; en verano realizó prácticas laborales y, en estos meses, ha decidido regresar a la escuela luego de haberla abandonado. En este periodo se dedicó a practicar acrobacia en talleres informales y, pronto, regresará como alumno libre a la escuela para preparar su cuerpo, ahora modelado acrobáticamente; y, así, estar en capacidad para una nueva postulación exitosa, el próximo año, a la escuela.

En el caso de Luis el descubrimiento y opción, por el ballet, lo realizó cuando ya estaba en la universidad; llevó algunos talleres en Allegro Ballet <sup>14</sup> donde también estudió Marco, como preparación para postular e ingresar a la Escuela Nacional Superior de Ballet. Luis terminó lingüística en San Marcos y le falta un año por concluir sus estudios en la escuela de ballet; por lo pronto, se dedica a elaborar su tesis de licenciatura y participa en algunos trabajos “freelance” vinculados a su carrera. De igual forma participa como bailarín, de puestas en escena, de compañías pequeñas de conocidos o de amigos coreógrafos; además, de performances en compañía de activistas de los derechos de los LGTB.

Ambos, usualmente recorren el centro de Lima ya que es un lugar que les trae recuerdos de infancia cuando se desplazaban, por allí, en compañía de sus padres. Asimismo, era el espacio donde descubrieron la danza clásica. Argumentan que el centro de Lima es un lugar especial para retroalimentarse culturalmente en estos tiempos nuevos. No están satisfechos con especializarse en ballet, no es suficiente para ellos; por lo que, siempre están experimentando

---

<sup>14</sup> Escuela de ballet , ubicada en el Centro Histórico de Lima y dirigida por el primer bailarín Miguel burgos, egresado de la Escuela Nacional de Ballet.

con diversas tecnologías corporales que las obtienen, generalmente, en lugares informales.

## 4.2 Marco

### 4.2.1 Encuentro Fortuito

Cuando conocí a Marco recuerdo que estaba en busca de seleccionar a los personajes que protagonizarían el documental. Lo que me llamó la atención de él fue su carácter extrovertido e histrionismo al contarme o relatarme ciertas cosas que le comentaba. Recuerdo que fue desde el primer día que conectamos en temas que nos parecían interesantes, toda esta conversación se llevaba a cabo fuera de un salón donde Marco, y un amigo, se encontraban curioseando. En aquella época Marco recién empezaba su primer año en la escuela y estudiaba en la universidad publicidad. Ese fue el primer contacto para acordar una entrevista.

Luego de aquella entrevista libre él acepto, sin titubear, registrar su vida y cotidianidad. Ya, dentro de su espacio familiar, pude percatarme la relación estrecha que tenía con su madre y cómo su admiración y sueños estaban estrechamente conectados con los mitos griegos; fue uno de los aspectos más interesantes y que, tuve presente, en la realización del documental.

Marco vive en Carabayllo, la lejanía de su distrito le exige mayores esfuerzos y, muchas veces, es un impedimento para que pueda descansar bien o retornar a su casa más temprano. Me ha confesado que, en algún momento que tenga lo suficientemente ahorrado, buscará un cuarto en una zona céntrica como Jesús María o Lince para que pueda movilizarse por distritos principales donde hay mayor movimiento social y cultural; pero, tampoco quiere estar tan alejado como vivir por Surco o la Molina.

### 4.2.2 Rutinas Corporales

Su vida cotidiana se compone de rutinas diversas, levantarse a las 4 de la mañana para ir a la universidad y, en la actualidad, para ir al trabajo. Sin embargo, dentro de su agitada agenda busca talleres de acrobacia, ya que dejó

la escuela de ballet, temporalmente. Son talleres particulares, adecuados a sus horarios laborales, y que las paga con el dinero que gana trabajando como practicante de diseñador gráfico en una empresa de telefonía.

Otra de sus rutinas diarias es estirar el cuerpo, lo que comprende realizar ciertas rutinas de elasticidad, sobre todo, por las mañanas antes de levantarse. Esta práctica es, básicamente, consuetudinaria dentro del ballet. Es primordial que el cuerpo este preparado y caliente para poder iniciar la disciplina corporal y no se produzcan desgarros. Por ello Marco quien practica ballet desde los quince años, ya lo ha incorporado como parte principal de sus rutinas diarias.

Si bien, en un principio Marco, cuando se encontraba estudiando en la escuela de ballet estaba muy enfocado en lograr un cuerpo de bailarín clásico, a pesar de tener presente que el suyo, no se ajustaba a dicho biotipo; igualmente fue testigo de la transformación de su cuerpo, debido a la práctica del ballet. Se notaba más esbelto, más delgado y más largo en sus extensiones corporales.

Luego, dejó la escuela y se concentró en el arte circense -una de sus pasiones-, actualmente ejercita su cuerpo en la acrobacia. Dentro de esta disciplina se encuentra especializándose en contorsión en la lira, me dijo que era, en ese momento, que se daba cuenta de que su cuerpo había cambiado y que, ahora, si necesita subir de peso en masa corporal; por lo que, su alimentación tendría que variar.

*“El ballet me sirve como una base, la postura, la rotación; pero, cuando comencé a hacer contorsión, todo eso que en el ballet llaman an dehors (abierto), en la contorsión no servía; al contrario, debías cerrar las costillas; por eso es bueno, sí, tener presente ciertos recursos que te otorga el ballet; pero, eso lo descubre cuando empiezas a experimentar en otras disciplinas; allí, te das cuenta que hay muchas variables y uno debe desaprender para aprender”* Marco, 22.

En lo que respecta a la comida, Marco selecciona y sabe que debe comer dependiendo del objetivo que quiere lograr en su cuerpo, como actualmente también practica acrobacia es consciente que su cuerpo está en una transición

de cuerpo de bailarín, largo, etéreo a uno más tonificado. Para lograrlo consume más proteína; es consciente que si quiere retornar al ballet deberá, gradualmente con el ejercicio y la alimentación, volver a tener el cuerpo de bailarín.

Otra de sus rutinas es ayudar a su madre a cocinar, algo que le gusta, salvo cuando se lo impide su trabajo manual o mecánico en la imprenta junto a su padre. De la misma manera disfruta de pasear y embeberse del centro del Lima, no es casualidad que es un espacio muy transitado todos los fines de semana; sobre todo, como lugar preferido para los paseos familiares con su madre y hermana o, casi siempre, eran los puntos de encuentro cuando tenía que encontrarme con él; específicamente el punto era el Palais Concert; lugar que también lo tiene muy marcado en su imaginario como un espacio intelectual y poético, cuestiones que él admira. En la actualidad es un centro comercial masivo.

Marco es una mezcla de elementos vintage; hoy en día, frecuentemente de moda, y propia de la posmodernidad. Puede cultivar y leer a poetas e increíblemente entenderlos; pero, también adora pasear y experimentar, presume que lo conocerá través de la práctica. Es un rasgo muy definido en él el experimentar y buscar la plasticidad como espacio de apropiaciones.

#### 4.2.3 Marco y la Antigua Grecia

Marco me relataba, con mucho entusiasmo, lo importante que había sido descubrir, desde pequeño, esos mitos griegos; en especial el de GANIMIDES, con el cual sentía una conexión muy particular. Conversando con su madre me comentó que todo este mundo grecolatino llegó a convertirse en parte importante de su imaginación y ejemplo en la búsqueda de sus ideales, desde niño hasta la actualidad; así, muchos de sus gustos, estilos y valores, en cuanto a las artes y las humanidades; a ellas las admiraba y se sentía identificado; consideraba que sus ideales los encontraba objetivados en esta cultura. Además, desde su perspectiva muchos de los códigos culturales y estéticos en cuanto al cuerpo, las artes, la sexualidad etc. que datan de la antigua Grecia, hoy en día siguen vigentes, reconfigurados y utilizados en la publicidad, por ejemplo.

Recuerdo que le encantaba el concepto publicitario de un comercial de Dolce & Gabbana; se trataba de un perfuma llamado Eros y el comercial estaba, por obvias razones, inspirado en modelos de hombres grecolatinos en representación de la perfección y la belleza masculina. Pero, Marco no sólo admira desde lejos este tipo de productos, sino que le pidió a su hermano, quien trabaja en cruceros, a que se lo traiga, y es su perfume favorito. Su hermano también es un factor importante para Marco ya que, gracias a él y a las conversaciones que tiene cada vez que regresa a casa después de largos viajes, Marco tiene referencias directas o de primera fuente de ese otro mundo europeo que tanto anhela conocer.

La relación con su hermano es compleja o inestable como él la ha etiquetado debido a que éste según la percepción de Marco tiene ideas muy sesgadas sobre cómo debe ser un hombre o como debe desenvolverse. Sin embargo, en muchas oportunidades se construye un vínculo de complicidad cuando su hermano le cuenta sobre sus cuitas amorosas y Marco le aconseja y performa con un discurso Heterormativo como el mismo lo afirma. Incluso hace poco su hermano se comprometió a ayudarlo económicamente para pagar un curso de su universidad y así lo hizo.

En la vida de Marco la imagen, el cuerpo y el cultivo del mismo está muy presente en su vida, no es fortuito que haya escogido la publicidad como profesión; después de todo, él reconoce que hubiese querido estudiar artes plásticas o danza como profesión; pero, también razona que la publicidad es una carrera holística que, de alguna forma, lo ayudará a migrar a diversos espacios y no a especializarse en uno solo.

*“Siempre que estoy medio deprimido, “medio webón”; sin saber qué hacer, entonces, vengo a entrenar a la escuela y me sacan la mugre; es una especie de catarsis para ciertas cosas y, luego, tengo ganas de hacer mis clases en la universidad. Cuando te sientas así, te recomiendo que regreses al ballet, necesitas hacer algo, físicamente; te ayuda un montón a despejarte y a conectarte contigo mismo”. Marco.*

A veces, cuando trata de explicarse o encontrar una conexión familiar para su vena artística, percibe que en su entorno social inmediato o que sus padres no son artistas ni sus familiares; entonces, profundiza en sus recuerdos y me cuenta que efectivamente, después de todo, sus padres siempre habían estado conectados con el arte, solo que no lo habían explorado, o habían virado sus gustos o vocación a algo más funcional.

Me puso el ejemplo de su padre, quien en sus años mozos estudió diseño gráfico; pero, en aquellas épocas todo era manual, lo que hacía el proceso técnico más difícil y pesado. Luego, su padre se volvió “imprentero” y, bueno, puso su negocio y su vocación se volcó hacia algo más mecánico o fáctico; que correspondía a tener cierta habilidad y rapidez con el manejo de las máquinas y la de sus manos para compaginar, pegar y apilar.

En el caso de su madre, ella había hecho gimnasia durante sus estudios en el colegio; incluso cuando Marco estiraba o hacía algún ejercicio, ella lo corregía. Ella también ayudó a su padre en el negocio “imprentero”, donde se especializó y; según Marco, resultó *ser mucho más minuciosa que su padre*; pero, este tipo de habilidades o gustos juveniles de sus padres, estaban como escondidos; incluso ellos nunca solían hablar de eso.

Es interesante, y no menos importante, las relaciones que teje en el barrio; espacio en el cual no reside mucho tiempo; pero, dentro del cual, tiene amigos, vecinos, a quienes ha conocido desde su infancia, A uno de ellos lo conoció en un voluntariado sobre prevención de sida, donde brindó apoyo, cuando aún estaba en el colegio.

Ítalo es como su hermano mayor, en sus conversaciones que se realizan cuando se reúnen para jugar videojuegos, en la inercia del juego o como estrategia de distracción al otro, pues, salen conversaciones que tienen que ver con su vida, con sus amigos o aparecen sus dudas existenciales y, porque no, también el amor es tema recurrente. En los videojuegos también existe la necesidad de elegir a un personaje e Ítalo, en broma me dice: él siempre elige el que es más ambiguo o femenino.

Las conversaciones también hacen referencia a gustos en común, como el mundo anime, cómics<sup>15</sup> y toda la mitología ahí expuesta; uno de ellos, era algo que Marco lo identificaba como un Claymore<sup>16</sup>, un manga y anime que retrata al mundo femenino; pero, bastante violento, donde las protagonistas luchan entre ellas hasta hacerse pedazos. Dentro de esos históricos recorridos plásticos, que van desde lo greco- latino hasta el anime; también ocupa un lugar importante el Circo del Sol, admira la profesionalidad y lo artístico alrededor de esta compañía; y cree que, algún día, será uno de sus integrantes.

#### 4.2.4 La Escuela de Ballet: Marco el “Ambiguo” y Luis el “Político – Intelectual”

El subtítulo de este párrafo expresa mucho sobre los estereotipos en los que Marco y Luis son encasillados dentro de la escuela. Puesto que ambos no eran los típicos chicos impetuosos que buscaban destacar en la disciplina del ballet y dejaban. En segundo plano, durante las clases teóricas; ellos, en realidad, buscaban algo más en su paso por la escuela. No algo explícito, que los maestros les fuesen a enseñar, sino que, su tránsito por ésta los hizo más conscientes de la importancia del cuerpo en la sociedad; de repente ya lo sabían; pero, en un inicio no lo percibieron sino hasta cuando llevan los cursos de performance, allí advierten su potencialidad comunicativa y su desborde a un entramado complejo de relaciones sociales que trascienden el ámbito de la escuela.

A pesar de que Marco estuvo un corto tiempo en la escuela, le sirvió para que tomara relevancia un aspecto en su vida respecto a la que tenía ciertas dudas, la identidad género. En este espacio descubrió, como en ningún otro, aquel *mundo rosa* como él lo llamó. Muchos varones, abiertamente homosexuales,

---

<sup>15</sup> Entre los cómics que le agrada leer se encuentran los de Marvel o DC. Asimismo, recuerdo que me prestó Ghostworld un cómic básicamente trata de dos chicas adolescentes quienes viven en un pueblo en Estados Unidos, ambas se encuentran tratando de re-descubrir y deconstruir su cotidianidad y a la par van cuestionándose sobre el sexo y el amor dentro en el contexto de la sociedad que las rodea.

<sup>16</sup> “Es un manga de fantasía oscura escrito e ilustrado por Norihiro Yagi. La serie debutó en la edición de mayo de 2001, la trama sigue los pasos de Clare, una de las Claymores, quien de pequeña y tras haber quedado huérfana por un Yoma, es adoptada por Teresa, la Claymore más fuerte de su generación.” en [https://es.wikipedia.org/wiki/Claymore\\_\(manga\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Claymore_(manga))

eran totalmente expresivos acerca de sus gustos y esto era algo que a Marco le incomodaba; ya que, hasta ese momento, mantenía muy en reserva esa parte de él; era normal que este grupo de chicos, dentro del cual se encontraba Luis, siempre tuvieran curiosidad por los nuevos chicos que entraban; además, que para ellos era necesario saber con quienes estaban lidiando, si con un muchacho tolerante respecto a los gays o un homofóbico.

Así que, en parte, uno de los ritos de iniciación dentro de la escuela, era pasar ciertas pruebas; es decir, aguantar las chácharas o las opiniones acerca de cómo estabas vestido o las frases, en doble sentido, respecto al tema homosexual; era como una suerte de mapeo que realizaban, los otros, para poder leer si aquel chico era o no gay.

Los baños son espacios donde se discuten, entre otras cosas, también su desempeño en clase y aspectos más íntimos, como la sexualidad. Marco me comentó que es un espacio donde los jóvenes dan rienda suelta a su interioridad y hablan sobre sus amoríos casuales, sobre sexo; todo, en un tono de doble sentido, y que te invitan a participar de ellos; sino lo haces, eres sospechoso o puedes parecer discriminador; entonces, se van alejando; pero, también van formándose una idea de ti.

Por esta razón, como él no solía ser tan abierto a comentar sobre sus gustos o preferencias, pues lo tildaban de ambiguo; y, el grupo de los jóvenes que se aceptaban gays, siempre lo observaban; y, para ellos era gay. Marco enfatizó que dentro de esa trama no importaba lo que hicieras. Es decir, si tienes flaca o si actúas hetero-normativamente, ellos siempre van a pensar que eres gay.

