

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
ESCUELA DE POSGRADO



Pasión por la norteña

Etnografía sobre el cuerpo, ritual y *performance* de las bailarinas de marinera norteña

**TESIS PARA OPTAR EL GRADO ACADÉMICO DE MAGISTER
EN ANTROPOLOGÍA VISUAL**

AUTORA

Gisella del Carmen San Miguel Carrasco

ASESORA

Maria Eugenia Ulfe Young

Noviembre, 2017

Resumen

Lo que presento al lector es una investigación antropológica que tiene como eje temático el cuerpo humano femenino estudiado a partir de la bailarina de marinera norteña. Entiendo a la marinera como un baile tradicional de nuestro país, por su larga historia, porque aún se mantiene muy vigente, y quizá atraviere su mejor momento. El estudio de esta danza está contextualizado principalmente en una visión actual de consumo y producción, donde la capacidad económica juega un rol fundamental. A través de mi investigación analizo discursos, comportamientos, y sacrificios de jóvenes mujeres en el aprendizaje de conocer y utilizar su cuerpo para bailar. Asimismo, cómo a través de la danza se dibujan disímiles femineidades, cómo se manifiestan y cuáles son.

Además, explico y analizo cómo el cuerpo de estas mujeres se ve en la obligación de ser adornado con los mejores y, en algunos casos, los más caros accesorios para mostrarse frente a un público. De este modo, explico los rituales de belleza y *performance* de estas bailarinas.

Esta investigación, asimismo, hace un seguimiento fotográfico personal a todas las participantes en los distintos espacios donde están en relación con la marinera. Quienes, relatan sus testimonios personales y emociones frente a la danza, lo cual permite evidenciar diferencias y similitudes en los discursos de bailarinas que pertenecen a un mismo taller de marinera y aprenden con un mismo maestro.

Palabras claves

Marinera norteña, bailarina, cuerpo, corporalidad, honestidad, femineidad, ritual, *performance*, fotografía.

ÍNDICE

Galería de fotos	viii-xiii
Introducción: Descubriendo la marinera a través de mis fotografías	1
CAPÍTULO I: El “mundo norteño”	4
1. PRESENTACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN	4
1.1 Contextualización del tema	4
1.1.1 Con los ojos bien abiertos	4
1.1.2 El buen “momento norteño”	5
1.1.3 La investigación en sí	7
1.2. Preguntas de investigación y objetivos	8
1.3. Justificación	9
1.4. Metodología	11
1.5 Producto audiovisual	18
CAPÍTULO II: Bailar para (re) conocer mi cuerpo	24
Introducción del capítulo	24
2.1 La marinera es... encontrando su significado	25
2.1.1 Música y autores	27
2.2 La danza vs la competencia	29
2.3 El taller	32
Fotografías del taller	34-35
2.3.1 Los alumnos	36
2.3.2 El maestro	38
2.3.3 Las bailarinas	40
2.4 La danza	41

2.4.1 La pareja	44
2.5 La corporalidad en las bailarinas	45
2.5.1 La honestidad en la danza	60
2.5.2 Compromiso	63
2.6 Mírenme, soy la campeona	65
2.7 La femineidad en la marinera norteña	66
Conclusiones del capítulo	81
Collage fotográfico 1	84
Collage fotográfico 2	85
CAPÍTULO III: El ritual de la belleza	86
Introducción del capítulo	86
3.1 Definiendo el ritual	87
3.2 La separación	89
3.2.1 Empezando el ritual de belleza: el maquillaje	89
3.2.2 Los peinados	93
Collage fotográfico nº 3: El ritual de belleza	98
3.3 Vistiendo el cuerpo: el atavío norteño	99
Collage fotográfico 4: Los trajes tradicionales norteños	101
Collage fotográfico 5: Los trajes estilizados	102
3.3.1 Preparando mi vestido	105
3.3.2 No tengo espacio para guardarlos, pero quiero más trajes	109
3.3.3 Un trabajo como cualquier otro	110
Captura de imagen 1	112
Captura de imagen 2	112
Captura de imagen 3	113
3.3.4 Adornando el cuerpo	113
3.3.5 Soy yo misma, no una actriz	115

3.3.6 La conexión con el traje y el pañuelo	118
Conclusiones del capítulo	121
CAPÍTULO IV: Llegó el momento... ¡A bailar!	125
Introducción del capítulo	125
4.1 Trujillo: la meca de la marinera norteña	127
4.1.1 Los concursos y el espectáculo televisado	129
Fotografías 11-14	132-133
Collage fotográfico 6: Viendo marinera por la televisión	134
4.1.2 ¿Ya viste tu foto publicada?!: La marinera y las redes sociales	137
Captura de imagen 4-5	138
Captura de imagen 6-7	139
4.2 Revisando mis cuentas bancarias	140
4.3 La competencia	145
4.3.1 Calificación de los jurados	148
4.3.2 La espera, ¿desespera?	155
4.3.3 Convirtiéndome en una profesional	157
4.4 El máximo reconocimiento	159
Fotografías 19-20	163
Fotografías 21-22	164
4.5 La <i>performance</i>	165
4.5.1 <i>Performance</i> de transportación	168
4.6 El “túnel” norteño: la separación y la incorporación	172
Conclusiones del capítulo	179
Conclusiones Finales	181
Bibliografía	187

Lista de fotografías

Fotografía 1	Bailarinas de marinera norteña en su performance	viii
Fotografía 2	Bailarinas de marinera norteña en su performance	ix
Fotografía 3	Bailarinas de marinera norteña en su performance	x
Fotografía 4	Bailarinas de marinera norteña en su performance	xi
Fotografía 5	Bailarinas de marinera norteña en su performance	xii
Fotografía 6	Bailarinas de marinera norteña en su performance	xiii
Fotografía 7	Sala de espera en el taller	34
Fotografía 8	Salón de entrenamientos/ensayos	34
Fotografía 9	Salón de entrenamientos/ensayos	35
Fotografía 10	Salón de entrenamientos/ensayos	35
Fotografía 11	Los campeones de marinera en la pista de baile	132
Fotografía 12	La campeona categoría Adulto y su papá en el pódium	132
Fotografía 13	El túnel	133
Fotografía 14	Los campeones categoría Adulto en el pódium	133
Fotografía 15	Concurso “El Nuevo Tunante 2015”	147
Fotografía 16	Concurso “El Nuevo Tunante 2015”	148
Fotografía 17	El jurado	149
Fotografía 18	Concurso “El Nuevo Tunante 2015”	157
Fotografía 19	Los premios y la banda de campeona	163
Fotografía 20	La campeona	163
Fotografía 21	La campeona	164
Fotografía 22	La campeona	164

Lista de collages fotográficos

Collage fotográfico 1	Los entrenamientos en el taller	84
Collage fotográfico 2	Los entrenamientos en el taller	85
Collage fotográfico 3	El ritual de belleza	98
Collage fotográfico 4	Los trajes tradicionales norteños	101
Collage fotográfico 5	Los trajes estilizados	102
Collage fotográfico 6	Viendo marinera por la televisión	134

Lista de tablas

Tabla 1	Los actores involucrados	14
Tabla 2	¿Cuántos alumnos son?	37
Tabla 3	Las participantes	41

Tabla 4	Entendiendo la danza	42
Tabla 5	¿Quiénes me acompañan en mi ritual?	92
Tabla 6	Cada vez más competencias	128
Tabla 7	¿Cuánto debo tener en mi bolsillo?	144
Tabla 8	¿A qué categoría pertenezco?	146
Tabla 9	Los puntajes	149
Tabla 10	Los criterios de evaluación del jurado	150
Tabla 11	Etapas de la <i>performance</i>	166

Lista de captura de imágenes

Captura de imagen 1	Página de <i>Facebook</i> de la diseñadora María Martha Reverte	112
Captura de imagen 2	Página de <i>Facebook</i> de la diseñadora Nancy Castro	112
Captura de imagen 3	Página de <i>Facebook</i> de la diseñadora Rosy Jara	113
Captura de imagen 4	Imagen extraída del <i>Facebook</i> de una bailarina	138
Captura de imagen 5	Imagen extraída del <i>Facebook</i> de una campeona	138
Captura de imagen 6	Página del <i>Facebook</i> de la revista <i>Marinera y Punto</i>	139
Captura de imagen 7	Página del <i>Facebook</i> de la revista <i>Zevallos marinera</i>	139

Lista de diagramas

Diagrama 1	<i>Performance</i> de transportación	169
Diagrama 2	Etapas de los ritos de pasaje de Arnold Van Gennepe	177
Diagrama 3	Etapas de los ritos de pasaje de Arnolds Van Gennepe	177

Galería de fotos



Fotografía 1: Concurso El Nuevo Tunante, mayo de 2015.
Coliseo “Niño héroe Manuel Bonilla”, Miraflores, Lima. Fuente: Archivo personal, 2015.



