

JAVIER VAQUERO

C

VER

PO

S

A  
A

Ana Bustinduy

Pachi Valle-Riestra

Carla Coronado

Javier Vaquero Ollero

C

H

O

R

A

Elisa Fuenzalida

Luis Valdivia

D

O

S

Carlos (Atabey) María Romero

Luz Guitiérrez Privat

# REFERENCIA CATALOGACIÓN

VAQUERO, Javier.

Cuerpos Achorados. 1ª ed.

Javier Vaquero (Coord.) , Ana Bustinduy , Carla Coronado , Elisa Fuenzalida , Luz Gutiérrez , Carlos María Romero , Pachi Valle-Riestra y Luis Valdivia.

Lima: Editorial Cornucopia; Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo, 2016

CDU 793.3.031(85)

CDU 141.72:7.036

CDD 792.8/071

Diseño y maquetación: Marial Soy

Corrección de estilo y ortotipográfica: Sonia Martí

Editado por: AECID (Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo) y Editorial Cornucopia

Impreso en Perú: Perú Ilaqtapi qillqasqa Noviembre de 2016

Con la ayuda de: Danzón Nuclear

ISBN: XXXXXXXX



Coedición, Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID) y Editorial Cornucopia. Catálogo general de publicaciones oficiales de la Administración General del Estado; <https://publicacionesoficiales.boe.es> NIPO: 502-16-162-3

Esta publicación ha sido posible gracias a la Cooperación Española a través de la Agencia de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID). El contenido de la misma no refleja necesariamente la postura de la AECID.

Reconocimiento – NoComercial – CompartirIgual (by-nc-sa): No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original.



**Cornucopia** es un proyecto editorial que busca contribuir a la construcción de alternativas, enriqueciendo los debates actuales en Perú y América Latina, con las contribuciones de los movimientos de (re)construcción de una economía y una cultura basada en los bienes comunes, los feminismos, ecologismos y la educación transformadora, a través de la publicación y difusión de documentos de lectura imprescindible, nacionales e internacionales, bajo la licencia de Creative Commons.

1. Danza moderna -- aspectos antropológicos
2. Feminismo y danza
3. Danza -- Perú
4. Danza -- Estados Unidos
5. Danza -- Europa



# ÍNDICE

## **Presentación (5)**

Javier Vaquero

## **1. Danza contemporánea y feminismos (11)**

Ana Bustinduy, Javier Vaquero y Elisa Fuenzalida

## **2. Historia de la danza moderna y contemporánea en el Perú (43)**

Pachi Valle-Riestra y Luis Valdivia

## **3. Danza posmoderna y conceptual en EE.UU. y Europa (67)**

Javier Vaquero y Carlos María Romero

## **4. Discursos del cuerpo occidental -El cuerpo en la danza o la danza en el cuerpo- (99)**

Carla Coronado y Luz Gutiérrez

## **Biografías (133)**





# PRESENTACIÓN



Solo tengo una manera de escribir esta presentación y es desde mi subjetividad después de un largo proceso de gestión personal y colectiva; y confiar en que esta subjetividad se relacionará a través de afectos, desde los más personales hasta los más cósmicos, con las demás personas que forman y formarán parte del proyecto en su escritura y posteriormente en su lectura.

El libro nace, casi sin querer, de una intención y necesidad personal de mostrar mis referentes en danza a los amigos de Lima a partir de una petición de la librería La Libre -uno de los centros de creación e intercambio de conocimiento más bellos de Lima- de organizar en su espacio cultural una charla sobre danza.

Debido a la buena acogida de esta primera charla y gracias al soporte y la confianza del Centro Cultural de España en Lima, se realizaría posteriormente un ciclo completo llamado: "Charlas sobre danza contemporánea y cuerpos en movimiento".

Este ciclo se desarrolló durante los días 6, 7, 8 y 9 de julio de 2015. Y sus charlas fueron posibles gracias al enorme convencimiento y entusiasmo de las otras mujeres implicadas en el proyecto: Pachi Valle-Riestra, Carla Coronado y Ana Bustinduy; a las cuales les agradezco de todo corazón que me ayudaran a que esos cuatro días sucedieran.

Es importante apuntar que quisimos crear este ciclo bajo el concepto de "charlas" y no conferencias o ponencias, porque buscábamos con ellas relacionarnos con el "saber" de manera diferente. La idea fue crear unos encuentros donde "expertas" expusiesen diferentes referentes, ideas, líneas de pensamiento y conceptos, con la intención de que esto generase un debate posterior con el público asistente; y con el objetivo de que este "saber del experto" se transformase en algo así como "saber colectivo" a través de los diálogos posteriores a la charla.

Se consiguió generar un intercambio muy potente y un efecto realmente bonito, ya que la conclusión general fue la de que estábamos necesitados de contextos nuevos para la danza y éste había sido uno de ellos. Un lugar donde poder discutir sobre los temas que nos conciernen, compartir conocimientos, pensar juntos y, en definitiva, tener un lugar común mas allá de los espacios teatrales o pedagógicos donde nos solemos encontrar habitualmente profesionales y aficionados a la danza.

Después de dicho ciclo planteamos la posibilidad de compilar las charlas y documentar todo lo que se habló esos días allí, ya que conseguimos que salieran a la

palestra temas e ideas muy interesantes, desde muchos puntos de vista distintos y a la vez complementarios; y por otro lado, ya que en Perú existe muy poca documentación sobre danza, era una muy buena oportunidad para aportar nuestro granito de arena.

La idea de hacer una publicación empezó a tomar forma gracias al enorme soporte de la gente que conforma el Centro Cultural de España en Lima (y para qué negarlo, mis privilegios como español en este caso ayudaron también) que me dieron la oportunidad de acceder a una coedición del libro junto con la AECID (Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo). La otra parte de la edición ha estado a cargo de la editorial Cornucopia.

Y así fue como se comenzó a gestar la publicación.

El libro está dividido en capítulos, y cada capítulo está asociado a una de las charlas. Nuestra intención ha sido intentar dar un giro creativo a lo expuesto en las charlas y no quedarnos en una mera memoria de lo que se habló en ellas.

De este modo, planteamos una metodología basada en el diálogo. Es decir, lo que se planteó para el libro fue tener una charla en profundidad, sobre las charlas; y que ésta fuera entre la ponente de la misma y otra persona que había asistido, o con la cual las ponentes estaban interesadas en conversar por su relación con el tema en cuestión. Así fue como cada ponente escogió a una persona con la que creía que por razones profesionales y/o afectivas podrían tener un diálogo fecundo sobre su temática y así generar de nuevo un "saber colectivo".

En el caso de la primera charla que hicimos Ana Bustinduy y yo, "Danza contemporánea y Feminismos", escogimos para este proceso a Elisa Fuenzalida. Nos interesaba mucho su perfil por varias razones: por una parte estaba su conocimiento y práctica del feminismo y, como no podría ser de otra forma, una práctica ligada al cuerpo y al performance. Y por otra parte, porque ella era en ese momento una peruana residiendo en España y nosotros españoles residentes en Perú, lo cual generaba visiones muy completas de las dos culturas.

Pachi Valle-Riestra escogió a Luis Valdivia para trabajar a partir de su charla "Historia de la danza moderna y contemporánea en el Perú", porque ambos están desarrollando una labor de recuperación histórica de la danza contemporánea y clásica en

el Perú y han recorrido parte de esta historia con sus propios cuerpos como intérpretes, pedagogos y creadores.

Yo escogí a Carlos María Romero para el capítulo sobre "Danza posmoderna y conceptual en EE.UU. y Europa" porque tiene mucho conocimiento de estos periodos y contextos y además, en su caso concreto, del contexto colombiano. Además de que con él podía comunicarme desde un lugar afectivo de sinceridad que enriqueciera lo que podría ser un capítulo demasiado teórico.

Por último, Carla Coronado trabajó con Luz Gutiérrez su charla/capítulo "Discursos del cuerpo occidental" para darle una vuelta a esta charla que se enfocó más en los cuerpos "occidentales" y traer este foco, a través del conocimiento de danzas folklóricas de Luz, al "cuerpo peruano".

El objetivo de la metodología era re-contextualizar las charlas un tiempo después de que hubieran sucedido y, sobre todo, intentar acercarlas al contexto peruano y/o latinoamericano (si es que alguno de estos dos términos definen claramente un territorio o identidad cultural).

Por lo tanto, el libro extendió sus redes y los colaboradores se multiplicaron, y también las preguntas, temas, preocupaciones y suposiciones.

Nos hemos permitido escribir alejándonos del ensayo para hacerlo desde la conversación, las notas, los apuntes, las charlas y las dudas. Hemos escrito desde el diálogo presente y hemos priorizado las fuerzas corporales que han producido este encuentro a los estándares estéticos de la escritura. O al menos es lo que se ha intentado.

Me gustaría resaltar varios temas con los que me he encontrado en el transcurso de este proyecto que empezó desde la inocencia de unas charlas y maduró según pasaron los meses.

Por una parte, pongo en el corazón del debate el tema de "hacer historia". Es decir, cuestiono quién hace historia y cómo; y, quiénes somos nosotros para colocarnos en el lugar de "el saber" en este proyecto. Con esto se pone en cuestión el contenido del libro como una verdad objetiva sobre el presente y la historia de la que habla, ya que dicho contenido es un conjunto de subjetividades que intercambian ideas e impresiones sin la intención de cerrar con conclusiones sobre cómo han sucedido las cosas en el terreno de las danzas y sus políticas.

Por otra parte, otro tema importante en el debate general es la posibilidad intrínseca de la colonización cultural que ha podido existir durante el proceso. Aunque es difícil de valorar en una era donde las identidades son flexibles y difusas, y en un contexto peruano que es mestizo de por sí. Pero es inevitable que plantear una serie de historicidades y referentes un tanto ajenos al contexto peruano ponga rápidamente en el centro de debate una posible colonización cultural. Para evitarlo, o al menos desestabilizarlo, hemos establecido diálogos entre los referentes foráneos que se dieron en las charlas y referentes locales. Intentando crear una dialéctica que se relacione con nuestros presentes aquí y ahora.

Hay muchas más “cuestiones o problemas” que han ido surgiendo en cada capítulo, y que se irán desgranando en ellos, en los que intentamos habitar en lugar de buscar soluciones. De alguna forma, y desde una ambición colosal, esta publicación tendría que ser una cascada de preguntas que inspiren a los agentes de la danza, en especial en el Perú, a seguir creando, investigando y pensando en movimiento.

Como último apunte, quiero comentar brevemente del título para aquellos que desconocen la expresión “achorado”. Este gran título, *Cuerpos achorados*, que fue idea de Ana Bustinduy, en su traducción literal quiere decir: cuerpos desafiantes, valientes e insolentes. Por lo tanto, este libro intenta hablar de esos cuerpos y esas danzas desafiantes, valientes e insolentes y que también son, intrínsecamente, danzas y cuerpos extremadamente políticos.

Para cerrar, me gustaría dar las gracias a todas las personas que han hecho posible (de múltiples maneras) este proceso que empezó en charla y acabó en libro: Ana Bustinduy, Carla Coronado (Danzón Nuclear), Pachi Valle-Riestra, Carlos Lorenzo, Pablo López, Carlos Lomparte, Ivete Zuazo, David Ruíz, Mar Jiménez, Yolanda Prada, Editorial La Libre, Centro Cultural de España en Lima, AECID, Elisa Fuenzalida, Luz Gutiérrez, Carlos María Romero, Luis Valdivia, Eloy Neira, Sonia Martí y María López. Gracias a todas.

Javier Vaquero Ollero



Charlas disponibles en vimeo.  
Para acceder a el contenido escanear este código QR.

1 . )





## DANZA CONTEMPORÁNEA Y FEMINISMOS.

DIÁLOGO ESCRITO VÍA *PIRATEPAD* EN BASE A LA CHARLA "DANZA CONTEMPORÁNEA Y FEMINISMOS", DENTRO DEL CICLO "CHARLAS SOBRE DANZA CONTEMPORÁNEA Y CUERPOS EN MOVIMIENTO".

Escriben: **Ana Bustinduy, Elisa Fuenzalida y Javier Vaquero.**

(Des)-contextualizando: En septiembre del 2014 abrimos una librería en Barranco, Lima. Abrir una librería significa que paseantes, vecinxs, curiosxs, y alguna vez lectorxs, entran por la puerta y a veces, la mayoría, se entabla conversación. Javier era vecino, lector y bailarín de danza contemporánea; y empezamos a preguntarle sobre libros de danza más allá de Pina Bausch. De ahí surgieron unas sesiones los miércoles, abiertas a todo el mundo interesado, donde se proyectaban piezas de danza contemporánea y hablábamos de lo que nos suscitaba. Surgía el cuerpo, la política, la colonialidad, los espacios, el poder... Nos entusiasmó tanto la experiencia, que decidimos replicarlas con lxs participantes en el Centro Cultural de España en Lima, salir del barrio de Barranco, tomar otros espacios. La primera charla la armamos los dos, con un *powerpoint*, algunas músicas y un recorrido un poco historiográfico, un poco eurocéntrico, probablemente deslavazado, sobre danza contemporánea y feminismos. Yo había tenido un aborto espontáneo el jueves, y un legrado en una clínica evangelista el viernes. La charla fue el lunes, y no sabíamos bien cómo iba a ser, ni quién iba a acudir. Había un escenario marrón, una pantalla detrás y un anfiteatro casi lleno con un público a quienes no veíamos las caras, por los focos, como si fuéramos artistas. Nos lo pasamos bien. Un señor del público, acabada la charla, tomó la palabra para preguntar si todo esto era un regreso al terrible patriarcado. Un amigo nos dijo que habíamos estado demasiado académicos y otra que había sido poco riguroso. En un momento pensamos si desnudarnos en el escenario. Luego lo descartamos. La gente aplaudió como si fuera lo que había que hacer. No sabíamos si habíamos sacado algo en claro, pero sí que queríamos seguir conversando, incorporar otras voces, darle más vueltas y seguir compartiendo. Nos acordamos de Elisa Fuenzalida, a quien conocíamos de su proyecto editorial con Tabacalera, en Madrid, de performance de post porno y de amigxs comunes.

A priori, tal vez nos unía Perú, España, la migración, una cierta forma de escribir, ganas de hacer cosas... Pensamos que sería fabuloso conversar con ella. Y así siguió todo, escribiendo a distancia, sin vernos, desde tres países distintos, en un *pad*.

Ok amigxs. Me demoré un montón, pero es que lo estuve mascando bastante antes de animarme a darle forma.

Queridas, por fin me pongo con esto. Disculpad ante todo mi tardanza pero me entusiasma leer todo lo que estoy leyendo. Contesto más abajo. O más que contestar, añadido, derivo e intento enriquecer con cosas.

Como primer gesto debería quizá adelantar que creo necesario ampliar el centro del debate, el centro en general. Desdibujarlo.

Mi primera pregunta surge de una aclaración de la que se parte: el campo que se acota dentro de los límites base -feminismo y danza contemporánea, EE. UU. y Europa- como puntos de partida y referenciales.

***1) ¿Por qué deciden asumir el riesgo, las limitaciones y una lectura intrínsecamente centralizadora que implica trazar las líneas narrativas desde EE.UU. y Europa como puntos de partida?***

Toda la razón. Es algo que nos surgió por nuestras formaciones y por el colonialismo intrínseco a este tema. Por supuesto, ya en la charla decidimos que no queríamos que fuera el punto de partida, y reelaboramos. Pero creo que es un punto que merece la pena explicitar y poner sobre la mesa. ¿Se puede escapar de nuestra visión burguesa, blanca, eurocéntrica? No queremos hablar desde ahí, pero al menos hablando de feminismos, desde esa visión histórica, cuando queremos tocarlo (si queremos tocar a Isadora Duncan), el contexto es ese; como el contexto de otras feministas blancas, burguesas y de élite fue el que fue.

El vínculo arte burgués/feminismo burgués y cómo se dinamita todo eso -y Javi, el grupo de México me parece brutal sacarlo a relucir y el cómo deconstruyen ellxs desde la sátira ese discurso- creo que es chulo para poner sobre la mesa.



Emmeline Pankhurst siendo arrestada

84387 EC

No quiero ser contestataria ni justificarme demasiado pero sí que viendo las cosas en el pasado, siento la necesidad de contextualizar estas charlas, que muy de acuerdo contigo, se sitúan en un lugar extremadamente occidentalista.

Últimamente me planteo mucho la importancia del proceso de "descubrimiento-aprendizaje". Es decir, el proceso por el que transitamos mientras desplazamos nuestros cuerpos fuera de eje para reconocer nuevos lugares que nos descubren cosas.

Yo creo que estas charlas hay que contextualizarlas como tal; como proceso un tanto naïf al que nos lanzamos todas sin pensarlo mucho. Incluso por mi parte, un atrevimiento casi insolente, en el mejor de los casos, abusando de mis privilegios de hombre español que puede acceder a un lugar como el CCE (Lima) para producir un evento como este.

En todo caso, el objetivo era generar ebullición reflexiva alrededor del movimiento y la danza. En mi opinión y revisitando los vídeos, se generó una cosa muy buena: las charlas que se dieron posteriormente con el público. Las cuales dan muchas claves de cómo insertar estas exposiciones tan centralizadas en el contexto peruano y en sus particularidades. También, estas charlas han dado como resultado este libro que al menos en mí, me está removiendo y enseñando mucho al poder revisitarse, cuestionarse y repensarse qué, cómo y en qué lugar hablamos de danza.

*Anyway*, repitiendo un poco lo que dice Ana, yo creo que decidimos enfocar esta charla muy desde el instinto que obviamente está ligado a lo cultural. Y en ese momento hablamos desde donde conocíamos para posteriormente poder desplazar ese conocimiento al contexto del lugar. Fuimos y nos asumimos con nuestros propios *handicaps* como decís más abajo: *blanquis, burguesis, eurocenutris*.

Como ejemplo concreto de cómo dar la vuelta al formato de charla y al efecto *blanquitis/occidentalitis* en la construcción

de la historia de la danza, menciono lo que nombra Ana anteriormente.

“Mexican Dance” es una conferencia performativa muy interesante que hace el Colectivo AM (México). Que ante mi imposibilidad de hacer un análisis descriptivo breve, prefiero dejar una parte de la sinopsis de la charla y el link a youtube y ver si provoca algo por ahí.

### *MEXICAN DANCE*

*La verdadera historia de la danza o todo lo que usted siempre quiso saber acerca de la danza contemporánea actual pero nunca se interesó en preguntar.*

*Una historia objetiva de la danza mexicana desde un punto de vista particular, legitimada por la revelación de documentos hasta el momento protegidos.*



*Mexican Dance*  
Foto: Colectivo AM

Esa pregunta (la primera) se divide en los dos temas:

a) Hasta qué punto el tema de todo esto es la danza contemporánea o la danza en sentido amplio. Veo necesaria una crítica que parte de que, en este marco, encontramos una ruptura que relega a la periferia todo lo que queda fuera de eso: el baile como expresión de una realidad patriarcal, como un rito, como un desfogue en una rave, es decir, la danza inmersa en un contexto social político.

La danza contemporánea es eurocéntrica. ¿Qué pasa con las danzas?



En la búsqueda de referencias para todo lo que vamos hablando he encontrado una *videoplaylist* que hizo hace años quien era mi pareja, Aimar Pérez Galí, con mi ayuda:

*"Buscando coreografías de temazos veraniegos he terminado haciendo una recopilación de acciones colectivas, la mayoría veraniegas, que ofrecen una composición coreográfica emergente del cuerpo múltiple en éxtasis. Múltiples arquitecturas efímeras y orgásmicas. Participación, colectividad, afecto, celebración... hacia la experiencia orgásmica de masas, un homenaje a Dioniso."*

A pesar de que todos los referentes de esta lista ocurren en España, creo que es interesante porque forman parte de una danza que queda fuera del marco teatral y hegemónico. Es una danza del éxtasis que contiene una realidad patriarcal, un rito y está totalmente inmersa en un contexto socio-político, como se comentaba con anterioridad. Pero fuera de los espacios de representación y creación artística.

¡YUPI. HABLEMOS DE ELLO!

Ok, muy interesante y pertinente todo esto. Creo que se liga mucho con una parte, mas adelante en este capítulo, donde hablo sobre la nomenclatura que utilizamos para hablar de lo que estamos tratando en este texto, o de cómo el lenguaje puede limitar el potencial de lo que queremos tratar.

Yo es que tengo la ilusión, quizás absolutamente irreal, de que nos tenemos que reapropiar del término danza contemporánea. O más precisamente dicho, del termino "contemporáneo". Creo que si clasificamos la danza contemporánea como un código artístico cerrado y occidentalizado, entonces sí que se limita y pierde su potencial político (que quizás es lo que estamos haciendo al mostrar solo referentes occidentales en contextos teatrales de danza durante la conferencia).

Pero mi intención a día de hoy es legitimizar los conceptos danza y contemporáneo como "los cuerpos que se mueven ahora". Es decir, tomar lo contemporáneo como un proceso de la contemporaneidad. No como vanguardia artística, sino como algo que sucede ahora. Cuerpos que se mueven ahora.

Y por eso... los cuerpos se mueven ahora en todas partes.

Obviamente, y como digo anteriormente, la crítica sería: si queremos hablar de cuerpos que se mueven ahora ¿por qué hacemos solo referencia a EE.UU. y Europa?

Y en tal caso, ¿qué cuerpos se quedan fuera? ¿Qué cuerpos se discriminan?

Me gusta lo de reapropiarnos de la danza contemporánea como cuerpos que se mueven ahora. Y me gusta la pregunta de por qué EE.UU. y Europa. Y pensaría que es porque en realidad el capital cultural del que hablaba Bordieu y el capital simbólico siguen siendo eurocéntricos. Se transmiten de generación en generación y son un núcleo muy impermeable.

El prestigio de las artes escénicas, la crítica oficial, la plata para la producción y los centros de estudios,

siguen estando en los ejes eurocéntricos, porque lo que pasa en la periferia, es reapropiado por los centros fagocitadores de creación de hegemonía cultural. TOMA YA.

Dicho de otra forma: las performances, la creación y producción -por ejemplo de Mujeres creando en Bolivia- es en las calles, es en la casa de Mujeres creando, pero trasciende cuando se viraliza en facebook, en youtube y la gente le da *like* y se inspira en ellas, y de ahí crean nuevas movidas.

Ahora bien, cuando se legitima para los críticos de arte es en el momento en que invitan a María Galindo a la Bienal de Venecia, o cuando Paul Preciado la invita a las charlas del MACBA.

Y de ahí el dilema de ocupar/asaltar/pervertir espacios que representan una hegemonía pero que se fuerzan sus puertas para que incluyan a la periferia.

Y, ¿fuera de esos espacios? Fuera de esos espacios hay cuerpos que se mueven ahora, pero que no tienen ni la atención de los medios ni la de la crítica. Que ni siquiera los conocemos... Pero que si las ves en la calle las/te reconoces.

Recuperaría el tema de la importancia de los ESPACIOS en el acto performativo. Su significado, su público y su impacto, y cómo algo tan físico como la danza, se puede deslocalizar por su carga teórica a espacios virtuales tipo redes.

**b)** Sobre el feminismo, algo parecido. Qué feminismos se han desarrollado, qué empoderamientos han llevado a cabo las mujeres más allá de ese centro y cómo la teoría feminista hay que abordarla desde la actualidad de la misma, reduciendo la parte de revisión histórica ligada a la historia occidental. Y empezar a comprender que EL CUERPO es el concepto central desde don-



de es imprescindible pensar y ligar ambos conceptos (Danzas y Feminismos).

Exacto, yo creo que podríamos partir de la idea de Cuerpos leídos. El escenario como el espacio donde lxs danzantes saben y son conscientes de que van a ser leídos. Interpretados por un PÚBLICO y de ahí, ver cómo influyen los contextos, el capital cultural, los espacios... (el espacio de un teatro, frente a un centro social ocupado, frente a la calle, frente al Centro Cultural de España, por ejemplo; incluso frente a una misma pieza que se ve desde casa, en cualquier lugar del mundo a través youtube) y las geografías. Incluso también la perspectiva del tiempo.

Yo veo la *perfor* de Isadora Duncan, y la sigo viendo, revolucionaria y resistente para su época; y pienso que pese a ser blanca, burguesa, europea y actuar para un determinado público elitista, provocó una ruptura, un empoderamiento y un ocupar el espacio vedado a las mujeres y a ese cuerpo que se manifestaba de ESA manera.

Es decir: es correcto afirmar que la danza contemporánea es algo que se ha desarrollado desde esos lugares hegemónicos, así como el concepto del feminismo se inicia allí.

Si la danza contemporánea, (como indica el propio Javier hacia el final de la charla) así como los feminismos, no son "objetos" sino procesos, por qué no hablar más bien desde palabras menos excluyentes y que nos permitan dinámicas de interpretación menos jerárquicas, como podrían ser "cuerpo en movimiento", "cuerpo expuesto" y en vez de feminismos, "resistencias". Por ejemplo.

Perfect.



Se me ocurren otras dos referencias con respecto a esto último. Cuando se habla de “cuerpos expuestos”, “cuerpos en movimiento” y “resistencia” se me vienen a la cabeza las luchas de las Cholitas Luchadoras de La Paz y Cassandro el Exótico.



*Cholita Luchadora*  
Foto: Corey Spruit



Llegados a este punto tenemos que revisar el lenguaje y ver si los términos "danza" "contemporánea" tienen fuerzas tan potentes, muy por encima de mis ganas de reconquistar y legitimizar el lenguaje, que son imposibles de significar ahora mismo. Quiero decir que quizá esas fuerzas que tienen estos dos conceptos sean demasiado blancas, occidentales y burguesas como para poder hablar de feminismos/resistencias utilizando esos términos.

Opciones que propongo en vez de "danza contemporánea": cuerpos en movimiento ahora, cuerpos danzantes, cuerpos que están bailando, etc.

Aquí no sé si asumo demasiado o parto de una presunción errónea, pero la ponencia de Pachí, que vendría a ser la ponente que enarbola la voz local, no está disponible online todavía. Al encontrarnos en el Centro Cultural de España, el riesgo de incurrir en aquello que buscamos cuestionar -un relato feminista no descolonizador (como señala Galindo, a quien Ana menciona como referencia importante hacia el final de intervención)- y una historia del cuerpo en escena que no deja de ser contada de un modo en que parece acotar los límites de un centro y fuera de él todo tiende a ser periferia.

Pequeño apunte aquí. No es gratuito que estas charlas sucedan en el CCE (Lima). Hay varias razones coloniales y no coloniales de este contexto. Yo como hombre español tengo acceso a esta institución que me facilita la estructura para el proyecto. Un privilegio del que hago uso para generar este evento en particular.

El CCE (Lima) históricamente ha sido un centro que ha apoyado mucho a la danza en Lima. Y podría afirmar que ningún otro centro análogo en la ciudad (ICPNA, Centro Cultural de la Católica, Alianza Francesa, etc.) habría acogido el evento en esos momentos. Obviamente, podríamos haber optado por lugares mucho más fuera de "el centro" (entendiendo centro no solo como centro urbano, sino como centro de poder, centro de atención, centro hegemónico, etc.). Y en realidad

es así como empezó todo esto, en la librería La Libre.