A pesar de esto, Marco fue una persona muy sociable y extrovertido con los demás chicos y chicas de la escuela, salvo la incomodidad con algunos integrantes de este grupo. Nunca demostró su incomodidad; pero, me la confesó a mí. Esto recrudeció más cuando comenzó a pasar, más tiempo, junto a un amigo de la escuela; con quien, meses más tarde, iniciaría una relación de pareja.



De otro lado, Luis si se consideraba abiertamente gay y activista; cuando conversé con él, respecto a este asedio o juego con los nuevos en la escuela, me dijo que no era un plan de hacer bullying sino que, ellos en la escuela, se consideraban vulnerables porque incluso, habían gays, que no lo aceptaban y los discriminaban.

Entonces, una forma de hacer frente y protegerse entre ellos era básicamente a modo de juego y curiosear, ir conociendo a los nuevos alumnos y saber quiénes no eran peligrosos; así, cuidarse de lo que dijeran o hicieran. Me dijo que era como un mecanismo de defensa, ya que todos los varones compartían espacios donde, básicamente, estaban desnudos, como en los baños o los vestidores.

Durante su paso por la escuela ocurrieron eventos que hicieron que muchos alumnos repensaran en seguir o no, puesto que el Ministerio de Educación, mediante una ley, pensaba quitarle el rango universitario y colocarla al mismo nivel que una carrera técnica. En este contexto, y por primera vez, los alumnos de todas las Escuelas de arte de Lima, y algunas de provincias, comenzaron a formar células o grupos con el fin de salir a marchar a modo de protesta.

Todo este proceso requería de una responsabilidad y conciencia política que pocos alumnos de la escuela entendían o deseaban participar. No es casualidad que Luis Ángel fuese elegido como uno de los representantes de su salón junto a otros alumnos que, en aquella época, se tomaban el tiempo para reunirse y dialogar con representantes de otras escuelas.

En este momento vi que Luis Ángel disfrutaba de performar, como un actor político, dentro de su escuela. Mientras Marco, también elegido por sus compañeros, no estaba muy interesado en aquel momento de participar en las frecuentes reuniones<sup>17</sup>, donde se debatían y organizaban alumnos de las diferentes escuelas de arte del Perú.

---

<sup>17</sup> Casualmente es en alguna de estas reuniones a las que asistió donde toma mayor contacto con Luis Ángel y, me comentó, que le parecía un chico diferente a nivel de los demás, más comprometido con otras cosas, a parte de la danza.

Es por esto que dejó de asistir a éstas, pero mencionó que en las pocas veces que asistió pudo tomar contacto con gente de las otras escuelas, con las cuales pudo tener conversaciones muy enriquecedoras, las cuales le proporcionaron una visión macro de las diversas situaciones de carencia o impotencia en que se encontraban aquellos que se estaban profesionalizándose como él en las diferentes ramas del arte bajo educación pública.<sup>18</sup> Finalmente llegó a participar de la marcha, la cual sería una caminata por las calles principales del centro de Lima donde pacíficamente los alumnos de las escuelas mostrarían su arte al público.

#### 4.2.5 El Amor y la Sexualidad según Marco

La edad de Marco es complicada y no está exento a sentir atracción o querer experimentar; ya lo había hecho con su primera pareja, mientras estaba en la escuela; pero, aun existían ciertos miedos. Desde su recorrido por la escuela se hacía muchas preguntas respecto a la sexualidad y al amor y, muchas veces, trataba de reprimir ciertos gustos; pues, en la sociedad patriarcal en la que vivimos, temía a ser discriminado por su familia. En la actualidad, y luego de haber superado algunos procesos sentimentales que le hicieron madurar, finalmente, se aceptó tal y como era.

Un aspecto importante que siempre recalca era que, si efectivamente, le atraían los hombres; pero, que nunca necesitaría manipular su cuerpo para cambiarse de sexo. Me comentó que sí se había enamorado, físicamente, de una chica en el colegio, que había experimentado el sentimiento amoroso con una chica y; a partir de ahí, notaba las diferencias y los códigos que son, básicamente performados, tanto de los heterosexuales como de los homosexuales. Finalmente, los códigos heteronormativos, que son la base del amor romántico, también rigen las relaciones amorosas entre homosexuales.

Además, su primer enamoramiento homosexual le generó muchos cuestionamientos; ese proceso lo viví intensamente y; junto él, ya que también

---

<sup>18</sup> Más adelante esto será uno de los motivos por los cuales abandoné la escuela.

me hizo experimentar esa carga que muchas veces nos frena para avanzar; en primer lugar, el sincerarse con sus padres hubiera podido ser de gran alivio porque le era urgente ser libre de expresarse como se sentía; pero, era difícil.

Otro punto que lo frenaba fue que no era libre para demostrar su amor o su gusto, abiertamente, en una sociedad tan pacata y conservadora, como Lima. Cuando da por terminada su primera relación; si bien estuvo algunos meses deprimido, nunca dejó de practicar en ciertos talleres de ballet o de preparación física; eso porque ya había abandonado la escuela y la universidad y se encontraba en un tiempo muerto, hasta volver a empezar el próximo año.

En ese tiempo Marco siguió experimentando y descubriendo nuevos espacios, como discotecas; donde, usualmente, van gays, lesbianas, bisexuales; así, como heterosexuales y donde su tío, que es homosexual, y su mejor amigo los llevaba para distraerse; si bien pasó unos meses de depresión, siguió experimentando y descubriendo otros espacios; desde ir a saunas o tener sexo casual a través de red social exclusivamente para homosexuales llamada grinder, con sujetos que conocían las formas de satisfacer sus necesidades sexuales.

En este punto, conversábamos bastante acerca de esa liquidez y no compromiso de los jóvenes como él o de mi edad, a lo que Baumamn define como amor líquido; y, por cierto, a la experimentación constante o el uso del sexo con el fin de satisfacer una necesidad, al igual que ir al supermercado y comprar muchas cosas, como sustitutos simbólicos para llenar vacíos emotivos.

La experimentación constante, en diferentes campos de la vida, se convertía en el patrón de conducta que las nuevas generaciones siguen hoy en día; y que, además, lo replican en sus relaciones laborales e interpersonales. Cabe destacar que, el hecho de explorar estos ámbitos de la ciudad de Lima y la práctica del sexo casual, Marco los utilizó como información para realizar un ensayo en su universidad; su objetivo fue deconstruir los códigos que se convertían en patrón en estas redes sociales, sobre todo, en aquellas donde se busca sexo casual.

Me comentó cosas interesantísimas, desde la fotografía que se colocan los usuarios, y que generalmente obtienes más likes; si es un torso desnudo o ciertas partes del cuerpo. En este sentido, Marco pasó a ser de sujeto de estudio a antropólogo de una realidad que a él llamaba la atención y, en la cual, estaba participando; tuvo la intención de hacer una etnografía para resolver sus propias dudas y sacar conclusiones respecto a esa temática.

#### 4.2.6 Marco: Los Estudios Superiores y el Campo Laboral

Otra dimensión muy importante en la vida de Marco es la universidad; si bien sus padres no fueron, o recibieron educación superior, sus hijos sí. Es algo muy común, en estas épocas, en la sociedad peruana; padres con estudios técnicos y emprendedores, con negocios vinculados a familias migrantes, que invierten capital para que sus hijos tengan una educación superior y; así, vayan insertándose en otro status social a través de la inversión en el conocimiento.

Sus padres eligieron la UPC, aunque él hubiese querido estudiar en la Universidad Católica; pero, le resultaba demasiado cara y aprovechó que, por sus notas, le otorgaban una beca; la cual misma que debe mantener con un buen desempeño académico en la universidad. No es casualidad que otra de las conductas que se impone Marco es la de ser aplicado en lo que realiza; también, en el examen de ingreso a la escuela de ballet obtuvo el mayor puntaje. Siguiendo con la universidad él me aseveró que suele ser un ratón de biblioteca; que eso es lo que más le agrada de la universidad; por eso, se explicaba el que no fuera tan sociable en otros espacios con sus compañeros de clase, salvo unos poco amigos que ahí conoció y que, invitó a su cumpleaños; al cual yo, también, asistí en julio de 2015.

Relató que, a pesar de que era sociable en la universidad, nunca asistió a una juerga o fiesta que le invitaban sus compañeros de estudio; me decía que, a veces, era demasiado lejos. Por lo general, estas reuniones se daban en lugares como la Molina, Barranco o Miraflores. Zonas que, en un principio, no le llamaban mucho la atención; al menos, no tanto, como el centro de Lima. Esta cuestión ha cambiado, desde que se insertó en el campo laboral, y ya suele

pasar algunos fines de semana divirtiéndose o relajándose con los amigos o amigas del trabajo.

Ahora que trabaja en el límite de la Victoria y San Isidro ha comenzado a curiosear y empaparse de las tiendas y la moda<sup>19</sup> y del cómo la gente interactúa en esos espacios; esto es muy recurrente en él, observar y deconstruir imaginariamente esos espacios por los cuales transita; a veces, desde una perspectiva lejana; ya que hay espacios a los que no le liga ningún afecto o sentimiento; pero, sabe que estar ahí, e integrarse, es útil en la construcción de su imagen y para construir públicos nuevos.

En agosto del 2015 dejó la universidad, y la escuela al mismo tiempo, por problemas emocionales y confusiones amorosas. En verano del 2016, como necesitaba hacer prácticas, nuevamente postula a un puesto de trabajo como diseñador gráfico, en la sede en una librería en el centro de Lima.

Me contó que le gustaba experimentar en el trabajo y ver ese ambiente; aunque, según él, era muy reservado en cuanto a pasar su tiempo de ocio con sus compañeros de trabajo; quienes lo aceptaban, según sus gustos, mientras la mayoría salían a jugar una pichanga o tomar, él evadía eso porque sentía que no eran personas que lo entendieran y que, siempre estaba sujeto, a que le colocaran el estereotipo de raro u homosexual por dedicarse a la danza, fue algo con lo que se sentía incómodo.

Luego, dejó ese trabajo porque volvió a la universidad, la cual había dejado hacia 6 meses; esta vez haría intervalos entre la universidad y sus talleres de acrobacia y contorsión. En esta etapa vi a Marco emocionarse tanto que hasta compró su lira; cada día me mensajeaba, detallándome, cuánto había mejorado en sus posturas o su cuerpo, e incluso, me invitaba a que probara eso, que era genial.

---

<sup>19</sup> El diseño de modas es otro aspecto que últimamente me ha comentado que le gustaría estudiar luego que acabe la carrera, lo encuentra muy afín a sus gustos y relacionado al diseño que es en lo que ahora está trabajando. Él se siente muy joven y que aún con veintidós años aún tiene tiempo de poder estudiar y desarrollarse en diversos campos académicos.

Eso del trabajo ya era un ímpetu o exigencia desde invierno del 2015, el primer año que estudiaba en la escuela, presentó a muchas entrevistas para el puesto de diseñador gráfico; llegó a faltar a una clase de un profesor muy exigente que odiaba que faltaran a sus clases para asistir a una entrevista, justo el día que había quedado con él; así que movimos mi entrevista para otro día; pero, ese día se apareció con su terno y sus zapatos, y en ropa de ballet; y, me dijo, que no logró ir a la entrevista porque le dio miedo; que el profesor le prohibió salir antes de la clase; así, que con una pena me dijo: bueno por algo será.

#### 4.3 Luis Ángel

En el momento en que nos conocimos, él y yo, nos encontrábamos haciendo la tesis; de alguna manera, compartimos aquella etapa crucial de nuestras vidas. En los años que llevaba asistiendo a la escuela como alumna libre me lo había cruzado e, incluso, habíamos compartido clases de ballet aunque siempre lo noté un poco reservado. En realidad, fue Marco el que me habló sobre él y me dijo que debería conversar con él y me lo sugirió como el otro personaje que me faltaba para el documental.

Cuando decidí conversar con él fue en el contexto de que en la escuela se estaban formando grupos de alumnos para coordinar una marcha en contra de que las disposiciones del Ministerio de Educación no se lleven a cabo y a la escuela no se le quite el rango universitario. Conversando con muchos de los chicos describieron a Luis como uno de los pocos, sino ninguno de los alumnos, que estaba metido en activismo LGTBI y política.

Un día quedé para conversar con él, aquella mañana conversamos de largo y entre muchas anécdotas que me relató sobre fragmentos de su vida, quiso saber quién era y sobre qué iba a versar la tesis y el documental. Definitivamente le interesó el proyecto; pero, tenía sus dudas sobre todo en lo que implicaba registrar su vida cotidiana. Me preguntaba ¿De qué manera lo iba a manejar, ¿qué iba exponer sobre él, siempre estaba cuestionando hasta qué punto su vida podía ser registrada o hasta donde él iba dejar que yo lo grabara?

#### 4.3.1 Luis: Una primera Exploración a su Entorno

La primera vez que visite el entorno de Luis fue en el espacio del negocio de uno de sus amigos del colegio, quien era transexual y, junto a su pareja, tenían un bazar cafetería.<sup>20</sup> que se encontraba ubicado al frente de la estación Los Postes, muy cerca a la casa de Luis; a pesar de que pasaba más tiempo de ocio junto a sus amigos de la escuela consideraba muy importantes a éstos, recalcando que en la escuela tenía conocidos, salvo julio o Alex, con quienes pasaba más tiempo; y, a quiénes, si los había invitado a su casa . Recuerdo que se hizo esta pregunta ¿Qué pensarían los de la escuela sobre mi entorno?

Cuando llegué al lugar encontré a Luis, frente a una laptop, curioseando en la web y me mostró una página que le encantaba; donde, básicamente, se presentaba una especie de conjunto de fotografías de diferentes modelos, hombres y mujeres, de diversas razas; en las que, especificaban, fenotipo, biotipo<sup>21</sup>. Luis comenta que le gustaba investigar página a página porque podía ver la diversidad de cánones de belleza mundial y, al final, terminaban siendo como modelos o patrones.

Luis, generalmente, iba a ayudarlos en quehaceres domésticos; incluso, a veces, atendía mientras ellos se encontraban ocupados y pasaba las tardes con ellos conversando; otras veces reunidos, mirando televisión, y comentando sobre lo que veían; comentó que, un día antes, se habían quedado viendo el Miss Perú y; eso, desencadenó un debate entre ellos si realmente la postulante más llenita había sido utilizada como propaganda para atraer más a otro tipo de público que no ve o no se siente identificada con ese tipo de belleza de los Miss Perú.

Él estaba de acuerdo con aquella inclusión; pero, que era inaudita la diferencia de todas las modelos esbeltas, y con menos peso, frente a aquella belleza

---

<sup>20</sup> Su amigo era egresado de Bellas Artes, estudió docencia, pero era difícil siendo trans poder acceder a un trabajo. Por esta razón empezó en su casa inició un negocio junto a su enamorada que también había llevado cursos de historia de arte en Edith scahs, con el sueño de complementar su educación. Ambos representaban para Luis el ímpetu por progresar a pesar de los obstáculos raciales, de género. Por esta razón le gustaba pasar tiempo con ellos y ayudarlos en lo que pudiera desde acciones domesticas hasta las más fácticas.

<sup>21</sup> [www.models.com](http://www.models.com)

natural. Eso creaba una contradicción porque, era evidente, que jamás la iban a elegir a ella; entonces, se notaba el juego marketero. Para él, en este tipo de eventos, ya existen cánones y patrones que no podrían ser cambiados; el resto, era, solo ilusión.

Los debates también se originaban por ciertas anécdotas que surgían en las diversas conversaciones que tenían Luis y sus amigos. En una ocasión, la pareja de su amigo, mientras realizaba manualidades, recordó una anécdota de discriminación racial, sufrida por otra compañera más clara que ella, en un centro cultural en Barranco donde estudiaba apreciación del arte.

Luis Ángel la observaba indignado y la apoyó en su molestia. Es interesante que este diálogo surgió cuando ambos sabían que tenía la cámara prendida; pienso, que fue un acto de utilizar aquel medio masivo para denunciar y resaltar ese abuso de discriminación. La cámara posee ese poder de lo que se registra ya que, a través de ella, será visto por otros.