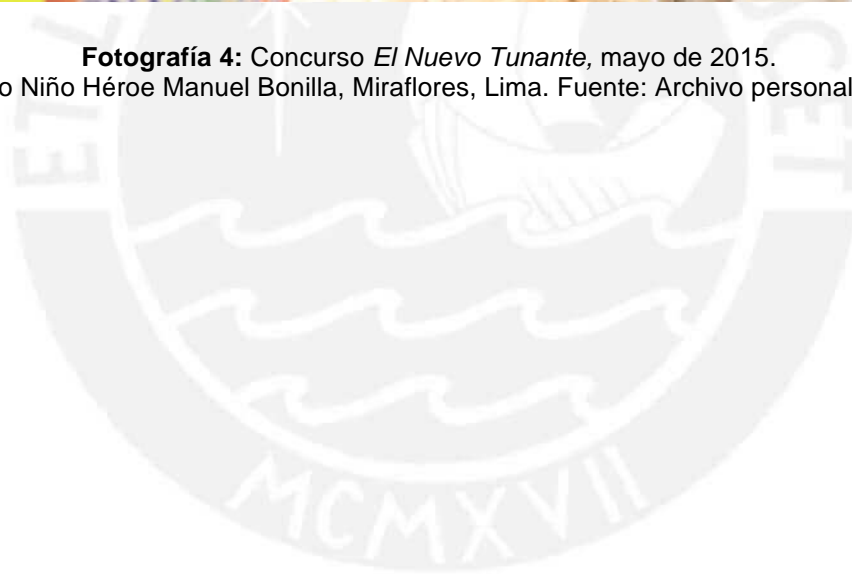
Fotografía 2: Concurso *Selectivo Metropolitano de Lima*, noviembre 2015.
Coliseo Miguel Grau, Callao. Fuente: Archivo personal, 2015.



Fotografía 3: Concurso *El Nuevo Tunante*, mayo de 2016.
Coliseo Niño Héroe Manuel Bonilla, Miraflores, Lima. Fuente: Archivo personal, 2016.

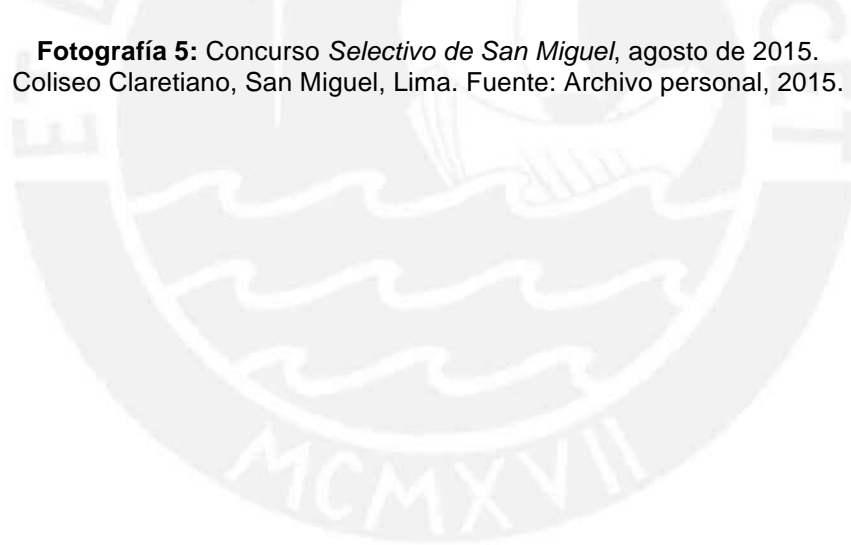


Fotografía 4: Concurso *El Nuevo Tunante*, mayo de 2015.
Coliseo Niño Héroe Manuel Bonilla, Miraflores, Lima. Fuente: Archivo personal, 2015.



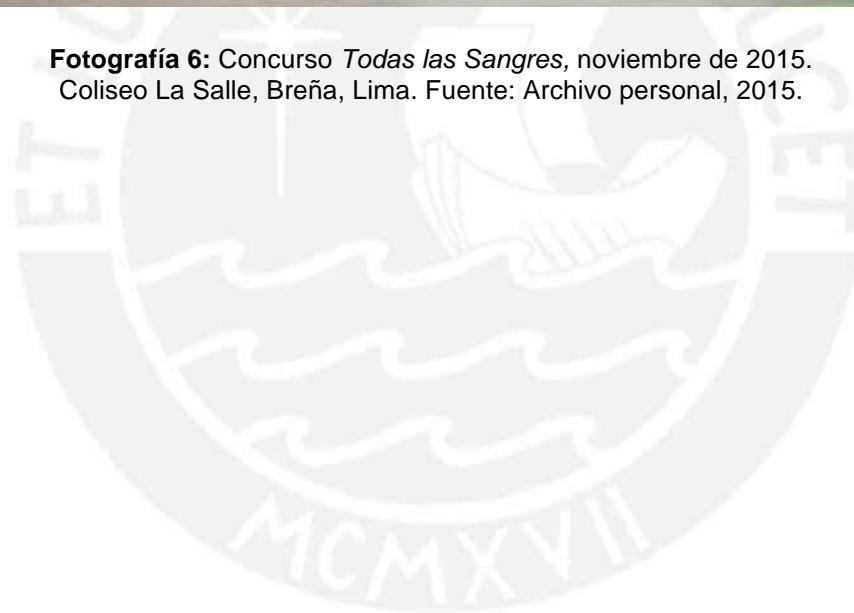


Fotografía 5: Concurso *Selectivo de San Miguel*, agosto de 2015. Coliseo Claretiano, San Miguel, Lima. Fuente: Archivo personal, 2015.





Fotografía 6: Concurso *Todas las Sangres*, noviembre de 2015.
Coliseo La Salle, Breña, Lima. Fuente: Archivo personal, 2015.



Introducción

Descubriendo la marinera a través de mis fotografías

Desde que asistí a las competencias de marinera norteña hace muchos años atrás, me resultaba fascinante observar a las bailarinas disfrutar al son de la música y verlas impecables con sus trajes. Asistía (y asisto) por un gusto personal y porque en aquel entonces (y por muy poco tiempo) iba a una academia de danza. Sin embargo, nunca he concursado ni tampoco me han confeccionado un vestido.

Asimismo, mi profesión de fotógrafa me permitió estar en la pista de baile y poder capturar imágenes de las parejas en competición. Estando tan cerca de ellas, pude constatar que el “deber” de una bailarina es mostrarse “perfecta” en todos los aspectos de su cuerpo: su nivel físico, maquillaje, peinado, su vestimenta, y por supuesto, su baile. Destaco estos detalles porque luego de fotografiar varios concursos de marinera norteña en Lima y provincias, no recuerdo haber visto alguna bailarina desarreglada o despeinada. La “necesidad” de la mujer peruana de verse bella en escena es una constante. Cabe indicar que la marinera es un baile que no tiene límite de edad. Por ejemplo, a los concursos asisten niñas desde los 4 hasta señoras con más de 80 años, y todas están muy bien arregladas.

Todo ello, me llevó a reflexionar sobre esta “necesaria transformación” con respecto al cuerpo e imagen de la mujer. Además de existir un aprendizaje previo para mover cada parte del cuerpo (los pies, piernas, manos, cabeza), las bailarinas deben

coordinar sus movimientos junto con cada elemento que forma parte de su apariencia externa. Es decir, el movimiento y la apariencia deben mezclarse armoniosamente según la edad, la contextura y el tamaño. En este sentido, lo que observaba en los concursos no podía ser considerado como algo espontáneo o practicado en un solo día. Se trataba más bien de un largo proceso de preparación.

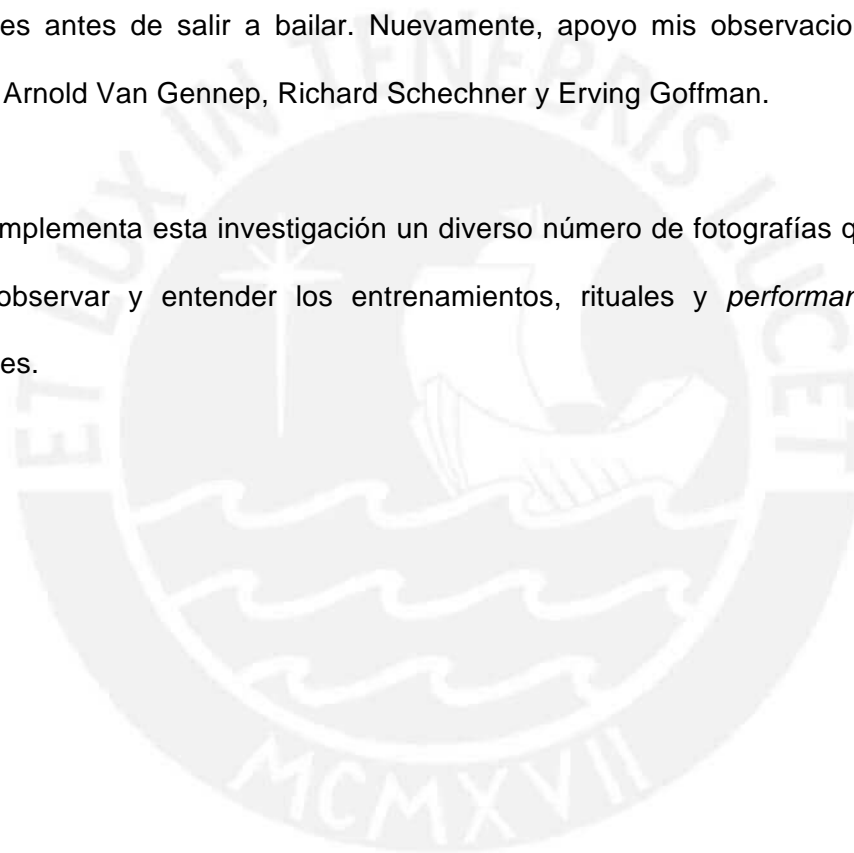
Actualmente, el creciente número de competencias ha hecho que este baile sea el más solicitado, competitivo y uno de los más reconocidos en el extranjero. Para que una bailarina logre ingresar en este “mundo” además de talento debe poseer, entre otras cosas, recursos económicos suficientes para poder acceder y mantenerse adentro. Asimismo, la marinera norteña es capaz de “adecuar”, “moldear” el comportamiento de una mujer. Ello, ya que en las competencias se espera que la mujer “actúe” de determinada manera.