Creo que ese riesgo del que habla Galindo está ahí. Pero en realidad, no creo que haya una manera correcta de hacer feminismo o crear resistencias, ni de hablar de danza, ni de descolonizar... Y que la resistencia se filtra entre nosotras a un nivel mucho más micro político y creo que estas charlas sí que removieron la reflexión y el pensamiento político en torno a la danza de, al menos, un público un poco más especializado que estuvo ahí durante los cuatro días.

De cualquier manera, sí que sería bueno pensar cómo diluir este formato de charla, esta diseminación del conocimiento más allá de "el centro", más periférico. Un formato que creo que en su relato sí que define un dentro y un afuera.

Y cómo poder transformar estas cuestiones y proponerlas en un lugar donde generemos un poco más de pensamiento entre todas. Y en contextos que produzcan mucho más extrañamiento para nosotras.

Es algo que me queda muy grande ahora, pero que se queda resonando en mi cabeza.

Me gustan mucho todos los planteamientos. Creo que de repente podríamos entre todxs agrupar estas cuestiones en epígrafes sobre los que ir conversando y desarrollando.

Yo creo, ya que estamos proponiendo, que este texto ya es algo muy bonito de la manera que está sucediendo. Podemos agrupar, pero este formato en el que estamos derivando y escribiendo ya es ontológicamente feminista, huyendo de las narrativas lineales y del uso del lenguaje que cierra y afirma.

Más abajo propondré un tema sobre lo que yo llamo "crear feministamente".

Después de unos días dándole vueltas al tema epígrafes, no sé si he terminado de poder hacer la agrupación. Sí he podido, revisando todo lo que llevamos, encontrar matices que pueden abrir vías en este sentido. Partiendo del título, me parece un primer grupo de temas:

¿Por qué hemos elegido llamar achorados a los cuerpos de los que estamos hablando? ¿Qué cuerpos están atravesados por qué cosas?

### **CUERPOS ACHORADOS**

CUERPOS ACHORADOS: el sentido de achorado es desafiante, insolente. Hablemos pues teniendo esto presente, que nuestro discurso también sea expresión y pueda dar voz a la insolencia, en el sentido de lo políticamente incorrecto que permite las rupturas. Opino que un relato achorado debe ser un relato descolonizador. Achoradísimo. Y me plantea una cuestión. ¿Cómo podemos dar voz sin apropiarnos de esas voces? ¿Quizá ser un altavoz o algo así...?

Últimos retoques para acabar este relato achoradísimo. Me doy cuenta que este formato o esa manera que yo hablaba de crear feminísticamente es eso.... Relatar y crear achoradamente. Me alegra ver y no comprender del todo este texto, porque me demuestra la apuesta de cómo poder relatar algo achoradamente.

Otro grupo que parte de la pregunta de arriba: ¿Qué cuerpos se quedan fuera según los conceptos que hemos optamos hacer uso? Esto me hace pensar en cuáles serían nuestras premisas, o incluso nuestra metodología, cuan-

do construimos este texto. Se me ocurre que podemos valorar al menos un par de enfoques posibles:

1. Romper con el punto de partida discursivo eurocéntrico, es decir, abordar siempre las cuestiones desde su amplitud planetaria o cósmica, si queréis ;). Ambicioso pero no imposible.

2. Reconocer nuestros propios hándicaps (*blanquis, burguesis, eurocenutris*) y no realizar un movimiento que algunos tacharían de apropiacionista para ir haciendo la crítica del mismo por el camino. Como decías, dinamitar el vínculo arte burgués/feminismo burgués.

Yo aquí estoy muy situado en el segundo punto. Aunque en realidad lo que me pone cachondo es el primero. Me encantan las cuestiones desde su dimensión planetaria y cósmica. Me parece precioso pensarlas así. Deberíamos intentarlo. Pero con el peligro de caer en universalismos o en relativismos. O incluso, de apropiarnos de discursos que no nos pertenecen.

Por eso creo que está bien saber dónde estamos. Contextualizarnos y ser capaces de ver nuestras limitaciones. Analizar nuestros cuerpos intersectados por estructuras culturales. Y tener claro que incluso cuando hablamos a un nivel cósmico somos nosotras quien hablamos, y no otras.

Esto no quiere decir que siempre hablemos como artistas feministas burguesas. E incluso, no quiere decir que hablar como artista feminista burguesa sea siempre malo. En realidad creo que estamos en el proceso de desplazarnos de ahí, pero siempre sabiendo cuál es nuestro contexto inicial. Menciono el término de "perspectivismo amerindio" de Viveiros de Castro para quizás hacer un uso poético de él.

Creo que nos podría ayudar mucho a pensar de manera planetaria y cósmica desde "nuestros" cuerpos.

Y en este último sentido, ¿cómo dinamitar? Pienso que convocando esas otras danzas a la centralidad de nuestro discurso. Esas otras resistencias/empoderamientos. No necesariamente el feminismo se articula como discurso teórico. Como decía Ana, partir de la "actualidad" (de la vida, de los cuerpos).

Hasta aquí, quizá solo sean matices que creo que nos pueden aterrizar un poco o, al menos, irnos aproximando a los conceptos partiendo de un enfoque reflexionado previamente.

Me gusta mucho lo de "convocar a las otras danzas a la centralidad del discurso", y me gustaría que le diéramos chicha a lo de danza como éxtasis. :-)

## **CUERPO**

El siguiente bloque se subdivide naturalmente. CUERPO como concepto nexa y clave. Nuestra guía. Intento agrupar cuestiones a partir de este concepto.

### **1. Cuerpo leído, cuerpo situado.**

Para que pueda ser entendido como algo, es decir, interpretado, un cuerpo debería estar situado. Su interpretación, su lectura, está ligada a un contexto. Pienso que un epígrafe-borrador podría partir de situar los cuerpos de los que vamos a hablar. Y eso trae tela.

Si situas un cuerpo en un escenario, o en una calle, la lectura del movimiento que se hace (sobre todo si es un movimiento achorado) cambia

de un lugar a otro. Y por lo tanto la reacción que se tiene hacia este también cambia.

Exacto. Y la legitimidad de esa reacción, que tiene mucha tela. Por ejemplo: vimos en las charlas cómo un grupo de artistas brasileñxs se ponían en una plaza y hacían una danza BRUTAL de muchas piezas. Empezaban por el juego e invitaban a participar a lxs visitantes. Pero de ahí iban excluyendo a lxs visitantes en cuanto la danza se convertía en "agresiva". Se agredían, se abrazaban, se peleaban, se tiraban al piso. Y la reacción de la gente, que no sabía de qué iba la historia, era a veces de miedo.

Me gusta hasta qué punto se puede romper ese límite del "escenario", bajarte de él a la calle, y ahí, en la calle, qué cosas están permitidas y qué no. En el escenario quizás todo vale, pero trasladarlo a la calle es otra historia, y también el alcance es más fuerte.

Apunte escueto, en el escenario NO todo vale. Depende del escenario, de su contexto, país, público, edificio, tiempo, etc. Es un terreno seguro pero donde se corren pocos riesgos, en general. Muy domesticado, podría decir, incluso.

En ese caso, el vínculo con las resistencias feministas es clara. Por un lado estarían las marchas oficialistas por un tema concreto, y por el otro cuando de repente son marchas espontáneas, no mixtas, y que por ejemplo reclaman "la calle y la noche también son nuestras" y se decide ir en bolas, se decide ir encapuchadas, se decide ir de otra manera. Ahí, ya, el nivel de adhesiones, la lectura que se hace, es distinta. Ya no es "claro, una marcha, derechos de las mujeres, etc." La gente lo interpreta como: "ojo, estas mujeres están en pie de guerra, en bolas, reclamando un espacio que no



estamos dispuestos a ceder, porque su espacio es otro y su representación también".

Pasa con otro tipo de resistencias. Todo el movimiento contra el acoso callejero en Perú ha derivado en que algunas municipalidades multen el acoso callejero. Pero toda la previa, cuando una mujer individualmente se enfrenta, formando parte de un movimiento de reacción al piropo, es vista como alguien que está rompiendo las normas tradicionales de "comportamiento". Yo digo un piropo y tú te callas, caminas de largo, agachas la cabeza, no más. No tengo incorporado (aún) que te voltees y respondas, que lo hagas público, que me grabes, que lo visibilices. Mientras que en otros espacios, sí está más aceptada o no aceptada esa reacción.

Se van rompiendo barreras espaciales de dónde y cómo hay un comportamiento esperado en danza y en roles.

En este sentido me gustaría preguntarle a Javier -ya que la historia del cuerpo en escena propiamente dicha podría generar periferias casi automáticamente- si, como decíais más arriba, el arte es hegemónico siempre, quizá deberíamos hablar de expresiones culturales/danza en un sentido mucho más general. ¿Qué pensáis? Mi pregunta sería: ¿podríamos encontrar algún tipo de redención de la danza contemporánea a partir de estos planteamientos?

Se me ocurre pensar en cómo esa disciplina ha sido y es capaz de actualizar la lectura de los cuerpos cuando abrir esas relecturas parecía prácticamente imposible en la cotidianidad heteropatriarcal capitalista. A partir de aquí, podríamos abrir el debate de si el arte, cuando es achorado, puede situarse a la vanguardia de la lucha social feminista. Ya que abre nuevos planteamientos en contextos incluso institucio-

nales o elitistas que pueden ser posteriormente recogidos.

Este es EL PUNTO por el cual iniciamos esta charla. De alguna forma yo instintivamente comencé a hablar con Ana de que la danza dentro de las "disciplinas" artísticas contenía un potencial feminista de cuestionamiento de los cuerpos en nuestro sistema. Y que periódicamente podríamos pensarla más allá de sus manifestaciones dentro del contexto artístico. No solamente porque su historia estuviese "protagonizada" por mujeres (podríamos revisar qué queremos decir con protagonizar y quién decide quién protagoniza la historia) sino, y sobre todo, porque la danza contemporánea o los cuerpos que se mueven en la contemporaneidad son un gran problema para el sistema heteropatriarcal capitalista.

Hay determinadas características de este lenguaje que pone en cuestión nuestro sistema, como por ejemplo: poner el cuerpo como herramienta de trabajo, huir de la representación (al menos en su totalidad) de los cuerpos, huir de las narrativas lineales, no generar material que se pueda capitalizar como hacen otras artes vivas (industria musical, teatral, cinematográfica, etc.), trabajar mucho más líquidamente a través de afectos en la cotidianidad (danzas folklóricas, *clubbing*, etc.), utilizar la coreografía expandida como manera de organización de los colectivos sociales (lo común), y mil características más que hacen de la danza y la coreografía unos lugares de resistencia política muy grandes, en mi opinión, que se vinculan con el pensamiento feminista.

Este sería un ejemplo, pero recogería otros y, una vez presentados, pensaría en cómo articularlo discursivamente, buscando quizá hilar cuestiones comunes entre unos y otros.

Copio las preguntas de arriba directamente:

¿Para quién estamos bailando? ¿En qué condiciones sociales, políticas, económicas y de género se mueven los cuerpos al compás de la

música? ¿Para qué público? ¿Para sí mismos? ¿Para el cosmos?

Sociología del ballet:

- Europa colonizando culturalmente y a la vez coexistiendo con bailes populares/folclóricos nativos.
- Hacer una crítica a fondo de la danza contemporánea desde su colaboracionismo con la industria cultural, capitalista, y acrítica con las cuestiones de género.

Efectivamente, esto es todo un temazo. Cuáles han sido sus complicidades con el sistema y cómo se la ha absorbido. Quizás en este punto deberíamos de empezar a concretar. Tenemos que dejar de hablar de danza contemporánea en general y comenzar a situarla en contextos determinados o incluso empezar a hablar de artistas en específico, que es lo que básicamente hicimos en la charla Ana y yo. Porque es muy diferente hablar de Martha Graham (Danza moderna en EE.UU. entre los años treinta y cincuenta) la cual, a pesar de ser mujer, contribuyó mucho a afianzar la danza como capital cultural, codificar movimiento e implementar técnicas que se pudiesen mercantilizar, y en su producción artística reforzó arquetipos heteronormativos a través de narrativas románticas; que por ejemplo, hablar de Paz Rojo (coreógrafa madrileña en la actualidad) que genera un trabajo en danza y coreografía que problematiza constantemente los cuerpos que la practican y las organizaciones estructurales en los que se encuentran, haciendo uso de la danza como un arma de reflexión política. A pesar de que ambas tienen una práctica y creación en danza, sus implicaciones éticas y políticas son muy diferentes.



No me queda otra en este punto que poner una referencia básica para lo que es mi entendimiento de un cuerpo que se mueve potencialmente resistente:

Paz Rojo, *Lo que sea moviéndose así*.

Dentro de esto hay una pregunta que lanzas y que más abajo la quiero contextualizar en Perú: ¿Para quién estamos bailando?

Se trataría de localizar, en el sentido más profundo del término, contextos en los que se han dado rupturas a través de la danza/feminismo y su consiguiente debate, como el planteado arriba. En ellas profundizaríamos en el siguiente epígrafe.

## **2. Los cuerpos situados son cuerpos expuestos.**

La danza como expresión ritual. La danza como herramienta. Sometidos a un cierto tipo de patriarcado en función. ¿Qué problemáticas han sido relevantes para las "mujeres" o cuerpos leídos como tal? No solo situarlas a ellas (las mujeres), sino también a las danzas, en un contexto que es problemático. ESTO ME PARECE TAMBIÉN CLAVE, por qué y hacia dónde se mueven los cuerpos y cómo eso se relaciona con el entorno.

Incluso pienso que podría ser un punto de partida. ¿Qué es bailar? ¿Qué sucede con un cuerpo cuando se agita? ¿De qué sonidos se rodea? ¿Necesita música? ¿Cómo está de presente/integrada el resto de la comunidad en ese ejercicio? ¿Puede esta danza tener sentido religioso, artístico, de entrenamiento, de tradición...? ¿Qué expresa un baile? ¿Es una cuestión de territorio únicamente?



*Paz Rojo*

Foto: Efthymia Zymvra/Ana Costales



Me viene un referente, al leerlos, de un experimento/proyecto de Mónica Muntaner que se llama *Antes y después de bailar*. Lo que intenta hacer con este proyecto es ver qué sucede con los cuerpos expuestos a una danza ritual, y para ello hace que la gente se autorretrate con una cámara de fotos antes de una sesión de baile y después de la misma. Y de esta manera se observa cómo reverberan, cómo resuenan y cómo afecta la danza a esos cuerpos.

Dos cosas que me gustan:

1. Memes de *facebook paulocoelhianos*: "Baila como si nadie te estuviera viendo". El heteropatriarcado ha impuesto cómo se baila, cómo está bien visto bailar y hacia dónde. Dentro de un contexto social con sus normas y sus límites. La danza contemporánea rompió una y mil veces con ello. El carácter ancestral de "me muevo y bailo porque no me puedo contener", lo ha desafiado, pero los corsés del "comportamiento", la vergüenza, los roles de género... han recordado todo el tiempo que si eres de Taquile bailas con tu rol de mujer tradicional, con tu ropa de mujer tradicional y en el lugar que te toca, en ese intercambio que siempre ha sido así.

2. Una amiga me dijo una vez en una discoteca "mira cuántas chicas bailan con los brazos por encima de la cabeza, poquísimas". El empoderamiento para bailar como te dé la gana es un trabajo. :-)

De nuevo las preguntas de arriba: La mujer y lo ancestral del cuerpo en movimiento. Ese lugar que antecede al género, ¿lugar de éxtasis?, ¿lugar de resistencia? *Raves* versus *Ballet* versus tomar la calle, etc.

Algo muy importante de lo que dices aquí es cómo el cuerpo en movimiento puede anteceder al lenguaje semántico y, por lo tanto, puede anteceder al género.

Es decir, un cuerpo que está siendo visto, un cuerpo que se expone en cualquier contexto, ya tiene una carga simbólica. Ya representa. Pero sí que es verdad que el cuerpo en movimiento puede escaparse hacia un territorio más afectivo y más prelingüístico. Escapando, ya de paso, a toda una cantidad de cargas simbólicas con respecto al género, la raza, la clase, etc. Aunque, y repito, no puede escapar del todo a que esos cuerpos sigan intersectados por una cantidad enorme de elementos estructurales que definen, en parte, cómo se mueven y se relacionan con los otros cuerpos.

Esto es algo que he visto muy claramente en mis clases de danza trabajando en grupo. Cómo las decisiones del movimiento en grupo se ven influenciadas por una gran cantidad de elementos estructurales a nivel social/cultural que atraviesan esos cuerpos.

### **3. Cuerpos en resistencia/cuerpos en movimiento.**

Ahondar en la danza como un movimiento que empodera, resiste y crea. Ahora sí, centrarnos en ejemplos muy concretos de estos casos, atender a esos cuerpos en danza. ¿Cómo se mueven? ¿Qué han movilizado con esa energía, con esa cadencia?

Creo que hay que contextualizar todo esto con ejemplos de danza contemporánea, legitimada o no, que se nos ocurran.

Bueno, esto ha sido un intento. Por supuesto se puede arrasar sin piedad. Es evidente que todo está muy interrelacionado y que no necesariamente se trata de un orden, solo de propuestas de avance un poco delimitadas. No sé si

responde a lo que necesitamos si es complejizar demasiado. Y está claro que faltan en muchos casos los ejemplos concretos de lo que se habla. ¿Qué opináis?

Me gustaría tocar un par de cositas que me interesan mucho y que de alguna manera creo que se interrelacionan con muchas de las cosas que se proponen.

Quiero partir de los comentarios que hubo después de las charlas y que también están registrados en el video. En un momento dado se comenzó a hablar sobre la relación entre performance y danza contemporánea. Desde mi experiencia, separar ambas cosas como disciplinas diferentes es caer en una lógica capitalista. Pero sí que es curioso cómo en Perú "el performance" ha recogido todo el potencial político que tenía la danza y la coreografía en otros contextos como por ejemplo en España.

Es curioso, también, cómo mi trabajo en España está absolutamente ubicado dentro de la danza, o de lo que se llama ahora coreografía expandida o nuevos lenguajes escénicos y, en cambio, en Perú mi trabajo se ubica dentro de la performance.

De cualquier manera, lo interesante ha sido también, en mi caso, plantearme el porqué en el Perú sucede que la performance tiene mucho más potencial e impacto político que la danza. Y, entre otras cosas, creo que tiene que ver con la falta de democratización del acceso al teatro. Si pensamos que Lima tiene una sociedad tan estratificada social y económicamente y que además, esta estratificación de clases está totalmente ligada a una diferencia racial (blanco=clase alta, morrocho=clase no tan alta). Podríamos devolver estas preguntas a los artistas escénicos en el Perú para pensar en ellas: ¿Para quién estamos creando? ¿Qué condiciones socioeconómicas tiene que tener una persona para acceder a este evento que creamos? ¿Qué color de piel tiene nuestro público?



Exacto, Javi. Y, quién decide ir a un teatro. No depende sólo del precio, depende del sentirte expulsado por no pertenecer. Igual que a los conciertos de cumbia no van los de Miraflores ni los de San Isidro. Las políticas culturales pueden incidir en ello. Ahora se acaba de aprobar la Ley de Puntos de Cultura, a la que el fujimorismo ha votado en contra, donde se decide qué puntos de cultura son los que se generan en una comunidad y los que la comunidad decide que son actorxs culturales. Eso es brutal porque supone reconocer que viene desde abajo y propone apoyos a esos "puntos de cultura" deslocalizados y no centralizados. Es un intento y es político en el sentido de que aborda quién es quien hace cultura.

Ahora bien, esto no quiere decir que la danza como tal no sea política, pero quizás sí hay que revisar, en el Perú, cómo nuestra creación en danza puede tener una implicación más política.

Llegados a este punto, quizás sería bueno hacer una diferencia entre "la política" y "lo político". No se trata de representar situaciones políticas para potenciar lo político de la danza. No se trata de instrumentalizar el arte como una plataforma de transmisión de la política, sino de trabajar con los elementos políticos que nos da la creación escénica. ¿Dónde presentamos? ¿Cuáles son las condiciones económicas? ¿Cuál es nuestro relato? ¿Qué arquetipos reforzamos o desvirtuamos según lo que estamos haciendo mientras bailamos con otra persona? ¿La experiencia que generamos para quién es? ¿Es una experiencia que tiene la pretensión de generar algo para todas? ¿Dónde situamos la creación escénica: en el escenario, en las clases, en la calle, en una conferencia...? Todas esas cuestiones para mí forman parte de "lo político" y no de "la política".

Y, por último, y quizás ligado a estos dos temas, queda hablar de eso que llamo "crear feminístamente". Y aquí es donde creo que "los cuerpos en movimiento en la actualidad" tienen todo el potencial para hacer *feminístamente*. Porque el asunto ahora,

para mí, es que si la performance en el Perú es la plataforma con más posibilidades políticas, tenemos también que revisar cuáles son las estrategias de creación de esta plataforma y ver si realmente son ontológicamente feministas. No quiero ser purista con ese comentario y entiendo que lo que propongo es un poco complejo, pero dejo unas cuestiones que quizás definan un poco más la cosa. Ya que en este punto veo que en el Perú la danza tiene mucho que aprender de la performance y la performance de la danza.

¿Representar es el único medio para politizar nuestra creación? ¿Es el desplazamiento de la representatividad un acto político? ¿Cómo podemos hacer uso de la palabra en la creación y que no sea un arma de control *falocéntrica*? ¿Y si desplazamos la comunicación verbal? ¿Incomunicarnos puede ser un acto político? ¿No comunicar de manera lógica puede ser un acto político? ¿Puede el lenguaje del movimiento desplazarnos a lugares de lo común? ¿Podemos movernos en común? ¿Cómo podemos pensar de manera feminista cuando creamos? ¿Hablar de la mujer en la creación es feminista? ¿Devenir mujer en la creación es un acto político? ¿Es este formato de escritura en el que nos estamos comunicando una manera de crear *feminístamente*?



Marcha ni una menos en Lima  
Foto: Yhhue91

Creo que hemos conseguido abrir y dismantelar un formato muy estrecho, por más intención libertaria que tenga, que es el de la conferencia. Es decir, nosotras aquí arriba, hablando; vosotras allá abajo, escuchando. El formato de escritura colectiva nos ha permitido que todas las voces tengan el mismo peso y volumen, que ninguna avasalle a otra o parta de una posición de privilegio material o subjetivo. Unas habremos escrito más, otras menos, pero los colores cambian según coges un ordenador distinto, así que ni siquiera son un indicador de quién ha escrito qué. Es muy interesante que haya ocurrido esto, ya que las identidades y la autoría se disiparon permitiéndonos elaborar desde una voluntad de "cómo leer" y no de "quién lee".

Creo que lo que hemos esbozado aquí, a través de una serie de críticas y cuestionamientos, abre líneas de reflexión y de investigación. No solo a través del formato del encuentro (*Piratepad*), sino también por la selección de los temas que se optaron exponer y por los elementos que se eligieron para abordarlos. Y eso que no hemos entrado al diálogo histórico. Hay mucho para lo que no nos da este formato y el tiempo limitado con el que contamos para seguir:

- Cuando el Estado entra dentro del cuerpo. Casos de campesinas esterilizadas.
- Cuando el Estado rodea el cuerpo, cuerpos encerrados. El caso de la bailarina Maritza Garrido. Entre otras, destaco el nombre de Maritza por sus antecedentes en el ballet clásico a los que renuncia para entrar en la danza contemporánea y a la que relega para poner su cuerpo en "el campo de batalla". Cuerpo que deviene preso en una cárcel de máxima seguridad hasta día de hoy.

Seguimos con esto: ¿Tu cuerpo es un campo de batalla? ¿Devenir guerra? o ¿la guerra como campo de cuerpos?

Performance de las presas de Canto Grande: *Salvo el poder*.

Performances de las concursantes del programa *Esto es guerra*.



Propongo que continuemos en esta línea de encuentros ¿Cómo? Ya no desde el formato "especialista cuenta al público su visión de la historia", sino de forma transversal y horizontal, en la que cualquiera pueda hablar, en la que todas *las cuerpas* sean

escuchadas, sin jerarquías que provengan del currículo o la experiencia. ¿Dónde? En espacios no jerárquicos. En una casa, en una plaza, en un espacio autónomo no institucional ni subalterno a ningún Estado o empresa. Una herramienta conceptual sugerida que creo que nos puede aportar elementos interesantes desde los que aproximarnos al cuerpo, a la danza, a la historia es la biopolítica, tecnología histórica de ejercicio del poder.

¡Besos!

-----

P.D. Ni una menos: un desborde no se puede "administrar".

En el transcurso de los últimos días, antes de dar por cerrada la revisión final de la escritura colectiva de la introducción a *Cuerpos ahorados*; una de las muchas convocatorias a manifestarnos en contra de la impune misoginia y el machismo descarado que dominan todas las instancias de lo social en el Perú creció tan rápido y desbordó con tal fuerza los límites que sus convocantes iniciales se apresuraban a apuntalar, que hemos tenido que pararnos a echar luces sobre nuestro texto desde ese nuevo hito.

Hablamos de desdibujar el centro, y este ejercicio no solo nos llevó a sacar las valoraciones sobre la danza del prisma eurocéntrico, sino que también nos ha permitido un acercamiento al cuerpo fuera de las formas más hegemónicas del feminismo algunas distan mucho de abrir grietas en el patriarcado, en el pensamiento colonial y en las que la emancipación y la autonomía puedan ser esparcidas y habitadas.

El feminismo no es lo contrario al pensamiento hegemónico. Especialmente no cuando genera nuevas *subalternidades*, intercambiando un gestor por otro/a, con una cara más "afín", dispuesta a adelantar todo lo que se te pueda potencialmente ocurrir y a declararlo antes que tú.

Desde esta perspectiva, ¿cabe un "capitalismo feminista" como el de las marcas cuyas publicidades sexistas, racistas, que ni siquiera cumplen con los mínimos en derechos laborales, se sumen como espónsores oficiales de Ni una menos? ¿Caben los grupos impulsores "oficiales", fundacionales o no, como última instancia de decisión en toda dirección posible a la que pueda tender una potencia tan múlt-

tiple como la que se está construyendo? ¿Necesita esta fuerza "administradoras"? El pensamiento y la conducta patriarcal no son patrimonio del género hombre, así como el pensamiento y la conducta colonialista no son patrimonio de lxs europexs o habitantes del hemisferio norte. Ahora que estamos hablando, ahora que estamos compartiendo, ahora que hemos mirado a la bestia a los ojos, nos encontramos con el enorme reto de ser capaces de generar un pensamiento crítico del cuerpo, más allá de las políticas identitarias. Para esto tendremos que pensar en algo duro de masticar no podemos delegar nuestro presente, ni la construcción de nuestra autonomía en un movimiento social. Los movimientos sociales tienen un inicio y un fin, tienen líderes, tienen "coordinadorxs"... Nuestra lucha, en cambio, no se limita a "los derechos de la mujer", sino que atraviesa el campo del cuerpo en su existir político, (no solo nos descolonizamos del patriarcado, sino también de los intereses del mercado) no se acaba en la promulgación de una ley, en esta victoria o aquella, se enmarca en todo el plano de lo material y dentro de nosotras mismas: lo económico nos es tan relevante como lo afectivo y como lo guerrero.