#### 4.3.2 Luis y su Cotidianidad. La Primera Visita a la Casa de Luis

En el caso de Luis fue un proceso lento el que quiera mostrarme su círculo social inmediato, ya que siempre estaba cuestionándome el ¿por qué? y ¿para qué? debería mostrar ciertas cosas. Finalmente, llegamos a acordar un encuentro, fue día domingo.

Luis vive en una casa de tres pisos; en el primero, que es el garaje, lo alquilan a un bodeguero; en el segundo piso, es donde vive Luis y; en el tercer piso, espacio que Luis ha comenzado a usar para estudiar y avanzar su tesis, en este espacio es donde sus primos o familiares de Cajamarca suelen alojarse cuando están visitando Lima.

Lo vi rodeado de su madre y, luego, llegó su tía quienes estaban al tanto de lo que necesitara. Como me explicó, en nuestro primer encuentro, su madre era una persona muy amable y que se dedicaba a su casa mientras su padre había tenido diversos oficios, entre ellos de boxeador y ahora cerrajero. Paralelamente, su padre también participaba activamente en la organización política de su



urbanización, recalco esto, buscando una conexión con su afán por su activismo que, de alguna forma, su familia lo había influenciado.

*“Mis padres son personas muy buenas y nobles, antes me sentía un poco fuera de lugar en mi familia, por mis gustos, el ballet, fue difícil al principio que llegaran a comprender. Sin embargo, ahora la relación con ellos, y con mi hermano, ha mejorado, ahora me comprenden y me apoyan.”*

Noté un poco de incomodidad, en Luis, cuando su madre solía darme información extra sobre cómo era él en su vida diaria. Luego, lo vi realizando quehaceres domésticos, ayudando a su madre; yendo a colgar su ropa y, luego, me comentó que casi siempre, cuando está en su casa o estaba en su cuarto, suele utilizarlos como espacios de reflexión o para estirar la musculatura ya que, por ser un tercer piso, el ambiente es más tranquilo. Advertí cierta curiosidad y suspicacia, de parte de su madre, al entrar al cuarto de Luis y pasar, largo rato, ahí registrándolo y conversando.

Su cuarto era el espacio que, tal vez, más lo representaba o donde encontré mucha información sobre él. Tenía pegado en las paredes unas hojas en las cuales estaban descritas toda una serie de rutinas corporales, donde explicitaba la jerarquía de las partes del cuerpo sobre las cuales debía trabajar y controlar y; al costado, de otro, con las rutinas que debe realizar cotidianamente como: levantarse, estirar, tomar desayuno.

De otro lado, una serie de indicaciones sobre el cuerpo, en referencia a la apariencia física: la limpieza, el cabello; todas estas, englobaban, un conjunto de acciones para construirse según su frase predilecta *“Seré muy bello físicamente”*.

Este tipo de notas “mentales”, o acciones para guiar su conducta, se encontraban justo frente a él; así que, cada vez que sentaba a su mesa de trabajo, podía alcanzar con la mirada esto y, asumo, que iban grabándose en su mente.

Algo adicional que observé es que almacena muchos libros y; en lo que respecta a su espacio de trabajo, que es una mesa con diversos objetos de uso cotidiano,

mezclados con otras cosas arbitrariamente; entre ellas, un zapato de tacón, que recogió de la calle y encontró una noche que regresaba de una fiesta.

También tiene un espacio pequeño para realizar su rutina de estiramiento; la cual suele realizar, cada vez que se levanta de dormir o hacer pequeña siesta. Este espacio es mucho más ordenado y me comentaba que, últimamente, estaba invirtiendo en algunos artefactos como un mat, unas esponjas que son especiales para que pueda apoyar su cuerpo, mientras realiza su rutina; tales objetos los adquiere o compra por internet.

Otro objeto importante era un espejo de cuerpo entero, que significaba un elemento importante, en el cual solía verificar su cuerpo y su rostro cada vez que se levantaba o antes de salir. Los espejos son elementos muy presentes en los salones de ballet; pero, contradictoriamente, a pesar a que estos invitan a observarnos, siempre los profesores regañan a los alumnos que se pierden observándose porque se distraen contemplándose y ya no sienten su cuerpo. Puedes observar tu cuerpo, para ver tu colocación; pero, no para perderte, contemplándote; eso, ya le llaman vanidad y ya no te concentras en perfeccionar tu técnica. Sin embargo, los espejos provocan observarnos y observar al otro; en este caso, el cuerpo del otro, nos devuelven ese reflejo o imagen nuestra que es útil o forma parte de la construcción de nuestra identidad.

El componente cuerpo no solo está presente en su conciencia, sino que era necesario para él reforzar su inscripción en su memoria, escribirlo incluso como se inscriben ciertas reglas cuando consideramos que no debemos violarlas; son las mismas normas que se repiten o se practican en los salones de clase; y, que, el profesor repite hasta la saciedad como quien quisiera grabarlas en las subjetividades de los alumnos; quienes, luego de varios años de formación profesional, las reproducirán en otros ámbitos de su vida. Implica que nos estamos refiriendo a un tipo de formación que no es solo del cuerpo sino de su conducta diaria.

Luis Ángel mientras come, se asea, estudia siempre; está hablando sobre las mejoras en su cuerpo, y su estado anímico, desde la última vez que nos vimos.

Si bien, en otras ocasiones me ha manifestado ciertas frustraciones respecto a la imagen que proyecta su cuerpo; pero, en esta ocasión, sabía que con dedicación, práctica y esmero podría amoldarse a lo que la disciplina exige.

Cuando camina por su barrio está atento a los mundos alternos con los que convive; por ejemplo, vivir cerca a establecimientos de mecánicos siempre le hizo sentir vulnerable y le conducía a preguntarse ¿qué pensarían ellos de él? cuándo pasaba; ya que él era consciente que su andar, su postura y sus gestos no respondían al estereotipo masculino hegemónico. Este tipo de miedos y dudas respecto a cómo se veía frente a los demás y respecto a su entorno, en la actualidad, ya no le preocupaban; pero, sí tuvieron preponderancia durante el colegio.

Hay una búsqueda del perfeccionamiento y exigencia en la técnica del ballet. Sin embargo, el mismo me dice que no está en sus objetivos convertirse en un bailarín de corte romántico como el que es pregonado por los documentos institucionales de la escuela de ballet; por lo menos, no como prioridad

De igual manera siempre está en la búsqueda de referentes que han logrado subvertir cánones o producir rupturas dentro del mundo artístico como Copperland, una bailarina norteamericana, que; a pesar de sus características afroamericanas, y su biotipo, ha logrado subvertir dichos cánones y; ahora, es la estrella del ballet de Nueva York o Bjork por mencionar algunos ejemplos. Las temáticas con respecto a raza, género y clase siempre están presentes en las conversaciones y son categorías a las cuales Luis le otorga bastante relevancia.

#### 4.3.3 De Bailarín a Docente

El ejercer como docente era algo que siempre estuvo buscando<sup>22</sup>; pero, según afirmaba, se trataba de una experiencia y compromiso muy exigente; esta motivación creció con su paso por la escuela de ballet. Él tenía claro que estaba en la escuela no para ser un primer bailarín porque no respondía al biotipo exigido.

---

<sup>22</sup> Desde que lo conocí estuvo postulando para una vacante de profesor de inglés en un centro de idiomas, pero no lo consiguió.

Me comentó que el ballet era una formación completa, una base que necesitaba para, luego, migrar a otro tipo de acercamientos en la danza. Lo que le interesaba era la agencia que proporciona la danza y el conocimiento y consciencia del propio cuerpo.

De otro lado, en la escuela ya estaba realizando prácticas profesionales, esta mecánica se desarrollaba dentro de la misma escuela. Los alumnos de nivel superior, que egresarían como docentes, es el caso de él, tenían que performar como maestros una cantidad de clases frente a alumnos de nivel temprano, mientras eran examinados por un jurado.

Aquel día llegó, se encontraba muy nervioso e inseguro de poder performar como un profesor; además, había llegado tarde ya que, en aquella época, comenzó a trabajar como tutor de lenguaje en la UPC, en sesiones personalizadas con los alumnos.

En la actualidad pasó de clases personalizadas a asistente del profesor; así que ahora ya está frente a un salón de clase; eso sí, me comentó con mucha emoción, y que se sentía bien de poder enseñar; pero, también se preguntaba lo que pensarían sus alumnos ya que se consideraba un profesor “diferente”, parco; o, tal vez, lo verían muy maricón, en comparación con otros; tanto por sus gestos como por sus movimientos corporales.

#### 4.3.4 Luis Ángel y el Activismo Político

Participó, durante setiembre del 2015, en una ONG de danza con discapacitados; evento al que asistí y que se llevaba a cabo en un espacio del colegio Raimondi, en el Centro de Lima. Participaban jóvenes bailarines o estudiantes de danza que conjuntamente con personas discapacitadas, creaban coreografías y comenzaban por reconocer sus cuerpos; unos con otros para, luego, intercambiar posiciones. Esta etapa terminó y, la participación de Luis con su coreografía, fue replicada en una que montaron en el parque de la amistad, en Surco, y en otra durante un jueves cultural en la Universidad Católica.

Luis continuó su activismo en otros espacios políticos, algo que le era familiar, ya que, en alguna etapa de su vida, había sido activista del movimiento LGTBI; pues, ahora, que en su institución estaban en la etapa coyuntural de las elecciones, se unió a una célula de jóvenes que apoyaban el partido de Verónica Mendoza; esto fue posible, gracias a una amiga que lo invitó y que era personera de ese partido político.

Hizo hincapié que, apostaba por ella, porque había leído su plan de gobierno y era la única que integraba a los LGTBI para hacer respetar sus derechos. El espacio para la actuación política era un edificio en Breña donde, básicamente, se reunían jóvenes que viven en el cono Sur de la ciudad; se reunían para acordar hacer piquetes de propaganda para apoyar a esta candidata. En esta actividad y con quienes departía, Luis se veía y sentía muy seguro; incluso, cuando tenía que exponer sus ideas frente a otros.

Luego de esta etapa de elecciones presidenciales, el grupo se disolvió y ya no se reunieron más. En esta etapa fue invitado, por un grupo de amigos, a dictar un taller para mujeres y niños en su barrio con el fin de empoderar, a este grupo considerado vulnerable, a través de la danza. Sin embargo, rechazó el proyecto porque aún no se sentía con la seguridad necesaria ni capacitado para dictar un taller.

#### 4.3.5 La Escuela, su Segundo Hogar

Luis Ángel no era el típico chico amiguero o popular, migraba a diferentes grupos de compañeros que existían, por aquella época, en la escuela. De otro lado, tenía dos grandes amigos, Julio y Alex, con quienes si se le podía ver, usualmente, compartiendo momentos durante los recesos.

Los temas de conversación eran diversos; entre ellos, siempre, los iniciaban analizando su desempeño en las clases; cada uno vertía una perspectiva sobre el otro, generalmente, eran comentarios que, luego, se vinculaban con su paso por la escuela y respecto a noticias acerca de lo que estaba sucediendo en el ámbito de las compañías de ballet en Lima como lo son: La nacional y la

municipal. Ambos tenían compañeros que, paralelo a sus estudios en la escuela, formaban parte del cuerpo de baile y, algunos, hasta eran bailarines principales. Nunca lo decían, pero dejaban entrever una esperanza de que en, algún momento, podían ser parte de dichas compañías; aunque, ellos no dejaban de criticarlos.

#### 4.3.6 El Amor y la Sexualidad en los Tiempos de Luis Ángel

Este tema era recurrente en nuestras conversaciones, sobre todo cuando terminábamos de grabar o en los tiempos muertos, mientras preparaba mi cámara. Había una curiosidad de su parte de preguntarme por mi vida sentimental o sexual, sutilmente, cuando entrábamos en confianza. Este intercambio de información hizo que nos aproximemos más y, recordaba que, en 2015, me decía que solo quería tener sexo y que se sentía fuera de lugar; ya que, si bien había tenido parejas, había sido un poco torpe con algunas citas.

Afirmaba que no sabía cómo performar, al estilo del amor romántico, entre homosexuales. Motivo por el cual, había comenzado a ver películas donde se representaba ese tipo de performance; ya que, él era consciente que en las relaciones existen guiones predeterminados, más aún en el cortejo; entonces, me decía o se preguntaba si eso es aprendido y naturalizado porque él no manejaba esos códigos para elaborar mejor su performance en las citas.

Tenía claro que la masculinidad era un disfraz y que, prácticamente, todo era performado. Establecía una comparación con performar lo masculino en un acto de ballet y, de repente, salir del teatro y adoptar otro tipo de masculinidad. Era interesante porque, con este intercambio de ideas o consejos sobre este aspecto, en alguna oportunidad, le comenté sobre una situación amorosa mía y se interesó por conocer, con quienes me relacionaba, y como interactuaba y, luego, me brindaba consejos.

También me comentaba que consumía pornografía; pero, que estaba aburrido porque no había tenido tantas experiencias o parejas sexuales como otros a su edad. Me dijo, tal vez, soy tímido; no sé cómo acercarme; a veces, he salido con

gente que conocía en redes sociales. Había tenido, por este mecanismo, un par de relaciones largas; pero, que terminaron.

#### 4.3.7 El Centro de Lima: Impronta y Performance

*«Para el perfecto flâneur, para el observador apasionado, es una alegría inmensa establecer su morada en el corazón de la multitud, entre el flujo y reflujos del movimiento, en medio de lo fugitivo y lo infinito. Estar lejos del hogar y aun así sentirse en casa en cualquier parte, contemplar el mundo, estar en el centro del mundo, y sin embargo pasar desapercibido —tales son los pequeños placeres de estos espíritus independientes, apasionados, incorruptibles, que la lengua apenas alcanza a definir torpemente.»<sup>23</sup>*

El centro de Lima posee especial importancia en la vida de Marco y Luis, es el primer espacio, después de su entorno familiar, que recorrieron desde la infancia, en salidas de ocio, con sus padres, y; más tarde, este mundo lleno de personajes diversos y de movimiento económico, los atrapó como escenario al que, necesariamente hay que explorar y nunca dejar de hacerlo; como si allí existiera algo que, sin saber de qué se trata, nos impulsa a recorrerlo casi de manera automática. Además, en el centro es que ambos coincidentemente estudiaron ballet en la Escuela de Ballet Allegro y, es muy probable, que ambos admiran el teatro municipal y los monumentales edificios, iglesias y casonas; una mezcla de pasado y presente, en el cual, ellos podían extraer basta información tan solo con recorrerlo y descubrirlo.

Para Marco representa la impronta o recuerdos que lo marcaron, desde situaciones familiares, hasta sentimentales. También representa un lugar, a través del cual, podía extraer ideas, tan solo con deconstruir ciertos espacios y grupos humanos que performaban ante su mirada.

---

<sup>23</sup> BAUDELAIRE, Charles. "El pintor de la vida moderna", Langres Ed. 1863

El acto del flaneur<sup>24</sup>, el de vagabundear para resignificar la ciudad con nuestros pasos, aplica para ambos; ellos comprenden que el conocimiento de un espacio o grupo humano también se lleva a cabo experimentando la ciudad, perdiéndose en ella. Al mismo tiempo, también, la conquistan y extraen de ese paisaje los elementos de referencia que necesitan para poder apropiarse y hacer que formen parte de su performance; como es el caso de Luis Ángel y, a través de la danza, evocar el discurso utilizando su cuerpo; que, como aquí lo afirmamos, constituye su capital.

Durante su esporádica militancia política en el partido de Verónica Mendoza, en el contexto de las elecciones presidenciales, un amigo activista le propuso realizar un performance en las calles del Centro de Lima, como una antesala a un Festival Internacional de Performance. La propuesta coreográfica de Luis sería registrada en video y proyectada por streammíg en internet; donde otros colectivos activistas del mundo, lo presenciarían; asimismo iba a proyectarse simultáneamente en una pantalla gigante en la Universidad de San Marcos; lamentablemente este registro nunca último no se llevó a cabo, por malos manejos, en la organización. Sin embargo, si llegó a tomar las calles de centro, con su cuerpo travestido, y su rostro pintado, realizando movimientos afeminados y ondulantes; atravesándosele y provocando, en el camino, a los transeúntes; quienes, en su mayoría, lo ignoraban y pasaban de largo y; otros, se sorprendían.