Es por ello, que mi tesis se centra en el proceso que pasan estas bailarinas desde sus entrenamientos hasta la presentación de su *performance*, siendo este competitivo mundo dancístico donde mi investigación toma lugar.

Para conseguir estos fines, el lector encontrará en el primer capítulo una visión panorámica del problema de investigación, objetivos, justificación y metodología. En el segundo capítulo expongo diversos conceptos de la marinera haciendo uso del testimonio de conocedores de esta danza. Presento el taller seleccionado, al maestro y a las bailarinas que colaboraron con la investigación. Además, realizo una descripción antropológica sobre cómo debe encontrarse el cuerpo de las bailarinas para poder aprender. En esta sección apoyo mi trabajo con importantes investigadores de las teorías del cuerpo como Michel Foucault, Erving Goffman y David Le Breton. Asimismo, explico la importancia de conceptos como la disciplina, honestidad y compromiso en el trabajo de las alumnas.

En el tercer capítulo explico los tres principales rituales que practican las bailarinas antes de la *performance*. Expongo sus testimonios personales para encontrar similitudes y diferencias entre sus experiencias. Reviso los importantes trabajos de Catherine Bell, Arnold Van Gennep y Victor Turner. Finalmente, en el cuarto capítulo me explayo en la función que cumplen los actores que asisten a los concursos y resalto el contexto de producción y consumo en el que actualmente se encuentra inmersa la marinera norteña. Analizo en profundidad el significado de la *performance* y “el túnel”, que es el espacio previo y obligatorio donde se ubican los participantes antes de salir a bailar. Nuevamente, apoyo mis observaciones en las teorías de Arnold Van Gennep, Richard Schechner y Erving Goffman.

Complementa esta investigación un diverso número de fotografías que permite al lector observar y entender los entrenamientos, rituales y *performance* de las participantes.



CAPÍTULO I: El “mundo norteño”

PRESENTACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN

1.1. Contextualización del tema

1.1.1. Con los ojos bien abiertos

Cuando uno asiste a un concurso de marinera norteña, ve a las parejas danzando en la pista de baile; ve a las bailarinas vistiendo hermosos y coloridos trajes; ve el cabello de las mujeres con moños o trenzas adornado con muchas flores; ve el maquillaje que resalta la belleza y la sonrisa que muestran las mujeres. Todos estos elementos actualmente son indispensables para aquellas que desean participar en una competencia de marinera. Este arreglo es todo un conjunto, es decir, una bailarina no puede peinarse y dejar de maquillarse, o no puede vestirse e ir con el cabello suelto o desordenado. También, se observa que el baile de las danzantes refleja un gran manejo de sus cuerpos: el rápido desplazamiento alrededor de la pista, el zapateo, el manejo del pañuelo y la falda, por nombrar algunos. Ello indica que existe un intenso entrenamiento para llegar a mostrar un baile con tanto nivel y seguridad, sin importar la edad.

Entre los años 2015 y 2016 asistí a siete competencias¹ de marinera. Fue en un concurso realizado en el Coliseo Miguel Grau (Callao) donde además de tomar fotos, decidí observar con detenimiento lo que sucedía a mi alrededor. Me di cuenta que muchas bailarinas llegaban listas al coliseo, otras se maquillaban o se vestían allí, mientras otras esperaban a su profesor quien les colocaba las flores en el cabello, por mencionar algunos detalles. En las graderías las parejas practicaban algunos pasos mientras esperaban su turno para bailar o las danzantes afinaban algún detalle de su vestido. Todo ello me hizo reflexionar que detrás de la puesta en escena existe una preparación ardua e intensa por parte de la mujer en cuanto a su imagen y cuerpo. Recuerdo que al realizar mi trabajo de campo en más de una ocasión escuché frases como: “¡ella ya nació así!”, “¡siempre ha bailado así, desde pequeña!”. Pero ¿cómo podía ser eso posible?, ¿acaso algunas mujeres “nacen” bailarinas y otras no? Es así que decidí volcar toda mi atención en tener una comunicación más íntima y personal con ellas. Decidí observar y conocer su trabajo en el taller y en los coliseos antes y después de su *performance*.

1.1.2 El buen “momento norteño”

En su libro *¿Habrá jarana en el cielo?: tradición y cambio en la marinera limeña* (2012), Rodrigo Chocano explica que la tradición implica “un modelo de continuidad a través de la transmisión de elementos culturales entre generaciones de un grupo social, elementos que se siguen recreando y valorando con vigencia contemporánea. [...] puede considerarse tradición cualquier legado del pasado al presente” (1981: 12)² (2012: 53). La importancia de la marinera tuvo como resultado

¹ El Concurso de “El Nuevo Tunante” fue el primero al que asistí en el 2015. Se realizó en el distrito de Miraflores en Lima.

² En la última oración de la mencionada cita, Rodrigo Chocano cita al autor Edward Shils de su libro *Tradition*.

que sus “formas coreográficas y musicales [...] fueron declaradas Patrimonio Cultural de la Nación en 1986 por Resolución Suprema N° 022-86-ED”³.

Este no es un baile reciente como lo explicarían otros estudiosos (como ya lo veremos en el capítulo 2 con mayor detalle) y algunas composiciones musicales. Al practicarse aún en el 2016, demostraría que el pasado aún sigue vivo en el presente. Entonces, al hablar de marinera podríamos referirnos a una danza tradicional por lo expuesto por Chocano.

La marinera posee distintas interpretaciones alrededor del país. Dependiendo de la región geográfica y de la provincia, la música y los trajes varían. Tal es el caso, por ejemplo, de las marineras limeña, huamanguina, puneña o amazónica. Sin embargo, ninguna de ellas posee tanta acogida hoy en día como la norteña. Para Manuel Kaufman⁴ esta falta de convocatoria de los otros estilos de danza se debe no a que la norteña las haya desplazado, sino a que las demás se han quedado dormidas y adormecidas. Usualmente, los concursos de marinera limeña se juntan con tondero, pero no son tan frecuentes y la cantidad de participantes es menor.

Sólo de marinera norteña en el 2015 hubo más de setenta concursos a nivel local y nacional y en el extranjero más de veinte. Además, la marinera norteña es la única danza en el país que desde 1960 tiene un concurso nacional exclusivo que se realiza todos los años en Trujillo (La Libertad) la última semana de enero, y que hace más de ocho años se transmite en vivo por televisión nacional⁵. Chocano refiere que los concursos y el trabajo de las academias son los espacios más importantes para

³ www.connuestroperu.com/actualidad/pronunciamientos/1630-la-marinera-es-patrimonio-cultural-del-peru

⁴ Bailarín y jurado de los concursos de marinera norteña y limeña. Fragmento tomado de la entrevista realizada en abril de 2016 en la pastelería Rovegno, distrito de San Isidro.

⁵ TV Perú es el canal encargado de transmitir el Concurso Nacional y Mundial de Marinera Norteña. Su transmisión son los sábados por la tarde y el domingo desde que inicia la competencia hasta su fin.

difundir la marinera limeña (2012: 70). Lo mismo sucede con la norteña y más aún porque esta danza convoca muchísima más gente que la limeña. Incluso, cada año los concursos van en aumento y con una gran acogida del público nacional y del extranjero. Ello consolida el buen momento por el que atraviesa la marinera norteña.

Otra muestra del gran impacto que posee esta danza fue que en la clausura de los Juegos Panamericanos en Canadá en el 2015 cinco varones realizaron un baile de zapateo impecable al son de una marinera norteña. Al terminar, salió a escena la bailarina María Martha Reverte⁶ para bailar con uno de ellos al compás de “La Conche’perla”⁷, motivando a que luego bailaran todos juntos ante un auditorio abarrotado de gente. De todas las danzas existentes en el Perú, fue la norteña la elegida para ser transmitida a nivel mundial por televisión.

Por lo expuesto, hoy en día de todos los estilos existentes el norteño es el más popular y difundido. Debido a ello, se enmarca en un lugar privilegiado a comparación de otras danzas peruanas y su estudio resulta de mayor importancia.

1.1.3 La investigación en sí

Actualmente, la presencia de la mujer en esta danza ha tomado mucha importancia. No sólo en cuanto a su baile sino también a su imagen física y qué tan arreglado muestra su cuerpo al momento de una presentación. Las bailarinas seleccionadas acuden a un taller donde reciben clases particulares. Por ejemplo, deben aprender cómo manejar correctamente el movimiento no solo del brazo, sino de

⁶ Reconocida Tricampeona del Concurso Nacional y Mundial de Trujillo. Su último campeonato fue en 2014.

⁷ También conocida como la “Decana”, fue la primera marinera llevada al pentagrama musical, aproximadamente en 1890.

la mano y de los dedos para que el pañuelo tenga un movimiento adecuado. La falda es parte del traje que viste la bailarina y debe lucirlo, por ello, debe aprender cómo sostenerla y qué movimientos debe realizar para que tenga el vuelo adecuado. Los laterales son los pasos de desplazamiento. Para el caso de las mujeres, deben hacerse de una manera elegante y suave pero rápida. Y lo mismo sucede con el resto del cuerpo de la mujer.

De esta manera, investigaré cómo la práctica de esta danza representa una actividad que permite reconocer y construir la corporalidad de las bailarinas. Se necesita un entrenamiento exhaustivo del cuerpo para poder desempeñarse correctamente en una *performance*. Además, analizaré el cuerpo femenino dentro de este mundo competitivo para saber en qué medida el espacio de la marinera reproduce o no los discursos establecidos sobre el “deber ser” instituidos en el cuerpo de la mujer.

Analizo la marinera norteña como un movimiento cultural y económico. Este baile es cultura porque es una danza tradicional de nuestro país, pero también está inmersa dentro de un mercado de producción y consumo constante del que ninguna bailarina y demás actores participantes de este “mundo norteño” pueden escapar.