El éxito de nuestra lucha, su extensión, el crecimiento de su potencia, el que siga mutando, dependerá de que sea capaz de acoger la división, el cisma y la ruptura en pos de una pluralidad múltiple, diversa y articulada. Algunas facciones serán compatibles y se encontrarán en sus puntos comunes, otras no, pero emanciparnos de un centro, en este caso, el patriarcado, para ordenarnos de forma subalterna alrededor de otro, es pobre. Sigamos descentradas, divididas, inadministrables, críticas. Un desborde no se puede administrar.

2. )





## HISTORIA DE LA DANZA MODERNA Y CONTEMPORÁNEA EN EL PERÚ.

CONVERSACIÓN ESCRITA A PROPÓSITO DE LA CHARLA "HISTORIA DE LA DANZA MODERNA Y CONTEMPORÁNEA EN EL PERÚ", DENTRO DEL CICLO "CHARLAS SOBRE DANZA CONTEMPORÁNEA Y CUERPOS EN MOVIMIENTO".

Escriben: **Pachi Valle-Riestra y Luis Valdivia**

Sabemos que la danza moderna aparece a principios del siglo XX y que en sus inicios se desarrolla principalmente en EE.UU. y Alemania. Al Perú llega años después, en los cincuenta. ¿Qué pasaba acá durante la primera mitad del siglo XX en cuanto a la danza escénica se refiere?

En el libro de Lichi Garland, *Primeros pasos: el ballet y la danza moderna*, ella habla de una tradición de ballet clásico. Es cierto que en Perú la tradición en ballet no era fuerte -como en Francia, Rusia, Italia, Inglaterra-, pero sí existía, y era lo que el público limeño estaba acostumbrado a ver y a asociar con danza escénica, en la primera mitad del siglo pasado.

De hecho esta "tradición" de ballet clásico se basó en mirar a Europa como modelo para imitarlo. Ha sido siempre la manera en que ciertos grupos sociales de Lima sienten que mantienen su estatus.

Además de esto, las preferencias en esa época eran por las óperas, las operetas y las zarzuelas.

En estas aparecían también números de baile. Pero en esos años, además, se presentan en Lima tres mujeres que traían una "nueva" danza: Norka Rouskaya, Tórtola Valencia y Helba Huara.

Y muy importante es también la presencia de Anna Pavlova. Actúa en el Teatro Municipal en 1917. Podríamos pensar que pertenece al universo de lo clásico pero no es así, ella trabaja con Sergei Diaghilev y Michel Fokine.

Sí, ellos son totalmente vanguardistas. Crean una revolución en el ballet pero aun así siguen nutriendo la fascinación por el ballet más tradicional. Con la emigración a América del Norte y del Sur de muchos de estos bailarines rusos es cuando podríamos decir que se inicia esta disciplina acá. En todo caso, incluyamos a Pavlova dentro de este grupo de mujeres que traen una danza novedosa.

Y además, tienen un renovado interés por el "exotismo". Al menos Helba Huara y Tórtola Valencia. -Tórtola era española, autodidacta en la danza y con un estilo muy propio-. Y se dice que probablemente esa curiosidad por culturas distintas a las propias, como pasaba con Ruth Saint Denis, podría estar influenciada, entre otras cosas, por los importantes hallazgos arqueológicos que hubo en ese tiempo.

Tórtola Valencia se inspiraba en danzas árabes, hindúes, andinas, etc. El caso de Helba Huara es distinto; ella nació en Cuzco, de padre español y madre brasileña, creo. Su danza estaba inspirada en las danzas del Ande peruano, y se hace conocida fuera del Perú.

Inmediatamente comienza a girar por Centro América.

Viaja y vive en París y en EE.UU. con su esposo, el artista puneño, Gonzalo More.

En su primera etapa en EE.UU. baila en musicales de Broadway. Después, en Francia, conoce a Anaïs Nin y a Henry Miller y frecuentaba también a César Vallejo. Cuando retorna a EE.UU. lo hace con un proyecto propio, pero es deportada junto con su marido al ser considerados comunistas.

Por otro lado, la suiza italiana Norka Rouskaya causa revuelo en nuestro medio. En 1917 se presenta en el Cementerio Presbítero Matías Maestro de Lima y baila entre los mausoleos. Fue un escándalo. La arrestan a ella y a su madre.

Dentro del público que disfrutó de esta performance estaban los intelectuales José Carlos Mariátegui y César Falcón, entre otros.

Ese pequeño grupo no representaba el gusto ni el criterio de la mayoría de los limeños. También me pregunto cuál fue la respuesta del público cuando vieron a Tórtola o a Rouskaya en el Municipal.

Hablan de acogidas irregulares. Por ejemplo, se dice que a Luis Alberto Sánchez no le gustaron algunas de estas bailarinas. Sin embargo, Mariátegui y el grupo de los Colónidas quedaron fascinados.

En cualquier caso, estas *desparpajadas* bailarinas no dejan una descendencia en Perú en lo que a danza se refiere.

No la dejan, quizá, en la danza nueva o moderna; sin embargo, se dice que Anna Pavlova sí dejó huella ayudando a que se estableciera la danza clásica acá. ¿Recuerdas esa anécdota que te comenté de Frederick Ashton, el gran maestro inglés de ballet? Su padre fue diplomático y de niño vivió acá. Cuando viene Pavlova la va a ver al Municipal, eso caló en él y terminó dedicando su vida a la danza.

En cuanto a danza moderna, el siguiente acontecimiento importante ocurre en los años cuarenta. La compañía del alemán y pionero de la danza teatro, Kurt Jooss, gira por Latinoamérica y se presenta acá en dos oportunidades. Él ya era un artista reconocido pero, según los comentarios que he escuchado, acá no gusta mucho.

Eso lo menciona Pablo de Madalengoitia en su libro *Panorama de la danza*. Dice que no es bien recibido pues era demasiado diferente al ballet, que es lo que se había visto aquí anteriormente.

Me pregunto si ese gusto por el ballet, acá, ha dificultado que la danza contemporánea se instale con solidez.

Hasta ahora tenemos una tendencia a ser conservadores.

...

...

Finalmente, en los años cincuenta Trudy Kressel, de nacionalidad francesa, llega al Perú. Es ella la precursora de la danza moderna en nuestro país. Hasta ahora no tengo claro cuáles fueron sus antecedentes en la danza, qué influencias tenía... Cuando veo fotos de ella, a veces, me parece que tiene un estilo similar al de Martha Graham; otras, que más bien se asemeja al expresionismo alemán. Algunos de sus alumnos me han descrito su técnica como parecida a las norteamericanas y dicen que también usaba mucho la improvisación. Parece que tanto ella como varios de sus alumnos estudiaron con Alwin Nikolais en Nueva York.

Interesante hurgar en la relación e influencia que tendrían con él. A Nikolais yo lo siento como un bicho raro para su tiempo, un precursor del multimedia en los cincuenta.

A pesar de su origen norteamericano, se engancha con el trabajo de la expresionista alemana Mary Wigman y luego se convierte en alumno de Hanya Holm, también alemana y discípula de Wigman.

Regresando a Trudy, hay que decir que hizo muchísimo durante las dos décadas que estuvo acá. Y cuando se va, deja a cargo de su academia y de su grupo a María Retivoff.

Enseña Expresión Corporal en la A.A.A. (Asociación de Artistas Aficionados) y también enseña a muchos actores.

Hay quienes piensan que por eso nuestra danza ha sido tan teatral; pero hablando con gente que estuvo activa en los sesenta y setenta, no describen esa época como tan teatral, ya que la danza-teatro que se estaba popularizando en los setenta con Pina Bausch, en Alemania, no llegó acá sino después. Y cuando llegó tuvo muchos seguidores pero también detractores que pensaban que sus bailarines no tenían rigor ni técnica. Pero lo que no se comprende bien es que la danza-teatro no es una técnica de movimiento sino una propuesta escénica. Sus bailarines estaban entrenados de diversas maneras. Es más, el mismo Kurt Jooss reconoce los beneficios del ballet; y los bailarines de Pina Bausch se entrenan con ballet. Solo que luego no van a llevar eso a escena.

Es solamente una preparación del cuerpo para que después este hable como quiera.

Regresemos a los sesenta. La norteamericana Kaye MacKinnon viene al Perú. Ella pertenece al mundo del ballet clásico pero se interesa por la música y danzas peruanas.

Tuvo la idea de crear un Ballet Peruano, así es como lo llamó.

Interesante ese intento de fusión.

Además, consiguió que el Ministerio de Educación otorgara becas para que jóvenes pudieran estudiar ballet. Estuvo en la lucha y consiguió la profesionalización de la danza. Ella es quien forma después el Instituto Nacional de Ballet.

El francés Roger Fenonjois también buscó la profesionalización de la danza, ¿verdad?

Así es. Él fue un *étoile* (estrella) del Ballet de la Ópera de París que llega a Lima y decide quedarse. Le decían Fauno porque presentó acá una versión del *Preludio a la siesta del fauno*.

¿Con masturbación y todo? ¿En nuestra Lima conservadora?

No sé qué versión sería porque después de la de Nijinsky, Serge Lifar hizo otra. La cosa es que Fenonjois hizo que los bailarines ganaran un sueldo.

Él crea el Ballet San Marcos en 1964. El cual comienza siendo básicamente de danza clásica.

Sí, ya que él venía del Ballet de la Opera de París en ese periodo. Pensemos en un joven Maurice Bejart o en un Roland

Petit, modernistas. Pero, además, el Ballet de San Marcos también tenía coreografías con temas peruanos.

Y después de que él se marcha, llaman a Vera Stasny para que tome la dirección. ¿Es ella quien lleva la danza moderna al Ballet San Marcos?

Sí. Cuando Vera Stasny fue estudiante en el Royal Ballet, cuenta que a escondidas tomaba clases con Sigmund Leeder, socio de Kurt Jooss, y que en el colegio estudió la técnica de Émile Jaques-Dalcroze, la Euritmia. Esto debió de haberla influenciado para después apostar por la danza contemporánea.

Y apuesta en grande, pues trae a varios coreógrafos modernos y contemporáneos...

..por ejemplo, a Anna Sokolow que ya era alguien importante internacionalmente. Y a Susanne Linke, que estaba iniciando su carrera, la trae al Ballet Nacional.

El Ballet Nacional se funda en 1979 con elencos del Ballet San Marcos, del Ballet Moderno de Cámara y del Instituto Nacional de Ballet.

Así es, juntan elencos y Vera Stasny también queda a la dirección de éste. Y trae al inglés Royston Maldoom, el cuál es importante para San Marcos y para Lima hasta el día de hoy. Estubo ligado a proyectos de danza comunitaria y después regresa, en el 2003, con el proyecto Danza de la Esperanza para que lo tomáramos y le diéramos continuidad. Lo primero que hace aquí es una versión de lo que había presentado en Berlín con casi 300 niños, hijos de inmigrantes, de diferentes etnias. La filosofía de este proyecto es la integración a través de la danza. Y lo que hicimos nosotros acá es trabajar con chicos de Los Olivos, y luego otros distritos, en coordinación con las municipalidades que nos ofrecían psicólogos, asistentes sociales, locales... y así desarrollamos el proyecto con una duración determinada. Es

poco tiempo pero se trabaja intensamente y se les exige como si fueran profesionales. Y algunos de esos chicos están ahora trabajando con nosotros.

Es admirable el Ballet San Marcos. Existe de manera continua desde 1964. Su recorrido no ha sido fácil pero han persistido.

---

Cuando pienso en nuestra historia de danza contemporánea incluyo a Victoria Santa Cruz, a pesar que pueda parecer extraño. Ella colaboró con el grupo de Trudy Kressel. Cuando Trudy deja el Perú, su grupo queda a cargo de María Retivoff y es en ese momento cuando Victoria crea con ellos *La muñeca negra*. Una obra basada en *Coppelia*. Y estuvo dictándoles clase un tiempo. Cuentan que eran clases muy interesantes y complejas. Me imagino que de una riqueza rítmica a la cual no estaban acostumbrados.

Además de esto, pienso que el trabajo de Victoria fue totalmente contemporáneo. ¿Qué es la danza contemporánea? Esto es todo un debate en sí mismo, pero creo que la danza contemporánea –a parte de coreógrafos, compañías, estilos o corrientes– es un pensamiento. Es una reflexión de lo que hay para luego cuestionarse y replantear las reglas, volverlas a trabajar y encontrar nuevos resultados. Y en ese sentido, yo creo que la investigación de Victoria Santa Cruz fue todo eso. Creo que es importante que los bailarines y coreógrafos contemporáneos lo entendamos así.



En este arte, más que repetir tradiciones, estilos o patrones coreográficos, se buscan nuevas formas; como por ejemplo, lo que hicieron los posmodernos en el EE.UU. de los setenta.

Y mientras eso hacían allá, acá se dieron otras cosas. Un hito importante fue la creación del Ballet Moderno de Cámara en 1974. Por otro lado, Martha Hildebrandt era la directora del INC (Instituto Nacional de Cultura de Perú) también en esa época, y decide crear esta compañía bajo la dirección de la chilena Hilda Riveros. Armando Barrientos también estuvo bastante involucrado en la gestación de la compañía. Existió durante unos cinco años y giraron por muchos teatros dentro y fuera de Lima. En este caso, el Estado sí apostó por una compañía de danza moderna.

Y llegamos a los ochenta. A partir de ese momento también soy parte de la movida, puedo hablar con más conocimiento de causa. Yo describiría lo que ocurre en esa época como refrescante, innovador, un *boom*. Aparecen muchos grupos y coreógrafos independientes. Por ejemplo, Maureen Llewellyn Jones, alumna de Trudy Kressel, que también bailó con Alexandra Tobolska, directora de la escuela y grupo Danza Lima...

...y también estudió en San Marcos.

Se une a Lili Zeni, quien había bailado en el Ballet Nacional y acababa de regresar de Italia. Se juntan para explorar y trabajar. Yo las vi por primera vez en una pieza llamada *Faldas*, donde usaban principios de la técnica de la improvisación por contacto. Era algo novedoso en ese momento.

Yo he visto reposiciones, a través de los años, de esa coreografía. Tiene varias versiones.

Ellas dos se juntan, también, con el director de teatro Roberto Ángeles y el artista plástico Óscar Naters. Presentan en 1984 un espectáculo llamado *La mujer y la danza*. Estaba conformado por piezas dirigidas por cada uno de ellos por separado. La idea era integrar las artes.

Después de esta experiencia, Roberto y Maureen se retiran y Óscar y Lili continúan trabajando juntos. En este momento crean el grupo Íntegro, el más emblemático que ha tenido Perú. Además de realizar un trabajo sumamente particular, comienzan a despertar interés en un nuevo tipo de público. También viajan y se presentan en el exterior. En esa primera etapa el elenco estaba conformado por Ana Zavala, Ana Vásquez, Tati Valle-Riestra, Magdalena Villarán y la misma Lili. Eran intérpretes impactantes. Además de su capacidad física, tenían harta personalidad. La gente recuerda mucho a esas bailarinas.

Yo tengo grabada a tu hermana Tati, mi bailarina favorita. Era increíble. Es increíble.

El hecho que Óscar Naters fuera artista plástico aportó mucho. No se centraba exclusivamente en el movimiento de los bailarines, que es algo que les ocurre comúnmente a los coreógrafos que son bailarines, sino que él veía el todo. Todos los elementos de una puesta en escena estaban considerados. No en vano se llamó (y se sigue llamando) Íntegro.

En los ochenta pasan en el mundo muchas cosas interesantes en relación a la danza.

Por acá, además de Íntegro, aparece Acero Inoxidable. Lo dirige el actor y director de teatro José Enrique Mavila. Los intérpretes eran bailarines y actores. Tres de ellos: Dany Kanashiro, Lucho Peñarrera y Diana Quijano se independizan y forman el Grupo Uno. Por otro lado, Molly Ludmir funda su grupo Atelier. Y también se forma Contémpera.

Rogelio López, el maestro costarricense que ha estado mucho en nuestro país, motiva la creación de Contémpera; ya que después de sus primeras visitas, es cuando se juntan varias de las bailarinas que estuvieron bailando con él.

Algunas de ellas fueron: Gina Nateri, Andrea Jauslin, Gigi Muelle, Úrsula Lu... Maria Elena Riera y tú también estuvisteis ahí ¿verdad?

Nosotras entramos después. La Sra. Vera Stastny nos llevó. Maureen también llegó y montó *Lentamente, ligeramente*. Muy interesante trabajo inspirado en Trisha Brown.

Entre los creadores y bailarines independientes también estuvo Luciana Proaño. Antropóloga y bailarina. Ella vive en Portland desde hace varios años. Desde sus inicios usa música en vivo y ella misma crea sus vestuarios con elementos peruanos. Muy singular.

También estuvo activa la bailarina Sandra Campos...

...que además era escultora.

Abre talleres en la Universidad Agraria en esa época. Rossana Peñaloza regresa al Perú y forma su grupo Do u Des. Una bailarina atlética y fuerte, muy buena maestra.

Patricia Awapara viene después de haber estado un tiempo fuera con su grupo La Vida -creo que era con bailarines norteamericanos- y comienzan a colaborar con el músico Celso Garrido Lecca.

También abre la escuela Espacio Danza en los noventa.

Ducelia Woll ya tenía la Escuela Danza Viva desde 1978, donde enseñaba ballet, pero en 1987 funda junto con su hija, Morella Petrozzi, una compañía con propuestas de danza contemporánea. Morella estaba en EE.UU. estudiando danza, pero iba y venía.

Finalmente, en 1992, regresa para quedarse. Desde entonces ha presentado trabajos transgresores y provocadores.

Y Cesar Yesquen ha trabajado y enseñado, desde entonces, en el Museo de Arte de Lima.



*La balada de Jenny* de Patricia Awapara para el Ballet San Marcos

Él fue alumno de Jesús Torres, quien tenía el esquema de clases de Trudy Kressel.

Otro hito importante en los ochentas es la creación del Concejo de Danza, en 1987, con muy buenas intenciones pero con el que se evidenció la gran dificultad que tenemos en Perú para aceptar lo diferente. Los de tal o cual corriente no se llevaban con los de otras, los clásicos y los contemporáneos no se toleraban. Entre todos, se sacaban las garras. Lo que mostramos fue una terrible incapacidad de respetarnos.

Justo por esa época la bailarina Rosa Valencia le propone al director cultural del ICPNA (Instituto Cultural Peruano Norteamericano), Fernando Torres, la creación de un festival, y éste decide hacerlo. Ese festival pronto se convierte en internacional, y es el Festival Danza Nueva que existe actualmente. Hay que agradecerle mucho a Fernando. Él le ha abierto un espacio a la danza durante mucho tiempo.



*Doggy Style* de Morella Petrozzi- Danza Viva  
Foto: Javier Gamboa



A propósito de la *Odisea* de Ducelia Woll- Danza Viva  
Foto: Javier Gamboa

A inicios de los noventa ocurre algo que no podemos ignorar ya que es un duro golpe para la danza contemporánea: la bailarina Maritza Garrido Lecca es detenida, junto a Abimael Guzmán y otros miembros de Sendero Luminoso, en la misma casa donde funcionaba un espacio de danza. Nuestro gremio se ve afectado y esto, de alguna manera, perjudica la imagen de la danza contemporánea. Se les acusa injustamente a otros bailarines de ser partidarios también. Se siembra la duda y empezamos a distanciarnos entre nosotros mismos. El público baja y me imagino que también los auspiciadores; que en esa época incluso habían más que en la actualidad.

A pesar de este incidente y de todos los estragos de la guerra interna que vivimos en nuestro país, cosas interesantes siguieron ocurriendo.

Yo recuerdo mucho a Ivone Von Mollendorf en esa época, aunque ella estuvo activa desde mucho antes. Ya era bailarina del Ballet Nacional y si estoy en lo correcto, en los setenta hacía performances.

Mirella Carbone, quien había sido parte de Danza Lima, regresa luego de varios años en el Ecuador. El impacto que causó su unipersonal *Védova in Lumine*, dirigido por el ecuatoriano Lucho Mueckay, fue enorme. Si bien se relaciona este trabajo, y todos los de Mirella, con la danza teatro, yo creo que ella tiene un estilo bastante particular. No es fácil de catalogar y en ese sentido su trabajo es rico en identidad.

En 1993, Beatriz Morachimo inicia un proyecto en la Universidad de Lima, ¿cierto? Tú fuiste parte de eso.

Yo entro en el 2000. A mí me contratan como profesor. Ella forma Danzul con sus alumnos. Y también invita a distintos bailarines como a Víctor Herrera, Willy Hernández, Percy Rojas, Carola Robles...

Luego quedásteis Carola y tú dirigiendo ese proyecto...

Y ahora continúa con Úrsula Cazorla, felizmente.

Susanne Chi6n abre talleres de danza en la PUCP (Pontificia Universidad Cat6lica de Per6) y forma un grupo llamado Andanzas. Esto fue en 1994. Despu6s de algunos a6os, Mirella Carbone toma la direcci6n y esto fue evolucionando hasta que finalmente se crea la carrera de Danza. Desde el 2012 existe la facultad de Artes Esc6nicas y dentro de ella la especialidad de Danza. En el mismo a6o se crea tambi6n la carrera de Danza en San Marcos. Esto es de lo m6s importante que nos ha ocurrido en la segunda d6cada de este siglo.

En 1995 yo acababa de regresar de estudiar y trabajar varios a6os en Nueva York. Rossana Pe6aloza nos propone a Mirella Carbone y a m6 juntarnos para abrir una escuela de danza y es as6 como se crea Pata de Cabra. Adem6s de escuela, llegamos a tener un peque6o teatr6n en donde cada fin de semana se presentaba danza. Fue un proyecto maravilloso que lamentablemente dur6 solo 8 a6os.

Karin Elmore es otro nombre importante que aparece en esa 6poca.

Muy buena profesora. Sus clases eran ricas, y ella dominaba la t6cnica Cunningham.

Adem6s, ella, fue la directora del Festival Internacional de Danza y Teatro de Lima, durante la 6ltima gesti6n del alcalde Andrade. Cuando sale Andrade y entra otra gesti6n, todo se va al *cacho*.

Trajo compa6a6as y personalidades muy importantes de la danza como a la francesa Maguy Marin...

...A 6lvaro Restrepo (Colombia), L6a Rodrigues (Brasil), L'Alambic (Francia), Virgilio Sieni (Italia), Jai Gonz6les (Alemania/Per6), La Ribot (Espa6a). Por supuesto, tambi6n se presentaban grupos nacionales.

En los noventa el actor y bailar6n Jaime Lema tambi6n comienza a crear.





*¡Y tu qué!* de Rossana Peñaloza - Danza Viva  
Foto: Cecilia Larrabure

Él estuvo en el grupo de teatro Cuatro Tablas, luego en Íntegro y después comienza a hacer su propio trabajo bajo el nombre de Komilfo. Años después crea y dirige el Festival de Danza Independiente 100% Cuerpo, que dura 7 años.

José Ruiz Subauste, también de Cuatro Tablas, trabaja con él ¿verdad?

Sí. Ahora él enseña en la especialidad de danza de la PUCP y es uno de los bailarines y creadores activos de nuestro medio. Así como ellos, muchos actores se han acercado y posteriormente quedado en el mundo de la danza.

En el 2001, Marisol Otero abre Danza Tupac. Ella, en los ochenta, bailó en Acero Inoxidable y hasta hoy lo hace con Íntegro. Danza Tupac duró trece años. Fue un espacio donde se dictaban clases y talleres, y vinieron muchos artistas de fuera a hacer residencias.

La FITECA (Festival Internacional de Teatro de Calles Abiertas) es un festival internacional en Comas que se inicia por esa época. Tiene ya 15 años de existencia. Si bien es principalmente de teatro, también se presenta danza. Es uno de los pocos proyectos que ha tenido continuidad en nuestra ciudad de Lima. Además es un festival que se sale del circuito al que estamos acostumbrados. De esta manera descentraliza las artes escénicas. En una ciudad con más de 9 millones de habitantes, los barrios donde ocurren actividades de este tipo son muy reducidos. Así que la aparición de este festival en el distrito de Comas es importante. Durante los días del festival, todos los vecinos colaboran ofreciendo hospedaje y/o comida.

Entre los muy importantes coreógrafos e iniciativas de este siglo, también encontramos a Karine Aguirre; ella fue bailarina de Danza Lima y profesora en Pata de Cabra, pero desde hace unos años presenta su propio trabajo y se ha especializado en la danza como arte somático.



*Corpus Breve* de Pachi Valle-Riestra  
Foto: Luisa Michelsen

Está también Guillermo Castrillón quien, al igual que Marisol Otero, estuvo en Acero Inoxidable e Íntegro. Él es uno de los directores más prolíficos de los últimos tiempos. Trabaja en base a las experiencias de sus bailarines y actores. Es un trabajo testimonial.

En el 2006 la bailarina Lucía Meléndez y el cirquero Miquel de la Rocha abren el espacio y grupo de circo/danza Agárrate Catalina. Cory Cruz y Carola Robles son dos bailarinas que estuvieron un tiempo en este grupo. Además, ellas han difundido la improvisación por contacto y han presentado sus propios trabajos. Con ellas y con Karine Aguirre tuvimos el grupo llamado Cuatro Costillas Flotantes...

Cristina Velarde es una estupenda bailarina que ha traído a Lima la técnica Axis Syllabus y que tiene un trabajo fresco y apasionado.

Y Michel Tarazona y su grupo Kinesfera hacen danza inclusiva. Trabaja con personas con distintas capacidades.

Fanny Rodríguez, bailarina del Ballet Nacional, crea el grupo Dactilares; y con éste ha viajado a concursos en el exterior. Fay Castillo tiene Danza Fusión que, como su nombre indica, busca fusionar distintos tipos de danza. Miguel Ángel Robles trabaja con ella.

El proyecto Perro Volador es de Renzo Zavaleta y José Avilés. La productora Paola Alcántara estuvo con ellos un buen tiempo. Organizan jams de danza mensuales cuando hay luna llena. Sinergia es también uno de sus proyectos, es un espacio de intercambio entre directores, maestros y bailarines.

Claudia Odeh pertenece a Danza Viva. Desde ahí trabaja como bailarina, maestra y creadora.

No quiero dejar de mencionar a importantes bailarines, maestros y creadores que están activos desde inicios de este siglo: Cecilia Borasino, Marco Miguel Ravines, Mónica Silva, Christian Olivares, Marlon Cabellos, Margot Lozano...

...Renzo Valenzuela, Olivia Vallejos...