La última conversación que tuvimos fue en la escuela, para las grabaciones de la escena final del documental, lo noté más tranquilo y relajado que el año anterior; él confirmó mi apreciación, antes tenía muchos reparos en relación a como se veía; a su cuerpo, especialmente; esto fue evidente cuando salía a la luz y se observaba en el registro que le mostré del corte, que correspondía a su parte.

---

<sup>24</sup> Sobre la base de Fournel, y en su análisis de la poesía de Baudelaire, Walter Benjamín describió el flâneur como la figura esencial del espectador moderno, urbano, un detective aficionado e investigador de la ciudad. Más que esto, su flâneur es un signo de la alienación de la ciudad y del capitalismo.



No es la primera vez que está colaborando en alguna coreografía, en algún escenario; antes ya lo había hecho como un coreógrafo independiente, en una obra llamada Narciso y en presentaciones formales como alumnos de la escuela; pero, me ha dicho que lo más le ha gustado y que, se acerca más al producto de danza que quiere hacer, es como aquel performance que realizó en el centro de Lima.

De otro lado Marco, desde que estuvo en la escuela, También participó en una presentación en el ICPNA cuyo título fue *mis héroes favoritos llevado a cabo en el marco del Festival de Andanzas en 2015 organizado por la PUCP*; allí, abordaba el concepto de género con una coreografía dirigida por Olivia, quien fuera su maestra de ballet a los 15 años. Los ensayos de esta puesta en escena se llevaron a cabo en las instalaciones de la facultad de Artes escénicas donde asistió los fines de semana durante tres meses. Entre algunas anécdotas, me confeso que uno de sus sueños había sido poder postular a la facultad de artes escénicas en la PUCP pero que sus padres descartaron la idea. Sin embargo, me dijo igual de alguna manera había logrado participar de un evento organizado por la casa universitaria que el admiraba.

En Octubre del 2016 realizó un trabajo remunerado como performer en el aro en un evento para Halloween en el Hotel Bolívar centralmente dirigido a un público LGTBI. Según sus apreciaciones era la primera vez que tenía el chance tanto de mostrar su trabajo, así como de experimentar otro tipo de ambiente, el cual era totalmente contrastante con otros espacios de socialización que él conocía. Además, se sentía orgulloso de haber performado en un espacio emblemático, así como histórico; paradójicamente, hoy en día, servía como espacio de alquiler para este tipo de eventos masivos.

Entre otras cosas me relató sobre los códigos y reglas de las que se percató en esta fiesta, los diferían de la estructura pacata o conservadora limeña: *“Esas fiestas son un desmadre y cuando acabó todo, todo termino en una orgía”*. Durante el evento sus partners de performance los instruyeron proporcionándole tips sobre cómo debía desenvolverse con aquellos que buscaban flirtearlo, ya que le aseguraron que más de uno se lanzaría. Efectivamente Marco me relató

que más de uno lo hizo y se sorprendía ya que en su mayoría era gente mucho mayor que él y que lo observaban a veces intimidándolo e intentaron hasta robarle un beso, la mayoría eran de países europeos.

Actualmente, se presenta en la Universidad de Lima; en una puesta en escena, denominada, Medusa, coreografía dentro de la cual tiene un solo donde performa sobre su aro fusionando danza contemporánea con acrobacia. A pesar de que estos trabajos no son remunerados, él se explica que, mientras tanto, le convienen para mantenerse en el medio y aprender todo lo que pueda.



## CAPÍTULO V: CONSTRUCCIÓN DEL DOCUMENTAL

La cámara influenciaba el comportamiento y la respuesta de Luis y Marco, siempre estaban pendientes del momento en que prendía la cámara. Como un recurso inconsciente de convertirse en personajes, ¿Estás grabando no? Era siempre la pregunta de arranque para percatarme que lo que hacía era construir mi verdad.

El cine etnográfico es una forma de presentar y transmitir conocimiento sobre la diversidad cultural, la producción de una película de este tipo implica un proceso reflexivo desde que se enciende o apaga la cámara. Lo que observamos como producto final representa nuestro discurso, así como, la forma de observamos a nuestros sujetos de estudio, como investigadores a través de la edición y organización de los frames o secuencias que hemos ido seleccionado como partes de un todo.

Muchas reflexiones desde el enfoque antropológico se han teorizado sobre el ejercicio vinculado a lo que respecta la acción de filmar y el de tomar notas de campo. De esta manera sostiene que la capacidad del cine para acercarnos a una realidad menos distante o distorsionada puede ofrecernos otros métodos como la observación, la cual esta mediada por un proceso más subjetivo que, de cierta manera, altera la representación; en cambio, el medio cinematográfico, era menos sesgado, por lo tanto, más directo. (Young, 1975)

Entonces este autor reconoce que:

*“La cámara no es un instrumento objetivo, en tanto que opera un proceso de selección (encuadre, ángulo, enfoque), permitiendo el cine un nuevo acceso a la realidad social y cultural, ya que puede representar el acontecimiento observado sin la mediación de la palabra”* (Young, 1975: 67)

Esto nos conduce a reflexionar acerca del rol que juega la presencia de la cámara; así como, la del investigador en dicha representación de un fragmento de la realidad; es, en dicho encuentro, que toma relevancia la subjetividad inherente a cualquier investigación de este tipo.

### 5.1 Tratamiento Documental

Abordo esta propuesta documental tomando en cuenta ciertos recursos fílmicos que encuentro pertinentes de utilizar desde el estilo observacional, principalmente. Sin embargo, también he utilizado recursos que me ofrece los estilos fílmicos etnográficos del Direct-cinema y Cinema verité.

El estilo observacional reúne concretamente ciertos aportes del modelo de observación científica que pretenden encontrar y exponer los hechos con objetividad para tener una representación casi exacta de la realidad.

*“El sujeto no tiene que hablar para la cámara, tiene que actuar como lo haría normalmente sin tener en cuenta su presencia. Este modelo prima el diálogo espontáneo, por encima de la entrevista o del comentario erudito, así como evidencia los tiempos vacíos o muertos para conseguir un acceso a la expresión de la vida material, intelectual y emocional de los sujetos filmados.”* (Ardevol; 1998:95-96)

De lo observacional rescato las filmaciones de secuencias de comportamiento sin interrupción, centrándose en mostrar los contextos culturales, las prácticas, así, como la cotidianidad de estos personajes evitando cualquier explicación en off de la voz explicativa con el fin de dejar que el espectador extraiga sus propias conclusiones.<sup>25</sup> En escenas donde retrato o reconstruyo la cotidianidad de ambos personajes, este modelo permite que el observador concentre su mirada en las corporalidades y como las diferentes esferas por donde transitan estos muchachos y sus cuerpos nos brindan un discurso implícito.

---

<sup>25</sup> Aunque sea inevitable la selección y edición de las mismas para su posterior ubicación en la línea de tiempo trazada en la construcción del guion documental.

En este caso, si bien registré la cotidianidad de Marco y Luis en sus ambientes habituales, este postulado del modo observacional se transformó ya que definitivamente ambos estaban performando o reactuando (actores que se representan así mismos) su cotidianidad frente a cámaras.

Como subrayo en el párrafo anterior, ellos “actuaron como lo harían normalmente” incluso volvimos a registrar las mismas escenas y si bien, mi presencia no era explícita en muchos de los clips grabados, es inevitable que ambos mirasen a la cámara como un código de que efectivamente yo me encontraba ahí con ellos. Aquí los límites entre el modo observacional y el cinema verité se difuminan.

El direct cinema coincide con el estilo observacional en el hecho de la no intervención o manipulación de lo registrado o filmado. Tal vez algo distinto de este estilo reside en el uso y manejo de la cámara, la cual adquiere un papel más dinámico y de proximidad con los sujetos filmados. Gracias a su movilidad se pueden incorporar diversos puntos de vista de un mismo hecho registrado.

De igual forma se busca grabar secuencias largas y respetar el orden en que ocurrieron los hechos que deben coincidir con la versión final del filme

En cuanto al estilo que prima en el cinema verité<sup>26</sup> destaca la retroalimentación de los sujetos filmados en el proceso de producción del film. Es decir, la relación de intersubjetividad que se va tejiendo entre el directo y los sujetos de estudio adquiere, aquí, una dimensión más cercana y de trabajo cooperativo; además, en el montaje y en la edición de las escenas o la reconstrucción de estas evidencian otra reflexividad o verdad que se gesta en el mismo proceso de producción

Reconocer el papel de la cámara como catalizadora y provocadora, que genera acciones y reacciones en el mismo proceso de filmación, cuestiones que muchas

---

<sup>26</sup> Jean Rouch y Edgar Morin fueron quienes iniciaron y desarrollaron el cinema verité en Francia inspirados en Dziga vertov y su cine ojo ( Kino – Pravda ) .

veces no estaban previstas, pero que son importantes en el ejercicio de la representación. La cámara, entonces, se convierte en una participante más dentro del film, un recurso que permite catalizar una “verdad” que se construye en el proceso de construcción documental.

“Reconocer el papel de la cámara como observadora y participante es otorgarle una función de catalizadora” (Ardevol,1998:86)

La cámara viviente es el nombre que Rouch le adjudica ya que ésta se convierte en una protagonista más de la investigación que participa y provoca reacciones que se ven reflejados en las representaciones que los sujetos construyen de sí mismo y frente a ella. A diferencia de una cámara fija, que propone el modelo observacional, que mantiene una distancia con los sujetos filmados

La dinámica en las grabaciones del modo verite se basa en la fluida relación que debe existir entre el director y los sujetos filmados. Es decir, el sujeto filmado puede proponer o sugerir escenas o situaciones dentro de la elaboración del filme; así, como mostrárselo para ver sus reacciones que pueden ir variando, es decir, esta retroalimentación permite que se vaya construyendo un trabajo no solo del director sino de ambos; es decir, una manera equilibrada y justa de construir una representación sobre algún trabajo más equilibrado, en cuanto a la posición de poder, colocando al director al mismo nivel de los sujetos; de esta forma o estilo es más interactivo que el observacional o el cinema direct .

*“El observador baja de su torre de marfil; su cámara, su grabadora y su proyector -por medio de un extraño camino de iniciación- lo han conducido al corazón del conocimiento y, por primera vez su trabajo no es juzgado por un tribunal de tesis doctoral sino por la propia gente que ha ido a observar.”* (Rouch, 1975:100)

A lo largo de la construcción del documental, estos recursos y códigos que responden a la modalidad del cinema verité, han sido utilizados fusionándose con los otros lo observacional y el direct cinema. En el mismo proceso de edición pequeños fragmentos editados les fueron mostrados, en dos oportunidades, a cada uno de mis personajes para que pudiesen emitir sus opiniones acerca de

cómo han sido representados y como se ven a ellos mismos. Asimismo, registré aquel feedback agregándolo como parte final del documental, enfatizando la noción de reflexividad, que es el componente central de modelo verité.

## 5.2 Referencias Documentales

**BILLY ELLIOT** de Stephen Daldry (2000). Puntualmente rescato la manera en cómo se representa, visualmente, al contexto general y la cotidianidad del personaje principal del film. Observamos el contexto social y económico, a través de la arquitectura, y los espacios de ocio de estas personas pertenecientes a la clase trabajadora británica. Asimismo, se construyen espacios de intimidad en interacción entre padre e hijo en contraste con otros, como cuando Billy interactúa con sus maestros o amigos en los tiempos de ocio. De alguna forma, el visionado de este film me sirvió para poder volver a observar los espacios de mis personajes, por donde transitan; los cuales poseen una carga simbólica y de esta forma reconstruir visualmente sus rutinas cotidianas.

**PINA**, Win Wenders (2009). Este documental aborda la biografía de Pina, famosa bailarina clásica y luego de danza contemporánea; a través de la mirada, y la percepción de las personas y amistades con las que interactuó y preformó durante su vida, una construcción documental desde la experiencia sensorial del cuerpo. Me interesa el tratamiento audiovisual, el contraste entre el blanco y negro y el color, para evidenciar un quiebre o momentos de silencio; espacios que permiten comunicar otro tipo de lenguaje, tal vez, como metáfora al lenguaje de la danza.

De otro lado, las puestas en escenas de coreografías en espacios urbanos, que se traducen en escenas surrealistas dentro de la ciudad, me invitaron a proponer a mis protagonistas para que hicieran un performance en aquellos espacios que poseían una carga simbólica y, donde solo sus cuerpos cargados de agencia, reconfiguraban dichos espacios.

**FLEX IS KING**, Diedre Schoo & Michael Beach Nichols (2014). Es un documental que retrata la historia de vida de cuatro jóvenes afroamericanos que viven en Brooklyn, en una zona altamente peligrosa con altos índices de mortandad y

criminalidad. Estos jóvenes suelen reunirse en las calles de su barrio para competir con una danza subalterna que depende de la flexibilidad de estos muchachos, sin importar la fisionomía. Esta danza informal se originó en las calles y representa un tipo de catarsis corporal que estos muchachos pueden expresar a través de coreografías en las calles de su barrio.

Lo interesante es que esta danza informal se llega a convertir en una agencia para que ellos busquen un nuevo futuro lejos de su barrio. Me interesa la construcción de cada personaje y el enfoque que cada uno tiene, con personalidades y habilidades diversas; cada muchacho, si bien practica la misma danza, se evidencia con su discurso corporal o voz en off, al igual que mis personajes, con personalidades contrastantes y perspectivas diversas sobre la misma danza.

Otro punto que me interesa es la representación de la coexistencia de diversos intereses relacionados con la danza y este baile que se forja en el barrio como hegemónico y que, al ser bailado, también otorga poder y movilización social a quienes lo practican.

Otro punto que aborda en la construcción visual de los personajes es la intimidad que pareciera tener el director con sus representados para poder abordar la intimidad cotidiana de éstos con cámara en mano.

### 5.3 Referencias Documentales Etnográficas

Dentro del documental Etnográfico destaco **School Scapes** de David McDougall, de esta realización me interesa la forma en cómo David se centra en mostrarnos de manera contemplativa, a través de planos, detalle y generales; las rutinas de los alumnos de una escuela progresista, en la India, que centra su pedagogía en el yoga, desde la escuela. Por esta razón, el cineasta recurre a los planos de larga duración, que son análogos a la rutina de los alumnos y al ritmo de estos espacios.



Rescato el acto de contemplar el desarrollo de las rutinas, de las dinámicas de este grupo humano, en particular, que ocurren dentro de esta institución educativa como metáfora del proceso reflexivo y sensorial que está, íntimamente, ligado con el trabajo de campo y la observación, a través de la cámara como investigador, diseccionar con la mirada y aprehender los significados que el movimiento y la rutina del cuerpo construyen el mismo lugar.

Luego, “**N/um Tchai**”- de John Marshall (1969). Me interesa el dinámico movimiento de la cámara, que permite captar diferentes miradas o perspectivas de un mismo acontecimiento, en este caso tener varios planos y detalles de una misma acción permite, en el caso de un cuerpo en movimiento, captar toda una secuencia donde se puede transmitir la experiencia corporal.

Tomas largas, una manera de captar también esa temporalidad-espacio de la “realidad”. Cada frase se focaliza en tomas cerradas e ininterrumpidas donde podemos percibir los rostros, las manos, los movimientos corporales, subrayando el gesto donde intuimos la proximidad de Marshall y su participación como un miembro más, lo que alude a su presencia del antropólogo.

Finalmente, **JAGUAR** - de Jean Rouch (1967). Dentro esta introducción del film se hace énfasis en el contexto social, político y cultural en el cual estos personajes se desenvuelven, lo que repercute en sus historias de vida y la transformación de sus ideales y aspiraciones.

Cada personaje se da a conocer por voz propia y paralelamente ¿Qué piensan uno del otro? Lo que permite a la audiencia tener más de una versión y reflexionar acerca de las complejas personalidades de cada individuo y de su entorno. Me interesa el seguimiento a los personajes y puesta en escena que permite construir microhistorias de cada personaje en diferentes espacios por donde estos transitan.