1.2 Preguntas de investigación y objetivos

Decidí investigar y conocer toda la preparación obligatoria para poder ser considerada una bailarina de marinera norteña. Danza que requiere de varias horas de entrenamiento del cuerpo y preparación de la imagen, que implica gran esfuerzo físico y económico.

Para detallar ello, tomo como principales variables para el inicio y desarrollo de mis preguntas de investigación los temas de corporalidad, femineidad, ritual y la cultura como consumo. Así, mis preguntas principales son: ¿Cómo actúa la marinera norteña en el reconocimiento de la corporalidad y en el reforzamiento o no, de los “discursos establecidos” sobre la femineidad y el deber ser de las mujeres?; ¿Por qué la marinera norteña es una danza que representa una práctica ritual para las bailarinas?; ¿De qué manera la marinera se ha convertido en un producto de consumo y producción?

El objetivo primordial de esta investigación es identificar y analizar el aprendizaje al que es sometido el cuerpo de las bailarinas de marinera norteña a cargo de una autoridad y los discursos “establecidos”, sobre el rol de la mujer y la femineidad que se practican dentro de este baile. De otro lado, investigar y conocer el ritual de preparación antes, durante y después de una *performance* e indagar si existen, o no, “requisitos económicos” necesarios para convertirse en una bailarina de esta danza peruana.

1.3 Justificación

Apoyan esta investigación los trabajos de las antropólogas María Sten y Judith Hanna, quienes han realizado diversos estudios sobre danza en África, México y los Estados Unidos. Indagué sobre trabajos de marinera norteña y la mayoría se enfoca en la historia de las danzas peruanas, como los libros de Rodrigo Chocano y de Miryan Parra. Pese a que para algunos la danza podría ser vista como un pasatiempo, pienso que es necesario reivindicar su ejercicio e importancia. Tal como lo evidencian Gisela Cánepa en *Máscara, transformación e identidad en los andes. La fiesta de la*

*Virgen del Carmen Paucartambo-Cuzco*⁸ y Zoila Mendoza⁹, donde queda demostrado que la danza es una actividad que ocupa un lugar fundamental en la vida de quienes la practican.

En la actualidad existen muchos bailarines cuya principal fuente de ingreso proviene de las presentaciones que realizan en escenarios nacionales y extranjeros. Ellos deben ser reconocidos como profesionales al igual que los actores, arquitectos o diseñadores de moda. Para Sten, los estudios antropológicos deben entender el rol que cumple el bailarín dentro de la sociedad, la relación con sus pares y las demás personas (1990: 17). La autora resalta la importancia que se debe otorgar al estudio de la danza para entender a la sociedad y sus características culturales (1990: 16). Agrega que la danza es un proceso comunicacional y que “en el amplio sentido de la palabra, un comportamiento humano” (1990: 17).

“La antropología de la danza se ocupa del cuerpo humano y de los gestos como una forma de comunicación no-verbal” (Sten 1990: 10). Esos diferentes gestos que utilizan y el manejo completo de cada parte del cuerpo para intentar comunicar y expresar es lo que será llevado a la puesta en escena en una *performance* de marinera. En este baile no se puede hablar con la pareja y de ahí la necesidad de un aprendizaje corporal capaz de expresar y causar algún efecto en el público.

Por lo expuesto, el lector habrá apreciado que esta tesis se inserta, principalmente, en el debate sobre las narrativas del cuerpo femenino en las bailarinas de marinera. Sobre este punto, David Le Breton docente y antropólogo francés, nos recuerda la importancia de la educación del cuerpo humano como el resultado de una

⁸ La autora realiza una extensa y muy interesante investigación de todo lo que implica los preparativos, los danzantes y su compromiso para celebrar esta fiesta. Resaltando los aspectos del ritual e identidad, entre otros.

⁹ “La transformación de la fiesta patronal en Lima: el caso de los migrantes de San Jerónimo de Tunán”, (Lima, 1985). La autora narra al detalle las actividades sobre dicha festividad.

“construcción social y cultural” (1990: 14). Para la antropóloga Ana Sabrina Mora, la danza “[es] producto de procesos históricos y sistemas socioculturales específicos” (2012: 397), y por ello la importancia de su estudio para entender su contexto. Por ello, el aporte de este estudio se enfoca en investigar a las bailarinas en profundidad para comprender el discurso sobre la construcción de su corporalidad y conocer si los discursos establecidos en nuestra sociedad sobre el “deber ser” de la mujer se encuentran reforzados o no en este baile.

Lo expresado por cada bailarina son argumentos actuales de mujeres peruanas jóvenes que mantienen viva la marinera como tradición. Sobre este tema, mi investigación me ha llevado a analizar los conceptos de cultura como una visión de consumo. La danza, expresión cultural, puede ser gratis y libre en espacios abiertos, pero en el caso de la marinera norteña esto va quedando de lado. El pagar por ver este baile se empieza a volver una constante. También abordo el ritual que acompaña a la danza. El arreglo personal es casi una “obligación” hoy en día para las competidoras de marinera. Las mujeres deben maquillarse, peinarse el cabello y vestirse con el traje elegido. Todo esto lo vive cada una de manera particular.

Por lo tanto, mi principal interés es reconocer discursos claves frente al manejo de la corporalidad, el ritual de preparación, los discursos femeninos, el impacto económico dentro de la marinera norteña y la *performance*.

1.4 Metodología

El trabajo de campo realizado en el taller fue una investigación cualitativa. La recolección de datos se realizó principalmente por medio de la observación participante, entrevistas estructuradas, conversaciones espontáneas y toma de

fotografías. Esta investigación no pretende hacer una muestra estadística pero sí representativa. Son seis bailarinas con experiencia en concursos, pero ellas forman parte de un grupo más extenso de alumnas y alumnos que asisten al taller. Esta selección me permitió establecer una pauta, pero me queda claro que no puedo generalizar porque no todo el mundo posiblemente tenga las mismas experiencias. En cambio, sí es una muestra significativa que me ha permitido darme cuenta del complejo mundo de la marinera norteña en relación a los discursos sobre el cuerpo femenino y la preparación que sigue cada competidora. También me ha permitido comparar, encontrar matices, similitudes y diferencias en un grupo diverso de mujeres pertenecientes a un mismo taller.

Con respecto a las preguntas de investigación, debo reconocer que me atemorizaba un poco realizar las primeras entrevistas a las chicas sin mis interrogantes claramente definidas. Empecé por los aspectos más generales de su vida como bailarinas: ¿desde cuándo bailas?, ¿por qué escogiste la marinera?, ¿en cuántos concursos has participado?, etc. Tenía temor que se aburrieran porque imagino que son las preguntas más comunes que todos les hacen. Pero a partir de sus respuestas pude, poco a poco, afianzar mis temas de interés desde una visión antropológica.

Paul Atkinson y Martyn Hammersley en su libro *Ethnography* establecen que es poco probable que los problemas a investigar en el trabajo etnográfico estén consolidados antes de iniciar el trabajo de campo. La recolección de los primeros datos de campo representa un primer paso para la definición de estos planteamientos que podría tomar un tiempo prolongado (2007: 3; 24; 29). Efectivamente, al estar en contacto con los actores, con personas especializadas en el tema y con la teoría bibliográfica pude acotar y establecer con claridad los problemas a investigar. De otro lado, existen diversas descripciones sobre cómo recabar información en una

etnografía. Los autores agregan que se puede enfocar en recolectar testimonios personales y profundizar sobre ellos. Intentar generalizar no es un objetivo en esta clase de estudios, es darlo a conocer (2007: 32).

Las alumnas seleccionadas tienen entre 21 y 40 años. Escogí esas edades porque todas son mujeres adultas y no necesitan de intermediarios para manifestar sus sentimientos, como tal vez podría ocurrir con las niñas y el necesario consentimiento de los padres. Realicé más de 14 entrevistas a las alumnas. Para ello hice una primera guía de preguntas y sobre la base de lo respondido fui avanzando e hice otra guía de preguntas y repreguntas. Las entrevistas con las bailarinas fueron pactadas con anticipación. Mi estrategia fue escribirles dos días antes y confirmar que asistirían a sus clases. En algunas ocasiones tuve que reprogramar la fecha y siempre mostré flexibilidad acerca del horario que estableciera cada una.

A partir de mi observación y conversación con las participantes, entendí que la marinera es una realidad compleja y que para entenderla no bastaba con lo que ellas me respondían. Fue necesario conversar con los profesores, jurados, fotógrafos, otras bailarinas, aficionados, espectadores, investigadores, maquilladoras, costureras y el presidente del Club Libertad. Además, utilicé otro tipo de fuentes de información como videos en *YouTube*, páginas de *Facebook*, artículos y revistas.

En la tabla siguiente presento al número total de los y las participantes que formaron parte de esta investigación.

Tabla 1: Los actores involucrados

Actores	Número
Bailarinas	6
Profesores	2
Jurados	3
Maquilladoras	2
Investigadores	2
Fotógrafos	2
Aficionados	10
Otras bailarinas	4
Costurera	1
Autoridad	1
Total	33

Autor: elaboración propia. Fuente: notas de campo, 2016.

Las preguntas planteadas en este estudio sugieren el entendimiento de procesos, relaciones, discursos y diferencias, por lo que apliqué el método etnográfico en mi investigación. La suma de toda la data brindada por mis diferentes actores me permitió triangular toda la información obtenida y poder responder a mis interrogantes. Sobre este punto, Robert Emerson explica la importancia de que los etnógrafos recaben información de distintos sujetos sobre un mismo evento. Así, se podrá obtener detalles diferentes sobre un mismo suceso que nos ayudará a manejar mejor la información que reunamos (1995: 117). Agrega que es importante que el etnógrafo trate con sus actores en el lenguaje que ellos usan. Por ejemplo, preguntar por temas que ellos conocen o conversar sobre alguien que pertenezca al mismo entorno. Ello establecerá un ambiente familiar y así será más fácil obtener información que supere el lado descriptivo (1995: 114).