Hemos mencionado a varios grupos y coreógrafos. Coreógrafos siguen habiendo varios, aunque presenten trabajos de forma inconstante y no con la frecuencia que se quisiera. Pero la mayoría de grupos se han desintegrado. Son pocos los que quedan. De hecho hay diversas razones. Por un lado vivimos en una era donde el individualismo ha primado (aunque últimamente están apareciendo colectivos) y por otro lado, el hecho de que no exista en nuestro país apoyo del estado o de ninguna institución alguna agrava la situación. Mientras esto no cambie y sigamos trabajando solo a punta de pasión, será difícil que estos proyectos no se extingan.

Y aunque no pertenezcan propiamente a la "danza contemporánea" -ahí entraríamos nuevamente en el debate de lo que es o no es danza contemporánea- quiero mencionar el trabajo de Luis Sandoval -con su Teatro del Milenio-, a Toño Vílchez y a Vania Masías. En el caso de los dos primeros, su investigación consiste en revisar la tradición y traerla al mundo de hoy. Y Vania Masías ha generado una enorme movida entre lo que son las danzas urbanas, el jazz, el ballet y otras manifestaciones de danza actuales.

Extraño las iniciativas que tuvo la Municipalidad de Lima con la gestión de Susana Villarán. Me refiero a La Plazuela de las Artes, donde se presentaba teatro y danza al aire libre y de manera gratuita. También las Residencias de Danza y el F.A.E.L. (Festival de Artes Escénicas de Lima). Y, por supuesto, cabe decir que hay toda una nueva generación que no estamos mencionando.

Hemos hablado de antecedentes riquísimos, de integración, de búsquedas y cosas por el estilo, pero ¿qué está pasando en este preciso momento?

Por un lado hay universidades que exigen al bailarín pensar la danza, pero también veo mucha banalidad... Hay tanto que es difícil tener criterio...

Pienso que para conocer lo que está pasando actualmente tenemos que vivirlo, no leerlo o escucharlo. Hay muchas manifestaciones. Salgamos de nuestras casas, de nuestros espacios y vivamos esta movida. Y en unos años nos sentiremos nuevamente a comentar y recordar lo que estuvo pasando en estos años.

## NOTAS DEL ESCRITOR

Hablamos de la historia de la danza moderna y contemporánea en Perú pero en realidad solo lo hacemos de Lima. Por un lado es porque fuera de la capital ha ocurrido poco o ha sido muy inconstante. Aun así sabemos que tenemos una deuda. Queremos y debemos conocer más sobre lo que ha ocurrido y ocurre en provincia.

Importante aclarar lo que es danza moderna y danza contemporánea ya que en esta conversación hablamos de una y de otra.

La **danza moderna** nace a principios de siglo veinte. Sus precursoras buscaban un quiebre con respecto al ballet clásico y al vodevil; y una danza más orgánica. El término "danza moderna" aparece con Martha Graham alrededor de 1926. Desde ese momento y hasta los sesenta se desarrolla y establece. Y se crean las técnicas fundamentales. En los setenta un grupo de jóvenes, autodenominado posmoderno, cuestiona esta danza y la reformula. Se rebelan creando nuevas reglas. De este modo, se le comienza a llamar **danza contemporánea** en los ochenta. Esta danza se construye a partir de la base de la moderna y la posmoderna pero además se inspira e investiga una variedad enorme de danzas, disciplinas físicas y artes en general. Es así como hablar de danza contemporánea es hablar de propuestas que pueden ser muy distintas entre sí. Las posibilidades son infinitas.

3. )





## DANZA POSMODERNA Y CONCEPTUAL EN EE.UU. Y EUROPA.

CORRESPONDENCIA VÍA MAIL EN BASE A LA CHARLA DANZA POSMODERNA Y CONCEPTUAL EN EE.UU. Y EUROPA, DENTRO DEL CICLO "CHARLAS SOBRE SOBRE DANZA CONTEMPORÁNEA Y CUERPOS EN MOVIMIENTO".

Escriben: **Javier Vaquero Ollero y Carlos María Romero (Atabey)**

Hola Querido,

Por fin inicio esta correspondencia para intercambiar fluidos gramaticales sobre la charla de "Danza posmoderna y conceptual en EE.UU. y Europa" presentada en julio 2015 en el CCE de Lima. (Centro Cultural de España).

Ya han pasado nueve meses desde la presentación de las charlas y las he retomado ahora con perspectiva, después de estar unos meses en Colombia, y adquirir nueva información que me ha dejado incontables referentes, ideas, sensibilidades. Y con esta nueva perspectiva se me vienen muchas preguntas a la cabeza.

Me cuestiono, en primer lugar, la colonialidad en relación a los referentes que se proponen en esta charla. No solo porque el enfoque de las historicidades que se plantean tenga un sesgo occidentalista, sino porque el mero hecho de haber querido hacerlas, y proponer dichos referentes en el contexto peruano, puede ser una fuerza (que aunque parezca generosa) se convierte en colonizadora. Eso es lo primero que he pensado para empezar nuestro diálogo.

Y para poder responder, sin que sea una respuesta cerrada, debería de remontarme al deseo inicial de hacer estas charlas; remontarme al deseo como me invitaste a pensarlo a través del libro *The screwball asses*; y ver si en ese deseo hay algo de verdad.

El deseo de generar este encuentro en forma de charlas no vino de la necesidad de reescribir o “completar” la historia de la danza en el Perú con corrientes artísticas ajenas al país. El deseo vino de proponer una serie de referentes muy diferentes a los que yo veía que había en la escena contemporánea de Lima, y ver si podíamos generar algún tipo de dialéctica. Una dialéctica, no solamente con los referentes de la danza contemporánea, sino de la danza en general, teniendo en cuenta, por ejemplo, la gran tradición de danza folklórica que hay en el país.

De cualquier manera, mi intención no era menospreciar la tradición dancística del país. Esta intención más bien nació al ver que muchos de los referentes en danza contemporánea que se estilaban en el Perú tenían una fuerte influencia de la danza expresionista alemana, que a la vez también es un referente “importado”. Y además, por parte de mis alumnos, existía la demanda de recibir otro tipo de referentes que no fuesen de esa tradición. Así que, con ese motor de compartir otros referentes se empezó toda esta vaina.

Como anécdota, decir que la primera vez que hice esta charla se titulaba así: “Danza posmoderna y conceptual en EE.UU. y Europa (Historia de la danza contemporánea más allá de Pina Bausch)”.

Pienso en mi archivo. Estos referentes que yo planteaba -posmodernismo y danza conceptual- son referentes importantes para mí y que de algún modo han pasado por mi cuerpo, o yo he pasado por sus cuerpos. Son referentes que los supongo como importantes, porque para mí supusieron otra forma de entender mi cuerpo y mi práctica en la danza.

Tengo una educación en danza bastante académica y de una corriente de danza moderna. Después de mi graduación trabajé mucho con compañías donde la creación se entendía desde un punto que podría denominarse muy “modernista”. Donde a mí como intérprete solo se me interpellaba para ejecutar una serie de movimientos con gracia, con el objetivo de producir un acontecimiento visual lindo y entretenido. Pero más allá de este acontecimiento no había una implicación creativa y un cuestionamiento político de lo que estábamos

haciendo como intérpretes/artistas que me estimulase. Fue cuando comencé a trabajar con gente que en mi opinión está muy alimentada de estos dos referentes -creatividad y política- y que a su vez están muy articulados entre ellos, que se amplió y potenció (como cuando empecé a bailar) mi deseo por la danza.

Intuyo, entonces, que dentro de estos dos referentes se encuentran muchas llaves, no estéticas sino procesuales, para expandir el entendimiento de lo que puede ser la danza contemporánea (entendiendo contemporáneo no como un estilo sino como algo que sucede en la contemporaneidad). Y es obvio que el término danza contemporánea es un término bien occidental y blanco. Pero me gustaría apostar por el término contemporáneo como algo estrictamente temporal. Como algo que dialoga con el momento y el lugar en el que está sucediendo. Y no como el término estético en el que lo solemos colocar.

La cuestión sería ver cuáles son esas llaves, si es que hay alguna en esos referentes. Y en qué medida pueden relacionarse con una realidad como, por ejemplo, la peruana. O aprovechando tu presencia, cómo se relacionan o se pueden relacionar con una realidad como la colombiana.

Concluyo este inicio de correspondencia aquí para dinamizarnos. Y quizás sí que te devuelvo la pregunta: ¿En qué medida estos referentes han atravesado tu cuerpo, si es que lo han atravesado? ¿Qué rescatarías de la producción de estos dos momentos que a día de hoy aún nos pueden interpelar?

Y, bueno, además de estas dos preguntas (que no tienes que responder, necesariamente) estoy deseando que me escribas para que me cuestiones y amases lo que te acabo de enviar.

Un gran abrazo y gracias por estar ahí,

Javier

Querida Javier.

Finalmente te escribo desde el aire, voy en camino a Zaragoza a pasar unos días con mi amor, es el 7 de Julio de 2016; la alergia me lleva loca y aún estoy con jet lag desde que llegué de Colombia; más enfocada, eso sí, después de la tradicional crisis que me da cada vez que vuelvo a Inglaterra.

Me agrada leerte y leer tantas cuestiones que me comunicas en tu correspondencia. Bonito que podamos empezar preguntándonos por las cosas básicas como: partir de la experiencia personal y las motivaciones por las que una hace las cosas. Para aclarar, a veces escribiré en femenino porque en el momento me siento más a gusto así.

Empezaré a revisar y a aportar comentarios de atrás para adelante. Esos dos momentos, la danza posmoderna y la danza conceptual, en mi entendimiento son parientes ya que el último canibaliza al primero. Más que momentos históricos que se gestan con unos artistas particulares en los sesentas en Nueva York y en los noventas en algunas ciudades centro europeas como Amsterdam, París y en especial Berlín, valdría la pena entenderlos como procesos metodológicos y críticos, no solo de las maneras de hacer danza anteriores a ellos y en relación a otros procesos en el arte y en el mundo, sino críticos en sí mismos como algo fundamental que los constituye.

Estos momentos son como un: ¡Y ahora qué!, miremos hacia dentro para ver cómo es que está hecho esto de la danza. Procesos muy

similares si uno pudiese decirlo como el estructuralismo en el que se piensa y estudia el lenguaje y sus estructuras, como lo que constituye el pensar, como lo que le da forma al pensamiento. La danza se piensa desde el movimiento y las instancias donde se produce. Se piensa en el cómo más que en el todo, y no tanto en el qué; y desde allí se procede y se produce. El pensamiento y el análisis son entendidos en sí mismos como una danza o como parte de la danza misma y como necesarios para que la danza suceda. Fíjate en el nombre tan dicente de la obra de Yvonne Reiner *La mente es un músculo*. La danza es un músculo y básicamente se ejercita pensando, pensando la danza y haciendo una danza que incluye la mente.

Como esos movimientos son maneras de entender/hacer, herramientas de análisis/creación al fin y al cabo, es difícil hablar de ellos sin describir escuetamente en qué consisten y abrir espacio para hacer paralelos y comparaciones someras con los contextos específicos que tú y yo conocemos en Centro y Sur América (y qué bueno que la extensión y diversidad de este continente haga más difíciles las generalizaciones). Esto que estoy escribiendo no debe ser leído como una verdad impuesta sino como una lectura meramente personal y basada en lo que he evidenciado de la obra de las y los principales coreógrafos de estos dos hitos. Y recuerda que estamos acá teorizando y comentando, esto que decimos en ningún caso son reglas o maneras únicas de entender, son solo posibles herramientas para ampliar el entendimiento y tal vez estimular la creación futura.

La danza posmoderna es icónicamente representada con el *Manifiesto* de Yvonne Rainer de 1965 (más popularmente conocido como *Manifiesto No*) el cual propone una postura y delimita un enfoque tanto en el momento de crear como en el de llevar a cabo la danza:

*No al espectáculo, no al virtuosismo, no a las transformaciones, a la magia y al hacer creer. No al glamour y la trascendencia de la imagen de la estrella, no a lo heroico, no a lo antiheroico, no a la imaginaria basura, no a la implicación del intérprete o del espectador. No al estilo, no al amaneramiento, no a la seducción del espectador por las artimañas del intérprete, no a la excentricidad, no a conmovir o ser conmovido.*

Yvonne Rainer



Yvonne Rainer  
Foto: Daniel Assayag

Hoy en día lo que plantea Rainer suena casi a blasfemia, especialmente desde un lente cuir y desde nuestros contextos tan barrocos del Caribe, y sobretodo paradas en una producción cultural de pastiches, hibridaciones, de mestizaje, de revueltos, que proviene de una amplia diversidad de latitudes climáticas y desde esta deliciosa periferia que nos permite interpretar y *monstrificar* todo con más licencia. La misma Rein-er reconoce que esas premisas eran urgentes en ese momento, que eran una necesidad de hacer un alto, ponerse a pensar y crear de otra manera y no seguir repitiendo el modelo institucional. Otro ejemplo, bastante diciente sobre este momento menos conocido en la danza y más diseminado en los círculos de artes plásticas, es el video de Reiner *La vida de los performers*, en el que se mira por detrás del espectáculo y se considera el día a día de los involucrados como un factor igual de significativo dentro de una obra de arte. Rainer conoce la teoría Marxista y como gran parte de los artistas americanos de esa generación se pregunta por los factores de la producción y cómo darles valor por igual a cada uno de ellos (sin explotación). En el *film* se ve a los bailarines llegar de hacer la compra, enamorarse y desenamorarse en distintas constelaciones, ensayar y las complejidades de la organización. Incluso

se muestra el proceso mismo de cómo se piensa y se planea la coreografía en su escritorio y cómo abre ese proceso de toma de decisiones al grupo.

A pesar de que hay un valor en el bailarín como agente de trabajo, el bailarín es un trabajador como cualquier otro y no debe apelar a los afectos que conoce de la vida para ganar simpatía por lo que hace, ya que lo que hace existe a pesar de él. La danza existe a pesar de los afectos, si uno pudiese decirlo así, el mundo se mueve a pesar de nosotros. Nota: El bailarín y la bailarina son humanos como cualquier otro, pero su nombre e historia personal no son lo más relevante (como lo son en Pina Bausch que se enfoca más en esos asuntos que tienen que ver con la psicología).

También se entiende que para que haya menos "artificialidad" la danza, al igual que la vida, se mueve a partir de tareas y siguiendo una tradición de funcionalismo (y valga la pena decir purismo) muy típica de la arquitectura y el diseño modernista. Se empieza a generar movimiento a partir de indicaciones, tareas, reglas o actividades cuyo pionero en los cincuenta es el escultor y realizador de happenings, Alan Kaprow.

Trisha Brown, por ejemplo, tiene otros méritos como son el desencajar los planos convencionales de la danza y literalmente inclinarlos 90°, o desperdigar a los bailarines por las azoteas de los edificios de la ciudad, haciendo imposible verlos todos al tiempo y en el contexto -de chimeneas, aires acondicionados, tubos y toda la maquinaria industrial- en el que se encuentran. Ella, al igual que Yvonne Rainer, Steve Paxton y Lucinda Childs, hicieron estudios y coreografiaron a partir del movimiento cotidiano, dando validez a las células precursoras de la danza: caminar, correr, estar de pie, estar sentado o acostado. Nuevamente si se mira desde una perspectiva marxista, esas danzas están allí sin que nadie les dé

crédito y son las que sostienen y nos llevan por la vida, sin ellas no hay nada.

Este foco de atención es también una liberación y un rechazo al establecimiento del momento. La danza moderna en su epítome: Martha Graham con sus contracciones, su excesiva sistematización y su virtuosismo. A pesar de que la danza posmoderna puede ser entendida hoy en día como blanca y de clase media porque la mayoría de sus exponentes tuvieron educación universitaria y estaban inmersos en círculos de artes; una premisa (que también se podría entender como de carácter "socialista") es la de democratizar la danza y sacarla de los espacios de representación que no son accesibles para las clases trabajadoras. Steve Paxton es a menudo la cabeza visible de la improvisación de contacto, que es la máxima expresión de esta idea. Es una danza comunitaria, que no requiere conocimiento previo o dicción, tan solo se necesita practicar el dar y recibir peso, el guiar y ser guiado y la curiosidad por explorar.

La improvisación es, digámoslo así, la piedra angular de todo el movimiento, ya que es "anárquica", en principio. La pérdida de control, lo desconocido, lo casual adquieren en la danza con Merce Cunningham y luego con los artistas asociados a la Judson Memorial Church (después Grand Union) el mismo valor que había alcanzado la música con el jazz. Valga la pena aclarar que el jazz es negro, surge de los recientemente libres ciudadanos afroamericanos que se preocupan por hacer una reinención radical a las maneras estereotípicas de representarlos. Mira el paralelo acá con expresiones libertarias, la danza posmoderna con todo lo que se le puede criticar hoy en día es, en principio, una danza también de liberación que intenta romper con las jerarquías impuestas por la danza moderna. Pero no es como en la tradición europea expresionista (de



mostrar el mundo interior) sino que busca maneras más estructurales de liberar. Es por eso que esta es absolutamente necesaria para seguir ampliando la danza hacia un lugar menos opresor en términos de multiculturalidad, género, sexualidad o raza; enfoques más postestructurales característicos de la producción actual.

A mí, la danza posmoderna me ha atravesado, claro, pero eso es una historia un poco larga y que prefiero comentarlo en mi siguiente mensaje. ¿Te parece si tomamos la estructura de tu primera correspondencia para hablar y te paso a ti el bastón para que hables un poco sobre la danza conceptual, y desde allí proseguimos haciendo reflexiones sobre las cuestiones que mencionaste al principio?

Para terminar, te cuento algo muy dicente al respecto de esto que te he mencionado. En una audición que hice con Trisha Brown para la Documenta de Kassel en el 2007, ella claramente no me tomó entre sus bailarines porque yo, al igual que tú, venía de una formación muy estricta en términos formales y sin muchas herramientas analíticas ni de perspectiva histórica. Yo no entendía por qué, pero después de un tiempo me di cuenta que era porque mi cuerpo y mi manera de moverme eran las de un bailarín, yo había estudiado a la perfección esos movimientos y había un grado de afectación en la manera como los llevaba a cabo. O sea, yo intentaba hacerlos perfectos y en mí parecían realizados por un profesional de la danza, mientras que lo que ella buscaba era tal vez que simplemente fuesen, que pareciese como si cualquiera pudiese hacerlos, que yo solo los dejara fluir por mí, que existieran a pesar de mí, y que yo solo fuese su vehículo.

En esa nota te dejo.

Un beso grande y espero leerte pronto.

Atabey

Hola, querida.

Perdón por mi tardanza en contestar. En la misma onda que tú estoy, han sido unos meses difíciles a nivel afectivo, y además, la vuelta de Europa a Colombia me dio un poco duro. Quería priorizar el cuidado de mis estados afectivos a producir trabajo porque sí. Así que he esperado hasta este momento para escribir.

Me encanta leerte.

La verdad es que mi plan no era repasar o describir los dos momentos citados en la charla. Más que nada porque justo para eso están las charlas *online*, y este texto se enfoca más a un *aftertalk* o “re-flexión” sobre dicha charla.

Aun así, voy a tomar tu invitación y voy a describir un poco mis pensamientos sobre eso que se llamó “danza conceptual” para después poder hablar de cómo eso puede tener una relación, o no, con el contexto latinoamericano en este momento.

El *slide* que tenía mi *keynote* de la charla para introducir la danza conceptual era así:

¿Danza conceptual?

Y el siguiente *slide* era esta cita:

*(...) La danza contemporánea es un arte que está completamente atrasado en relación a las demás disciplinas artísticas, o sea, en relación al arte contemporáneo en general. Y con atrasado me refiero*

*a que constantemente toma conceptos que provienen de otras disciplinas para explicarse a sí misma siendo incapaz de formular sus propios paradigmas teóricos. (...)*

#### TEXTO EN DETRACCIÓN DE LA DANZA

Por Esthel Vogrig.

Con esto quiero simplemente dudar de si el término conceptual es apropiado para este momento de la danza. De si ese término no es un robo inapropiado a las artes visuales. Y cuestionar, si es posible, quién y cómo se crea la historia en la danza. ¿Quién observa desde la estética estos momentos y acuña dicho término?

Es el propio Xavier Le Roy quien discute con Bojana Cvejic y Gerald Siegmund en el libro *It takes place when it doesn't: On dance and performance since 1989* sobre si el adjetivo "conceptual" es en realidad un préstamo injustificado del arte conceptual o realmente tiene sentido en los procesos que ellos estaban desarrollando.

Porque al fin y al cabo, ¿qué danza no es conceptual?

De cualquier manera, digo esto porque es muy difícil definir qué es eso de la danza conceptual. Y es muy difícil porque los actores que accionaron y accionan "esa cosa" a día de hoy están activos, son amigos y afectan a mis modos de producción, sintiéndome entonces parte de esos procesos de pensamiento, producción y práctica desde la poética. Y por lo tanto, me siento incapaz de poder analizarlos "objetivamente".

Aun así haré el intento, brevemente.

Una característica fundamental para mí es la relación que se establece entre el lenguaje y el movimiento. Es decir, la posibilidad de que el lenguaje y las ideas ya sean por sí mismas un movimiento, una danza... Tal y como tú mencionas también sobre el posmodernismo. Un ejemplo épico es *The Show Must Go On* de Jérôme Bel, o el caso de *Blue* de Juan Domínguez. Aunque en este último caso, yo diría que Juan trasciende lo conceptual para situarse en ese lugar "cuántico" del lenguaje. Pero sin dejar de ser una obra que directamente apela al lenguaje como fuente de construcción de la lógica.

Otra obra maravillosa a referir sería *Black* de Mette Edvardsen, donde a través de la repetición de palabras logra llenar de imaginario un espacio físicamente vacío.

Xavier Le Roy  
Foto: Vincent Cavaroc



Otra característica, en mi opinión, es la deconstrucción del aparato teatral o de sus convenciones. Es decir, se propone una vuelta al teatro (como espacio) para poder cuestionar su funcionamiento y políticas de representación. Como hace por ejemplo Xavier Le Roy con *Le Sacre du Printemps*, donde reproduce exactamente los movimientos de un director de orquesta dirigiendo dicha obra de música clásica, y se sitúa de cara al público como si el público fuese su orquesta.

Por seguir nombrando características, y a pesar de que me doy cuenta de que faltan muchas matizaciones y referencias, me gustaría nombrar la relación con la historia que se establece en esos procesos. Existe un reencuentro con la historia y se utiliza para reinterpretar el presente/lo contemporáneo. Mirar hacia atrás para entender el presente, o algo así que diría Benjamin. Como en el caso de *Veronique Doisneau* de Jérôme Bel. O en caso de Xavier Le Roy con *Retrospective*. En ambos casos se utiliza el pasado, la memoria y la historia para reflexionar sobre el cuerpo presente del bailarín.

Hay un juego también con el imaginario colectivo que se genera a través de los medios, la publicidad y el cine. Es el caso por ejemplo de *Giszelle* de Eszter Salamon y Xavier le Roy. En dicha pieza, Eszter realiza un solo de danza donde encadena distintas corporalidades reconocibles para un público (occidental) que es capaz de vincularlo con un imaginario pop-ular.

Llegados a este punto voy a parar. Creo que hay mil características más y aún más referentes que no nombré. Siento que me quedé en lo obvio. Pero creo que nos sirve para poder dar un salto y ver si esos procesos (no esas estéticas) tienen algo para robar o devorar y defecar en otros territorios.

Sí que creo que están y estuvieron, ambos periodos (insistiendo en que el segundo -conceptual- es un periodo expandido hasta día de hoy), muy vinculados a lo político de la danza. A través de una relación demasiado estrecha con el lenguaje y lo cognitivo (característica por otro lado muy occidentalista). Pero que de cualquier forma, dieron la posibilidad de cuestionar qué es eso que se estaba haciendo. Bajar al coreógrafo de un pedestal *suprahumano* y situarlo dentro de una estructura donde "estamos todas".

Ahora bien, ¿qué potencial político tendrían procesos similares en contextos latinoamericanos? ¿Hay una necesidad de desjerarquizar la institución teatral y sus agentes? ¿Es necesaria siquiera la institución teatral en determinados contextos? ¿Cómo sería una *Veronique Doisneau* en versión danza de tijeras? ¿Es posible y necesario canibalizar esos procesos? ¿Es el teatro un lugar de resistencia política y de recuperación histórica?

Con esto, aclarar que no es que crea que estos procesos de resistencia política y recuperación histórica no estén desarrollándose en la teatralidad latinoamericana. Solo cuestiono para poder redefinir y descubrir si se podrían potenciar aún más.

Te devuelvo la palabra porque es desde aquí desde donde me gustaría escucharte y que me digas lo que piensas desde la honestidad. Tengo curiosidad, nervios y ganas de leerte y comentar al respecto.

Un gran abrazo,

Javier

Javier, cariño, vaya tarea la que nos ponemos.

Teorizar sobre Latinoamérica es, digamos, la primera incomodidad que encuentro en todo lo que me preguntas. Continente vasto y que aunque algunos de sus países comparten idiomas, zonas climáticas u océanos o un pasado más o menos común; plantea los mismos obstáculos que cuando se quiere hablar de lo europeo o lo asiático. A pesar de los esfuerzos de algunos artistas y curadores que desde décadas intentan crear maneras de concretar redes y de mapear las escenas del continente, la distancia geográfica y la *pluri-versidad* de procesos de las danzas que se dan en ellas, se resisten a ser colonizadas, completamente categorizadas y a que se establezcan jerarquías unívocas. Eso es lo interesante que tiene la danza en general, aquí y en cualquier lado, que es un plural aunque para designarla tengamos que singularizar.

El lenguaje nos hace trampas, y el primer esfuerzo que reconozco de procesos colombianos es el de mantener una pluralidad en el lenguaje. Ya sea porque las danzas tradicionales son varias al igual que sus maneras de nombrarlas: bailes o danzas; los esfuerzos por mantener esa diversidad denotan ya ansiedades y resistencias ante los sistemas de producción de valor local que están relacionados con las fricciones entre clases, resultado de procesos históricos de marginación, invisibilización y falta de oportunidades para las clases trabajadoras o para las poblaciones afro o indígena. Dichas situaciones, que son parientes de las inquietudes de los coreógrafos de la danza conceptual, se traducen no solo en construcciones teatrales de tipo "académico" como las europeas, sino que se trasladan primordialmente a que las instancias de apoyo institucional no preserven los sistemas de supremacía heredados de tiempos coloniales. Por ejemplo, el Ministerio de Cultura en Colombia produce en el 2010 un Plan Nacional de Danza, y su es-

logan es "Para un País que Baila". O en muchas piezas se cuestiona específicamente el cohabitar y la articulación dentro de la danza que se hace en nuestras latitudes de una diversidad de identidades. Por ejemplo en la pieza *Arrebato* de la compañía colombiana Danza Común, o en el proyecto *Hojas de vida* dirigido por el grupo de investigación y creación Huellas y Tejidos, o trabajos de coreógrafos brasileños como Christian Duarte, Wagner Schwarz y Marcelo Evelin.