#### 5.4 Sinopsis

SU CUERPO, SU CAPITAL, es un documental que explora las historias de vida de Marco y Luis Ángel, jóvenes que residen en la periferia de Lima y, paralelamente a sus carreras universitarias, estudian danza clásica en la Escuela Nacional Superior de Ballet. A lo largo del film ambos con personalidades contrastantes van construyendo discursos en torno al cuerpo donde se ven involucradas la experimentación y transformación constante de los mismos en las rutinas diversas que éstos realizan en espacios cotidianos y extra cotidianos. Son sus corporalidades que van reconfigurándose en diferentes esferas y espacios de la ciudad, como el centro de Lima; para ellos, un espacio simbólico de apropiación y agencia de poder y memoria.

#### 5.5 Personajes

Alumnos FAS	Edad	Año FAS	Descripción
Marco Eddú G.	21 años	1er año	Vive en Carabayllo, estudia el 7mo ciclo publicidad en la UPC. Los fines de semana trabaja en la imprenta de su padre y como freelance en diseño gráfico. Practica la danza clásica pero siempre está buscando nuevas formas de expresión corporal. Estuvo estudiando por un año en la escuela, en setiembre decidió dejarla, pero continúa haciendo danza en otras academias.
Luis Ángel Bejarano.	25 años	3er año	Vive San Juan de Lurigancho, estudió Lingüística en UNMSM. A los 15 años ingresa al mundo de la danza clásica paralelamente llega a terminar su carrera universitaria.

			Actualmente divide su tiempo entre sus estudios de danza en la escuela, ensayos y terminar su tesis de pregrado. Está involucrado en vertientes de la danza que van más allá de la mera práctica, así como, en la reflexión y conciencia del cuerpo. Tuvo una etapa de activismo, pro derechos LGTB, como también formó parte de una ONG dedicada a la danza inclusiva.
--	--	--	---

## 5.6 Estructura Narrativa o Escaleta

Entra el título “Marco”, sobre la pantalla en negro.

Ahora estamos en las afueras de Lima, se observan otro tipo de casas que se encuentran en los cerros, pequeños y grandes comercios a través de un paneo del paisaje o entorno.

Vemos durmiendo a Marco por unos segundos, cuerpo laxo y relajado. Luego, el plano medio de su cuerpo relajado, él se encuentra sentado al borde de la cama, desperezándose y estirando sus brazos y colocándolos en segunda posición de brazos en danza clásica, como practicando su postura aun sentado en la cama. Mientras observamos su rutina de estiramiento, escuchamos su voz en off que nos relata el mito griego de Ganímedes.

Luego, él en su cocina desplazándose de un lado a otro, preparando su desayuno, va de un lado a otro y encuentra unos huevos, los cuales echará en una olla con agua hirviendo, saca del refrigerador una papaya, la corta y vemos finalmente que mete los trozos en una licuadora, la enciende y; luego, sentado frente a una mesa lo observamos pelar los huevos, comer las claras, masticar, beber un vaso con jugo; cada cierto tiempo mira o consulta la pantalla de su celular. Plano que detalla su rostro de perfil y a lo que está viendo en él, una

rutina de contorsionismo del circo del Sol. Y en el siguiente plano lo vemos a él suspendido de su aro realizando la misma figura que ve en el celular.

Escuchamos un ruido de maquinaria mientras la cámara se detiene en cajas de herramientas tipográficas, cajas de papel, un pequeño elefante rosa y fotografías familiares, las cuales se encuentran protegidas por un vidrio en una mesa de trabajo, repleta de cajas y objetos de oficina. Nos aturde cuando observamos a un señor mayor de espaldas y, en algunos segundos, Marco entra en escena nuevamente. Él se encuentra llevando una ruma de papeles, los mismos con los que, luego, tendrá que trabajar compaginándolos.

Observamos su rutina de compaginación, vemos un plano general; Marco en primer plano y su padre al fondo, trabajando en una imprenta. Su cuerpo, siempre en movimiento, se adecua a todo ese mecanicismo de trabajo técnico.

Observamos lo que realiza con sus manos, de espaldas, de perfil y con primeros planos captamos su concentración en lo que está realizando, como se mueve su cuerpo en este espacio cotidiano. Marco pide ayuda a su padre para resolver algo técnico, el padre se acerca y le explica y los vemos de perfil interactuando para, luego, verlos reír, mientras discuten sobre que música colocar para ponerse a trabajar.

Observamos los espacios vacíos de la escuela; luego, escuchamos el timbre y vemos a Marco ingresar muy relajado caminando, con ropa de calle y unos lentes, como cualquier otro muchacho en la ciudad para, luego, verlo en una clase de Ballet ataviado de manera distinta.

En la clase de Ballet Marco cambia su actitud, mira concentrado al maestro, su cuerpo adopta una postura diferente, a como lo vimos ingresar. Se observa al espejo y marca una rutina en la barra, mientras coloca atención en lo que dice el profesor. Lo vemos haciendo pliéés y colocándose en la barra.

Luego, Marco se posiciona en el centro y es aquí donde observamos nuevamente al maestro marcando el paso y todos los alumnos están completamente en silencio a su alrededor.

Marco realiza un trabajo intenso de resistencia y de mantenerse en equilibrio. El profesor se acerca a él dándole indicaciones de cómo debe hacer el ejercicio. Contrastándose, esta escena, con otra donde Marco y su madre cocinan juntos en su casa, atento a las indicaciones de ésta, al igual que con el maestro en clase.

Estos espacios diferentes, y la confianza entre Marco y su madre, es totalmente distinta a la relación maestra de ballet y alumno. De nuevo en el salón de clase, donde Marco ha terminado impecablemente el ejercicio, mientras volvemos a la secuencia de la cocina con su madre, se percibe la complicidad entre ambos, cuando le pregunta sobre cómo preparar el arroz y su madre le reprende por la forma en como mueve o mezcla distinto al por ella indicado, haciendo referencia al movimiento brusco y, sarcásticamente, lo relaciona con el movimiento que hace con la olla, que se parecen a los saltos que suele hacer en sus clases de ballet.

#### Disolvencia

Luego vemos a Marco cambiándose y observándose en el espejo, con las mallas; representa un encuentro y reconocimiento de él y su cuerpo. De repente vemos ingresando a Luis Ángel personaje que, luego en la otra escena, se presentará; conversan sobre tomar clases alternas de otras disciplinas y sobre la búsqueda de otras formas de modelar su propio cuerpo, a parte de lo formal, que es la danza clásica. El chico que entró sale del baño. Luego, vemos que Marco ha terminado de acicalarse y se retira del baño.

#### Disolvencia

En seguida vemos a ambos personajes, en una audición de ballet clásico, donde los maestros de la escuela son los jurados; la escena termina con ambos, uno junto al otro, realizando una rutina con sus respectivas partners.

Vemos pasar, raudamente, el metro de Lima y nos percatamos que estamos en otro contexto de la ciudad, es San Juan de Lurigancho; visualizamos partes y espacios del contexto, la gente, las tiendas alrededor y las bases del tren que predominan en el paisaje.

Pantalla en negro y aparece un título: Luis Ángel. Es el mismo muchacho que, en la escena anterior, conversaba con Marco; lo vemos caminar bajo las bases del tren, mientras en off, se presenta al espectador como hijo de familia de migrantes.

Luego, lo vemos saliendo de su casa, caminando por su barrio y realizando en off; cuenta alguna anécdota, nos describe como es su barrio y quienes habitan en él.

Luego, lo vemos en clase de ballet en la cual el maestro es el mismo que aparece en una escena anterior enseñándole a Marco. Plano en detalle de su rostro que muestra el miedo y la exigencia con que son disciplinados en el ámbito del salón de clase. En off, nos habla respecto a lo extraño que es hacer ballet en estas épocas; así, como interpela a quien lo vea a él dudar de la objetividad. Luego, lo observamos desayunando, viendo las noticias por la televisión para; luego, verlo realizando deberes domésticos.

Luego, cuerpo laxo y relajado tomando una siesta, de repente se despierta, se estira, se mira al espejo y elige la ropa que usará para ir a trabajar. Lo vemos arreglando sus cosas en una mochila, antes, e irse; se arregla el pelo y, mientras lo vemos echándose perfume, escuchamos en off la duda que él tiene de quienes estarán observando su vida y de qué forma lo podrían estar juzgando o no, para finalizar diciendo “lo que hago en este momento es preformarme a mí mismo”, termina esta frase y sale de su cuarto.

Lo vemos ya en la escuela, nuevamente, asistiendo a sus clases de ballet y luego, observamos las afueras de los salones; es tiempo de relax, observamos los distintos grupos de alumnos que practican, ríen, conversan antes de entrar a una próxima clase.

Plano del reloj aludiendo el paso del tiempo de Luis en la escuela.

De repente Luis aparece en la sala de computo donde, con las manos, hace el ademán de los pasos de ballet y va corrigiendo su clase en un cuaderno donde va apuntando los tiempos. Luis Ángel, nerviosamente, se acicala en el baño mientras, se observa en el espejo del baño, sale raudamente y lo vemos, ya, en el salón, titubeando en encender la radio para empezar la clase. Por fin, lo vemos performando como profesor, ahora, él corrigiendo y dirigiendo, en este caso, a alumnas.

Disolvencia.

Observamos a Luis Ángel conversando con un amigo, compañero de la escuela, hablando de la escuela, de sus compañeros y su desempeño para, luego, desembocar en sus gustos eróticos y sus experiencias juveniles, entre risas y complicidades, que se reflejan en sus gestos y miradas.

Ahora nos encontramos en algún lugar del centro de la ciudad, no es hasta que observamos pequeños detalles de este lugar, que nos damos cuenta que se trata de un espacio donde se reúnen jóvenes para organizarse y apoyar la campaña política de Verónica Mendoza durante las elecciones del 2016. Entre este grupo observamos a Luis Ángel participando activamente con otros jóvenes de su edad. Mientras se nos van mostrando imágenes en voz en off él también nos va guiando con su voz en off sobre como ocurre la dinámica en este tipo de espacio, así como expresa cuales eran sus ideales en aquella época.

Luego, regresamos al ambiente de la imprenta donde nuevamente vemos a Marco con su padre, en diferentes planos generales y es un detalle que nos aproximan al trabajo continuo y fáctico que realiza junto a él; mientras sucede esto, en off, él nos cuenta que su padre no sabe explícitamente que él baila

ballet; así, como detalla cómo es su relación con él. La escena termina cuando vemos a él recostado contra la pared, pensativo y ya las máquinas están apagadas y las luces también, aludiendo a que ha finiquitado su trabajo.

## Disolvencia

Planos generales del centro de Lima, estación jirón de la Unión del metropolitano, un bus pasa raudo, dentro de él vemos a Marco observando el paisaje y su voz en off nos narra el valor que tiene para él el centro de lima y su familia.

De repente, Marco está recorriendo el centro de Lima, observando anonadado, como si a través de su mirada atrapara o se apropiara a ciertos elementos que le ofrece la ciudad. Vemos el centro de la ciudad de Lima. Observamos la plaza San Martín, los edificios alrededor de la plaza, contemplamos la arquitectura de éstos, las calles alrededor, una vista en contrapicado de la catedral, los santos esculpidos, guardianes de las iglesias, que observan desde los alto a los habitantes de esta ciudad.

Dentro de su caminata hay momentos de reposo donde, simplemente, se sienta y observa a la gente que pasa delante de él. En off, nos cuenta su gusto por las calles del centro de Lima y la impronta que ha dejado en él.

Observamos, a través de su mirada, los diversos espacios y monumentos que tiene el centro de Lima, entre ellos, el Teatro municipal. Luego, tenemos una vista en perspectiva del teatro Municipal, nos detenemos a contemplar su arquitectura Rococó, planos, detalles de las esculturas en su fachada y; luego, una vista frontal de sus rejas y lo que se deja ver en el interior, mientras observa la gente que pasa por ahí y atraviesa ese pasaje.

Entramos, brevemente, al teatro y observamos que, en paralelo al bullicio de la gran ciudad, se están preparando bailarines para performar. Mientras sucede esto, se escucha una música clásica aludiendo alguna obra clásica que se suele colocar como algo simbólico de entrada y salida de este espacio.



Luis Ángel pasa su tiempo de ocio también en el centro de Lima, sentado en las graderías de la catedral, observando el panorama escuchamos la voz en off; nos habla sobre su gusto al pasear por el centro de Lima. Lo vemos estirándose, sobre un fondo con el rostro de Chabuca Granda, recorrer el centro de la ciudad, la plaza San Martín; sentado en una banca, escuchando a la gente y encontrarse con una comparsa dancística de la Virgen de la Candelaria, donde se queda observando la coreografía y el movimiento de los cuerpos.

Luego, lo vemos a Luis Ángel performando travestido, buscando provocar o lograr una reacción en los transeúntes. Luis está realizando movimientos ondulantes y coquetos, una performance que tiene como temática las vivencias de las personas que son homosexuales y que se identifican como maricones.

#### Disolvencia

Postal de Lima nocturna, mientras observamos a Marco y una amiga comiendo caminando, y conversando por el malecón y las calles mientras nos relata en off su rutina de fin de semana. Luego lo vemos en otro espacio donde su cuerpo se siente más libre de moverse sin reglas bailando junto a su amiga en la discoteca se libera de aquellas estructuras que suelen regir en diferentes espacios dancísticos que ha experimentado.

Mientras baila revisa su celular constantemente tal vez buscando la alerta de que alguien hizo match con él en una red social llamada Grinder y enfocada en un público gay principalmente que buscan sexo casual. Mientras observamos junto a él las fotografías de los usuarios de esta red nos va explicando los códigos que resultan en las dinámicas de quienes utilizan esta red, así como pone en relevancia la importancia de un cuerpo vendible y apetecible para obtener la mayor cantidad de opciones con quien poder satisfacer sus necesidades sexuales.

Luego lo observamos en otro ambiente, preparándose para una puesta en escena en un auditorio, mientras observamos el backstage y preparativos, en off nos advierte que ha dejado la escuela y se encuentra en otra etapa de su vida,

ahora en la acrobacia. Finalmente, Marco después de haber performado frente al público diversas figuras de alta tensión y resistencia flotando en su aro desaparece en la oscuridad del término de su acto.

### 5.7 Hallazgos y Reflexiones sobre el Registro Audiovisual

Un punto interesante es que ambos personajes encarnan personalidades contrastantes y muy ricas en su deconstrucción para la comprensión del cómo; es que, las nuevas generaciones conocen y experimentan sobre su propio capital, que es su cuerpo; el mismo que, para potenciar sus cualidades performativas, lo van transformando y potenciando sus posibilidades, para el caso, a través de la danza clásica; en un primer momento para mostrarse y performar en la pasarela de la sociedad del espectáculo y, luego, en el contexto de la globalización e hiperconsumo.

Marco, indudablemente, es un performer; sabe lo que hace y para qué lo hace; sobre todo cuando está frente a cámaras, que corresponde a un público desconocido, de la misma forma como lo haría mientras pasea por las calles del Centro de Lima o San Isidro. Él es una marca y es algo que también tiene que ver con que, poco a poco, ha ido sintiéndose más cómodo con ser publicista y todo el feedback que le aporta, funcionalmente, en su performance social e, incluso, en el laboral. Solía sugerir ciertos planos cuando me encontraba registrando sus actividades cotidianas. En efecto, se convertía en el propio director de su historia vida, para apropiarse de ese espacio temporal que le permitía la cámara. Marco estaba ahí para experimentar, al igual como lo viene haciendo, con su cuerpo a través del ballet o la acrobacia.

De otro lado, Luis se mostraba, al principio, un poco tímido y reacio respecto a re-actuar su cotidianidad o colocaba en tela de juicio la objetividad que debía existir, si era un documental lo que estaba grabando. Solía decirme que lo grabara desde ciertos ángulos y cuando yo le avisaba que, poco a poco, me iría acercando con la cámara, me proponía que mejor utilizara el zoom. Algo que al principio supuso una barrera; pero, a medida que pasaba el tiempo esa relación fue transformándose, gracias a los momentos en que apagaba la cámara, y

solíamos conversar de diversos temas que a él le interesaban. Este encuentro backstage fue el detonante para que Luis se despabilara un poco.

El proceso documental fue largo y riguroso, demandó la pericia de mis habilidades en el campo audiovisual; en el cual, comencé como una novata; pero, con la experimentación con los instrumentos y, aprendiendo del ensayo-error, pude acercarme con torpeza, en un primer momento, al manejo y funcionamiento de los instrumentos como: cámara, trípode o sonido.