Es muy importante que el etnógrafo sepa escuchar y ser sensible a las experiencias que le son narradas. Ello representará una forma de ganarse la confianza de sus informantes. Pero ello es un proceso que toma tiempo, esfuerzo y dedicación.

El trabajo más extenso y relevante de mi trabajo de campo lo realicé en el taller. Asistí innumerables veces para observar los ensayos, entrevistar y tomar fotografías a las alumnas. Durante mi espera también fui testigo de los ensayos de otras alumnas y alumnos. Mi trabajo se realizó desde abril de 2015 hasta julio de 2016. Todo ese tiempo pude recabar no solo la información que buscaba sino también observar las diversas situaciones, comportamientos y gestos que pueden ocurrir dentro de este espacio y que me permitió entender mejor la dinámica entre los actores. Todo esto me ayudó en mi trabajo etnográfico porque obtuve datos que no se pueden recabar solo haciendo preguntas. Sobre este punto Atkinson y Hammersley, expresan que para realizar este trabajo el investigador debe estar donde están sus informantes y acompañarlos y escucharlos por un cierto período de tiempo. Así se podrá conocer y entender, principalmente: ¿cómo se sienten respecto a lo que les sucede?, ¿cómo se ven a ellos mismos?, ¿cómo se llevan unos a otros?, entre otros aspectos¹⁰ (2007: 3). No debe quedarse solo en un plano descriptivo. Pero todo esto no se puede lograr en un solo día, es un trabajo constante que toma tiempo porque representa investigar a profundidad a cada uno de los participantes. Por su parte, Tea T. Bengtsson, en su artículo *¿Qué es la data? Experiencias etnográficas con jóvenes peligrosos*¹¹, resalta que la etnografía no solo implica la recolección de datos, transcripción de las entrevistas o anotaciones de campo. También comprende y se enriquece “por las relaciones establecidas y las experiencias en el trabajo de campo” (2014: 731)¹². Por ello, entendí que era indispensable acudir muchas veces a los espacios donde se desenvuelven las bailarinas.

¹⁰ Traducción propia. El libro original es en inglés: “Ethnography”, 2007.

¹¹ Traducción propia al español. Título original del artículo es “*What are Data? Ethnographic Experiences with Young Offenders*”, 2013.

¹² Traducción propia al español.

Con respecto a lo mencionado, me parece necesario recalcar que los resultados de mis entrevistas y observaciones no solo se basaron en los datos orales que me proporcionaron las alumnas. Dicha información fue complementada por todo lo observado¹³, lo que sentí y conocí en los ensayos, en el ritual de preparación y la *performance*. Entendí que cada bailarina es única y se comporta y expresa de manera diferente. La relación que pude entablar con ellas fue una experiencia que enriqueció mi trabajo como etnógrafa. En todo momento intentaba quedarme más de la cuenta (por ejemplo, en sus ensayos) e irme una vez que ellas ya no estaban o irnos juntas. Bengtsson resalta que la obtención de información etnográfica se establece como el resultado de un proceso que comprende no solo a los informantes y lo que puedan decir, sino que también es un proceso que involucra de igual forma a los participantes y a los investigadores (2014: 730). El trabajo etnográfico no puede ser un trabajo exclusivamente de asistir al campo para preguntar y luego retirarse.

Ciertamente, en un principio este fue un temor para mí. Conocía el mundo de la marinera, pero de una manera muy superficial. Creo que con el transcurso del tiempo el etnógrafo debe ir superando esa “barrera” y ganándose la confianza y el respeto de los participantes para que no solo respondan lo que se les pregunta sino, sobre todo, lo que desean compartir.

Personalmente, siento que esta experiencia fue un compromiso de ambas partes: investigadora y participantes. Ello resulta vital para el éxito de un trabajo etnográfico. Respecto a este punto, quisiera exponer mi experiencia con una de las bailarinas. Desde un principio se mostró bastante tímida y solo se concentraba en responder específicamente cada pregunta. Por su forma de hablar y gestos corporales

¹³ Como investigadora fue sumamente enriquecedor observar su comportamiento y actitud en el taller, cuando se preparan para una *performance*, conocer la relación con el maestro, observar y entender sus alegrías o dificultades al aprender un paso, entre otras cosas. Ver sus gestos y actitudes al responder a mis interrogantes todo ello representó información muy importante para mi trabajo.

sentía que lo hacía por compromiso. Sin embargo, como entrevisté a las alumnas varias veces y me veía casi a diario en el taller, empecé a notar (poco a poco) un cambio en su actitud. Cuando conversaba con algún familiar u otra alumna, si ella estaba presente también participaba de la conversación. Comenzaba a contarme algunas experiencias personales y se mostraba más sonriente. Para nuestra tercera entrevista quedamos en conversar después de su ensayo. Al llegar al local me di con la sorpresa que ya me estaba esperando y me dijo que prefirió venir antes para conversar con más tranquilidad y sin apuros. Dicho cambio para mí fue muy significativo como investigadora porque sentí que había establecido una relación de confianza y empatía sumamente importante para el desarrollo de mi trabajo. No fue algo fácil y tomó un tiempo, pero se logró (creo) por mi dedicación y real interés a la valiosa información que cada una aportaba. Al respecto, la antropóloga argentina Ana Sabrina Mora, en su libro: *El cuerpo en la danza: una etnografía sobre la formación en danzas clásicas, danza contemporánea y expresión corporal*, resalta la importancia del trabajo de campo y que a través de éste somos capaces de establecer “un diálogo directo con otros [...]” (2012: 50). En más de una ocasión las conversaciones sobre marinera se extendían por algunas horas. Me di cuenta que tengo mucho en común con estas mujeres que, además, me hicieron redescubrir el gran cariño que guardo hacia esta danza peruana. Muchas veces sentí que más que realizar una entrevista era una conversación amical. Conversamos sobre otras bailarinas, la enseñanza en otras academias, qué profesor les enseñó antes, sus experiencias en los concursos, etc. Además, les pedí que me explicaran algunos términos coloquiales que ellas utilizan como “pisar pista”, “trapear la falda” o qué sienten cuando están en el famoso “túnel” (lo explicaré en el capítulo cuatro).

Logré entablar un diálogo cordial y directo sobre algo que forma parte importante en sus vidas desde hace mucho tiempo. Creo que todo ello hizo que me vieran como una compañera más y no como una antropóloga que solo busca

información para su tema de tesis.

Finalmente, quisiera resaltar que las seis bailarinas que forman parte de esta investigación serán nombradas bajo seudónimos y el maestro será nombrado como tal. Decido hacer esto porque quiero evitar que sus testimonios personales e íntimos perturben su vida personal y/o profesional en algún momento. Los seudónimos de las bailarinas son nombres de flores que las danzantes se colocan en el cabello como parte de su tocado y fueron escogidas por sorteo.

1.5 Producto audiovisual

Para complementar mi investigación decidí tomar fotografías. Las edité resaltando los diferentes estilos de cada una. No fue una tarea fácil porque tengo más de 1,500 imágenes, pero finalmente decidí que estén separadas en tres bloques: entrenamientos, ritual y *performance*. En los entrenamientos muestro el trabajo del cuerpo en el taller. Podemos ver a las bailarinas solas, con sus parejas y con el maestro. Al mismo tiempo que fotografiaba también grabé los comentarios del maestro hacia las bailarinas y viceversa. Por ello, el trabajo requirió de mucha concentración y paciencia.

Creo que es necesario aclarar, además, que en ninguna de las fotografías mostradas las bailarinas están posando “explícitamente” para mi cámara. El desplazamiento en esta danza suele ser rápido por lo que fue necesario asistir muchas veces para poder captar la mejor toma. En ningún caso les indiqué a las bailarinas que repitan algún movimiento. En las imágenes también resalto las frases colgadas en la sala de ensayos. Como ya explicaré en el segundo capítulo, la enseñanza en este espacio es aprender, ver y sentir la marinera como algo más que

solo un baile.

En el segundo bloque muestro el ritual de preparación de las bailarinas: el maquillaje, peinado y puesta del traje. En las fotografías se aprecia la concentración de las mujeres y el contexto en el que se realizan estas actividades. Finalmente, en el último bloque muestro a las bailarinas realizando su *performance* en la pista de baile¹⁴.

El producto escrito como el audiovisual se complementan entre sí para entender mejor el complejo mundo de la marinera norteña. Por ejemplo, la explicación de la femineidad se desarrolla con la bibliografía y los testimonios de cada participante y queda reforzado al observar cada fotografía. De otro lado, la marinera como una danza inmersa en un gran aparato económico se ve reflejado a lo largo del producto audiovisual porque nada es gratuito y siempre hay alguien detrás de las bailarinas.

Las fotografías de cada bloque están acompañadas por música. Las imágenes de los entrenamientos van al compás de “Verónica Marinera”. Para el ritual elegí “Batuta y Gloria”. Ambas marineras son de la versión de estudio y es muy común que sean canciones escogidas en los diversos concursos de marinera a nivel nacional e internacional. Para la *performance* escogí “Mujer Liberteña” en la versión “en vivo”, para recrear la sensación de estar dentro del coliseo donde se siente el ruido de las barras y el eco de la banda de músicos. En este último bloque también escuchamos algunas de las frases más resaltantes de cada una de las bailarinas. Intenté seleccionar las que ellas consideraban importantes sobre los entrenamientos, el cuerpo, el traje y su sentir hacia el baile. Son expresiones cortas y concretas que fueron extraídas de las muchas entrevistas que realicé a cada una. Decidí hacerlo para resaltar y agradecer la participación de ellas en este trabajo. Además, creo que

¹⁴ Para mí estas fotografías fueron las más complicadas de capturar porque pueden haber hasta cinco parejas bailando al mismo tiempo, lo que se convierte en una agotadora tarea.

es algo que nadie espera porque en los bloques anteriores solo vemos imágenes.