Esas piezas de danza se preguntan a sí mismas de qué están compuestas las identidades danzadas de sus realizadores y que son reflexiones sobre la historia personal y colectiva que la danza trae a la vida cada vez que sucede. Innumerables proyectos de este tipo han emergido desde hace aproximadamente dos décadas y responden sobretodo a la urgente necesidad de construir, dar a conocer y dar valor a una historia de la danza local o continental. Y son un esfuerzo por no olvidar, por celebrar el trabajo de nuestros creadores y, a su vez, por construir vínculos históricos interoceánicos y apelar a una historia universal de la danza, al mismo tiempo que desestabilizarla o deconstruirla con herramientas en boga como el género, la raza o el diferencial LGTBI.

Aunque lo que se conoce como danza contemporánea en nuestras latitudes sea un movimiento más reciente que en el hemisferio norte, son ya muchas décadas de producción local y de flujos de artistas, programadores, pedagogos y curadores que hacen que las influencias corran sobre todo de arriba hacia abajo. El Norte no tiene aún las herramientas para entender al Sur y son pocos los interlocutores que ayudan a que esto suceda. La regla es todavía que mediamos en inglés. En la medida en que el esfuerzo no sea hecho por los de abajo, incluyendo ese idioma en su ámbito profesional y escriban pensando que los interlocutores



son los que están más allá de este contexto cultural hispanoparlante (fíjate que con Brasil pasa algo similar a pesar de la cercanía), los flujos van a seguir siendo menores. Internet y las herramientas de traducción *online* lo ponen más fácil pero la distancia y la falta de entendimiento de este contexto latinoamericano, sigue creando un grado de mutuo exotismo y/o endiosamiento de lo extranjero.

El ballet, la danza moderna y el espectro que se conoce como danza contemporánea -dentro de la cual se incluye la danza posmoderna y la danza teatro- en muchos casos tiene como origen en países de Centro y Suramérica latinoamericana este tipo de flujos asimétricos. Muchos coreógrafos significativos estudiaron, trabajaron o residieron en el Norte -es un valor agregado en la producción cultural (no solo de la danza)-. Los flujos son muy importantes, sobre todo cuando hay paridad. En muchos casos, por ejemplo en las danzas tradicionales, se parte del reconocimiento de la pluralidad (ya que cada una de ellas tiene que ver con culturas específicas), lo que hace que los diálogos sean más horizontales en términos de intersecciones, de intercambio o de referencia. Sin embargo, esas relaciones están atravesadas por patriotismos o nacionalismos promovidos por los Estados, y cargan todas las tensiones entre las culturas mayores y menores de dentro de cada país, y entre quién representa a todos y por qué.

Esa situación es similar al problema que enfrentamos cuando nos referimos a la danza en singular y perdemos un segundo nombre para ser "universales". En el mejor de los casos se hace para acoger a todas las danzas, pero en muchas ocasiones genera narrativas homogenizadoras, características promedio y sobretodo, los mismos inconvenientes de quién y qué representa o quién y qué es relevante y qué no. La danza contemporánea tiene, en mi experiencia, una tendencia a querer imponerse como

definidora de lo que es universal o sentirse por encima de dicha problemática. En muchos de sus exponentes, poseen las herramientas discursivas, de producción y de articulación con las instituciones que generan valor cultural e incluso, por momentos, son capaces de referirse a lo que hacen como "a danza". Esta miopía ocurre en cada sector y opera similarmente como en la relación Norte-Sur que mencionaba arriba.

La danza en Latinoamérica puede ser un lugar de resistencia pero de quién o de qué se resiste no es siempre igual en cada país. Me refiero a que es distinto en cada país el sistema de representación instaurado como receptor del apoyo institucional y que es capaz de seguirse replicando. En muchos casos, son las danzas tradicionales o el ballet; en otros, son la mezcla entre estas dos; en algunos es la danza contemporánea. Y bueno, la resistencia muchas veces no se da como una se la imagina, los de la danza tradicional se resisten con el simple hecho de seguir produciendo, puesto que hacia ellos no fluye el apoyo en muchos casos; o los de la danza contemporánea ejercen resistencia hacia los del ballet, y así... Pero en general, la precariedad de la danza en Latinoamérica la hace per se un lugar de resistencia. Que esas formas de arte sean valoradas mínimamente, sigan siendo practicadas o diseminadas, ya es en sí una resistencia a desaparecer.

Por supuesto, la danza conceptual tiene exponentes latinoamericanos que han estado inmersos en las escenas europeas, y por supuesto sus exponentes europeos han dejado semillas aquí mismo a través de muestras, charlas y residencias. Por ejemplo: Xavier Le Roy vino a Colombia en el 2001 y en el 2011. También se produjo en los últimos años su *Retrospectiva* en varias ciudades de Suramérica, al igual que *The show must go on* de Jérôme Bel, por nombrar algunos. Pero lo más relevante es que estas preguntas sobre cómo

se produce o cómo opera el aparato teatral, y que en el caso de la danza posmoderna y conceptual parten de situaciones de precariedad, nos hace encontrarnos de inmediato con los contextos de las Américas. Mira, por ejemplo, la pieza Maravillosa de la uruguaya Federica Folco y la ecuatoriana Josie Cáceres en la que el espacio para bailar se va reduciendo progresivamente y eso tiene un impacto en la manera en la que se ejecuta la coreografía; o el trabajo de Laia Rodríguez en Brasil que con los elementos más básicos y con las poblaciones más desfavorecidas económicamente demuestra que siempre se puede hacer danza.

En este punto me voy a detener por un momento ya que también se da un cierto tipo de halo mesiánico-colonial en proyectos en los que coreógrafos de danza contemporánea ofrecen oportunidades o educación a sectores empobrecidos a cambio de un bautismo blanquecino y civilizador, y que pocas veces permiten rebeliones artísticas. Un ejemplo que conozco es el de coreógrafos como Jair Luna con su obra *Pegaito al picó*, en la que toma elementos de la champeta en un momento en el que ésta no estaba inscrita en ningún espacio oficial ya que es una danza de la calle, de sectores marginales, negra... Lo interesante es que, solo unos años más tarde, el énfasis del apoyo a la creación de grandes espectáculos en Colombia se vuelca sobre todo a compañías o trabajos que se enfocan en tradiciones o culturas menos apoyadas históricamente, como la compañía Sankofa con Rafael Palacios, que trabaja primordialmente con las poblaciones afrodescendientes en Colombia. Esas piezas no son danza conceptual pero son de resistencia, aunque fíjate que lo que empieza en resistencia puede terminar muy rápido en canon.

En ese caso, cabe decir que lo que se practica como danza contemporánea (que empieza más o menos con la danza posmoderna y termina con la danza concep-

tual -el término danza contemporánea ha entrado en desuso desde hace unos años-) fue en Latinoamérica un espacio de resistencia para introducir libertades, expandir espacios y definir lo que a los participantes se les está permitido hacer o no. Un momento para generar espacios de hibridación, impulsar la necesidad de que hubiese lugares de formación de pensamiento y para que el movimiento, en algunos casos, se liberara de la narrativa lineal o de la necesidad de representar algo.

Tenemos más o menos ya en cada país de las Américas espacios de formación, sea ésta formal o informal, en los que se puede generar pensamiento crítico y experimentación desde la danza. Esto mismo nos permite empezar o continuar reflexiones con las mismas herramientas que las usadas por los dos momentos artístico que nos atañen. Por ende, eso tiene un impacto en la producción de la danza. El hecho de que la danza esté en la universidad y que haya programas dedicados a ello es la plataforma para poder mirar hacia atrás, para poder construir y organizar la producción de los últimos setenta años. El terreno está fértil para que procesos como los de la danza posmoderna y conceptual (de padres distintos) continúen teniendo hermandad con los procesos de Latinoamérica. Las herramientas analíticas empiezan a circular con mayor fluidez, los coreógrafos de las últimas dos generaciones ya generan textos reflexivos, y mucho más los actuales. Esa semilla de análisis y de mirada hacia atrás es la inspiración para ofrecer en la danza procesos de resistencia. Y son esos mismos procesos los que la han esculpido poco a poco y siguen expandiendo sus límites.

Aquí te dejo. ¿Cómo ves esa cuestión de los límites de la danza? Actualmente la creación es interdisciplinar y casi todo es posible. ¿Podemos seguir hablando de

esa tensión entre danza y danzas, o entre Norte y Sur? o ¿es más bien ahora el momento en el que debemos hablar de esto? Ya que al parecer no hemos acabado con las jerarquías ni con esas escalas de supremacía colonial heredadas.

Disculpa que este mensaje fue menos cariñoso que el anterior, ando en modo producción y se me desdibuja lo exuberante de permitir las instancias afectivas.

Te mando un abrazo profundo y, ojalá, podamos conectar algo en esta conversación con el deseo ;-)) o tal vez ese es tema para otra tarea epistolar futura.

Querida.

Vaya pepinazo de información que has escrito. Necesito tiempo para asimilarlo en su totalidad (si es que lo consigo algún día).

No te preocupes porque sea "menos cariñoso". La violencia semántica también es una muestra de afecto muy grande. Puedo notar que estos temas están incrustados en tu cuerpo y te importan. Y leerlo resulta intenso y bonito. De alguna forma, estoy exponiéndome a que me fustigues lingüísticamente con mis intentos torpes de cuestionar territorios, modos de producción y pensamiento que no me "pertenecen". Sé que esa torpeza es parte del proyecto y la reconozco como tal. Abro la puerta a que esta vulnerabilidad habite el proceso y soy transparente en ello. Pero a la vez, me hace feliz poder acercarme a entenderlo un poco mejor y de alguna manera empezar a sentirlo como parte de mí. Supongo que es parte del sentido de migrante. El cuerpo desplazado (en su sentido más amplio).

Bueno, como es mi última correspondencia para este capítulo voy a intentar decir todo lo que necesito decir desde lo que recuerdo, desde mis apuntes y el deseo de decirlo.

El otro día, en el seminario de investigación de la maestría, estuvimos repasando el texto de *El reparto de lo sensible: Estética y política* de Jacques Rancière. Mi intención al mencionarlo no es ponerme pedante, pero al leerlo y discutir sobre él en clase me inspiró a pensar en la creación/acontecimiento artístico desde la ética versus la definición estética de dichas creaciones/acontecimientos, que a menudo viene dada por agentes ajenos a la creación. Con esto quiero preguntar cuál es la ética de los modos de producción, que propone en la charla, que me resultan interesantes más allá del momento histórico y lugar en donde se dieron. No es que quiera desvincularse de su contexto, pero sí observar que el comportamiento de sus modos de producción iba ligada a un comportamiento ético y político.

De alguna manera comprendí que mi deseo por plantear dichos referentes en el contexto peruano no respondía al hecho de imponer una lógica histórica y evolutiva de la danza sino a apuntar a determinadas

éticas de la creación que son interesantes. Y que, como bien apuntas y me diste un gran halo de luz en ese comentario, comparten contextos muy similares a los de "las Américas", pero obviamente se materializan de formas diferentes. En el caso de los referentes que propongo, se vinculan política y éticamente con el lenguaje. Lo cual es obvio, dentro de un contexto "occidental" caracterizado por una tradición cartesiana, mecanicista y regida por "la razón". Ahora bien, ¿mi deseo de exponer estas éticas era colonialista o era una manera de ver qué hermandad había entre esos procesos y algunos procesos locales?

A día de hoy, me encuentro con textos y referentes gracias a las conversaciones de esta publicación que vinculan y materializan esta hermandad. La historia recientes de la danza contemporánea en el Perú contada por sus "protagonistas": activistas feministas amigas que utilizan el cuerpo y la performance como lugar de visibilización contra el heteropatriarcado local y mundial, danzas andinas y sus políticas; y muchas otras cosas que evidencian modos éticos de producción con el cuerpo en el Perú desde hace mucho.

Sí que es verdad, y ahora voy a desnudar mis antojos y deseos, que además de todo esto que acabo de decir, para mí sigue habiendo un cuestionamiento en la gran tradición de danza teatro y su hegemonía en la creación dancística contemporánea en el Perú. Siendo la danza teatro además un género con un sesgo tan occidentalizado que, a pesar de su potencial político, lo he llegado a ver un poco estancado en cierta estética. Cuestiono a esta estética, sus éticas de representación y su colonialidad en sus arquetipos y personajes. Pero bueno, esto es ya tema del pasado y muy enfocado al contexto peruano.

Lo siguiente que recupero de tu texto es el tema de cómo la danza contemporánea ha intentado, en muchas ocasiones, imponerse al resto de las danzas. Y en efecto, estoy muy de acuerdo contigo y veo ese mismo peligro en estos textos que estamos escribiendo. ¿Es la danza contemporánea la posibilidad de cuestionar y resistir al régimen global *egofalologocéntrico* (como diría Suely Rolnik)? o por el contrario, ¿es la danza contemporánea la mayor esclava y prostituta del mismo régimen? (Aunque no me gusta mucho utilizar palabras como prostituta de manera peyorativa).

Es decir, ¿es la danza contemporánea esa disciplina que apoyada en la cultura erudita, la teoría y la educación elitista ha cubierto y homogeneizado las danzas con una intención paternalista? La verdad es que no lo sé, pero sí que veo el peligro del estancamiento de la danza contemporánea en un código más que en un proceso político. Empecemos entonces, como bien dices, a hablar de danzaS contemporáneas. (En plural).

En un momento del texto anterior nombras cómo en muchos de los países de eso que llamamos América Latina llevan ya años y décadas formalizando sus estudios en danza. Y de lo bueno que puede y resultará esto en el futuro para la recuperación de la memoria y la potenciación del contexto dancístico en el presente y en el futuro.

Estos contextos formativos me los conozco bien porque he sido parte de ellos tanto en Lima como en Bogotá. En ambas ciudades he trabajado como profesor de danza en carreras universitarias de artes escénicas. Y en ambos lugares ha sido maravilloso ver el proceso tan complejo, abierto y lleno de ilusión que se está desarrollando. Aun así, y aquí está la voz de alarma, es fácil caer en la repetición de modelos occidentales para estructurar dichas carreras y llenarlas únicamente de referentes blancos, del Norte y con visión única. Creo que dichas instituciones tienen un trabajo muy grande y complejo para romper moldes e integrar otras danzas y otras maneras de bailar (mental y corporalmente) en la educación. Imaginar otro posible y desdibujar los límites de la danza institucional. A día de hoy, estando inmerso en la carrera de Artes Escénicas de la Universidad Javeriana vivo con entusiasmo el enfoque de muchos de sus pedagogos, que toman este desafío como un deseo político y afectivo hacia una comunidad.

Por último, comentar el tema de si es necesario o no hablar de norte-sur, danza-danzas, etc.

Alguien comentaba hace poco que el proyecto modernista había fracasado. Bueno, pues para mí no es tan obvio que a día de hoy el proyecto modernista, con todo lo que esto conlleva, haya fracasado. En un mundo neoliberal donde todo se rige por la creación de necesidades basadas en las identidades individuales, creo que el



modernismo no acabó sino que evolucionó y mutó en un virus muy peligroso. ¿Por qué digo esto? Pues porque, en realidad, a pesar de que los límites en la creación parecen haberse borrado -todo es interdisciplinar, cuir y otros adjetivos- creo que sí es necesario hablar de Norte-Sur, danza-danzas. No para reforzar sus diferencias, pero sí para asumir que aún hay muchos problemas reales que se deben a que existen dichas diferencias. Y que, además, dichas diferencias son rentabilizadas por terceras personas. No hay que borrar los diferentes privilegios que tiene un artista del Norte por el mero hecho de ser del Norte, hasta que el artista del Sur y del Norte nazcan con los mismos privilegios. Y cuando digo de Norte a Sur, digo de Este a Oeste, de urbano a provincias, etc. Por la misma razón que no podemos dejar de hablar y crear también desde el género, la raza o el prisma LGBT, como bien dices arriba.

Es decir, ¡sí! No hay que remarcar las diferencias e intentar aislarlas unas de otras. Somos un gran soma, integrado y en movimiento. Pero que esto no nos lleve a homogeneizar. Es un poco en la línea de lo que tú decías, en realidad pero me gusta remarcarlo porque creo que podemos caer en relativismos y anestésicos afectivos otorgados por nuestros privilegios como hombres occidentales bien educados. De cualquier manera, y como utopía deseada y posible a día de hoy en algunos contextos, estaría bien crear danzas en vez de danza, continuar intercambiando fluidos de Norte a Sur y seguir desdibujando, para confundir aún más, los límites del género, la raza y la sexualidad de los cuerpos que se mueven.

Por último y ultimísimo, y ahora sí que acabo, quiero recuperar una gran frase que dijiste en la correspondencia anterior:

“El Norte no puede entender al Sur.”

Creo que me la voy a tatuar. Contiene una gran verdad. Una verdad que solo se puede comprender desde el cuerpo. Un cuerpo vulnerable y humilde que debe de deslocalizarse de su centro hegemónico para entender -seguramente no solo con la palabra- otras formas de danzar.

Muchas gracias por todo, Carlos. Ha sido maravilloso leerte y responderte.

Espero tu última correspondencia a modo de despedida o como punto y seguido.

Un gran abrazo desde tu país.

Javier

Querida.

Qué proceso tan vital vives al haberte desterritorializado. Te has hecho consciente del privilegio que tu proveniencia, apariencia y experiencia implican. En vez de usarlo para tu único beneficio y preservar las condiciones que mantienen dicho privilegio, percibo que intentas con proyectos de este tipo estimular transformaciones que desestabilicen y transformen dicha supremacía. Con este texto desafortunadamente estimulamos las herramientas propias de la cultura privilegiada (el discurso) y que históricamente se utilizan para mantenerla. Pero como en otras luchas sociales, no nos queda otra opción que hablar la lengua del colonizador para posiblemente cambiar la situación. Cabe anotar que es también posible, y parte de nuestra responsabilidad, el desarrollar modelos alternativos de operar, crear otras bases de referentes, hacer alianzas que no repliquen ese desbalance y, sobretodo, que en nuestras luchas libertarias no incorporaremos o repliquemos los modelos de opresión y supremacía que hemos heredado. Esa fue la razón por la cual sugerí el texto de Guy Hocquenghem *The screwball asses (Los culos excéntricos)* cuando empezamos nuestra conversación al respecto de este texto. Ese panfleto es una piedra fundacional de la teoría cuir y en él se leen los problemas por los que atraviesan aquellos que se embarcan en luchas libertarias sin ser conscientes del peligro de que estas repliquen los mismos modelos que están criticando; en ese caso, el Frente Homosexual de Acción Revolucionaria en Francia a comienzo de los años setenta.

Denoto que nuestro hablar en femenino puede ser punto de crítica y por eso quiero cerrar diciendo que es un amaneramiento consciente y que más que colonizar desde nuestro privilegio masculino, implica denotar que el género se elige, que no es de menor relevancia, o que, por lo menos en mi caso, prefiero ponerme

del lado de todas aquellas marginadas que no solo se identifican con lo femenino sino que al hacerlo resisten los estigmas de una lengua patriarcal. Cuando me refería a construir modelos alternativos sería por ejemplo escribir con asteriscos, terminaciones o formulaciones que no implican especificidad de género.

Así bien, prostituta para mí no es un insulto, sino una condición en la que estamos todos y todas en el capitalismo. Todas somos putas, así que el reconocimiento de nuestra condición puede ser el primer paso para empatizar con las más dramáticamente vulnerables y hacer alianzas para que todas dejemos de serlo.

Sabes, no me gusta mucho el concepto de lo "occidental". Encuentro en él los mismo problemas que ya he comentado arriba. Yo entiendo a lo que te refieres, pero prefiero que partamos de que el mundo es una esfera en movimiento y que es mejor entenderlo como un archipiélago, y que constelaciones de las producciones poéticas de sus islas nos pueden servir para guiarnos, a veces se necesitan unas, a veces se necesitan otras, ya que el rumbo va cambiando y así la brújula.

El ejercicio de crear referentes más cercanos o de otros lugares que comparten nuestra situación implica un esfuerzo activo, que tiene que ser atravesado por discusiones como las que estamos teniendo y que tiene que aprovechar los canales de distribución que nos ofrece la Internet, ya que los aparatos académicos del Norte están más organizados y hay más apoyo y tradición a la hora de imprimir y promover textos discursivos. Los referentes más cercanos o hermanos nos potencian, ya que nacen de contextos con los que afectivamente nos podemos relacionar, que son capaces de entusiasmar a nuestros cuerpos, que nos abren el mundo sin que tengamos que aprender otro

idioma para entendernos a nosotros mismos, y que nos ayudan a que identifiquemos en nosotros mismos figuras de guía intelectual, procesual y estética.

La danza teatro es una manifestación de la posguerra de la Segunda Guerra Mundial. Poco lo entendemos así, lo vemos más como un formato que como un contenido, y aunque esa operación es interesante, hay un riesgo en vaciarlo de contenido o despojarlo del contexto de dónde se produce: su despolitización. Al mismo tiempo, la producción local las repolitiza llenándolas de contenidos más cercanos, lo cual no está mal mientras esos formatos no apoyen la tradición de que los formatos foráneo, tienen más valor que los que creamos en nuestros contextos. Este es el momento de preguntarse y hacer que las diferencias que emanan de los distintos contextos sean más claras para que tal vez podamos crear una danza verdaderamente en plural.

Este tipo de esfuerzo se lleva haciendo desde hace tiempo en México y Brasil donde hay varios programas universitarios, incluso de doctorado, y en Colombia ya tienen una tradición con programas como la ASAB que tienen más de veinte años o el Programa Danza de la U. Atlántico, del que tuve el gusto de facilitar su diseño, que nació a la luz de procesos como el de este texto. Ahora bien, esos ámbitos aunque estructuralmente en su *pensum* integren "modelos alternativos" o "no opresores", no es garantía de que en la práctica así sea, y en la mayor parte de los casos no es así. El reto de despojar a la danza de esa tradición de violencia contra los cuerpos y de escalas de supremacía en hermandad con las coloniales, es uno que se tiene que llevar y promover en la vida, o sea en la práctica diaria. Preguntémonos cómo replicamos en nuestro danzar la opresión y cuánto hacemos para cambiar activamente esa situación. En ese sentido, el trabajo de la argentina Cecilia Bango-lea es ejemplar. Su compromiso con sumergirse total-

mente e involucrarse afectivamente con los contextos de las danzas y los artistas que las realizan está en el día a día; todo su trabajo en general, pero en relación con este texto lo vemos más específicamente con el Dancehall y el Dubstep de Jamaica. Es un modelo a seguir.

Con cariño y con el corazón partido en el día que muere Juan Gabriel,

Atabey

4 . )





## DISCURSOS DEL CUERPO OCCIDENTAL - EL CUERPO EN LA DANZA O LA DANZA EN EL CUERPO - .

DIÁLOGO Y REFLEXIÓN A PROPÓSITO DE LA CHARLA "DISCURSO DEL CUERPO OCCIDENTAL -EL CUERPO EN LA DANZA O LA DANZA EN EL CUERPO-, DENTRO DEL CICLO "CHARLAS SOBRE DANZAS CONTEMPORÁNEAS Y CUERPOS EN MOVIMIENTO".

Escriben: **Carla Coronado y Luz Gutiérrez**

La danza contemporánea en el Perú lleva varios años buscando abrirse paso en nuestro contexto cultural. Es imposible negar que en el Perú se aprecia la danza, pues la danza forma parte del constructo social, a nivel nacional, desde las culturas prehispánicas. Como creadora, mi interés ha virado hacia las danzas tradicionales, las expresiones populares y la observación de corporalidades diversas; pues considero que es fundamental desarrollar ese vínculo con lo local para engendrar propuestas contemporáneas con raíces peruanas. Sin embargo, no es nada fácil ni nada que no se haya intentado antes. Creo que es complejo, así como lo es definir la "contemporaneidad" en la danza.

Cuando presenté la charla "Discursos sobre el cuerpo occidental. Del siglo XV al siglo XVIII", busqué destacar los cambios paradigmáticos sobre el cuerpo humano en la cultura occidental. En ella repasé a grandes trazos la teoría de los humores y el cambio hacia el cuerpo mecánico, para llegar finalmente al cuerpo sensible.<sup>1</sup> Quedaron abiertas preguntas, que se habían generado durante este recorrido por el pensamiento occidental, acerca de cómo veríamos el cuerpo humano los limeños, serranos o amazónicos, tras tantos años de mestizaje cultural. Para mí era evidente lo fuertemente occidentalizada que era mi aproximación a la danza y la añoranza que sentía por descubrir cómo se aprecia el cuerpo en otras culturas de mi país.

Es entonces que decido acercarme a la bailarina, maestra y directora de arte Luz Gutiérrez, especialista en danzas peruanas; y quien, a razón de sus investigaciones, ha podido viajar y conocer de cerca diversos pueblos del Perú donde está implícita la relación con el cuerpo en sus prácticas de danza. Ambas hemos podido debatir mucho acerca de cómo el mestizaje genera un acercamiento al cuerpo distinto en cada contexto, compartiendo nuestras experiencias personales desde ángulos opuestos y paradójicamente similares.

Este texto recoge, entonces, parte de las largas conversaciones y reflexiones con Luz. Hemos organizado la información, aunque los ejes de estudio estén bastante trenzados entre ellos, primero en relación a las vías de formación en danza, tanto desde la perspectiva contemporánea como la folklórica, reflexionando acerca de las posibilidades que podemos generar ambas como maestras. Así, también aparece el tema de la patrimonialización de las danzas peruanas y la polémica que genera la posibilidad de crear piezas contemporáneas con danzas populares, frente al discurso purista sobre éstas últimas. Luego revisamos algunas características del cuerpo individual y el cuerpo colectivo, a través de las posturas corporales que hablan de una manera de pensar y de vivir. Así como es inevitable reflexionar acerca de la vestimenta y la simbología del vestuario y cómo influye este en la relación con el cuerpo y los saberes que se despliegan de estas conciencias corporales específicas. Finalmente, reflexionamos acerca del cuerpo en el contexto ceremonial tradicional y el cuerpo en el contexto urbano mestizo. Todo ello nos ha permitido ordenar información que no se discute cotidianamente porque no hay muchas oportunidades de reunir los universos contemporáneo/tradicional de la danza, sin embargo creemos que este es un punto de partida crucial para generar una danza contemporánea más concientes de las corporalidades y de los diversos planos que se mueven en un contexto cultural tan complejo como el peruano.

Además, quisimos llevar nuestra experiencia de diálogo no solo al debate intelectual sino al encuentro real y físico con nuestras danzas, tanto en sala de ensayo como en la calle. Y buscamos, de este modo, generar una reflexión en nuestros propios cuerpos y, también, en los cuerpos de la gente que transitaba, mientras éramos captados por la lente de la artista Prin Rodríguez<sup>2</sup> -especialista en fotografía de danza-. La propuesta estética de las fotografías que se realizaron durante esta experiencia busca salir del registro formal de las bailarinas, para obtener un acabado "imperfecto" y borroso de la copia fotostática de la foto original; y resaltar los cuerpos, recortándolos del contexto a veces, y otras veces borrándolos. Las capas de materia superpuestas llevan a la sensación de calzar y no calzar, de pertenencia y no pertenencia, de la ciudad, el orden y las texturas.