Tomaría también el corte audiovisual como un cuerpo, un gran cuerpo de imágenes piezas que están a la espera de la manipulación para reproducir un discurso. Al igual que los cuerpos de estos jóvenes que son generados en discursos, a través de sus movimientos y de sus gestos.

Si bien no aparezco, físicamente, en el video junto a ellos; fue una opción que adopté para que el espectador se centrará en las vidas de estos muchachos y, al mismo tiempo, sutilmente percatarse que era mi mirada, mi voz y mi discurso el que hilaba las historias de vida de ambos. Es el proceso de edición, a través del cual, pude reflexionar sobre mi posición y mi representación en el film; aun cuando, nunca aparecí, físicamente, junto a mis personajes. De alguna forma mi presencia estaba reafirmada con la disposición y manipulación de aquellos fragmentos o data que había registrado en los diversos contextos, a través de los cuales, Marco y Luis transitaban.

En un segundo plano percatarme, a través de mi cuerpo, y las posturas que realizaba cuando me encontraba filmando; que, indudablemente, también las personas que se dedican a perfeccionarse en el manejo de dichos instrumentos, deben aprender nuevas posturas y movimientos; que con, el tiempo y la práctica, se inscriben y naturalizan en sus cuerpos, de la misma forma, que el ballet en las corporalidades de Luis y Marco.

Otra dimensión de este proceso fue la etapa de edición. Si bien Rouch afirma que ésta se realiza en el mismo campo de estudio, mientras uno va registrando.

Es decir, es ahí donde se comienza a construir el documental con los ángulos, planos que el etnógrafo decide; pues, también, encuentro importante el ejercicio de volver a ver lo registrado en una isla de edición, en una pantalla mucho más grande; donde, prácticamente, analizábamos junto al editor, cada fragmento grabado; pero, a un nivel micro, percatándonos de lo que mis sujetos de estudios decían y que en el momento mismo del registro no había tomado en cuenta.

Tal como lo afirmaría Marco en el último feedback donde ambos pudieron ver el corte final completo *“Es como ver nuestra vida; pero, con otros ojos, ya que ha sido otra persona la que ha registrado aquellos momentos”*. Marco. En este punto, pone énfasis el elemento subjetivo que subyace, tanto en la tesis escrita como en la construcción documental; elemento que no representa un obstáculo para poder acercarnos a los sujetos de estudio, sino más bien, pone en tela de juicio aquella falsa objetividad que se le atribuye al trabajo etnográfico y audiovisual. Finalmente, el encuentro con el otro no es sino el encuentro con uno mismo.

Luis Ángel recalcaría, también, la secuencialidad; el montaje del documental influye en la narrativa y el mensaje final que yo, como antropóloga, quiero dar. Marco coincidiría con aquella secuencialidad; pero, también encontraba relevante que, esa secuencia de fragmentos estaba relacionada con una suerte de evolución en la vida de cada uno y era, reconfortante, que el video pudiera condensar ciertos momentos en sus vidas; los cuales, ahora, ellos veían desde lejos; ya que, ellos, ya no se hallaban en ese registro; indudablemente, eran otros y habían cambiado sus formas de pensar.

De otro lado, Luis se acordaba de algo que había dicho en un registro pasado y, me sugería, que edite aquella parte porque dijo algo frente a cámara que no quería que se malinterprete o en relación a como se veía frente ¿podrías borrar tal escena, creo que me veo mal físicamente?

Otro alcance interesante fue cuando Luis expresaba que le habían gustado mucho los momentos de silencio donde, tan solo sus gestos y sus cuerpos, hablaban por sí mismos. Marco también identifico eso: *“Uno está haciendo algo*

*y piensa que es tal o cual; pero, cuando te ponen en una pantalla y te observas es como ¿De verdad, yo camino así?, ¿hablo así? o ¿miro de esa manera? Es chévere tener un registro, ya que esa marca que creas para el mundo no es tan idealizada como crees.*

Esta reflexión, por parte de los mismos performers del documental, agrega relevancia al elemento cámara, como instrumento de poder y jerarquía, frente a ese “otro” que se encuentra vulnerable de lo que muestra o dice, ya que se puede estar alerta y controlar, hasta cierto punto, lo que uno quiere mostrar de sí mismo y como lo quiere llevar a cabo su performance.

Frente a la cámara se evidencian aquellos gestos, actitudes o discursos que escondemos o que no son parte de nuestra marca, como lo admite Marco, y es consciente de que se encuentra en construcción y reconfiguración de su identidad, a medida que se desplaza por los diversos escenarios de la ciudad. Performar es una palabra común y ampliamente entendida por ambos personajes: Luis:

*“te gusta mostrarte, decir ese SOY YO, eso también es chévere y puedo aprender a leerlo como una posibilidad interesante porque, con eso, como tú dijiste, se puede ser artista con esa herramienta; sabiendo quién eres y qué quieres”.*

Respecto a este comentario de Luis a Marco, es una opinión que varió con el paso del tiempo, recuerdo que cuando le mostré, parte de lo editado, donde se encontraban ambas historias, él fue bastante crítico respecto a la forma en cómo Marco se mostraba ante cámaras; en sus comentarios dejaba entrever que, Marco caía en el narcisismo, y que a él le parecía que eso no determinaba ser un buen bailarín.

Discursivamente Luis Ángel expresaba su interés por reflexionar sobre lo que hacía y como su cuerpo, también, lo recepcionaba; discursivamente, él trataba de no caer en un culto narcisista del cuerpo, como lo hacían sus demás

compañeros; sino ver, el cuerpo, como algo que se transforma a través de la edad, como un ente caduco me decía, y casi siempre las veras o experimentarás.

Siguiendo con el poder y la influencia de la cámara, ambos tenían reparos en que se registraran ciertos aspectos de sus vidas. En un principio, Luis Ángel delimitó los espacios; me dijo que, por el momento, prefería que lo grabara en la escuela, pues, era un espacio donde usualmente se encontraba.

En el caso de Luis, fue un proceso más largo. Si bien me permitiría que registre ciertas partes de su vida, antes de hacerlo, necesitaba una justificación válida; y, otras veces, quería guiarme en que me convenía grabar sobre él o que no. Esta cuestión la supe negociar bien, porque, si bien permitía las sugerencias de mis sujetos de estudio, también, era consciente que era mi investigación y que, lo que estaba vertiendo en el documental, era básicamente mi discurso sobre ellos. En el otro lado, Marco sobreentendía todo esto y, por iniciativa propia, también me decía qué en otras ocasiones solía hacer y como podíamos registrar desde la relación con su padre o su madre.

Mientras, Marco no tuvo ningún problema con que grabara en su casa, más demoré un tiempo en que me permitiera grabar en su cuarto; pues, me dijo que tenía que remodelarlo y no quería que se mostrara en el estado en el que estaba. Sin embargo, cuando quise registrar vistas fuera de su casa; es decir, en su entorno más cercano, me preguntaba porque quería filmar algo que no era bonito, me dijo:

*“Es mi barrio; pero, debo confesar que hay partes que no me gustan, es un lugar peligroso, alertándome sobre la cámara. Esto era cierto, hacía un mes que habían entrado a su casa a forcejear la chapa de la puerta y me dijo que estaba seguro que era gente del barrio.”*

Por esa razón prefería que lo grabara caminando por el centro de la ciudad, paseando por los lugares históricos.

Durante este proceso, que duró dos años, realice en dos oportunidades una especie de feedback por parte de mis sujetos representados. El motivo era poder conocer, a medida que iba editando y construyendo el documental, sus opiniones respecto a las temáticas expuestas.

Definitivamente, ambos se concentraban en cómo se veían físicamente, eso es lo que más saltaba a la luz. O el no reconocerse, de mirarse desde lejos, como espectador provocaba un sinnúmero de comentarios. En sí, Luis también estaba preocupado por el hecho de que este material sería visto por ese otro espectador al cual él no conocía y no sabía desde qué posición lo estarían observando y juzgando con la mirada; él hace esto último muy explícito:

*“me gustaría saber quiénes me están mirando, desde dónde están pensándome o sintiéndome; ya que, finalmente, estoy performándome a mí mismo.”*

A Marco nunca le interesó quiénes, y desde dónde lo estaban observando sino, al revés, él quiere ser visto y performar frente a públicos diversos, que eso es a lo que apunta con esa capacidad para migrar y probar nuevas disciplinas en su cuerpo.

En ambos casos estuvieron de acuerdo con lo que habían visto, aunque en el caso de Marco, demandaba que se mostrara más de su rol en el escenario como cirquero. Otro aspecto relacionado a la influencia de la cámara fue que Luis Ángel se avergonzaba frente a sus amigos porque, estos, en tono de broma se preguntaban ¿Por qué lo filmaban a él?; si, en realidad, no era el mejor en la técnica o el mejor bailarín de la escuela.

Lo que sucedía era que, generalmente, cuando iba algún equipo de grabación a la escuela, solían filmar a aquellos que, según los maestros, eran los mejores. Luis era considerado como un alumno promedio, que tenía capacidades; pero, que el mismo sabía que el ballet sería solo una herramienta, un medio, que él lo transformaría o adecuaría a sus proyectos performativos que, en un futuro, realizaría.

El tema de la vulnerabilidad con mostrar alguna parte del cuerpo desnudo frente a cámaras fue también parte del proceso de grabación. Luis se sentía más pudoroso y, lo máximo que mostró, fue su piel o su estómago; me dijo que se sentía incómodo en mostrar su torso desnudo frente a cámara. Cuestión que respeté en el momento en que grabamos una escena, en los vestidores de hombres. De otro lado, Marco nunca tuvo reparos en desvestirse, acción que cotidianamente hace en el baño, o frente a otros, mostrar su cuerpo desnudo frente a cámaras y frente a mí.

Es decir, ya estaban acostumbrados que en el mundo del ballet y de las mallas deben dejar que trasluzcan sus cuerpos y siempre van a estar las miradas del profe, de los compañeros con miradas silenciosas y que juzgan sin decir ni una palabra; pero, en ese caso, ellos sabían el rango de potencial que tiene el video y cuantos, y que miradas estarían observándolos, era como un nivel macro de esos miedos.

Finalmente, en el proceso reflexivo del quehacer documental ambos coincidían en que la cámara captura un espacio tiempo que se queda congelado; tal vez, ambos dijeron, que es una especie de fotografía; ya que en aquel momento de sus vidas cuando fueron registrados por la cámara, cada uno pensaba, o estaba experimentado “otra cosa” así como diferentes emociones y se preguntaban qué sería de ellos de aquí a 5 años

Algunas de estas expectativas que surgieron en aquel momento era que ambos se veían como profesionales graduados de sus carreras universitarias, así como en el caso de Luis de su segunda carrera profesional de docente en la danza. Asimismo, ambos se veían ya fogueados en diferentes escenarios habiendo ya participado y obtenido vasta experiencia en lo que producciones dancísticas se refiere.

Por lo tanto también se describían como ciudadanos del mundo y colocaban como una urgencia el salir de su burbuja y emprender algún viaje al extranjero donde poder experimentar otros espacios y estructuras sociales, experiencias que más adelante les servirían a su regreso, ya que ambos pensaban en regresar a su país.



## CAPÍTULO VI: DISCUSIÓN, CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

### 6.1 Discusión

Hace muchos años que me llama la atención la diversidad de personajes que transitan, performando, por diferentes escenarios e incluso por los espacios públicos. Es evidente que a quienes están en un escenario, siendo objeto de las miradas de los espectadores, los convierten no solo en los actores que escenifican una función artística sino también en actores sociales.

Un alto porcentaje de ellos son líderes locales por tener mayor soltura para desenvolverse en diferentes reuniones sociales. La calidad de los movimientos, la velocidad con la que los ejecutan, la fuerza y plasticidad de sus cuerpos difieren de los movimientos que realizamos quienes participamos como espectadores; entonces, algún aprendizaje, previo, deben tener como para lograr esos efectos en sus cuerpos.

Las investigaciones sobre las Artes Escénicas en el Perú, además de escasas, se han concentrado en la producción misma de la obra artística, en elaborar una historia de las artes escénicas o en el análisis simbólico para deducir lo que una puesta en escena determinada representa. Pero, las puestas en escena constituyen los productos finales, el acabado de la puesta en escena, aquel momento en el que los actores se ubican en los escenarios y los espectadores en las butacas simbolizando una significativa distancia; mientras los vínculos entre actores y sociedad se produce en el día-día, en el ámbito cotidiano; es decir, durante todo el sistema de producción de la puesta en escena, en el acondicionamiento de los cuerpos para convertirlos en actores potenciales.

Eso me indujo a elaborar esta investigación haciendo un seguimiento, en micro, a dos potenciales actores en danza, fundamentalmente, al proceso de constitución en actores sociales, a sus reposicionamientos sociales intra-extra familiares o en sus propios entornos sociales, en los que logran evidentes elementos diferenciadores que los hacen destacar, socialmente hablando.

Realizado el seguimiento a quienes encarnan las dos historias de vida -optar por ellos ya es destacarlos; además de ser quienes tienen una historia que contar que les distancian de quienes somos socialmente anónimos- fue necesario disponer de un marco teórico ad-hoc: cuerpo, ciudad y performance me ubicaron en el debate social contemporáneo; utilizando estos tres referentes teóricos, las historias de vida de mis personajes comenzaron a adquirir un sentido, su presencia social fue susceptible de explicación coherente y convincente.

Con el marco teórico definido los enfoques, necesariamente, tenían que estar vinculados a la actividad en la que están involucrados nuestros actores; en ese sentido, los ritmos sociales constituyen una variable emparentada con los ritmos corporales ( Fuenmayor, 2007); luego, había que establecer un nexo entre oferta y demanda, para el efecto el enfoque de la ciudad y el consumo resultan muy efectivas para establecer los vínculos entre la construcción de los cuerpos como artistas y las necesidades de consumo, de ese producto, por parte de la población; el último enfoque lo constituye la parte más sensible de las puestas en escena, aquella que establece una comunicación blanda entre actores y espectadores, por la naturaleza misma de la obra artística, me refiero a las emociones y los afectos.

Al tener disponible las historias de vida de ambos personajes (Lahire, 2014), y su registro audiovisual, estoy poniendo al debate la incorporación de nuevas formas de construir liderazgos, nuevas formas de establecer nexos entre el centro histórico de la capital de la República con los conos de la ciudad, nuevas formas de agencia de tecnologías corporales, nuevas formas de construir presencias urbanas y hasta mecanismos nuevos de socialización; sin dejar de incluir debates ya clásicos como las de género, sexualidad y generación.

## 6.2 Conclusiones

En principio tengo la firme intención de que esta muestra documental constituya una invitación a la reflexión, lo más abierta posible, que desborde la que en este acápite pueda manifestar.

El documental, complementado con la información recogida en el trabajo de campo, dan cuenta de un proceso de capitalización de los cuerpos de los dos personajes escogidos, de manera aleatoria, para convertirse en personajes públicos. Sus lugares de sede son los conos de la ciudad; pero, sus centros de formación corporal y la de sus imaginarios lo constituye el centro de la ciudad: El documental los muestra fascinados, en sus desplazamientos por el centro histórico de Lima, y en su lenguaje articulado también lo expresan abiertamente.

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 desarrollan 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 las denomina ritmos sociales.

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 Directora en entrevista- 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. 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 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. 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 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.

En consecuencia, tanto los datos obtenidos en el seguimiento a los dos personajes de mi tesis, como en el documental elaborado, se evidencian los procesos de formación técnica de sus cuerpos, sus aprendizajes de gestión del producto que han elaborado y el producto que han capitalizado, es decir, su cuerpo, y que es con el que actúan en la sociedad; todos refrendados por un marco teórico afín o propicio.

Esta tesis, al dar cuenta de las historias de vida de Marco y Luis, demuestra como la conversión de sus cuerpos como capital es un proceso que está implícito en la concepción culturalmente heterogénea de la población y en la formación de diversas fuentes de sus actores y que, esas percepciones desbordan las que ofertan las instituciones; quiero decir que las hegemonías, encarnadas en las instituciones, son o están por detrás de lo que la sociedad misma oferta. Que las propuestas que vienen desde la sociedad son más audaces para leer los

procesos sociales y que, esas lecturas, las encarnan nuestros dos sujetos-objetos de investigación.