Para este producto audiovisual preferí el registro fotográfico porque al observar las fotos detenidamente tenemos la posibilidad de acercarnos y conocer a cada bailarina. Los trajes, el peinado, los accesorios, entre otros elementos, nos dan información relevante de cada una y nos revelan la personalidad y/o diferencias entre unas y otras. Para Poole, “la fotografía evoca de una manera totalmente clara la fascinación que sentimos cuando miramos las imágenes de gente que se parece y, al mismo tiempo, no se parece a nosotros” (2000: 245). Efectivamente, la fotografía está hecha para ser observada y/o contemplada, ya sea una foto de nosotros mismos o de otras personas. La imagen es capaz de mostrarnos eso que los demás no suelen ver y a lo que no tenemos acceso. La fotografía es información porque existe en ella un mensaje que quiere mostrarse. A través de mis imágenes expongo cómo son estas mujeres en este contexto competitivo de la marinera. Creo que llegan a complementar la tesis escrita de una forma descriptiva que no hubiese sido posible expresarlo con palabras.

Para conseguir estas fotografías asistí a más de 15 ensayos. Si bien llevé mi cámara fotográfica a cada uno de ellos, no siempre la utilicé. No podría afirmar que mi presencia no tuvo un efecto en las bailarinas. Empecé, así no lo quiera, como una persona extraña, observándolas y mi temor era causar incomodidad. Si esto sucedía hubiese sido muy difícil continuar con mi investigación. Sobre este tema quisiera contar dos anécdotas relacionadas al uso de mi equipo fotográfico: 1) Una de las bailarinas me preguntó si quería que vaya con alguna ropa en particular y le dije que no era necesario. Le expliqué que para mí era importante retratarla como se comportaba cotidianamente en sus ensayos por lo que debía ir como suele hacerlo. 2) Durante su entrenamiento, otra alumna me comentó (con el maestro presente) que mi cámara le hizo recordar a su niñez. Ella participaba en comerciales de televisión y

siempre le decían que debía mirar a la cámara, sonreír y seguir las indicaciones. Al escuchar esto le pregunté si mi presencia le incomodaba o afectaba sus ensayos y si prefería que ya no la fotografiara más. Su respuesta fue categórica: “Para nada, solo es que ver la cámara me hizo recordar. Pero toma las fotos que quieras, no tengo ningún problema”.

“Como la fotografía, las películas tienen el poder de ser arte, de trascender su naturaleza de tecnología y emocionalmente tocar a las personas” (O’Rourke 1989: 432). Como me comentó la bailarina habían pasado más de veinte años que realizaba comerciales pero el poder de la cámara y de sentirse fotografiada le hizo revivir esas épocas. Ciertamente, en ese ensayo su atención estuvo en mí. Al revisar las imágenes en mi casa me di cuenta que en muchas de las fotos ella miró a la cámara, es decir, posó para mí. En adelante (y felizmente), no volvió a ocurrir.

Respecto a este punto Mora también realizó un registro fotográfico de las alumnas de danza clásica durante su investigación¹⁵. Ella relata que los maestros/as les decían a sus alumnas que posen para las fotos o hacían comentarios sobre la vestimenta increpándolas que “¿Por qué habían ido tan mal vestidas?” (2012: 58). Sin duda, esto podría convertirse en una limitación durante el registro. La constante del maestro que está pendiente de lo que hace la antropóloga/fotógrafa haría que las alumnas se comporten igual. Incluso, hasta sentir incomodidad por la presencia de la etnógrafa porque no pueden desenvolverse como suelen hacerlo. Para mi buena suerte, durante todo mi registro fotográfico no tuve dichos inconvenientes. El maestro nunca les dijo a sus alumnas cómo debían comportarse o vestirse. Pero estas son cosas que aparecen durante el trabajo de campo porque muchos desean intervenir sin pensar que la etnógrafa lo único que busca es pasar desapercibida. Son

¹⁵ La antropóloga Ana Sabrina Mora realizó un extenso e importante trabajo durante cinco años en la Academia de Ballet de La Plata, Argentina.

inconvenientes que se deben solucionar conversando y explicando (más de una vez) de qué se trata el trabajo.

Regresando a la importancia de la imagen, ésta tiene la capacidad de congelar el momento deseado y poder analizarlo con detenimiento una y otra vez. Eso era lo que buscaba. Hoy en día existe una tendencia casi natural o que pretende naturalizar que tu día a día deba quedar registrado en las redes sociales: *Facebook*, *Instagram*, *Twitter*. Sin embargo, esto no quiere decir que la imagen sea la representación inocua de alguien.

Para tomar una fotografía se debe tener en cuenta la luz, el ángulo, la composición, el encuadre y demás aspectos técnicos. Para Grimshaw: “el uso de diferentes lentes (profundidad de campo, *zoom*), la posición de la cámara [...] crean un mundo rico visualmente que le dice al espectador que se enganche con la escena”¹⁶ (s/f: 9). Capturar una buena imagen no es nada fácil. Requiere un conocimiento previo para que el mensaje que quieras transmitir sea claro. Por ejemplo, como todo espacio de ensayos los espejos cubren las paredes de piso a techo y yo no quería verme reflejada en ninguna imagen. Ello significó un gran reto para mí porque no quería verme y a la vez quería capturar la mejor toma de cada una de mis participantes. Como bien dice Grimshaw, es necesario conocer la técnica y utilizarla a favor de uno. Cabe mencionar que las imágenes que tomé fueron con una cámara profesional y con lentes angulares y teleobjetivos para obtener una variedad de planos y encuadres.

Elisenda Ardevol en su ensayo *Participación y Reflexividad* menciona que para el cineasta David MacDougall “la gente puede ser más natural sabiéndose filmada que

¹⁶ La autora de esta cita es Anna Grimshaw. El artículo completo está en inglés y la traducción es propia. El artículo no especifica su fecha de escrito. La página de donde se extrae esta cita es la 9.

en presencia de un etnógrafo con su cuaderno de campo”¹⁷ (s/f: 109). Las bailarinas se concentran mucho durante sus entrenamientos ya sea que estén solas, con su pareja o escuchando las indicaciones del maestro. Creo que es difícil que hayan estado pendientes de mí y mi cámara. Además, antes de empezar su clase siempre les hacía recordar que hicieran como si yo no existiera. Creo que eso también les brindó confianza para desenvolverse con normalidad. Sin embargo, como etnógrafa, soy consciente de que si bien no quería verme reflejada en ningún espejo, eso no significaba que yo no estuviera allí. Mi presencia era una realidad por más que quisiera que todos se olvidaran de mí. Las bailarinas suelen ensayar solas y mi reiterada presencia seguramente modificó en algo su actuación. No era una situación normal porque ellas sabían que yo estaba ahí para observarlas. Con el uso de la cámara o un cuaderno, siempre son situaciones construidas. Desde el momento en que el etnógrafo está ahí su mera presencia transforma la dinámica del espacio. Por ello, mi constancia de asistir varias veces al taller para observar y fotografiar los ensayos haría que se “acostumbraran” a mi presencia y actuaran con normalidad.

¹⁷ Esta cita fue extraída de *Participación y reflexividad* (Capítulo 3) de Elisenda Ardevol. No se encuentra una fecha exacta en el documento, la página es la 109.

CAPÍTULO II

Bailar para (re)conocer mi cuerpo

Introducción del capítulo

En este segundo capítulo intento resumir el significado de la marinera norteña a través de los testimonios de gente conocedora de esta danza y entender su origen e historia. Y, realizo un análisis exhaustivo sobre los conceptos antropológicos de la danza para entender la importancia de su estudio. Además, respondo a mi pregunta: ¿cómo actúa la marinera norteña en el reconocimiento de la corporalidad y en el reforzamiento o no, de los “discursos establecidos” sobre la femineidad y el deber ser de las mujeres? Para ello expongo los argumentos de Michel Foucault y Ana Sabrina Mora quienes resaltan la relevancia, dificultad y constancia que representa el mover cada parte del cuerpo y que incluye el trabajo constante de las alumnas y el maestro en conjunto.

Respecto a la femineidad y el “deber ser” de la mujer, muestro los discursos disímiles que se encuentran en la marinera norteña y a partir de los trabajos de Norma Fuller, Liuba Kogan, Simone de Beauvoir y Judith Butler, intento explicarlos. A la vez, reflexionar y entender la relevancia del género como una construcción que puede ser aprendida e influenciada por la sociedad, y la importancia que la mujer le otorga a la belleza en este contexto competitivo. También refuerzo todo este análisis con la metodología particular que encontré en este taller de danza donde la honestidad es uno de los principales elementos para bailar.

2.1. La marinera es ... encontrando su significado

“No se puede hablar de la aparición de un género musical tradicional de manera sólida y absoluta” (Chocano 2012: 83). Analizar un género musical no es tarea fácil. Se debe tomar en cuenta el contexto social que incluye analizarlo en diversos con espacios y en diferentes momentos para ver su desarrollo (2012: 84). Puntualmente, sobre la marinera el autor agrega que su existencia debemos entenderla “como la continuidad de una práctica musical preexistente” (2012: 84).