<sup>1</sup> La charla se basó en la síntesis de mis notas de los cursos: *Danza y Teoría 1* y *Saberes del cuerpo 1*, de la maestría en Danza de la Universidad de Niza Sophia Antipolis, dirigida por la historiadora Marina Nordeira. Al confrontar esos contenidos a un público peruano, se generó la necesidad de contextualizar este cuestionamiento del cuerpo en las múltiples visiones de nuestras culturas.

<sup>2</sup> Prin Rodriguez (Lima, Perú) Fotógrafa profesional con interés en la investigación visual de los diferentes géneros y técnicas en la danza. Ha cursado el Diplomado de Antropología Visual (Centro de la Imagen) y es actual becaria del Diplomado de Fotonarrativa y Nuevos Medios (Fundación Pedro Meyer). Ha expuesto en diversas galerías de Lima, Arequipa y Puno; así como en -IBERECONTRÓS, Exposición Internacional de Fotografía Olhares de Futuro/Miradas de futuro, Castelo Branco, Portugal.



*Luz Gutiérrez y Carla Coronado, Centro de Lima*  
Foto: Prin Rodríguez

## ***Perspectivas de la danza, una cuestión de mestizaje.***

Carla: ¿Existe el espacio de la representación en las danzas andinas o amazónicas? Ese que se podría parecer un poco más al espectáculo clásico, digamos, donde hay personas que están observando como público y otros que están bailando? ¿Existe el cuerpo como espectáculo?

Luz: Mira, cuando estaba en Puno por ejemplo, los que estaban fuera de la comparsa decían: "Ahí llegan los *auwkipulis*"<sup>3</sup>, que eran los danzantes más viejos, los antiguos; y era una exclamación de respeto. "Mira cómo están tocando" o, por el otro lado también, "mira, este no ha tocado bien, es que no ha *chacchado*<sup>4</sup> bien", "es que no ha fabricado bien su instrumento" o "no se ha vestido bien". Hay una crítica muy fuerte en ese sentido, de mirar al otro, no como un espectáculo, sino como ese "ahí vienen", como una señal de admiración. Sí, miran pero al mismo tiempo forman parte del ritual.

Salvo que llegue el turismo, y ahí sí se preparan, y los demás hacen un marquito: uno está tejiendo, otros pintando, o cualquier otra actividad alrededor; como el marco a la danza. Se unen en colectividad para esperar al turista. Pero no hay esa hora de "ver el espectáculo", sino que es la hora de juntarse para jugar, para bailar, para pintar...

¿Y si formas parte del colectivo, entonces la crítica se genera a modo de "autocrítica", es decir, desde adentro?

<sup>3</sup> José Portugal Catacora, explica en su libro *Danzas y Bailes del Altiplano* que Puli viene de la palabra aymara Pula, que en castellano significa racimo y que alude al racimo de la quinua. [...] La danza de los Pulis se presenta en cinco versiones: Puli-pulis, Chatripulis, Qarapulis, Auwkipulis y Llipipullis, cada una de las cuales representa, a través de los diferentes atuendos, las diversas etapas de maduración y cultivo de la planta. Así, los Auwkipulis representan cuando ha madurado la quinua". En José Portugal Catacora, febrero 2013.

<sup>4</sup> Chacchar: (q.: *chakchay*= masticar): masticar hojas de coca mezclándolas con *llipta* mientras se forma en la boca un bolo. Y en tal operación "la coca habla por medio del sabor [...]." Tauro, A., *Enciclopedia Ilustrada del Perú*, Peisa, Lima, 2001.

Sí, esa crítica existe, pero yo veo que se da porque en el folclore no hay solos –donde se celebra a un bailarín por su destreza. Aquí la cultura tradicional, el hecho folklórico, siempre está auto observándose, la retroalimentación es necesaria para verse a sí mismos, y ver qué objetivos están alcanzando; y si no lo hicieron bien podría acarrear consecuencias de distinta índole. Como en el caso de la cultura indígena en el Alto Amazonas donde los shawis dicen: la mujer que tiene su primera menstruación y no se queda en su casa tejiendo o hilando algodón durante quince días, puede acarrear consecuencias nefastas para su comunidad. De esa manera hay una exigencia para realizar bien esos rituales, para proteger a la comunidad o para que los deseos de la comunidad se realicen. El antropólogo José Carlos Vilcapoma dice que mientras más alejados de la ciudad están los pueblos, más normas tienen, son más cerrados, más estrictos para preservar un orden<sup>5</sup>.

¿Solo aparece la sensación de ser observado a distancia cuando llega el turista, el foráneo? O sea, me imagino que entre ellos no hay esa idea de “están bailando para mí, para mi entretenimiento, mi goce, mi disfrute”, como a veces sucede en el espectáculo occidental donde uno lo hace para un público. ¿Hay otro fin? Me parece que todos están en el hacer. No existe esta separación del público y de los actores porque todos son actores finalmente.

Exacto, y eso es lo que decía Vilcapoma, que en este caso todos son actores, todos son bailarines, todos tienen una función dentro de esa colectividad. En Huánuco hay una danza que se llama *Los negritos de Huánuco*<sup>6</sup>, es toda una comparsa de ne-

<sup>5</sup> Vilcapoma, José C., *La danza a través del mundo y de los Andes*, Asamblea Nacional de Rectores, Lima, 2008.

<sup>6</sup> “Este acto de fe comienza con la bendición de los mayordomos, quienes se comprometen a organizar la fiesta. Tienen que trabajar mucho y hacer grandes sacrificios. Hacen girar su vida durante todo el año en torno a su compromiso asumido. Cuando los mayordomos buscan a los bailantes, estos se comprometen por amor al Niño Jesús, a quien le expresan gestos de fe y amor: conseguir el disfraz, participar en los ensayos, dejar de trabajar durante los días de fiesta, soportar el cansancio y el calor.” En Rodríguez, O., *Los negritos de Huánuco*. Danza religiosa y ancestral. Antología, Empresa Periodística Perú Dirección Regional de Cultura, Huánuco, 2013.

gros con muchos personajes, pero a la vez toda la comunidad está ayudando a la danza y a las necesidades de los negros; y tienen funciones: si se le cae el sombrero de plumas y eres de la comunidad te vuelves su gatillín, o sea, su asistente. No hay nadie que no haga nada. Solo si eres turista no haces nada, y solamente observas, pero si eres de la comunidad haces algo; o preparas la comida, por ejemplo, que también es parte de la fiesta.

[Carla]

Esto que conversamos con Luz me genera innumerables preguntas sobre la práctica de la danza en el interior del país, y lo que sucede con estas prácticas en la capital, en cómo vamos transformando nuestros recursos culturales y las múltiples direcciones que esto puede tomar. Las danzas que se practican en los pueblos más tradicionales suelen ser parte de los rituales de celebraciones calendáricas relacionadas con la agricultura y los cambios de estación; y su práctica conlleva una serie de demandas y exigencias para realizarlas correctamente. Este criterio de exigencia es distinto del que podríamos conocer en el pensamiento occidental, que suele regirse por cánones estéticos que persiguen destreza corporal y técnicas innovadoras de movimiento. Sin embargo, me parece sustancial el cambio de sentido que genera el hecho de hacer espectáculo con el objetivo de presentarlo a un público, y no con el sentido tradicional de la danza como una celebración que se interpreta en un día concreto. En nuestra conversación aparece no solo el sincretismo religioso al que ya estamos más acostumbrados, sino también la presencia o la distancia con la urbe -que representa el mestizaje con el pensamiento y las prácticas occidentales-, la aparición del turismo y del concepto del concurso de baile; todo esto genera un cambio de pensamiento en relación al sentido de hacer danza.

Cuando Luz habla de los jóvenes admirando a los danzantes mayores, los abuelos, me hace recordar a la mirada del estudiante "enamorado" de sus maestros, de los que vendrían a ser los más experimentados, y por lo cual todo joven bailarín aspira a ser como ellos, como portadores de una sabiduría. En el caso del hecho folklórico hay una cadena hereditaria natural por pertenecer a la cultura. ¿Pero qué sucede en la formación de bailarines que no heredan una práctica, sino que pasan por el proceso de apropiarse de un tipo de danza? ¿Quién se apropia de quién? ¿La persona se apropia de la danza o la danza se apropia de la persona? Pienso en la formación en danza que yo he recibido en la capital, y que no se parece mucho a la tradición arrai-

gada de una comunidad, a esa práctica de aprendizaje por herencia. Por otro lado, pienso que a falta de prácticas heredadas, podría haber tenido la posibilidad de escoger qué prácticas aprender dentro de una gama de opciones. Pero, ¿realmente tenemos la posibilidad de escoger métodos de enseñanza fuera de los esquemas clásicos? Quizá hoy existan más posibilidades pues, al menos en la capital, hay un boom de talleres con propuestas alternativas que proponen incluso el ritual como desarrollo de autoconocimiento del individuo.

Mi madre escogió clases de ballet para mi hermana y para mí. Íbamos a academias privadas pequeñas al salir del colegio, entre fines de los ochenta y el cambio al nuevo milenio. Mi madre nunca se inmiscuyó en nuestra práctica de ballet más allá de llevarnos a la academia y de peinarnos para los exámenes; y, durante todo ese tiempo, no pasamos de pequeñas presentaciones de fin de año donde jugábamos a ser bailarinas. En realidad, mi madre nunca imaginó que ambas iríamos a hacer de la danza nuestra profesión. Entonces no significaba más que una práctica positiva que nos gustaba, importante para nuestro enriquecimiento personal, pero no con miras a convertirnos en estrellitas prematuras. Nunca tuve una formación en danzas folklóricas. En el colegio privado al que fui no nos enseñaban danzas, solo educación física y deporte, que sí me gustaban pero no me apasionaban como la danza. La mayoría de maestros de los cursos teóricos eran extranjeros, y los maestros encargados de los cursos de educación física eran peruanos que de danzas o no tenían conocimiento alguno, o no tenían interés en ello, no lo sé... Fue a los 17 años cuando entramos en la escuela del Municipal, y ahí se desinfló el globo. Recién entonces sentí la exigencia por encajar en ese cuerpo de bailarina clásica. Antes, en las pequeñas academias, las maestras habían sido bastante maternas y nunca nos presionaron demasiado por el aspecto corporal. Coincidió con nuestra entrada a la universidad y entonces conocimos –por suerte– la danza contemporánea. Algo habíamos visto por ahí de danza contemporánea, de casualidad, porque sobre todo veíamos y pertenecíamos al mundillo del ballet, y no teníamos ojos para otra cosa. No porque nos lo impidieran, pero nuestros circuitos culturales se auto restringían a admirar el ballet. Pero algo cambió en nuestro vínculo con las maestras en el contexto de la danza contemporánea; recién entonces, puedo decir que podía mirar a mis maestras con una admiración más cercana, menos platónica, porque no existía esa pirámide que las empoderase sobre mí, esa pirámide que me ponía la prueba de alcanzar la cúspide para poder llamarme bailarina. No, incuestionablemente, mis maestras ya me tomaban por bailarina, solo por mi libertad de decidir que quería serlo. Es decir, no había esa doble mirada de la maestra que te mira dulcemente pero con altivez, poniendo en cuestión si algún día podrías ganarte ese lugar, de-

jando colar un derecho a ponerte en ridículo porque eres incapaz de hacer un movimiento académico perfecto y, de paso, remarcar esa distancia entre ella y tú. En mi formación de danza contemporánea no existían esos escalones jerárquicos, las maestras nos esperaban con mucha ilusión y con la responsabilidad de formar a una nueva generación de bailarines profesionales peruanos. Las carencias eran otras, como la falta de infraestructura adecuada -pues la danza contemporánea en nuestro país aún es joven- pero ese es un tema para otra investigación.

Hoy me toca asumir el rol de la maestra de danza en una formación superior estatal. Trabajo con estudiantes en formación profesional para actuación y que en su mayoría solo tuvieron acercamientos a la danza durante las coreografías de danzas folklóricas que preparaban por el día de la madre en sus colegios nacionales. Solo unos pocos recibieron prácticas corporales -deportes, artes marciales o danzas peruanas- fuera del colegio. Algunos, provenientes de otras regiones de fuera de la capital, tuvieron prácticas más continuas de las danzas típicas de su localidad, hasta cierta edad. Conversamos sobre el sentido que tiene la danza para ellos, y aparecen los referentes populares, la danza espectacular, la danza como liberación expresiva, el ballet, el virtuosismo... Mientras, yo me pregunto cómo lograr una educación desde la filosofía de una danza "democrática", en el sentido de que cualquiera que tiene un cuerpo pueda bailar con ese cuerpo, sin el deber de calzar en un modelo impuesto, sino en todo caso, de educar su cuerpo para volverlo más sabio. Y me pregunto cómo calificarlos desde esa perspectiva. Cuestiono el beneficio de las técnicas de movimiento en estos cuerpos rígidos y confundidos entre el deseo de alcanzar modelos lejanos y la falta de entrenamiento físico a lo largo de su vida escolar y de su formación superior (en realidad, de la falta de comunicación y contacto con su propio cuerpo). Recuerdo que un par de ellos, que provenían casualmente de prácticas de gimnasia y de ballet, me demandaban atención, me pedían ser corregidos, como si no pudieran comprender que la maestra de danza no representase esa imagen de disciplina estricta en la ejecución de la técnica. Sin embargo, me considero muy exigente y nos adentramos en técnicas contemporáneas de movimiento; pero sobre todo les exijo entrar al salón de clase con la disponibilidad de explorar, y para ello el cuerpo y la mente deben aprender a disponerse y entrenar esa virtud de exponerse ante los otros, con un carácter propio, conociéndose a sí mismos, recreándose en sí mismos. Es una demanda constante hacia ellos, y por mi parte me demanda buscar los "alimentos" adecuados desde fuentes diversas de nutrientes. Y entonces, nos planteamos investigar en los lenguajes de las danzas folklóricas y apropiarnos de ellas para la creación, con cierto miedo de estar atravesando las tercas barreras que han mantenido separadas las danzas peruanas de las prácticas



contemporáneas, pero con la certeza de que no lo hacemos con el objetivo de estilizar nuestras danzas, sino de apropiarnos de nuestra memoria corporal redescubriendo nuestras herencias y referencias culturales, removiéndolas y cuestionándolas desde nuestros cuerpos... en pocas palabras, experimentando y creando.



*Luz Gutiérrez y Carla Coronado, Centro de Lima*  
Foto: Prin Rodríguez

## **Patrimonio: ¿Los dueños de la danza?**

[Luz]

En el folklore existe el término “proyección”; la cual engloba a cualquier práctica de danza folklórica fuera del hecho folklórico en sí, es decir: fuera de su contexto original. Podríamos sugerir que en el proceso de la proyección del hecho folklórico pueden haber muchas capas de distanciamiento con la esencia de la danza original. En muchas prácticas académicas de folklore lo que sucede es que se da una despersonalización del bailarín, la forma se queda sin contenido, sin intención... La estética de lo bello también ha entrado al folklore, pues en los años sesenta las jóvenes de la aristocracia limeña practicaban ballet clásico<sup>7</sup> y por entonces se empieza a academizar también el folklore. Esto se potencia con la entrada al gobierno del General Velazco. Se mira al folklore con un nuevo valor -se vivían las revoluciones en toda Latinoamérica- y se mira a las danzas peruanas como símbolo bandera. Victoria Santa Cruz encaja en ese momento para formar el primer Conjunto Nacional de Folklore del Perú. Todo este contexto, donde aparece Arguedas y el valor del indio, genera un contraste donde se distingue por un lado la cultura elevada y/o académica y por el otro la cultura del indio -signo de pobreza, de ignorancia, de suciedad- que no se puede mostrar como símbolo peruano; de este modo, se maquilla y transforma bajo los cánones de la nueva sociedad para poder aceptarla. En el Rímac, con las primeras olas migratorias<sup>8</sup>, surgen las Pampas de Amancaes, donde la gente se reunía para hacer fiestas y rememorar sus tradiciones en la añoranza provinciana; trayendo las fiestas patronales de sus tierras a la capital. Se genera esta cultura criolla limeña, donde se utiliza mucho la estampa y la coreografía. La estam-

“La presencia en el Perú de la danza clásica o ballet se registra aproximadamente desde fines del siglo XVIII, cuando ésta es practicada como esparcimiento por las hijas y esposas de la nobleza colonial española. [...] 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 élites dominantes.” En Parra, M., *Poder y estudios de las danzas en el Perú*, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 2009.

“La distribución de la población según Regiones Naturales se ha transformado significativamente en los últimos 50 años, como consecuencia de las migraciones internas, generándose un doble y simultáneo proceso de litorización y urbanización acelerado, o lo que es lo mismo, una alta concentración de la población en la Costa y en las principales ciudades del país.

La Región de la Costa, principal receptor de los flujos migratorios andinos, concentra la mayor población. Entre 1940 y 1993 [...] eleva su participación del 28 al 52 por ciento de la población total del país. La Costa es una estrecha franja de cerca de 130.000 km<sup>2</sup> donde residen más de 11.500.000 de habitantes generando una densidad de 90 personas por km<sup>2</sup>.” En, Instituto Nacional de Estadística e Informática - INEI, *Migraciones Internas en el Perú*, 1995, publicación digital.

pa viene a ser una suerte de collage, una sucesión de escenas de narración lineal que acompañan e ilustran la coreografía central, por ejemplo, con escenas de las tareas cotidianas de la comunidad. De este modo, la danza es más comprensible para el público y se pueda asociar a un grupo cultural específico. Era una época donde existía presión por la mirada europea y se genera un cruce en la lectura del ritual, como si este último intentara contar algo de manera lineal, cuando en realidad las acciones de éstos rituales en su contexto original no son narrativas, sino etapas de acciones llevadas a cabo para alcanzar un objetivo. No hay entonces una representación, cosa que sí sucede en las estampas donde se realiza la danza enmarcada por la representación de la vida cotidiana de la comunidad.

Desde los años setenta hubo una gran influencia de los ballets folklóricos, sobre todo de México y de Chile. Estos llegaban como grandes producciones espectaculares, con mucho rigor técnico del ballet clásico y gestos o elementos del folklore. Esta disciplina demanda una formación de cuerpos disciplinados, la estética de la forma perfilada y la homogeneidad en el colectivo; y aparecen los solos o duetos que en la mayoría de danzas típicas no existían.

Más tarde, y gracias a la música chicha, aparece la fusión. La chicha surge como una posibilidad de juntar dos estilos en su punto de encuentro, dos elementos culturales que se integran en un solo y nuevo concepto. Ahora, en el caso de la fusión en danza como se ha desarrollado aquí, el interés está puesto en el producto y no tanto en el proceso. Se busca el impacto, no desde el estilo clásico perfilado sino desde la innovación y la destreza física.

Han pasado muchos años y son pocos los maestros de folklore que se preguntan por lo que están haciendo en su modo de educar y con los contenidos que comunican. Suelen decir que están enseñando lo auténtico cuando eso no existe, ya que estamos haciendo una proyección en danza folklórica donde el tiempo y el espacio han cambiado; no es el mismo lugar de origen, y las condiciones en que se da la danza no son las mismas. Entonces, se genera una visión inamovible de la tradición, que se pretende pura, y que se fortalece aún más con el proceso de patrimonialización de las danzas típicas. No se aceptan nuevas perspectivas. Yo me pregunto, en mi rol de maestra, ¿cómo permitirle a mis alumnos esa oportunidad de habitar la danza, de utilizar ese espacio de exploración para que el alineamiento coreográfico no sea tan rígido? Eso nos obliga a salir de la comodidad, de lo que técnicamente manejamos, para buscar lo que esas formas nos generan como sensaciones, como memoria.

¿Cómo sería la tangente? ¿La alternativa para desarrollar otro tipo de proceso creativo? Es decir, nuevamente nos queda claro que lo otro no dejará de existir y es un modelo que es útil pues nos coloca márgenes; pero ¿cómo abrir líneas de fuga, cómo apropiarnos de los lenguajes contemporáneos para generar una diversidad de métodos que pongan el valor en otros aspectos que no sea el producto espectacular?<sup>9</sup> ¿Cómo generar preguntas sobre qué nos provoca hacer en este momento como comunidad, más que dar respuestas con definiciones de cómo es una danza o cómo debe ser?

Para mí la tangente es la posibilidad de observar, entender y proponer desde el hecho folklórico un cuerpo más orgánico y perceptivo que mecánico –poner en valor que todo individuo es capaz de sentir a través de su corporeidad y que esta corporeidad incluye un contexto y una memoria– e investigar a partir de ahí para habitar esa forma, para llenarla de experiencias sensoriales. Y dejar que entonces aparezca el cuerpo simbólico como apropiación de las imágenes que emergen de las sensaciones mismas. Busco complementar la formación de mis estudiantes con las prácticas de la improvisación, del contacto, de la sensorialidad y dejar que empaticen con la forma del movimiento; no solo haces la zamacueca<sup>10</sup>, sino que eres la zamacueca y la ejecución cambia, dejas de representar y empiezas a ser tú mismo. Es difícil porque en el ámbito académico, la danza folklórica aún sigue manteniendo el camino de la estética clásica de las planimetrías donde las líneas perfectas y simétricas son lo más importante.

<sup>9</sup> “Como forma de transgresión de las modulaciones de la sociedad de control, Deleuze resalta que la biopolítica puede ser una potencia positiva, una fuerza creadora que articula simultáneamente la singularidad y la pluralidad, abarca las disonancias y posibilita las líneas de fuga o desterritorialización.” Lucía Matos define la línea de fuga como aquello que “nos permite pensar en otros estados de líneas, en otros tipos de líneas, en otros estados de cuerpos, en otras conexiones que posibilitan mapas mutantes.” (Traducción Carla Coronado) ver Matos, L., (BIO)POLÍTICA, diferença e a dança na educação, SIDD 2011, en Seminario Internacional Descubrir a Dança / Descobrimdo através da Dança, 10 - 13 Nov. 2011, Faculdade de Motricidade Humana Serviço de Edições1495-002 Cruz Quebrada, Portugal.

<sup>10</sup> “Zamacueca: indudable antecesora de la marinera. [...] Las influencias negroides estaban más acentuadas en ellas que en la marinera; y aunque la coreografía no era tan depurada como en ésta, su ritmo era más vivaz y la letra más picaresca.” Tauro, A., *Op. Cit.*

A mí me ha influido fuertemente el encuentro con la danza contemporánea, el encuentro con el *butoh*, no como una técnica sino como un camino que te conduce a encontrarte contigo misma, con tu propio ser y con tu danza. Yo había vivido las fiestas patronales en familia, de una manera divertida. Allí todos expresaban la libertad de ser ellos mismos al danzar, lo cual no sucedía cuando iba a clases en el ballet folklórico donde todo era una exigencia de perfección, donde el espíritu de colectividad existía fuera de la danza pero no en ella porque lo que importaba era la perfección coreográfica. Esta búsqueda de reencontrarme a mí misma con una nueva danza menos paramentada, me llevó a buscar otros caminos de expresión sin darme cuenta que ese camino se encontraba en la propia cultura tradicional. Al querer copiar modelos externos, nuestra danza se queda en la forma y su alma, su razón de ser y su mensaje se oculta, se maquilla. Ahora, las condiciones han cambiado. Hay un acceso más rápido a la información, podemos viajar al interior del país. Antes vivíamos asustados por el terrorismo. Cuando yo estudiaba viajábamos poco y con mucho miedo, no podías investigar las danzas en su contexto, constatar por ti misma qué era lo que sucedía. Ahora los jóvenes se permiten ir y ver que las danzas cambian, que en la comunidad misma desaparecen y aparecen nuevas danzas. Hay también una imagen del Perú rico y diverso; ahora hay un mayor empuje en las nuevas generaciones por mostrar con orgullo nuestras danzas, pero aún falta desarrollar las tangentes, las alternativas que escapen al formato clásico.

## ***Posturas del cuerpo: estados internos y estructuras colectivas.***

¿Qué hay de la postura erguida? Percibo que suele haber una postura inclinada hacia abajo pero sin llevar al cuerpo al suelo en su totalidad. Por otro lado, imagino que la verticalidad del cuerpo está presente sobre todo si tienes un tocado en la cabeza. Y en el ritual se eleva la mirada y el tronco solo para dirigirse al Apu o al Sol.

En las danzas se da mucho el enrollamiento del tronco y de la cabeza hacia abajo. Las posturas que se mantienen verticales son principalmente influencia de occidente. En la marinera, que es una danza netamente mestiza, se ve la espalda más erguida pero en general, la espalda está en constante torsión o haciendo pequeñas curvaturas laterales o anteriores y raramente en arco hacia atrás. Esta postura inclinada se asocia al movimiento del cuerpo cuando cultiva la tierra: el trabajo humano de cargar piedras, sembrar, arar la tierra... que va encorvando su cuerpo.

En la selva el movimiento es más liviano porque el cuerpo está menos cubierto, pero lo común es este movimiento hacia abajo. El movimiento pequeño y repetitivo genera una vibración que también es una característica de las danzas nativas. Y los brazos suelen acompañar el movimiento del tronco pero para mover un objeto o para tocar un instrumento, pero no suele ser un movimiento ornamental. Otro elemento que determina el movimiento es el vestuario: el cuerpo danza desde esa sensación de carga que le confiere la cantidad de ropa, atuendos y objetos que lleva encima. Y por último, existe también un elemento de recogimiento que genera un movimiento más pequeño y hacia dentro.

Veo dos aspectos muy distintos en la exploración de ciertos lenguajes contemporáneos. Uno es el poco contacto corporal entre danzantes. A pesar de que las danzas son colectivas, no desarrollan un lenguaje donde se entre cuerpo a cuerpo con el otro. El segundo aspecto es

el de la relación con el piso; esta suele ser a través del golpe del zapateo, del palmoteo con los pies, o del cepillado; pero no suelen llevar la danza al nivel bajo o a otros puntos de apoyo del cuerpo.

No hay mucho contacto entre bailarines porque en el cotidiano no hay tampoco un contacto corporal entre la gente. El abrazo no existe, por ejemplo. Los protocolos de saludo entre las personas también son distintos, no existe el beso en los poblados más alejados de la ciudad y a medida que se genera el mestizaje con la urbe, se integran estos gestos occidentales. El contacto aparece sólo en el *pucllay*, en el juego, cuando se jalan o juegan a llevarse a las mujeres en el hombro. Recién aparece el contacto y por la influencia de las danzas de salón que se dan en pareja. Por ejemplo, en Lamas<sup>11</sup>, dentro del carnaval, se puede ver a los hombres bailando en pareja y sí se da el contacto. En el carnaval existe esa licencia, bailan rompiendo los esquemas de la vida cotidiana tanto los niños como los adultos o los ancianos. En la vida diaria no sucede eso. Raramente se da ese bajar al piso en el trance, solo en los Danzantes de Tijeras y como parte de una acrobacia donde suelen demostrar una habilidad, una resistencia, una fuerza conectada con el Apu.

¿La belleza está relacionada con esa manifestación de la experiencia trascendental?