Luego, destacar que nuestros dos personajes, cuyas historias de vida las registramos, en su proceso de formación como performers, desde ya muestran signos claros de distanciamiento de la práctica corporal hegemónica, por lo tanto, de cuestionamiento de la misma; los dos perciben que para la sociedad en la que actuamos, la formación profesional en ballet, no constituye un fin último sino un medio para lograr actuaciones otras y en otros escenarios; pero, al mismo tiempo, los insertan en otro tipo de problemas sociales, como los de identidad sexual, por ejemplo.

Además, sus complejas historias de vida, de alta heterogeneidad cultural y de desarrollo plástico de sus cuerpos, los convierte en personajes sociales, en actores de nuevo cuño que, actuando desde la explotación de sus propios códigos, participan en el escenario social como elementos diferenciados. Habiéndolo descubierto o no, los códigos de sus propios cuerpos son más eficientes en la satisfacción de la demanda social que aquella que oferta la institución mejor estructurada para formar profesionales en la materia.

Destacamos aquí los indicios de cuestionamientos al orden institucional, el mismo que se genera desde los propios cuerpos de nuestros actores, ellos no creen en la oferta institucional, prefieren aquella que ellos mismos se construyen.

Es evidente que en este punto estamos frente a formas distintas de concebir la modernidad; en la primera, aquella que responde a prerrogativas generadas en las estructura sociales, sean las del sistema educativo o las familiares, la formación profesional depende casi, exclusivamente, de la oferta educativa; 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.

Más aún, la alta movilidad social y la complejidad contemporánea le devuelven muchos espacios de acción a los individuos; en algunos casos por iniciativas propias y en otros obligados por las mismas estructuras sociales que no ofertan los necesarios puestos de trabajo que la población demanda. En respuesta, una combinación entre limitaciones sociales e iniciativas individuales da lugar a estas fascinantes historias de vida de los actores sociales que esta tesis registra.

En adición, mi reflexión es aún más amplia; así, dicen que realizar una investigación no nos lleva a descubrir seres y espacios lejanos, sino que inconscientemente, en su proceso, son aquellos a quienes estudiamos quienes, con sus prácticas y lógicas, nos otorgan las respuestas que estamos buscando y que no nos percatamos que los ocultamos. En mi caso, ha sido durante el proceso, que el observar y conversar con estos jóvenes de otra generación, que no es la mía, que he podido entender muchas cosas que ocurren en la sociedad y cómo.

Marco, como Luis, representaban y no era casual que lo había elegido, Marco era aquel lado optimista, arriesgado que de alguna forma yo deseaba, me inspiraba apropiarme; ya que, en aquella época, yo renegaba mucho sobre esta imposición, de ser una marca y venderse al mundo, Marco me mostró y enseñó con sus experiencias y su vida que, realmente, eso somos dentro del contexto capitalista, tal vez, mi arraigo a viejas concepciones y sentirme un poco fuera de lugar en una sociedad hiperconsumista. De otro lado, Luis Ángel representaba ese lado intelectual muy presente en mí también; pero, que a veces se quedaba ahí estancado en la curiosidad por saber o aprender; pero, ese nivel denso de que, a veces, me impide arriesgarme a ser yo en el escenario, en ese escenario que es la gran ciudad.

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. Ésta, al mismo tiempo, es sinónimo de status y prestigio frente a otros bailarines que practican otros géneros dancísticos, sin haberse entregado a una técnica tan rigurosa, y que demanda un cambio corporal y alimenticio.

Sin embargo, no es la técnica clásica purista lo que les interesa, sino que se apropian de ciertos procesos, metodologías, las cuales experimentan en sus propios cuerpos, los mismos que se van adaptando a la rigurosidad de la disciplina. En diversos ámbitos de sus vidas se encuentran influenciadas o exigidos por mostrar una plasticidad que les permite probar o descubrir otro tipo de disciplinas o espacios en donde su cuerpo es reinventado, afectado desde otras experiencias corporales. Es decir, El ballet le brinda herramientas que son aprendidas, practicadas e internalizadas; para luego, ser deconstruidas o reinterpretadas para sus intereses particulares.

Esta plasticidad, de la que expongo líneas arriba, no es un hecho aislado, sino que corresponde a esa liquidez o maleabilidad con la que hoy en día, en un contexto globalizado, las nuevas generaciones afrontan la vida y las relaciones interpersonales. Marco y Luis son representantes de una parte de esa generación que se encuentran en constante descubrimiento, experimentación y apropiación de estrategias que les permiten reposicionarse en diversas esferas sociales en las que transitan.

Un punto importante también ha sido la educación superior, la universidad como espacio, a través del cual, han forjado un lado intelectual que han sabido explotar y acoplar a la sofisticación de sus gustos o referentes.

No es casualidad que ellos sientan atracción por desempeñarse, en el ámbito académico de la investigación en la danza; al menos, eso, expresan discursivamente. Saben cómo Marco que, no solo se deben representar como tales, sino que desbordan el ser bailarín, hacia el ser contorsionista e investigador en la danza; lo que le agrega un plus a la marca/identidad que van

construyendo y reinventando, a medida que van performando, en la gran ciudad y en las diversas esferas sociales por las que transitan.

Sus cuerpos, no solo son herramientas, las cuales pueden modelar y embellecer. Mostrarse ante cámara y recorriendo el centro de poder de la capital, corresponde a un continuo ejercicio performático, el que le otorga poder para provocar, es sinónimo del poder y la agencia que sus cuerpos han obtenido, a través de la danza, y con los cuales se reposicionan en la esfera pública.

Ambos poseen como característica principal una plasticidad para migrar o aprender diversas disciplinas o proyectos performáticos, que involucran una readaptación del cuerpo, reinventar sus cuerpos con el fin de manejar la mayor cantidad de géneros dancísticos que conozcan y, de esta forma, tener una mayor oferta laboral en el mercado. De esta manera van posicionándose en la esfera cultural de Lima. Esta plasticidad, también, se expande en las decisiones y organización que ellos hacen en sus vidas.

Marco encarna la búsqueda y apropiación, a partir de su cuerpo, como centro de agencia; no solo para poder lograr una movilización social, sino, para ser mostrado, exhibido y apreciado por públicos diversos. La experimentación constante y migración a diversas disciplinas que involucren, la manipulación del cuerpo, parecen ser la constante en su vida. Es consciente de que, hoy en día, todos somos o aspiramos a ser marcas, convirtiéndonos en objetos deseables, ataviéndonos de otros objetos para agregar un status extra a nuestra identidad y lo que queremos que los demás vean de nosotros.

Luis es la parte analítica que deconstruye, piensa, antes de hacer el ejercicio y, constantemente, se encuentra exigiendo para perfeccionarse en todo aquellos que realice. Discursivamente, no siente la necesidad de mostrarse de la manera arriesgada en la que Marco lo hace; pero, es indudable que es una capacidad que desea explorar en un futuro

El performance, en el espacio público, es una pequeña muestra de que ellos no solo se apropian de las herramientas que les serán útiles y funcionales a sus



proyectos como bailarines, también, se apropian de los espacios que están ligados a sus afectos y, estoy segura, que no solo es el hecho de recorrer el centro y admirarse de aquellos.

El centro de Lima, y sus espacios históricos y arquitectónicos, se convierten en una pasarela donde ellos van recorriendo y distinguiendo ciertos escenarios que les gustaría conquistar, como el teatro Municipal; pero, mientras toman la ciudad, como es el caso de Luis, provocando y creando una ruptura en un espacio, convencionalmente; que, a la vez, expresa subversión del modelo hegemónico masculino.

A diferencia de sus herencias de migrantes familiares, poseen o se han agenciado, de estrategias complejas; las cuales, ellos han buscado, experimentado y reinventado para potenciar, y saber negociar su capital erótico y cultural. Son conscientes de la importancia del cuerpo y su trascendencia en el contexto en el que viven, no en vano sienten atracción por continuamente llevar a cabo prácticas para reinventarse y/o actualizarse para sus performances.

De cierta manera, el capital cultural (Bourdieu, 1983) que saben negociar desde sus cuerpos son los recursos con los cuales buscan reposicionarse en los espacios públicos y participar como actores en la escena social.

Ambos son exploradores constantes en su propio entorno y, eso, los capacita para redescubrir su ciudad, para conquistar esos espacios con sus actos performáticos, en los cuales sus propios cuerpos están involucrados y que, al mismo tiempo, lo van a representar en sus performances.

### 6.3 Recomendaciones

Considero que las instituciones académicas deben incentivar la ampliación de las investigaciones académicas hacia otros temas, otros problemas sociales, con marcos teóricos que respondan a las actuales condiciones de las sociedades complejas y con enfoques heterogéneos y multidisciplinarios.

Las prácticas sociales están desbordando a las lecturas que de ellas se hacen desde la institucionalidad académica y, por lo tanto, las aleja a estas últimas de su contexto, las vuelven anticuadas.

Es necesario dar cuenta de lo que creemos que es la realidad; pero, incluyendo al arte o más, específicamente, a las artes escénicas como una forma alterna de procesar la realidad y, como tal, sujeta a investigación científica.

Si bien esta tesis es una tímida aproximación al cuerpo considerado como un producto cultural, creo que es necesario que las instituciones académicas deben incluirlo como nuevo referente de análisis social.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARDEVOL, Elisenda (1998) Por una antropología de la mirada: Etnografía, Representación y construcción de datos audiovisuales en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, vol. LIII, nº 2, (1998) issn: 0034-7981

AUSTIN, J.L. (1998) *Cómo hacer cosas con las palabras*, Barcelona: Paidós.

BAUDELAIRE, Charles. "El pintor de la vida moderna", Langres Ed. 1863.

BAUDRILLARD, J. (2004). *El sistema de los objetos*, México: Siglo XXI.

BAUMAN, Zygmunt. (2003) *Amor Líquido: Acerca de la fragilidad de los vínculos Humanos*. España. Fondo de Cultura Económica.

BAUMAN, Zygmunt. (2000) *Modernidad Líquida*. México. Fondo de Cultura Económica.

BENEDICT, Ruth. (1971) [1934]. *El hombre y la cultura*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

BENNET, T. et al. 2010. *Culture, class, distinction*. Nueva York: Routledge.

BETANCOURT LEÓN, H. y Díaz, M. E. "Hábitos de vida y salud reproductiva de bailarinas de la Escuela Cubana de Ballet". En: Mneme. *Revista Virtual de Humanidades*; nº 11, v. 5. Brasil, 2004 . Pp 2.

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.

BOURDIEU, P. (2004). *El baile de los solteros*, Barcelona, Anagrama.

BOURDIEU, P. (1993). *The Field of cultural Production: Essays on art and literatura*. Columbia University Press. United Kingdom.

BRICEÑO, Gloria. "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. CAMERON, E. (2012) "New geographies of story and storytelling", *Progressin Human Geography*, February 6, 2012, p. 1–20.

CHUCA, Alejandro (2015) Bernard Lahire: lo singular es plural. En *Revista Latinoamericana de Ensayo* fundada por Adolfo Pardo en Santiago de Chile en 1997 año XX <http://critica.cl/filosofia/ser-multiple-friedrich-nietzsche-y-bernard-lahire-para-pensar-de-otra-manera-el-individuo/28ABR2017>

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.

DELEUZE, G. (1990). *The Logic of Sense*. London: The Athlone Press.

DESCARTES, R. *Meditaciones Metafísicas*. Ediciones varias. (1642 latín) (1647 francés)

EDWARD T. Hall. 1984. *Le langage silencieux*, Seuil, Paris, p. 94.

ESCUADERO, Carolina. *Disciplina y cuerpo: el ejemplo de la danza clásica*.

ENTWISTLE, J. y E. VISSINGER. 2006. "Keeping up appearances: aesthetic labour in the fashion modelling industries of London and New York". *The*

Sociological Review 54:774-794. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.1111/j.1467-954X.2006.00671.x>

EVANS-PRITCHARD, E. E. [1937]. (1976). *Brujería, magia y oráculos entre los Azande*. Barcelona: Anagrama.

FELD, Steven, 1989: «Themes in the cinema of Jean Rouch», *Visual Anthropology*, n.º 2.

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.

GALAK, Eduardo (2010) *Habitus y cuerpo en Pierre Bourdieu. ¿Historia, naturaleza, política, arqueología, genealogía?* (En línea). Trabajo presentado en VI Jornadas de Sociología de la UNLP, 9 y 10 de diciembre de 2010, La Plata, Argentina.

Disponible: [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.5653/ev.5653.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.5653/ev.5653.pdf)

GARCÍA -CANCLINI, Néstor 1990 "Culturas Híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad". México Grijalbo Ed.

GARLAND, Lichi. (1996) *Primeros Pasos. El Ballet y la danza moderna en el Perú*. Lima: Edición Lichi Garland, 1996.

GROSSE, Ernest. 2008[1897]. *The Beginings of art*. Kessinger Publishing LLC. Londres.

GUBER, Rossana. 2005. *El salvaje Metropolitano*. Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo. Pp.47.

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

HANNA, Judith Lynne. (1979). "Movements toward Understanding Humans through the Anthropological Study of Dance." En: *Current Anthropology* 20 (2).

HERNNANDEZ, Alma A, Grineski, Sara E (2013) Disrupted by violence: children s well-being and families economic, social, and cultural capital in Ciudad Juarez, Mexico. *Rev Panam Salud Publica*;31(5),may 2012. Retrieved from [http://new.paho.org/journal/index.php?option=com\\_docman&task=doc\\_download&gid=430&Itemid=](http://new.paho.org/journal/index.php?option=com_docman&task=doc_download&gid=430&Itemid=)

HOGBIN, Ian. (1964). *A Guadalcanal Society: The Kaoka Speakers*. Holt, Rinehart & Winston; Later printing edition. Francia.

HOGBIN, Ian. (1964). *A Guadalcanal Society: The Kaoka Speakers*. Holt, Rinehart & Winston; Later printing edition. Francia.

HOWES, D. (2014) "El creciente campo de los Estudios Sensoriales", *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*, N°15. Año 6. Agosto 2014 - Noviembre 2014. Argentina. p. 10-26.

HOGBIN, Ian. (1964). *A Guadalcanal Society: The Kaoka Speakers*. Holt, Rinehart & Winston; Later printing edition. Francia.

ISLAS, Hilda- *Tecnologías Corporales, Danza, Cuerpo E Historia*. 1995. Instituto Nacional de Bellas Artes. México, D.F.

KURATH, Gertrude Prokosch. (1960). "Panorama of dance ethnology". *Current Anthropology*, vol. 1, n° 3. The University of Chicago Press on behalf of Wenner-Gren Foundation for Anthropological Research.

LINDON (2007) "Los imaginarios urbanos y el constructivismo geográfico: los hologramas espaciales", *EURE: Revista Latinoamericana de Estudios Urbano-Regionales*, vol. XXXIII, núm. 99, agosto, p. 31-46.

LINDÓN, A. (2010) “Invirtiendo el punto de vista: Las Geografías Urbanas Holográficas del sujeto habitante”, en: Lindón, A; Hiernaux, D (dirs.), *Los Giros de la Geografía Humana: Tendencias y horizontes*, Barcelona: Anthropos-UAMI. p. 175-200

LIPOVETSKY, G. (1990). *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*, Barcelona: Anagrama.

LIPOVESTKY, G. (2007). *La felicidad paradójica. Ensayo sobre la sociedad de hiperconsumo*, Barcelona: Anagrama.

LOMAX, Alan, Irmgard Bartenieff y Forrestine Paulay (1968) “Dance style and culture: The choreometric coding book”. En: Lomax, Alan (ed.) *Folk song style and culture*.

MARETT, R. (1914). *The Threshold of Religion*. Editorial Methuen. Londres.

MEAD, Margaret. (1979) [1928]. *Coming of age in Samoa*. New York, Morrow.