En su libro¹⁸, Chocano recuerda un artículo escrito por Abelardo Gamarra en 1879 titulado “*El baile Nacional*”. Aquí se explica que eran diversos los nombres utilizados para referirse a la marinera: baile de tierra, mozamala o baile del pañuelito¹⁹, incluso se le llamó chilena (2012: 84). Pero cuando se desata la guerra entre Perú y Chile se decide sustituirlo por el de marinera, “con lo que el origen de este género quedaría fijado en un lugar exacto en el tiempo” (2012: 107).

Entonces queda entendido que al hablar de marinera es una danza con muchos años de antigüedad y tradición²⁰. Además, como señala Augusto Montoya Durand²¹, la marinera es:

Un encuentro entre dos donde hay una invitación y/o un desafío. Es una proyección a lo que es el amor. La marinera también es Historia del Perú con todos sus personajes que, como individuos, reflejan y conllevan la representación social de sus pueblos²² (Montoya Durand 2015).

¹⁸ ¿*Habrá jarana en el cielo?*, 2012.

¹⁹ Este nombre me lo comentó el investigador y jurado de marinera norteña Augusto Montoya Durand.

²⁰ Ver página 83, 84, 85 del libro de Rodrigo Chocano, ¿*Habrá jarana en el cielo?*, 2012.

²¹ Investigador y jurado de los concursos de marinera norteña hace más de 15 años.

²² La entrevista fue realizada en la casa de Montoya Durand, en noviembre de 2015 en el Callao.

Chocano también coincide con Montoya Durand al referir este baile como “memoria colectiva de las personas que la practican, pero también de los fenómenos sociales que atraviesan” (2012: 111). Para Luz María Pérez-Cisneros, periodista e investigadora trujillana, la esencia de la marinera de ayer y hoy, ha sido y sigue siendo un cortejo refinado y sensual. Un coqueteo esquivo y un enamoramiento sin escapatoria por la fuerza del sentimiento y la emoción” (2003: 34); o como señalaba con su estilo poético el maestro de danza Gamaniel Vargas:

Marinera es mensaje. Marinera es un vestido lindo de mujer²³ (Vargas 2003).

Tomando en cuenta el importante aporte de los especialistas, me atrevo a esbozar un significado sobre qué es la marinera: “un baile entre un hombre y una mujer. Ella debe estar segura de sí misma para poder expresar lo que siente en ese momento. Por su parte, el varón la espera, la acompaña, la desea y en ese ir y venir al ritmo de la música disfrutan con alegría el baile”.

Sobre su difusión, Chocano resalta la importancia de la fiesta de San Juan de Amancaes²⁴ donde se realizaron los primeros concursos aproximadamente en 1926. En los inicios, asistía gente del pueblo que se reunía para pasarlo en familia. Durante las primeras décadas del siglo XX, el alcalde de El Rímac reconoció el gran éxito de esta festividad y decidió incorporar concursos de baile. Ello provocó un giro en esta celebración (2012: 140-141).

Al instaurarse las competencias no solo llegó gente del pueblo, sino también reconocidas autoridades. Del disfrute de un domingo familiar se pasó a un gran evento

²³ Este testimonio fue extraído del documental *Marinera apasionados*, 2003. Se encuentra en *Youtube* la dirección es: <https://www.youtube.com/watch?v=ES40f4Kt7II>

²⁴ Amancaes es una zona del distrito de El Rímac, uno de los barrios tradicionales también conocido como “Barrio de San Lázaro”.

donde acudían importantes personalidades, incluso, el presidente del Perú. Como menciona el autor, este cambio representó un gran espacio de difusión no solo para las danzas limeñas sino para otras expresiones musicales. La fiesta de Amancaes llegó a su fin aproximadamente en 1960 (2012: 142 - 144).

De otro lado, a principios del siglo XX la marinera no se enseñaba en academias. Según Pérez Cisneros²⁵, esta danza se caracterizaba por ser un baile familiar y popular. Por ejemplo, las hijas sabían bailar porque sus madres les habían enseñado y ellas a su vez habían visto bailar a sus familiares. Al no existir las academias ni una enseñanza formal, bailar era simplemente disfrutar y compartir. Kaufman recuerda que cuando era niño las fiestas y reuniones en su casa siempre terminaban con una marinera. Agrega que él nunca asistió a una academia y que todo el conocimiento adquirido fue gracias a la dedicación de su madre chiclayana por inculcarle las tradiciones peruanas y norteñas. Después, su propia curiosidad lo hizo investigar más sobre el tema. En contraste con la actualidad, no había presión para participar en alguna competencia o para confeccionarse un costoso traje. La única condición era tener un pañuelo para disfrutar de una marinera.²⁶

2.1.1. Música y autores

La antigüedad de la marinera norteña está confirmada por las composiciones musicales. La marinera más emblemática, “La Conche´perla”, también llamada “La Decana”, fue escrita aproximadamente en 1890 por Abelardo Gamarra. La importancia de esta pieza musical está comprobada al ser la primera que se llevó al pentagrama

²⁵ Entrevista realizada vía Skype en el 2015.

²⁶ La marinera es un baile de pañuelos. Independientemente del traje a usar, lo que nunca debe faltar es un pañuelo para la mujer y el varón.

musical²⁷. Cabe indicar que 127 años después sigue formando parte del repertorio de las canciones seleccionadas en los concursos.

Lucy de Mantilla es una de las más reconocidas compositoras de marinera norteña. Sus canciones son infaltables en todas las competencias en el Perú y en el extranjero. Para ella este género musical norteño se caracteriza por tener mucha energía y ser vibrante, pero sobre todo, por su capacidad de transmitir mucha emoción.²⁸ Añade que la gente reconoce su estilo y puede identificar qué canciones le pertenecen.

Mis marineras se caracterizan por ser ordenadas, rápidas y muy marcadas (De Mantilla 2015).

A lo largo de su carrera, De Mantilla ha compuesto marineras para muchas bailarinas y campeonas. Para ello, solo pide que le describan a la persona y en base a ello empieza a componer. Resalta que no cualquiera puede escribir una marinera y que:

Se debe tener el don de la inspiración que no todos lo tienen (De Mantilla 2015).

Su inspiración proviene de sus propias experiencias, de sus vivencias con su familia y del amor por el baile. Solo basta poner en *YouTube* canciones como “La Huanchaquera”, “Marinera de corazón” o “Coraje cholo”, y saldrán cientos de videos de parejas de baile en diferentes competencias, incluso disputando importantes finales alrededor del mundo. Esto demuestra el inmenso éxito de esta compositora peruana en la música norteña.

²⁷ Información extraída de la entrevista realizada a Augusto Montoya Durand, 2015.

²⁸ Entrevista realizada a la compositora en octubre 2015, en la casa de su hija en el distrito de San Borja, Lima.

De Mantilla también reconoce el trabajo de otro gran compositor que para ella cambió el estilo de hacer marinera, Juan Benítez Reyes. Él, revolucionó las composiciones musicales al incorporar sus famosos calderones²⁹. Por ejemplo, hasta hace 10 años, las canciones de Benítez Reyes eran empleadas frecuentemente en la gran final³⁰ de los concursos de marinera. Sin embargo, hoy en día debido a su duración son cada vez menos las competencias que incorporan su música. El fotógrafo Freddy Jara retrató por más de 25 años los concursos de marinera y recuerda que cuando tocaban, por ejemplo, “Así baila mi trujillana”³¹, muchos bailarines no sabían cómo bailarla porque duraba mucho tiempo. El promedio en tiempo de una pieza musical es alrededor de tres minutos y esta composición pasaba los seis. Otras marineras de Benítez Reyes son igual de extensas como “V´este Cholo Chavimochic”, “Don Guillermo” y “Al golpe del cajón”.

Las composiciones de don Juan tuvieron que ser reconocidas primero en el extranjero para luego recién obtener el reconocimiento merecido³² (De Mantilla 2015)

2.2 La danza vs la competencia

Para empezar este subcapítulo me gustaría resaltar la valiosa opinión de dos reconocidos jurados de marinera norteña. Patricia Arancibia (2016) resalta que el principal motivo por el que asiste a los concursos es por la manifestación cultural que representa este baile. A pesar que una competencia puede durar más de diez horas, para ella no importa dicho esfuerzo porque la marinera norteña es una forma de

²⁹ Cuando el sonido de un solo instrumento en una canción se alarga por algunos segundos.

³⁰ Existen diversas etapas de eliminación en los concursos de marinera. La gran final es la última etapa de donde saldrán los nuevos campeones.

³¹ Composición dedicada a su hija. La duración es de seis minutos con veintiséis segundos.

³² Juan Benítez Reyes falleció en 2009.

expresar cultura. Por su parte, Kaufman considera que si no existieran concursos de norteña, nadie bailarían marinera. Para él, estas competencias (con todo lo positivo y negativo que conllevan) están:

evitando que desaparezca uno de los bailes más hermosos de nuestra cultura”
(Kaufman 2016).

Respecto a este punto, Chocano resalta el trabajo de las academias y los concursos responsabilizándolos “de la mayor parte de la visibilidad que tiene la marinera limeña en la esfera pública” (2012: 157). En mayor medida, ocurre lo mismo con la norteña que acapara hoy en día mucho más público y más concursos que la marinera limeña. Kaufman agrega que las competencias de marinera reflejan cómo es la sociedad actual. Dentro de un coliseo, lugar en el que se realizan estos concursos, muchas veces la impuntualidad, el desorden, el bullicio, el ganar para ser reconocido como el mejor, son un claro ejemplo de lo que buscan muchos ciudadanos y cómo se comportan hoy en día. Referente a ello, la autora Judith Hanna³³ argumenta la importancia de estudiar las danzas porque es el resultado del comportamiento humano y su cultura. Asimismo, la autora reconoce que en las sociedades no todas las danzas poseen igual importancia y dependiendo de la clase sociocultural de un determinado grupo ciertas danzas adquieren mayor importancia que otras. Para Hanna algunas pueden ser grandes eventos mientras que otras pasan totalmente inadvertidas (1979: 31). Referente a ello, durante toda la etapa de esta investigación no escuché algún concurso de marinera de la sierra o de la selva.