Sí, yo creo que es una búsqueda distinta a la de la "búsqueda de la belleza" en sí misma. Es diferente a perseguir la belleza como concepto -como este gesto de enderezar la columna para verse erguido, para verse bien- ya que en las culturas tradicionales

<sup>11</sup> "Según la tradición afirman ser descendientes de los chankas, nación que se configuró entre los siglos XII-XIV en los departamentos de Apurímac y Ayacucho, en el sur del Perú. Los que al fracasar en su intento de invadir el Cusco, derrotados por Pachacutec, se vieron obligados a huir abandonando sus dominios y remontaron a los Andes con rumbo al norte, hasta la región de los chachapoyas y penetraron a la selva o región de los antis, conducidos por su legendario caudillo, Ancohuallo. Después de la fragorosa marcha arribaron a la Cuenca del Mayo y el Huallaga, donde se asentaron con el consentimiento de los chachapoyas, a quienes reconocieron superioridad y vasallaje. Desde entonces, sin duda, Lamas es una excepcional evidencia de la interrelación y fusión de la tradición cultural andina y amazónica." En *Atlas departamental del Perú*, tomo 12, Peisa y La República, Lima 2003.

no entra esta lógica estética. La relación espiritual tiene un fin específico, la relación con sus creencias es más importante que la belleza tal y como se entiende en occidente.

Es tan importante esta relación con las creencias que despliega un lenguaje y una estética muy particular que tiene un sentido de "tarea".

En la isla de Taquile los espejos de los vestuarios buscan captar el reflejo del sol que es uno de los dioses, hay una estética con una funcionalidad específica. Se entiende y se organiza en función a fuerzas superiores a ti y que rigen tu vida. Se asume como parte de la vida. En el mercado de ilusiones, en Qoylloriti, puedes construir tu casa en tamaño juguete y firmas tu título de propiedad; se cree que este juego ritual te ayudará a concretar tu sueño de hacerte una casa real si la construyes bien en el juego, crees en él. Pienso que estos rituales permiten previsualizar lo que aún no existe, y creer en ello, como los niños cuando juegan a tomar el té.

El poder del juego simbólico tomado en serio.

Solo si lo haces en serio se realizará tu deseo, si no se realiza es porque hiciste algo mal. Los shawis dietan cuando tienen que hacer ciertas actividades. Por ejemplo, para hacer una *yupana* debes conseguir la caña y los materiales. Y para encontrar esa caña y suene, tienes que dietar. Tomas ciertas hierbas, no puedes comer pescado... Entrás puro, limpio para que eso te permita tener la visión más agudizada y conseguir esos materiales cuando te internes en la selva. En ese viaje alucinatorio, te encuentras con la *yupana*, esa caña que va a reproducir las sensaciones y el riesgo que este viaje ha significado. Los instrumentos cargan con tu alma, -en otras culturas cargan con la energía del río, o con la energía de la luna- y al tocarlos estás poniendo en él tus emociones y visiones, y aparece esto que podríamos llamar alma.



Se dieta también en la primera menstruación para evitar que la joven atraiga al rayo o al trueno. Por ejemplo, no puede comer ají en ese periodo, no puede salir a la calle... Luego vienen otras pruebas más difíciles con lo que, si no llega en ese estado puro a ellas, con esa preparación, no las va a lograr. Estos son los estados más introspectivos, más solitarios. Igual que el cazador, son estados de soledad y de dieta. Un ritual donde el cuerpo es el mediador para llegar a otro lugar enfrentándose al riesgo.

La danza no entra en este ámbito íntimo pues la danza está más asociada al encuentro de la colectividad en celebración. Los rituales son muy íntimos, el aislamiento es necesario para encontrarte con tu mundo interior y tu cuerpo. Hay ciertos lugares donde la gente sí genera en la danza esos giros y vibraciones durante mucho tiempo para llegar al trance; eso, mas el alcohol, hacen que se llegue a un estado alterado de conciencia.

¿Por qué está tan arraigado lo colectivo? ¿No entienden otra forma de ser y no la cuestionan; o sí la entienden y buscan mantenerla?

Yo siento que lo colectivo, por lo que he visto en varios lugares, tiene que ver con el trabajo; por ejemplo: no puedes tú solo labrar la chacra o abrir la tierra; necesitas la fuerza del otro, y la de los animales también, es una necesidad imperiosa. Y cuando realizas una fiesta, otra vez lo mismo, no entiendes el hecho de ir en soledad a una reunión, la celebración es de todos juntos en comunidad.

¿Has observado si existe el espacio del individuo que se aleja a reflexionar, a pensar?

Los artesanos son los que más trabajan individualmente, pero hasta cierto punto porque luego van a llevar los productos al mercado: la manta, la pintura, etc. Allí vuelven al circuito colectivo. Por otro lado, la costumbre de tener hijos y mantener la

relación muy cercana con la familia tampoco te permite estar solo. Y si te alejas, para el resto de la comunidad puede significar que estás enfermo y te buscan. "Vamos donde el compadre", o se preguntan: "¿Qué le estará pasando que no sale? ¿Por qué estará ahí, por qué no viene a la fiesta? ¿Por qué no viene a *chacchar* coca con nosotros?" Entonces no existe este espacio para la individualidad.

En la danza mucho menos. No es que haya un coreógrafo, y el resto baila; esto es algo bastante nuevo y debido a los concursos. Por ejemplo, los chacareros en Puno cuando bailaban se movían todos juntos. No podían concebir no estar juntos, un grupo de 200 o 300 personas y todos se movían a la vez.

Pero, ¿alguien los dirige?

En el caso de los concursos sí hay cabezas que los dirigen y organizan para hacer sus coreografías. Pero no están fuera, bailan y son del lugar. Hay otros casos recientes en los que se están trayendo coreógrafos de Lima que no saben nada de la comunidad, saben sobre concursos, y la gente acepta por ganar y por un anhelo de reconocimiento, también. En ese caso los dirigía Vladimir, que sí era del lugar y además había estudiado en la Universidad del Altiplano de Puno en el programa de danza que tiene cinco años.

Fuera de las labores o tareas, ¿tienen este otro espacio de descanso o de placer? Como decías: de *chacchar*...

¡O de jugar! Yo me sorprendí cuando encontré en Sarhua juegos para adultos. Eran juegos para dispersar la mente. No era como cuando tejen, o pintan las famosas tablas, o prepara otras cosas, no. Era un ¡a jugar! Y este juego se parecía al de la gallinita ciega: le tapaban los ojos a alguien y lo dejaban en el centro y todos los demás alrededor le decían: "*allin ayquiy piki*

*piki*<sup>12</sup>. “Aquí estoy compañero”, parecían decir. Le pinchaban el cuerpo y se escapaban; y el que estaba con los ojos vendados se guiaba por el sonido de las voces. A veces, todos callaban y por ahí alguien lejos gritaba “¡*allin ayquiy piki piki!*” y todos corrían. Luego había otro juego, el de la sortija, donde escondían una sortija y se desarrollaba el juego alrededor de su búsqueda. Esas formas de jugar con el cuerpo eran maravillosas, con toda esa interacción colectiva. También hacían carreras de caballos entre ellos.

Otro ejemplo es el de las tablas de Sarhua, que son de unos 3 o 4 metros de alto o incluso más. Las van pintando de abajo hacia arriba, haciendo pisos, y se lee como se haría con una tabla china, en sentido vertical, pero siempre de abajo a arriba. En la parte superior se plasma el dios tutelar, ya sea el Cóndor, el Sol o los reemplazados -la Virgen o Dios-. Yo, por ejemplo, si soy tu comadre te voy a regalar tu tabla especial -donde he descrito tu vida a través de la pintura- justo en el momento en que techas tu casa; y esta tabla sostendrá tu techo. Como parte de este colectivo, de este sentido de reciprocidad, yo te regalo este elemento que sostiene el techo de tu casa. ¿Cuántos valores simbólicos hay ahí? Lo hace la comadre y el compadre que van a ser una suerte de padrinos. Y tú, cuando sea tu turno, serás comadre de otra familia. Esa es la tradición original, aunque han surgido las réplicas de tablas en pequeño para vender en los mercados artesanales. Y ellos acaban entrando en este circuito comercial para vender y no morir de hambre, porque son muy pobres en Sarhua.

Entonces, lo colectivo está en todo.

Buscamos en un diccionario quechua las definiciones de estas palabras y esto es lo que encontramos:

Allin: (adj) Bien, bueno, excelente. Espacio

Ayquiy: (v) Huir, escapar.

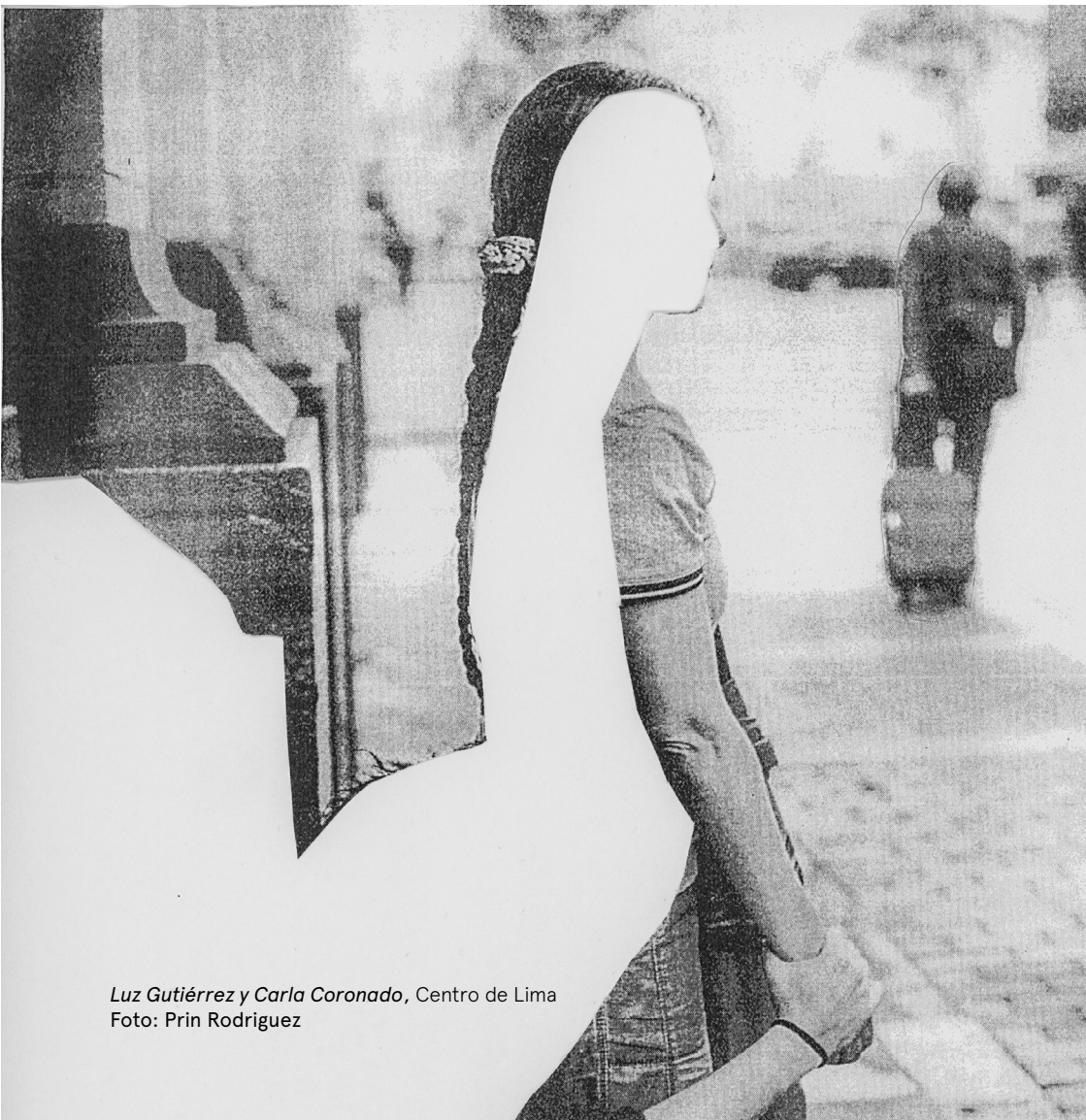
Piki: (s) Pulga.

*Del Diccionario Quechua - Aymara al Español, Katari.org*

El cuerpo se entiende en el colectivo; la casa podría ser como una extensión del cuerpo en la que la comunidad participa para ser parte de su estructura, de su columna vertebral; y se va tejiendo una red de compromisos humanos, de funciones, de roles.

Volvemos constantemente a la presencia del esfuerzo en la dedicación de la danza a una deidad que le da el sentido de duración, de resistencia física en el movimiento, de entrega emocional y demuestra en el acto de bailar los límites de la devoción. Me pregunto cómo influye esta capacidad de resistencia en el mestizaje de la urbe. Puedo identificar esa identidad del peruano/a trabajador/a, que ya en circunstancias de la vida citadina trabaja físicamente de distintas formas, -cargando paquetes, pedaleando triciclos, moviendo carga- a costa de su esfuerzo físico. También se ve esta acción de cargar en las procesiones, cuando llevan las pesadas imágenes de la virgen en andas. Y en la ciudad lo identifico con otro momento, el de descanso, el de la "gaseosita", que funciona en colectivo; los trabajadores de construcción alrededor de una botella grande de gaseosa compartiendo ese momento de descanso, en conversación relajada, sonrientes, con la mirada serena. Veo a mujeres vendiendo su canchita en carritos ambulantes a altas horas de la noche en el centro de la ciudad, y me admira su capacidad de resistencia. Ni qué decir de los *wachimanes*, hombres que su trabajo es estar parados durante toda la noche en la puerta de algún local o casa para mantener alejada cualquier amenaza de robo. Veo entonces que esta capacidad de resistencia -que en las danzas de provincia se daba por devoción- en la ciudad quizás se ha convertido en una resistencia para sobrevivir, en un esfuerzo cotidiano; que no solo se ha normalizado en la ciudad, sino que por encima de todo es un esfuerzo desvalorizado por el resto de la sociedad. También puedo identificar que en la capital los estratos sociales se pueden diferenciar por nuestra relación con la calle y nuestra movilidad en ella: si tienes que trasladarte grandes distancias -desde los conos hacia el centro- y te mueves a pie, probablemente tus recursos económicos sean bajos. La gente no suele caminar por placer para ir a trabajar. Cuando hay más recursos, tenemos la costumbre de tomar colectivos para cortas distancias, por una "china" te dejan tres cuadras más allá. Y los más pudientes se pagan un taxi para evitar el transporte colectivo; de manera que los taxis

abundan en las calles. La influencia de la vida "moderna" parece habernos impuesto el deseo de movilizarnos en automóviles particulares, llenando las calles de carros de todos los tamaños y para todos los bolsillos; dejando un espacio nulo donde el peatón es invisible, porque el peatón es sinónimo tácito de retraso, de pobreza, de una categoría menor en la escala social.



*Luz Gutiérrez y Carla Coronado, Centro de Lima*  
Foto: Prin Rodriguez

## ***La vestimenta y el movimiento como experiencia emocional.***

[Luz]

Cuando observas a la gente caminar ves cómo el terreno, la geografía, le da un tipo de caminata y el vestuario una colocación particular al cuerpo. Si llevas puestas veinte polleras y los brazos cubiertos por un *chuco* que te cubre el cuerpo, tienes muy poca movilidad en los brazos; y si cargas un niño en la espalda, menos posibilidades todavía de movilidad.

En la selva es parecido: gente con labores muy específicas y, aparentemente, con un cuerpo más suelto porque no llevan tanta ropa que les limite los movimientos, tienen una forma muy específica de desplazar el cuerpo, de encontrarse con el otro. No sé si ágil es la palabra pero con otra motricidad diferente a la sierra, sí. Y, nuevamente, el tipo de terreno en el que se desplazan y las labores que realizan, marcan este movimiento cotidiano (y los veo cada vez con más conciencia en las danzas). Y de ahí -yo me ponía en el caso cuando asisto a una fiesta- cuando estás en una reunión o en una fiesta, llegas a un punto de efervescencia en el que tu cuerpo se mueve sin pensar en qué movimientos estás haciendo. Más allá de buscar una forma, siento que también la fiesta, el alcohol, la reunión, hacen que el movimiento que pertenece a tu entorno cultural comience a potenciarse mucho más. Y también sucede que el otro que está a tu lado y mira a la colectividad ve esos movimientos e imita y baila, imita y baila, como un juego.

Si partimos de que el esquema corporal se actualiza de forma constante gracias a las sensaciones que llegan a la piel, a las articulaciones, los músculos, las vísceras... vamos a observar que las culturas tradicionales utilizan una vestimenta contextualizada a su medio ambiente, actividades cotidianas, relaciones sociales, festividades, etc. Todo esto es un canal de información, no sólo simbólica sino que también afecta al cuerpo y le crea un sentido de extensión y de hábitat con relación a la vestimenta. Si tuviera un sombrero de copa alta, por ejemplo, como muchos de los que se llevan en las danzas tradicionales de la sierra peruana, y tengo que pasar por debajo de un umbral o simplemente caminar por la calle, mi cuerpo comenzará a situarse, a partir de estas experiencias, habitando el nuevo objeto y extendiéndose más allá de la estatura que lo caracteriza; y todo ello determinaría el carácter de mi danza.

En mi experiencia personal, el vestuario se convierte en un vestuario somático. Cuando utilizas y danzas con diferentes vestuarios tradicionales, estos se convierten

en un canal de conexión con el contexto en que fueron creados y con el contexto personal del danzante. Y esto, cuando te encuentras con un colectivo de 100 danzantes vestido todos iguales es sumamente potente. Este material genera una nueva experiencia de movimiento y de creación. Emociones, sentimientos, movimiento, recuerdos crean un nuevo vestuario, el vestuario junto con la historia personal del que danza. Este nuevo vestuario es reflejo de esos sentimientos y es también el punto de partida para iniciar una nueva danza, una danza que es una deconstrucción de ese material originario.

En suma, todo esto de lo que hablamos me parece un nuevo camino de exploración donde la creación escénica contemporánea tiene materiales nuevos por donde seguir investigando y creando lenguajes a partir de la danza tradicional, de lo somático y de los lenguajes contemporáneos.

### ***Del cuerpo trascendente al cuerpo carnal.***

Ya hemos visto cómo lo espiritual está presente en la danza de varias maneras; pero sobre todo, como una muestra de devoción y resistencia colectiva. Es interesante ver cómo la resistencia toma su sentido de aguantar, sostener y también de resistirse a la dominación de una religión para mantener las tradiciones. Por otro lado, en el caso de las peregrinaciones esa distancia con los dioses implica el sacrificio de ir hacia ellos, ver el amanecer y los primeros rayos de sol... Un grado de entrega que solo podría soportarse a un nivel espiritual. Los desplazamientos a gran escala son macro coreografías vinculadas a la geografía del territorio y necesarios para llegar a puntos estratégicos de observación de la naturaleza, de ritual de ofrenda o de petición de deseos.

Claro, por ejemplo, cuando vas a Qoyllorit'i necesitas una convicción para seguir caminando por horas, en la altura, a 0 °C, hacia el nevado Ausangate. Llegas con el cuerpo adormecido, pero sientes ese "encuentro" al llegar a la cima. Y cuando te vas y lo dejas atrás, después de todo ese trayecto, sientes un gran vacío de todo lo que has entregado; y eso que yo no soy devota ni católica.

Hay un reto, un riesgo, que no es con el sentido de competencia, sino un sentido colectivo en el que todos tienen que llegar; nuevamente de resistencia.

Imagínate los que cargan los bloques de hielo en la espalda, el cuerpo cobra un poder que trasciende lo humanamente conocido<sup>13</sup>.

Parece que una persona que no pertenece a esa cultura y que hace el esfuerzo físico de la travesía, gracias a la misma acción, llega a encontrarse con ese empuje. En esas condiciones el cuerpo, de alguna manera, se somete y resiste ante el poder de la naturaleza –en este caso el frío y la altura– y, paradójicamente, en ese acto de sometimiento ante la naturaleza la comunidad se empodera, y el cuerpo se empodera. Por otro lado, imagino que el frío te lleva a un punto en el que dejas de sentir tu cuerpo. Lo material se vuelve inmaterial, lo espiritual cobra presencia. Eso solo se logra caminando durante horas en el nevado, subiendo y subiendo... Existe la idea del ascenso como el ascenso “final” en la religión católica. En este punto se diferencian pues esta es una ascensión en vida, y se toca a la deidad con mucho respeto a través de las ofrendas. Me hace recordar el aspecto de la idealización del cuerpo, que en la cultura occidental se relaciona con cuerpo etéreo y la elevación del espíritu.

Por ejemplo, en la idea de la verticalidad que en el caso del ballet es muy clara; y la idea de la pureza de la *Belle Danse*, el ideal de lo liviano, jugando con la gravedad de manera que asemeja un cuerpo que pierde su materialidad. Algo veo ahí que es inherente al vínculo con el deseo de trascender. Y en el caso del ballet, no por un vínculo espiritual, más bien por una búsqueda estética, y quizás de dar a la mujer una categoría de pureza en su cuerpo, como limpiándola de una sexualidad “sucía” o “pecadora”.

<sup>13</sup> “Antes de la salida del sol los pauluchas o ukukus ya han subido para bajar las cruces puestas un día antes a una altura de 5400 metros. Algunos arrancan con piedras y palos bloques de hielo, que bajarán en sus espaldas al Santuario y después a la ciudad de Cuzco.” Brachetti, A., Qoyllurrit’i. *Una creencia andina bajo conceptos cristianos*. Anales del museo de América, 10, págs.. 85-112, 2002, Madrid.



En el caso de esta peregrinación del Señor de Qoyllorit'i sería desde el sentido del cuerpo colectivo, que pasa por una experiencia sensorial y juega con los límites de las sensaciones físicas para llegar a un estado de trascendencia, en el punto más elevado, donde poder comunicarse con este ser superior, en este caso, el nevado. Durante todo el trayecto la música y la danza están presentes. Cada grupo de pobladores va unido y vestido con trajes iguales que los diferencian de otros grupos que suben; y al permanecer juntos se establece una presencia muy potente de identidad grupal. Esta identificación y este encuentro denotan también una posibilidad de distinguirse del resto y de ser reconocidos por el resto.

Claro, me pongo a pensar dónde está la diferencia. Pareciera que siempre ha habido una idea de ordenamiento; y en general, en las culturas tradicionales, este ordenamiento es íntegro.

¿Puede ser una búsqueda de la pureza?

Con esa palabra no lo sé, la búsqueda y la meta es conseguir hablar con tus dioses, tener un contacto para el cual debes pasar por ciertas acciones, para llegar preparado, que implican también lo físico.

Hay danzas para celebrar, ¿existen danzas tristes?

Las danzas fúnebres que hablan de los muertos que ya se fueron. Desde el prehispánico existen danzas que hablan de los niños que murieron, porque son almas muy jóvenes. En la actualidad, hace no mucho, había una danza en Ayacucho que hablaba del terrorismo, y entraban con los cajones de los muertos en plena danza. Es una recreación contemporánea que viene desde el prehispánico, solo que ya adaptada con todas las reminiscencias y el sincretismo. Pero esa danza en Ayacucho es muy fuerte. También en Puno están los *ayarachis*; es una danza de origen prehispánico donde todos van

de negro, con unas faldas impresionantes, y tocan sus *sicus* con un ritmo bien fúnebre. Pero, definitivamente, son más las danzas de la vida, festivas.

¿Esto tiene que ver con la presencia del sentido del humor o la picardía?

Sí, como en estos juegos de los adultos que lo que buscan es tocarse.

¿En qué se fijan cuando se enamoran?

Hay muchos cantos, huaynos, que cantan a esa belleza. Concretamente física, claro, y adornada con palabras que pertenecen a la cultura. En los huaynos más antiguos se puede observar la picardía del enamoramiento, de cuando miras al otro y te gusta lo que ves en él o en ella. No es tan brutalmente externa esa belleza como en nuestra sociedad, pero sí se manifiesta en los huaynos. También veo eso en el caso de Lamas, antes mencionado, donde la mirada es un punto de conexión muy importante. Por ejemplo, si están en una fiesta, basta que una chica y un chico se estén mirando para que el chico a partir de la mirada de ella haga un registro y un paneo de quién es, -si esa chica es soltera o no, qué edad tiene, etc.- Si él quiere algo más con ella, inmediatamente envuelve unas monedas en un pañuelo y lo coloca dentro de ella, entre sus senos; y ya se está estableciendo una relación inmediata. Pero antes él tiene que ser correspondido con la mirada de ella, para después asegurarse de quién es y luego actuar.

Y al cuerpo sexual, ¿le dan importancia? ¿Hablan de eso?

Sí, hablan de eso como algo bien picaresco. En Canchis, Cuzco, como parte del acto ritual del apareamiento de las llamas, ellos también hacen ese apareamiento *in situ*, dentro del pro-

pio acto ritual. No hay tapujos, ellas se ponene encima de ellos con sus polleras cubriendo, y no pasa nada. Por un lado existe una parte oculta de la sexualidad, pero a la vez es muy natural por otro lado; y en la selva ocurre lo mismo.

O sea, no lo hablan abiertamente pero tampoco tiene el peso del tabú.

Yo no siento el tabú. Incluso, si tú como foráneo mencionas algo relacionado con lo erótico, inmediatamente ellos responden, no sienten vergüenza, se ríen y te entienden perfectamente a dónde quieres llegar.

La separación de roles de género parece establecerse de una manera particular, a pesar de la fuerte influencia occidental; las funciones que hombres y mujeres despliegan, nuevamente parecen estar ligadas a una simbología mitológica.

Sí. En las fiestas de la selva, por ejemplo, son las mujeres las que mascan y sirven el masato<sup>14</sup>. Los hombres jamás lo harían. Y esto es porque la mujer representa la fertilidad. Se utiliza la saliva de las mujeres y lo que ella representa en relación al cultivo de la yuca. Además, se sirve en una vasija de arcilla con un orificio negro en el centro que, dicen, representa el sexo de la mujer; entonces, en la acción de servir, ella entrega su sexo, en un acto generoso. Se tiene un gran respeto por este rol que representa la mujer. También hay muchos códigos en la vestimenta roja o amarilla en este caso. Ya no tienen casi que hablar, el mensaje está en la acción y en los elementos que usan.

<sup>14</sup> El masato es una bebida ligeramente alcohólica. El proceso de transformación es completamente natural: para que la fermentación sea exitosa basta y sobra con los procesos que desencadena la saliva sobre la masa del puré de yuca. [...]La ptialina descompone el almidón (la sustancia de la que está formada la yuca), un polisacárido casi indigerible, desdoblándolo en sus componentes más simples para que pueda ser aceptado por la sangre y por las diversas células. En Tuesta, I; García, P y García, M; Chicha peruana, una bebida una cultura, Universidad San Martín de Porres, Lima, 2012.

Las mujeres a veces son líderes. En algunas culturas son ellas las que tienen la toma de decisiones: cuando se debe construir algo o en relación a la familia, por ejemplo. En Taquile, tanto hombres como mujeres, deben saber tejer. El hombre que no sabe tejer no es bien visto, pero los hombres tejen en telar de pedal y las mujeres en telar de cintura. Los hombres tejen chullos y fajas y las mujeres chumpis o bolsitas. Se dividen, se organizan.