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

MORA, Ana Sabrina (2010) El cuerpo en la danza desde la Antropología: Práctica, representación y experiencias durante la formación en danzas clásicas, danza contemporáneas y expresión corporal. Tesis para obtener el grado de Doctora en Ciencias naturales. Facultad de Ciencias Naturales y Museo, Universidad de la Plata.

MORA, Ana Sabrina. CUERPO, SUJETO Y SUBJETIVIDAD EN LA DANZA CLÁSICA. Question, [S.I.], v. 1, n. 17, mar. 2008. ISSN 1669-6581. Disponible en: <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/513/432>. Fecha de acceso: 17 may. 2017

MORENO PESTAÑA, J. L. y C. BRUQUETAS CALLEJO. 2016. "Sobre el capital erótico como capital cultural". *Revista Internacional de Sociología*, 74 (1): e024. Doi: <http://dx.doi.org/10.3989/ris.2016.74.1.024>

NEVEU (2012) É. 2012. «Les sciences sociales doivent-elles accumuler les capitaux? À propos de Catherine Hakim, *Erotic Capital*, et de quelques marcottages intempestifs de la notion de capital». *Revue française de science politique* 63:337-358. <http://dx.doi.org/10.3917/rfsp.632.0337>.

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.

PILE, S. (1996), *The body and the city: Psychoanalysis, space and subjectivity*, Nueva York: Routledge

RADCLIFF-BROWN, M.A. (1922). *The Andaman Islanders*. At the University Press, Cambridge. London.

REED, Susan. (1998). "The politics and poetics of dance". *Annual Review of Anthropology*, vol. 27. Berkeley, University of California.

RODAWAY, P. (1994) *Sensuous Geographies: Body, Sense, and Place*. London: Routledge.

ROSALDO, M. (1980). *Knowledge and Passion Ilongot: Notions of Self and Social Life*. New York: Cambridge University Press.

ROUCH, Jean. "El hombre y la cámara". *En: Imagen y cultura Contemporánea y expresión corporal*. (2012) Saarbrücken: Editorial académica española. Washington D.C., American Association for the Advancement of Science.

SACHS, Curt (1933) (1937) *Historia de la Danza Universal*. Edición en castellano.



SHAWN, Ted. (1929). *Gods Who Dance*. E. P. Dutton & Company. Kansas City, USA.

THRIFT, N. (2008). *No Representational Theory: Space, Politic, Affect*, Nueva York-Londres: Routledge.

TURNER, V. (1974) *Dramas, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*, Ithaca, NY: Cornell University Press.

SEAMON, D. (1979). *A Geography of the Lifeworld*, New York: St. Martin's Press.

SMITH, Adam (1975) ( 1998) *Temas Filosóficos*. Editorial Piramide.

SPENCER, H (1985) *Sobre el Origen de la Danza*

YOUNG, Colin, 1975: «Observational Cinema», en P. Hockings (ed.), op. cit.

LAHIRE, B. De la teoría del habitus a una sociología psicológica, CPU-e, *Revista de Investigación Educativa*, 14. Disponible en: [http://www.uv.mx/cpue/num14/inves/lahire\\_teoría\\_habitus.html](http://www.uv.mx/cpue/num14/inves/lahire_teoría_habitus.html). (Fecha de consulta 18 de agosto de 2014).

## FILMES MENCIONADOS

MACDOUGALL, David (DVD). "School Scapes". Australia. 77 min, 2009.

MARSHALL, John (video-grabación) "Num Tchai". DER USA. 20 min, 1979

ROUCH, Jean (videograbación) "JAGUAR". France. 89min, 1967.

WENDERS, Wim. (DVD) Pina. Germany, 103 min, 2011.

DARLDRY, Stephen. (DVD) "Billy Elliot". BBC Films. 1h.51min, 2000.

SCHOO, Deidre & BEACH, Michael (DVD). Baxter Brother Film Realising, 2014

## ANEXOS

### ANEXO I

#### Primeros Hallazgos Exploratorios en el Campo

Extracto de notas de campo a partir de observación participante:

Entro al salón de segundo año, en este caso soy observadora y participante a la vez, reconozco que hay gente nueva y todos socializan de una manera muy natural, hombres y mujeres (...) mientras calientan sus músculos en distintas posiciones, escuchan música o simplemente se están arreglando el pelo, porque todos están impecables en sus vestimentas y peinados. Al término de la clase, recorro todos los espacios que comprende la escuela, desde salones, cafetería, y un hall, todos lugares de interacción entre alumnos, maestros y personal administrativo.

Selección de fragmentos de las entrevistas abiertas, realizadas a los alumnos de FAS:

*“Es mucho más atractivo un bailarín de ballet que tiene toda la técnica y la flexibilidad que puede hacer después otros géneros (...). Todos se quieren ir del país, porque el arte no está en tan alto nivel en el Perú, como en otros lados más que todo en la danza”. Camila García tiene 19 años, cursa tercer año de FAS.*

*“Cuando era pequeño buscaba algo estético, algo bonito, que tenga base en una disciplina y el ballet tenía eso (...) ballet para los varones y en el Perú, es el que menos tiene peso y el que menos importa creo, está lleno de prejuicios, como una vez le dije a mi madre: gays hay en todos lados no en un lugar específico y, al final, uno decide qué interés tiene, bueno ese es otro asunto...” Marco Gutiérrez, 19 años, primer año de FAS.*

*“Quisiera, en realidad, tener menos años, se supone que en ballet nacional ingresan las personas hasta los 21 años, ahí ingresan y ahí te quedas (...) una*

*vez vi en el gran show, a la compañía D1 bailando y me enamore del grupo (...) nunca he tenido apoyo económico y moral; pero, creo que tengo mucha más experiencia que muchos en la escuela, quienes tienen todo tipo de apoyo (...) con un cartón puedes enseñar, el título es mejor cuando se trata de enseñar".* Sergio Murillo, 23 años, tercer año FAS.

*"Mis números eran en el centro del escenario, me preocupaba más que nada de desarrollar cosas o destrezas con el elemento; pero, por eso me metí a las clases de ballet. Dejo en claro que lo mío es el circo ahora, el ballet, me ayuda mucho en el desarrollo circense".* Eduardo Flores, 27 años quinto año FAS.

## **ANEXO II**

Guías de Entrevista Abierta Utilizada en Fase Exploratoria de Campo

- 1- ¿Qué tal las clases la semana pasada?
- 2- ¿Cuál es tu rutina diaria?
- 3- ¿Qué cursos llevas y cuáles de ellos piensas es el más importante o los más importantes?
- 3- ¿Recuerdas cuándo fue tu primer acercamiento a la danza clásica?
- 4- ¿Porqué el ballet y no otra danza?
- 5.- ¿Intérprete o docente?
- 6.- ¿Cómo debe comportarse o ser un bailarín o bailarina dentro de la escuela?
- 7- ¿Qué expectativas o sueños tienes cuando finalices la carrera?

### ANEXO III

Guías de Entrevista a Profundidad Utilizadas en Registro Audiovisual para Propuesta Documental:

Guía de Preguntas:

- 1.- ¿Cómo has estado?
- 2.- ¿Cómo te sientes en este momento?
- 3.- ¿Cómo es tu rutina diaria?
- 4.- ¿Cómo es un día en tu vida?
- 5.- ¿Qué tal la semana?
- 6.- ¿Qué te gusta hacer en tu tiempo libre?
- 7.- ¿Cuál es tu comida favorita?
- 8.- ¿Cuál es tu color favorito?
- 9.- ¿Qué música te gusta escuchar?
- 10.- ¿Qué es lo que te preocupa actualmente?
- 11.- ¿Que te motiva día a día?
- 12.- ¿Recuerdas alguna anécdota de tu niñez?
- 13.- ¿Recuerdas alguna anécdota de tu juventud?
- 14.- ¿Qué amas?
- 15.- ¿Qué odias?
- 16.- ¿Qué recuerdos tienes del colegio
- 17.- ¿Qué recuerdos tienes de la Universidad?
- 18.- ¿Cómo es la escuela de ballet?
- 19.- ¿Cómo percibes y te sientes dentro del espacio de la escuela?
- 20.- ¿Que contrastes encuentras entre estar en la escuela y el momento en que dejas este espacio?
- 21.- ¿Cuáles son tus espacios favoritos de la escuela?
- 22.- ¿Qué reglas y códigos existen entre los alumnos en la escuela?
- 23.- ¿Cómo fue tu primer acercamiento a la danza?
- 24.- ¿Cómo es tu relación con tus partners mujeres?
- 25.- ¿Cómo son las chicas en la escuela?
- 26.- ¿Cómo es la relación profesor alumno?
- 27.- ¿Que otros espacios o frecuentas fuera de la escuela?

- 28.- ¿Cómo llegaste al ballet clásico
- 29.- ¿Cuáles es la importancia del cuerpo
- 30.- ¿Que es la masculinidad?
- 31.- ¿Cómo es la relación con tu familia?
- 32.- ¿Tus padres apoyan a que te dediques a la danza?
- 33.- ¿De qué manera tu paso por la escuela ha influido en tu vida?
- 34.- ¿Que otras danzas o expresiones artísticas te interesan?
- 35.- ¿Quién eres? ¿Qué deseas? ¿A qué aspiras?

## ANEXO IV

### Cronograma de Producción Audiovisual

Escenas rodadas	
Escenas pendientes	

Escena o evento	Fecha	Hora	lugar
Clase de ballet clásico (Luis Ángel)	Rodada	8 -11 am	ENBS
Espacios de la ENSB	Rodada	8 -11 am	ENBS
Grabación de sonidos ambientales en la escuela,	Rodada	Mañana y tarde	ENSB
Marco ayudando a su padre en la imprenta	Rodada	9 a 3 pm	Carabayllo
Marco y su madre en cocina		12-1 pm	
Marco y Luis Ángel en casting Ballet de Cámara ENSB	Rodada	8 pm	Sala 1 en ENSB

Entrevista a profundidad video y audio) Marco, Luis Ángel	Rodada	2 a 5 pm	ENSB- Surquillo
Marco en Clase de ballet clásico	Rodada	9-11 am	ENSB -Surquillo
Entrevista a profundidad Marco	Rodada	9 a 3pm	Carabayllo
Luis Ángel en exteriores /tren eléctrico	Rodada	11-1pm	Estación Angamos
Luis Ángel en Frente Amplio	Rodada	6-8 pm	Breña local de Sembrar
Feedback y comentarios de Luis Ángel sobre primer corte	Rodada	11-1pm	ENSB- Surquillo
Feedback y comentarios de Marco sobre primer corte	Rodada	12-4pm	Carabayllo
Marco en exteriores, fuera de la escuela	Rodada	11-1pm	Surquillo
Marco vistiéndose antes de clases	Rodada	12-2pm	ENSB -Surquillo
Marco y Luis Ángel juntos en vestidores	Rodada	12-2pm	ENSB- Surquillo
Marco recorriendo el Centro de Lima	Rodada	am	Jirón de la unión Quilca Plaza San Martin
Luis Ángel recorriendo el Centro de Lima	Rodada	am	Plaza San Martin

			Quilca
Luis Ángel bajo el tren eléctrico	Rodada	am	San de Lurigancho
Luis Ángel y compañeros, conversación en la cafetería	Rodada		ESNB
Luis Ángel conversación en el parque con amigo	Rodada	pm	Parque Surquillo
Marco y su contexto cotidiano	Rodada	am	Carabayllo
Luis Ángel y su contexto cotidiano	Rodada	am	San Juan de Lurigancho
Performance en Centro de Lima Luis Ángel	Rodada	am	Centro de Lima
Exteriores de la casa de Marco	Rodada	am	Carabayllo
Marco y su Padre almorzando	Rodada		
Intro de Luis Ángel	Rodada		
Marco con la Lira caminando	Rodada		
Marco y un amigo practicando acrobacia en un parque	Rodada		
Audio sobre sueños y expectativas	Rodada		

## ANEXO V

### Cuadro de Pre Producción

#### PRESUPUESTO ANALÍTICO DE PRODUCCIÓN

#### PERSONAL TÉCNICO

N°	ÍTEM	CANTIDAD	UNIDAD	VALOR UNITARIO S/.	VALOR TOTAL S/.
1	Dirección	14	meses	0	0
2.	Producción General	14	meses	0	0
3.	Director de fotografía y camarógrafo	14	meses	0	0
4	Montajista sonidista				
5	Investigador				
6	Guión				
7	Música				
<b>SUB TOTAL</b>				<b>0</b>	<b>0</b>

#### EQUIPAMIENTO

	ÍTEM	CANTIDAD	UNIDAD	VALOR UNITARIO S/.	VALOR TOTAL S/.
1	Grabadora Sony ICD-PX820 Voice Recorder	1		400	400
2.	Cámara Reflex EOS 60D Canon	1		4000	4000
3.	Grabadora TASCAM DR – 60D <sup>27</sup>	1		0	0

<sup>27</sup> Préstamo de la Productora Mercado Central



4	Weifeng Trípode profesional para video WF-717 1.80m	1		700	700
5	Lente Tele85 Nikon <sup>28</sup>	1		0	0
6	Pechero Senheiser Evolution G2 EW100 <sup>29</sup>	1		0	0
7	Lap top ASUS i7 invidia Gforce GTX 950M HDM	1		4200	4200
8	Software adobe 2015	1		20	20
9	Oben ACM-2400 4-Section Aluminum Monopod <sup>30</sup>	1		0	0
10	RODE Videomic Directional On camera microphone	1		450	450
11	Tarjetas SD Scandisck clase 10 32GB	2		200	200
12	Hard Disk Rugged Mini Lacie (1 Terabyte) y Samsung (300 GB)	2		800	800
13	Bolso especial de transporte para cámara	1		300	300
<b>SUB TOTAL</b>				<b>11070</b>	<b>11070</b>
<b>MATERIAL SENSIBLE</b>					
	<b>ÍTEM</b>	<b>CANTIDAD</b>	<b>UNIDAD</b>	<b>VALOR UNITARIO</b>	<b>VALOR TOTAL</b>

<sup>28</sup> Préstamo de la Productora Kaballo de Fuego

<sup>29</sup> Préstamo de la Productora Mercado Central

<sup>30</sup> Préstamo de la Productora Mercado Central

				<b>S/.</b>	<b>S/.</b>
1	Tarjetas SD Scandisck clase 10 32GB	2	Tarjetas	100	200
2	Hard Disk Rugged Mini Lacie (1 Terabyte)	1	Disco	600	600
3.	Hard Disk Samsung (300 GB)	1		200	200
4	Batería LP-E6 LPE6 para Canon 60 1	1		200	200
5	Filtro UV 1 / 50	1		70	70
6	Kit de limpieza cámara y lente 40	1		50	50
7	Dvds en blanco	20		10	10
8	Protectores DvDs	50		5	5
<b>SUB TOTAL</b>				<b>1335</b>	<b>1335</b>

<b>MONTAJE</b>					
	<b>ÍTEM</b>	<b>CANTIDAD</b>	<b>UNIDAD</b>	<b>VALOR UNITARIO S/.</b>	<b>VALOR TOTAL S/.</b>
1	Edición (corte grueso)			0	0
2	Edición en Premier Pro CC 2015	1	Todo costo	700	700
3.	Colorización			350	350
4	Finalización de color			350	350
5	Post-producción de audio			350	350
<b>SUB TOTAL</b>				<b>1750</b>	<b>1750</b>

**PRODUCCIÓN LIMA**

	<b>ÍTEM</b>	<b>CANTIDAD</b>	<b>UNIDAD</b>	<b>VALOR UNITARIO S/.</b>	<b>VALOR TOTAL S/.</b>
1	Transporte terrestre local (investigador con equipos)	2 p	Taxis	15	1200
2	Alimentación durante investigación	4 p			800
3	Pasajes y refrigerio de Ángel y Marco	2p			600
4	Extras de producción	8p		0	0
<b>SUB TOTAL</b>				<b>2600</b>	<b>2600</b>

<b>RESUMEN</b>	
<b>Personal técnico</b>	<b>0</b>
<b>Equipamiento</b>	<b>11070</b>
<b>Material sensible</b>	<b>1335</b>
<b>Montaje</b>	<b>1750</b>
<b>Producción Lima</b>	<b>2600</b>
<b>TOTAL</b>	<b>16755</b>