Yo creo que aquí en Lima, a través de los medios, la imagen que más se ha difundido es la de la cultura Huanca: esa imagen del hombre fuerte y agresivo que golpea a la mujer mientras baila, y donde en la actualidad el nivel de alcoholismo es altísimo. No conciben una fiesta con poco alcohol. Por otro lado, los Huancas son un pueblo con mucha mezcla por su ubicación de fácil acceso; y también son muy comerciantes, el intercambio está muy presente; y con esto se adquieren fácilmente nuevas formas de ver su cultura. Por ejemplo, los instrumentos de metal se han adoptado en su música y han cambiado el sonido de sus danzas.

Durante la Candelaria, en Puno, también toman mucho alcohol. En general, cuando suben los niveles de alcohol, suben los niveles de agresividad. Llegan a un estado catártico, dionisiaco. Por eso las letras de sus huaynos, en los Huaylas, hablan de la desventura, de lo que se pierde, de lo pasajero de la vida... Pero esa agresividad no está presente en el cotidiano, pues cada uno está en sus tareas, en sus funciones.

Y los jóvenes, con la información que les llega de la ciudad, de Internet, con el turismo... ¿Cómo conciben las luchas de reconocimiento de la comunidad gay? Ahora que ha habido recientemente marchas apoyando la unión civil en Cuzco y otras ciudades grandes.

En la zona andina aún no se concibe lo gay. En la selva mestiza sí se concibe mucho más. Y en la selva indígena se acepta más que en la zona andina. Hay muchos bailarines de folklore que abanderan grandes movimientos, pero son mestizos. Cada

vez se habla más como algo que se debe comprender, y que va poco a poco entrando en el cotidiano. Pero la importancia de la reproducción y el *ayllu*<sup>15</sup> o familia, están bien presentes y generan un orden propio.

Y para ir cerrando, ¿dónde o cómo ven la inteligencia? ¿A quiénes consideran inteligentes?

Ellos usan más la palabra sabio, alguien que ya es mayor y que ha demostrado tener una vida de experiencias positivas o acertadas según la cultura. Esa persona se convierte en el sabio. Quizás podríamos asociar eso a la inteligencia. Entonces, en esas personas sabias confías y le confías a tu familia, a tus hijos... y la comunidad confía en ellos. Por otro lado, también saben perfectamente quién no hizo una buena labor.

O sea, que hay un camino esperable, pero si no sigues ciertos rituales, cierto orden, si no pasas esas etapas, te vas por un camino errado y no hay vuelta, ¿te podrías volver a integrar de otra manera? ¿Qué hace la comunidad en esos casos?

No, más bien siento que son bien duros en ese sentido, hay una gran exigencia. Por ejemplo, en Puno, yo tuve que demostrar que podía bailar con diez polleras, solo ahí me miraron bien. Mientras tanto, yo era la foránea y solo a partir de ese momento hubo una mirada de respeto; y cuando se da, la comunidad te acoge muy fuerte.

Surge de nuevo, como si cerráramos un círculo, el tema de la resistencia, ¿no? ¿Aparecen jóvenes que se rebelan ante la tradición?

<sup>15</sup> "Era un grupo de personas, -parientes supuestos o verdaderos- que poseían territorio propio. En lengua quechua, *ayllu* significa: familia, grupo emparentado. Además hay dos palabras estrictamente relacionadas con el concepto *ayllu*, éstas son: *llakta* y *marka*. *Llakta* significa aldea, terreno construido. Puede ser *ayllu*, o una parte de éste, o también varios *ayllu*. *Marka* significa terreno, pedazo de tierra que pertenece a la aldea (*llakta*)" En Szeminski, J., *Tendencias de desarrollo del ayllu peruano* (siglos XIV – XX), Estudios Latinoamericanos 1 (1972) Traducido del polaco por Carlos Humberto de León.

Sí, lo sé por el mismo maestro Wata de Taquile, pero en otros lugares no lo sé... Él me dijo: "Acá los jóvenes no se pueden casar con una chica que no sea de la isla, tienen que respetar las normas que hay aquí. Pero como viajan a Puno (ciudad) para traer cosas, si les gusta eso, entonces se van".

A unos jóvenes, con quienes estuvimos en un café, les hice algunas preguntas. Cuando le pregunté a uno de los chicos por las chicas de la ciudad, me cayó con delicadeza diciéndome que hay normas que deben respetar; es así y punto, es lo que dicen los mayores y hay que hacerlo. Sentía muy fuertemente en ese chico que su libertad había sido restringida, al controlarse por la comunidad de quién debe o no enamorarse, o de si sales fuera a estudiar. La comunidad se protege porque todo lo que experimentas fuera lo traes de vuelta. Así que, si sueñas con otras cosas, adiós, no hay problema. Pero imagino que este destierro debe ser terrible; tú, como poblador, debes sentir que el mundo se te va.

Y, entonces, qué pasará cuando por alguna razón han tenido que migrar a la capital, o a Puno mismo. Ahí sí están confrontados a romper las normas, se generará un conflicto interno...

...terrible. Si solo irse a Puno, donde ya hay mucho comercio, supone un conflicto cultural para ellos; si van a Lima es inimaginable la tensión que se genera internamente en cuestiones de identidad.

Belenger, un antropólogo que vivió muchos años en la región, llevó a un grupo de Taquile a Europa. Quiso que tocaran música allá porque a él le parecía algo valioso que las altas esferas del arte europeo debían conocer. Cuando ellos llegaron, repitieron todo el ritual que hacen en su isla. Para ello, tenían que saber la orientación hacia la cual debían mirar, y preguntaron: "¿Dónde está el norte?" El camarógrafo les decía que no podían bailar en esa posición porque le daban la espalda a la cámara, pero ellos se plantaron, "si no es así, no bailamos". El espacio y el cuerpo son inseparables.

[Carla]

Es cierto que en el mestizaje de la ciudad los niveles de agresión son altísimos y se hacen cotidianos, normalizados. Esto a su vez me permite reconocer que las mujeres y los hombres en este contexto deben sacar su carácter achorado para lidiar ante esta agresión. Necesitan de esta cultura del pillaje donde no te puedes dormir; donde debes mantenerte alerta, vivaz; donde debes aprovechar cualquier rendija por donde se cuele una oportunidad. El orden y la organización en la ciudad se distorsionan por la construcción invasiva del territorio, donde el migrante tuvo que hacerse un lugar porque nadie los recibía con los brazos abiertos sino con indiferencia; y debían, encima, competir con otros migrantes por un pedazo de desierto. La invasión también se da a nivel corporal, en los altos índices de violaciones, de robos y atropellos que oscilan con la cruda memoria del terrorismo y la militarización. La rudeza de la sociedad urbana, el racismo y el clasismo, han construido una cultura de la desconfianza. Recién ahora oímos hablar de la valoración positiva de la diferencia, pero aún queda mucho por reconstruir. Corporalidades que reconocer y nuevas tangentes que abrir en la educación, en la organización de la sociedad civil, en las creaciones contemporáneas cuestionadoras en su capacidad de experimentación y de apropiación del cuerpo y las memorias populares. Dejarnos "contaminar" de una cultura a otra y hacer que nuestros cuerpos dejen de ser pulcros, blancos, modernos y pretendidamente conservadores. Ser mestizos conlleva un largo proceso de reconocimiento y de transformación de paradigmas desde esta diversidad positiva y consciente de su riqueza, que se lleva en el cuerpo aguerrido y místico, curioso y creativo.



## Bibliografía:

Brachetti, A., Qoyllurrit'i. *Una creencia andina bajo conceptos cristianos*. Anales del museo de América, 10, págs. 85-112, 2002, Madrid  
file:///C:/Users/DOCENTESENSAD/Downloads/Dialnet-QuoyllurritiUnaCreenciaAndinaBajoConceptosCristian-1433188.pdf

Katari, *Diccionario Quechua - Aymara al Español*  
<http://www.katari.org/diccionario/diccionario.php?listletter=quechua&display=15>

Instituto Nacional de Estadística e Informática - INEI, *Migraciones Internas en el Perú*, 1995, publicación digital:  
[https://www.inei.gob.pe/media/MenuRecursivo/publicaciones\\_digitales/Est/Lib0018/resumen.htm](https://www.inei.gob.pe/media/MenuRecursivo/publicaciones_digitales/Est/Lib0018/resumen.htm)

Matos, L., (BIO)POLÍTICA, *diferença e a dança na educação, SIDD 2011, en Seminario Internacional Descobrir a Dança / Descobrimo através da Dança, 10 - 13 Nov. 2011, Faculdade de Motricidade Humana Serviço de Edições 1495-002 Cruz Quebrada, Portugal*

Parra, M., *Poder y estudios de las danzas en el Perú*, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 2009

José Portugal Catacora, febrero 2013:  
<http://joseportugalcatacora.blogspot.pe/2013/02/una-danza-para-la-quinua-los-pulis.html>

Rodríguez, O., *Los Negritos de Huánuco. Danza religiosa y ancestral. Antología*, Empresa Periodística Perú Dirección Regional de Cultura, Huánuco, 2013

Szeminski, J., *Tendencias de desarrollo del ayllu peruano (siglos WIV - XX)*, Estudios Latinoamericanos 1 (1972) Traducido del polaco por Carlos Humberto de León  
[http://www.ikl.org.pl/Estudios/EL01/el01\\_05\\_szem.pdf](http://www.ikl.org.pl/Estudios/EL01/el01_05_szem.pdf)

Tauro, A., *Enciclopedia Ilustrada del Perú*, Peisa, Lima, 2001

Tuesta, I; García, P y García, M; *Chicha peruana, una bebida una cultura*, Universidad San Martín de Porres, Lima, 2012 - <http://bochica.org/wp-content/uploads/2012/01/chicha.pdf>

Vilcapoma, José C., *La danza a través del mundo y de los Andes*, Asamblea Nacional de Rectores, Lima, 2008







L A S  
O C H O  
A U T O R  
A S

B I O G R A F Í A S

### **Ana Bustinduy (España)**

Ana Bustinduy es cofundadora y librera de La Libre de Barranco: un espacio de libros feminista y literario en el barrio de Barranco, Lima, que nació en septiembre del 2014.

Nacida en España, se licenció en derecho y filología hispánica por la UAM, incapaz de decidir entre las ciencias sociales y la literatura, y cursó un Máster en Cooperación Internacional. Antes de ser librería fue pizzera, profesora de español y trabajó y realizó estudios sobre derechos humanos con ONGs en España, Senegal, Mali, Vietnam, Camboya y Filipinas donde escuchó por primera vez "enfoque de género".

A partir de ahí recordó, como un resorte, que desde pequeña se preguntaba cómo se podían diferenciar los hombres de las mujeres si los dos podían tener pelo largo y aretes, así que siguió trabajando en derechos de las mujeres, oficial y extraoficialmente, leyendo compulsivamente, participando en redes internacionales, en reuniones de barrio y en marchas y escribiendo algunas cosas; siempre pensando que lo podría haber hecho mejor porque no es nada fácil el asunto (porque el patriarcado tiene tela).

### **Carla Coronado (Perú)**

Bailarina, coreógrafa y reciente investigadora y maestra de la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático. En 2015 funda la asociación Danzón Nuclear -junto a Christian Olivares y Paola Galarreta- con la que busca difundir el cuerpo en movimiento como fuente de saber, así como visibilizar el trabajo de los artistas de la danza contemporánea en el Perú.

En 2012 gana la beca Erasmus Mundus y se titula en 2014 como Magister en Artes Escénicas-Danza en la Universidad Sophia Antipolis de Niza y ULB de Bruselas. Sus estudios iniciales en ballet clásico y la formación como bailarina de danza con-

## P

temporánea en la PUCP, en paralelo a sus estudios en pintura también en la PUCP, la han llevado al cuestionamiento de los procedimientos clásicos en lo contemporáneo en búsqueda de procesos interdisciplinarios con interés en la antropología sensorial y las danzas tradicionales.

Ha tenido la oportunidad de bailar bajo la dirección de diversos coreógrafos peruanos y extranjeros como Guillermo Cas-trillón, Pachi Valle-Riestra, Vannia Ibargüen, Isabelle Schad y Dominique Dupuys, entre otros. En los últimos años se ha dedicado a crear y codirigir piezas como: *De aquí al otro lado*, *La femme squelette*, *Le jugement*, *Shopping is Nice?*, *En attendant les mecs: cliché et tendresse brutte*, *Le Payement* (Aplicación de tesis de Maestría), *Ejercicio de choque continuo*, *EN//CAUCE*, *Polímeros*. *Retazos Rezurcidos* (pieza ganadora del concurso CREADORES 2015 - PUCP).

### **Pachi Valle-Riestra (Perú)**

Bailarina, coreógrafa y maestra de danza contemporánea. Estudió danza en la Universidad del Estado de Nueva York S.U.N.Y Purchase de donde obtuvo su Licenciatura en Danza en Contemporánea. Luego de graduarse trabajó con varios coreógrafos neoyorquinos independientes y junto con Veronique Robert, Donell Stines y Carla Barragán formó el grupo Birlibirloque. También enseñó danza en escuelas públicas en Brooklyn (Nueva York), y dentro del programa extra curricular Hispanic Young People's Alternative.

En 1995 regresó al Perú y con Mirella Carbone y Rossana Peñaloza abrieron la escuela y centro de danza contemporánea Pata de Cabra que durante 8 años colaboró con la formación de muchos bailarines peruanos así como con la difusión de este arte.

## J

Desde el año 2000 enseña en la Escuela de Danza de la Pontífica Universidad Católica del Perú; hoy especialidad de Danza en la Facultad de Artes Escénicas (Danza PUCP).

Ha bailado y presentado su trabajo no solo a nivel nacional sino también en Chile, Ecuador, México, Estados Unidos, Alemania y Hong Kong.

Dentro de sus obras se encuentran *You talkin' to me? 99 centavos*, *Penelopeando*, *Arritmia*, *En búsqueda de un milagro*, *Gregario*, *El pecado del mirón*, *Suspiro a la limeña*, *La duda*, *La mitad*, *El último abrazo* y *El viaje*, *Corpus breve*, *Eterno efímero*, *Hambrientas*, *La caza del corazón*, *De pichangas y muñecas* (Proyecto ganador de la residencia de danza gran formato de la municipalidad de Lima 2013), *El decente* y *La virtud del que se muerde la cola* (estos 2 últimos creados para los alumnos de danza PUCP ), *Tita y Lola Lola y Tita y yo*. Desde hace varios años trabaja como jueza en distintos realities televisivos de baile como *Desafío y fama*, *Bailando por un sueño*, *El Show de los sueños* y en *El gran show*.

En el 2015 trabajó como consultora para el Ministerio de Educación (MINEDU) en la elaboración de la propuesta y fascículo de Educación a Través del Arte y la Cultura para la currícula de escuelas estatales del Perú.

### **Javier Vaquero Ollero (España)**

Comienza sus estudios de danza y teatro en diferentes centros de Madrid, Andalucía y en la Universidad Miguel Hernández de Altea. En 2003 se traslada a Róterdam para cursar el Título Superior en Danza Contemporánea, impartido por CODARTS. Desde entonces ha traba-

jado como intérprete con diferentes creadores como Xavier Le Roy, Nicole Beutler, Hofesh Shechter, Bea Fernández, Pere Faura, Aimar Pérez Galí, Conny Janssen Danst, Ann van der Broek, Marta Reig Torres, Dylan Newcomb y Arno Schuitemaker, entre otros.

Desde hace años, también desarrolla su propio trabajo como coreógrafo con proyectos como *Declarando amor*, *Danzas primitivas*, *Saturno y el salón de espejos*, *Lógica de la representación* y otros; y ejerce como pedagogo en diferentes centros tanto en España como en Latinoamérica. Es miembro fundador de Espacio Práctico (Barcelona) y ha formado parte del colectivo ARTAS, el encargado de dirigir el espacio de creación y agitación cultural La Poderosa (Barcelona).

En los últimos años vivió en Lima (Perú) donde trabajó como docente de la carrera de Danza de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Y posteriormente vivió en Bogotá (Colombia) donde cursó la Maestría en Teatro y Artes Vivas impartida por la Universidad Nacional de Colombia y donde también fue docente de danza en la Carrera de Artes Escénicas de la Universidad Javeriana.

En el 2016 ha editado su primera publicación *Cuerpos ahorados*, coordinada por él y escrita junto con varios colaboradores en la que se charla y reflexiona sobre la danza contemporánea en el contexto peruano.

En la actualidad reside en España donde sigue desarrollando su carrera desde la creación, investigación, pedagogía, interpretación y gestión en danza.

“Bailarín, coreógrafo, profesor, gestor y terapeuta manual. Empecé a bailar por una necesidad vital. Durante mis primeros años el impulso y el placer a la hora de bailar se convirtió en un motor para ser y hacer. A día de hoy, muy distanciado de esa necesidad vital, la danza para mí se convierte en una forma de pensar, reflexionar y celebrar. Mi trabajo se relaciona con el cuerpo como acontecimiento físico-químico,

## E

como material que genera lenguaje y como creador de significados. Me interesa la disección del cuerpo; la exploración de los sentidos, no solo visuales, del cuerpo en escena; y la relación y lecturas, que el espectador puede generar en un cuerpo que está siendo observado”.

### **Elisa Fuenzalida (Perú)**

Nací en una colonia de Miami llamada Lima, hija malagradecida de la clase media (en todas las clases hay chusma), salí del armario y me declaré antifujimorista en los noventa y feminista en los dosmiles, lo que me costó varios intentos de linchamiento de los que salí no solo ilesa sino más antifujimorista y más feminista que antes. Emigré a España en el 2004 y desde entonces he dado vueltas por muchos más sitios, pero siempre acabo volviendo a Madrid. Las mejores cosas que hice en mi vida las hice con amigas y amigos, en colectivo. Participé del proceso del 15M, experiencia de la que, en cambio, salí herida, contusa y con ganas de más. De ahí en adelante ya no suelo resolver en soledad cosas que son comunes. Dónde habito, cómo subsisto, cómo me cuido, ha pasado a ser de una pregunta en singular a una en plural. También contar nuestras luchas ha pasado a ser un ejercicio de la memoria compartida. Mi intervención en la conversación que abre este libro no es una excepción, también puse en común los correos que intercambié con Ana y Javier, sola no se puede, con amigas, sí. Así que redacto esta bio haciendo un esfuerzo por conciliar ese ejercicio de inteligencia colectiva con la convención de lo que tiende hacia la autoría con nombre propio (aunque luego se desboce en un diálogo de grupo), por lo que tenga de útil contar un camino que hace ya tiempo se dirige hacia el compartir.

El poco tiempo que he pasado en Perú desde que emigré hace doce años participé de la campaña por la despenalización del aborto y en el proceso de resistencia Toma el By Pass,



que luchó por poner en debate el uso del espacio común de Lima. Ninguna de estas cosas hubiera tenido efectos, los que haya tenido, sin hacerse juntas. Sola, en cambio, he publicado artículos analizando el proceso de gentrificación controlada del que está siendo objeto el barrio de Castilla en el Callao. Seguramente estos no los hayan leído más de cinco personas. En fin, mi currículum no tiene ningún interés, solo estoy intentando decir que vengo de un entorno de experimentación y deseos en el que la relación entre cuerpo, territorio y autonomía se nos presenta como clave para construir un mundo mucho mejor que este.

He trabajado y sigo trabajando como periodista, si es que es todavía posible usar esa palabra y no porque me interese hacerme una carrera o ser una autora marca, sino porque veo que puede ser una herramienta para que seamos nosotras mismas quienes contemos nuestra historia. La gente que ha compartido conmigo el proceso de pensar las preguntas que me plantearon Ana y Javier, hace lo mismo desde las dimensiones respectivas que exploran.

No tengo un máster en gestión cultural o en estudios de género y, de hecho, creo que los másteres en gestión cultural y estudios de género son parte del problema. Mi experiencia con el cuerpo, con lo mujer, con lo que posibilita y potencia la emancipación ha sido más desde las decisiones que he tomado en mi vida que desde el campo profesional, de preguntas que escucho todos los días en conversaciones, en el campo del hacer. ¿Cómo hablar de un feminismo que no cuestiona la economía? ¿Cómo decir anticapitalismo sin hablar de colonialismo? ¿Cómo hablar de vida sin hablar de territorio? ¿Cómo hablar de agua sin hablar del pacto entre la empresa privada y el estado? ¿Cómo hablar de poder y hegemonía sin mirar dentro de nuestros propios deseos?

## L

Creemos en la vida en comunidad, no en la comunidad basada en la idea de gueto que se une en función a un beneficio que se incrementa en la medida en la que suma adeptos, sino en la comunidad que viene de la palabra "común", es decir, lo compartido por encima de lo privado. Creemos en la autonomía, no en la autonomía de los liberales, sino en la que cuestiona el poder impuesto. No nos gustan los activistas profesionales. Tampoco somos súper fans de las asambleas, pero vemos muchas más posibilidades de crear una ética común a través de ellas, que desde la coordinación profesional de movimientos sociales. No nos gusta la idea de "movimiento social" ya que implica algo que tiene un inicio y un fin, unxs representantes, unxs objetivos y una resolución, la de cambiar un gobierno por otro que en apariencia atiende una serie de reivindicaciones. Nos interesan mucho más todos esos fuegos periféricos que se levantan en derredor, aquellos que "el movimiento" intenta encausar, ordenar, incluso apagar. El feminismo y la descolonización tienen que ver menos con un movimiento social que con desprendernos todo aquello que pretenda subordinarnos, provenga de donde provenga. Y en hacerlo retroceder.

### **Luis Valdivia (Perú)**

Bailarín, profesor y coreógrafo. Se inició en el ballet con la maestra británica Thora Darce, continuó sus estudios en el Ballet San Marcos bajo la dirección de la maestra Vera Stastny, teniendo como principales maestros a Martha Herencia y Gina Natteri en ballet clásico y el profesor Jesús Torres en danza moderna.

Ha trabajado con reconocidos maestros y coreógrafos como Maureen Llewellyn-Jones, Morella Petrozzi, Patricia Awapara, Mirella Carbone, Rogelio López (Costa Rica), Francisco Rider (Brasil), Herve Diasmas (Francia), Virgilio Sieni (Italia), Royston Maldoom (Inglaterra), Tamara Mc Lorg (Inglaterra).

C

**Carlos (Atabey) María Romero (Colombia)**

Consolidó en el 2016 una terapia de movimiento llamada Vogue-Chique que facilita principalmente herramientas vitales tradicionalmente desarrolladas por las personas LGBTQ+ a adultos mayores de 50 años. Miembro de Vividero Colectivo, cuyos proyectos reclaman como patrimonio cultural prácticas sociales y bienes arquitectónicos históricamente marginados. Recientemente en colaboración con Sam Causer, fueron presentados con su Pabellón de los Sonrojos en el libro *New Architects 3* durante la Bienal de Venecia y durante *Sin Límites - La conferencia LGBTQ+ sobre Archivos, Museos, Librerías y Colecciones Especiales en Londres*. Con este mismo colaborador ha realizado también investigación y estrategias asociadas para promover y proteger 5 km de espacio público del Parque Costero de Margate, Inglaterra.

Estudió Gobierno y Relaciones Internacionales; Danza y Coreografía, y su trabajo de grado de la Maestría Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas fue laureado por la Universidad Nacional de Colombia (2012). Del 2009 al 2011 se dedicó a la ingeniería cultural por medio de la organización eltiempoelespacioelespectador(a), fue maestro en varias universidades de Bogotá, lideró el diseño del programa de Danza de la Universidad del Atlántico en Barranquilla, y se encargó de la curaduría del Festival y Plataforma Universitaria de Danza en Colombia.

En el 2014 presentó en cocuraduría con Inti Guerrero la exposición *Josephine Baker y Le Corbusier en Río. Un affair trasatlántico* en el Museo de Arte de Río (MAR).

Sus trabajos, colaboraciones y contribuciones han sucedido en espacios como la Galería Santa Fé y MAM, Bogotá; Fonderie Darling, Montreal; Art Gallery of Ontario, Toronto; La Poderosa y Espai Erre, Barcelona; MDT, Stockholm; Arco, Madrid; Abrons Arts Center and The Spectrum, New York; Arsenic, Lausanne; Réunion and Tanzhaus Zürich; Vogue Fabrics, Turner Contemporary, David Roberts Art Foundation, The Tanks/TATE and The Serpentine Gallery, UK.

L

**Luz Guitiérrez Privat (Perú)**

Coreógrafa y directora artística de elencos nacionales de danza folklórica -Conjunto Nacional de Folklore del Perú y Elenco de danza Brisas del Titicaca-. Bailarina de danza folklórica y contemporánea, desde el butho, con estudios de especialización en Expresión Corporal y Danza para Maestros en la Universidad Autónoma de Barcelona. Siguió estudios con la Compañía de Danza Andrés Corchero, fue artista residente del Centro Cultural L'Estruch en Sabadell, Barcelona con investigación del movimiento corporal sobre la técnica Body Weather. Premio Iberescena en pro del fomento a la cultura tradicional y su proyección artística en el rubro de Coreografía. Premio Nacional de Baile Folklórico en Pareja auspiciado por la Universidad Ricardo Palma de Lima. Ha publicado: *La danza folklórica partiendo del conocimiento corporal* editado por la Biblioteca Nacional-PUCP y participa del proyecto *Viadanza un lugar para el cuerpo en la educación*.

Su Trabajo se basa en la investigación orgánica del movimiento de la danza tradicional Peruana; así como el uso de técnicas físicas y emocionales desde el entrenamiento en la Técnica Body Weather. También ha impartido talleres en diversos lugares de América Latina y Europa.







**Cuerpos Achorados** nace como evolución y respuesta al ciclo “Charlas sobre danza contemporánea y cuerpos en movimiento” que se llevó a cabo en el Centro Cultural de España de Lima en Julio de 2015. Dicho ciclo se llevó a cabo en diferentes días y participaron múltiples ponentes que expusieron referentes y conceptos alrededor de la danza para ponerlos a disposición del público asistente y tratar de generar un diálogo y discusión colectiva.

De este modo, la publicación realizada a partir de las charlas, más allá de ser una memoria del ciclo, es un conjunto de diálogos entre los ponentes de las charlas y personas con las que estábamos interesadas en dialogar para repensar en ellas a posteriori, ponerlas aún más en relación con nuestros contextos y detonar preguntas. Sería algo así como una “meta charla” de las charlas originales que a su vez son editadas en papel, y el resultado de este proceso es el libro **Cuerpos Achorados**.

Los cuatro ejes de debate en el libro –que equivalen a las cuatro charlas– son: “Danza y feminismos”, “Danza posmoderna y conceptual en EE.UU. y Europa”, “Historia de la danza moderna y contemporánea en el Perú” y “Discursos del cuerpo occidental”.

Nuestro objetivo al realizar esta publicación ha sido el de incentivar y aportar en lo posible en el material escritural sobre danza en el Perú; y desde la base de que este material que se iba a generar fuera contado y escrito por los mismos protagonistas. A partir de aquí nos encantaría generar debate y nuevas iniciativas que reflexionen sobre la danza, los cuerpos en movimiento y el potencial político de estos.