Debido a su enorme difusión se podría pensar, equivocadamente, que la Norteña es la única marinera y el único estilo de cómo se debe bailar. Si solo se difunde este género a través de los concursos, la televisión y las redes sociales, cómo

³³ En adelante presento la traducción propia de su libro en inglés.

se podrá mantener vigente el estilo más recatado de la marinera de Huamanga o más pausado de la marinera Puneña y, asimismo, sus trajes típicos.

La norteña acapara toda la escena. La exuberancia de sus vestidos, los pasos coreográficos, la cantidad de academias y seguidores, etc, dejan atrás cualquier otro género. Entonces, si de todas las marineras que forman parte de nuestra tradición, solo se exhibe una, ¿cómo podrán las demás darse a conocer y mantener su vigencia en el tiempo? Sin difusión será cuestión de tiempo para que estas expresiones se conviertan en un recuerdo y como explica Susan Wolf en un artículo-comentario al ensayo de Charles Taylor³⁴ menciona que: “los miembros de las culturas no reconocidas se sentirán desarraigados y vacíos privados de las fuentes necesarias que alimentan el sentimiento de comunidad y que son básicos para la autoestima y, en el peor de los casos, se verán amenazados por el riesgo de la aniquilación cultural” (1993: 118). Lima, al ser la capital del país, es la región/departamento donde se desarrollan la mayoría de concursos y hay una amplia selección de academias por lo que posee un mayor prestigio frente al resto de regiones. Por lo tanto, la parafernalia que trae consigo la norteña podría resultar intimidante para algunos bailarines que viven fuera de la capital y que prefieren bailar la marinera de su pueblo.

Sobre ello, Hanna explica que la danza se convierte en un vehículo a partir del cual podemos aprender la cultura de un lugar: sus creencias, valores y actitudes (1979: 4; 31). Entonces, si las marineras del resto del país se mantienen en desventaja, estas tradiciones de los pueblos al no practicarse ni difundirse irán pasando al olvido e incluso llegar a desaparecer. Muy poca gente (casi nadie) hoy en día, se presenta a algún concurso bailando una marinera de Huamanga o Puneña. Quizá, porque muchas bailarinas no conocen esta variedad y apuestan por lo más difundido. Me parece importante señalar, además, que todas las academias que

³⁴ *El Multiculturalismo y “la política del reconocimiento”* (1993).

contacté en los concursos se promocionan con enseñanza en marinera norteña y solo algunas, además, de limeña. Los géneros de la sierra y selva al parecer no capturan suficiente interés.

Todo esto hace que la norteña esté prácticamente “cercada” a un coliseo. Para ingresar a ver se debe pagar un monto y ese solo hecho determina quiénes pueden entrar y quiénes no. Por supuesto, esto no exime a la gente de seguir tocándola o bailándola en espacios privados, pero ciertamente los concursos tienen hoy el máximo “poder” de difusión.

2.3 El taller

Para esta investigación quise tener una comunicación mucho más íntima con las bailarinas. Para ello, el primer paso fue escoger una academia para poder contactarlas. Comencé a investigar en las redes sociales y en mi búsqueda surgió un taller con muchos años en el ámbito local. Ingresé a su página de *Facebook* y leí que estaba dirigido por dos muy reconocidos bailarines de marinera norteña. Los contacté y una noche en el mes de mayo de abril de 2015 fue la primera vez que ingresé al local. Allí conocí al maestro con quien conversé sobre mi investigación y me invitó a observar sus clases grupales que se dictaban los jueves por la noche. En mi análisis durante esos días llamó mucho mi atención el gran manejo que mantenía con sus alumnos, así como la confianza y el cariño que ellos le demostraban. Después de cada marinera, el maestro preguntaba a cada uno: ¿cómo se habían sentido?, y ellos le respondían. Fue algo que captó mi atención porque además de enseñarles también se preocupaba por saber la opinión de cada bailarín.

El taller de danzas se fundó en 1992 por el maestro y una compañera de baile quien posteriormente por motivos personales tuvo que viajar a Europa, quedándose él al mando del proyecto. El crecimiento del taller ha sido paulatino. Estuvieron 13 años en el Club Talara en el Cercado de Lima, pero antes de eso el maestro recuerda que ya daba clases a algunos alumnos en el distrito de El Rímac. Actualmente, están ubicados en el distrito de San Miguel, Lima.

Este espacio lleva el nombre de una muy conocida y querida cantautora peruana reconocida internacionalmente. El maestro confiesa que en un viaje que realizó hace muchos años a los Estados Unidos visitó a una familia peruano-norteamericana que le mostró la inmensa colección que guardaban de videos, música, revistas y todo relacionado con la artista nacional. En ese momento se prometió que cuando inaugurara un taller de danza le pondría su nombre. Pero él no solo busca rescatar el gran talento como artista e intérprete sino también cómo la artista se presentaba en escena en cuanto a la ropa que lucía. La moda es otra de las pasiones del maestro y actualmente se encuentra estudiando la carrera de diseño de moda.

A continuación, presento algunas imágenes del interior del taller



Fotografía 7: Sala de espera del taller, setiembre de 2015.
Fuente: archivo personal, 2015.



Fotografía 8: Salón de ensayos del taller, setiembre de 2015.
Fuente: archivo personal, 2015



Fotografía 9: Salón de ensayos del taller, setiembre de 2015.
Fuente: archivo personal, 2015.



Fotografía 10: Salón de ensayos del taller, setiembre de 2015.
Fuente: archivo personal, 2015.

Como se puede apreciar en las fotografías el espacio del taller es bastante amplio. La pista de ensayo tiene aproximadamente diez por doce metros. Las paredes están cubiertas de espejos de piso a techo. Además, se observan algunos mensajes referentes a la danza y a la música como, por ejemplo: “¿Y si hoy decides bailar con el corazón?”. A través del mensaje, se busca recordarle al alumno que cuando baile marinera norteña lo haga con el corazón, ya que representa el lugar donde están los más profundos sentimientos. “Bailar es hacer arte con tu cuerpo” o “Bailar no es solo moverse”, también pueden verse colgados en el taller. Todo esto marca la pauta de la metodología que imparte el profesor. Una enseñanza que va más allá de solo ganar concursos para otorgarle un real significado al baile y al uso del cuerpo para comunicar. Ninguno de los carteles hace mención a que el bailarín debe ganar trofeos para demostrar que es el mejor o la obligación de aprender alguna coreografía para la *performance*.

2.3.1 Los alumnos

El taller cuenta aproximadamente con noventa alumnos de los cuales 45 toman clases grupales y están divididos en tres grupos y 46 lo hacen de manera individual. Asimismo, es interesante resaltar que la mayoría toman clases particulares con el maestro. Asisten alumnos de todas las edades, desde jóvenes de 15 hasta adultos de más de 50 años.

Una de las profesoras es una reconocida bailarina de danzas peruanas. Ella se inició en el mundo del folclor desde muy joven y recuerda que su primer contacto con la marinera norteña fue cuando un amigo le mostró un video del Concurso Nacional de Trujillo, aproximadamente en 1986. Quedó enamorada del baile y de los trajes que lucían las mujeres. A partir de allí tomó clases de marinera y otras danzas, y logró

estudiar en la Escuela Superior de Folclor. La otra profesora, tiene a su cargo las clases para los niños que se dictan los sábados en dos horarios.

En la tabla a continuación, presento información resumida sobre la cantidad de alumnos según el profesor, tipo de clase y duración de la misma.

Tabla 2: ¿Cuántos alumnos son?

Profesor/a	Clases grupales (alumnos)	Duración de clase (minutos)	Alumnos particulares	Duración de clase (minutos)
Maestro	15	120	36	60
Maestra	20	120	10	60
Maestra de niños	10	60		

Autor: elaboración propia, 2016. Fuente: notas de campo.

Los maestros dictan clases a reconocidos campeones y alumnos que se quieren iniciar en esta danza. Los horarios de la profesora fluctúan entre las 7 y las 10 de la noche y los lunes y miércoles dicta sus clases grupales. Por su parte, el maestro dicta su grupal los viernes³⁵ a partir de las 8 de la noche. Sus clases personalizadas van de lunes a viernes entre la 1 y las 11 p.m. Las clases para niños se dictan los sábados por la mañana en dos horarios de 11 a.m. a 12 p.m. y de 12 a 1 p.m. Cabe mencionar que en las clases grupales hay alumnos que mantienen una continuidad, pero hay otros que van por un tiempo y luego deciden dejarlo.

³⁵ El maestro dictaba sus clases grupales los jueves, pero durante mi investigación las cambió a los viernes por motivo de sus estudios.

2.3.2 El maestro

Es campeón de diversos concursos de marinera norteña y tricampeón del Concurso Nacional de Trujillo. En sus clases particulares procura que el alumno entienda que juntos conforman un equipo y que deben aprender a conocerse mutuamente. Debido a la gran competitividad que existe hoy en esta danza, es conocido que muchas bailarinas ensayan exclusivamente para ganar competencias y en las academias buscan prepararse para ello. El maestro tiene las cosas claras con respecto a su método de enseñanza:

Si una alumna me dice que le coordine una coreografía para ganar yo le respondo que aquí no hago eso y que puede acercarse a otras academias donde sí la puedan preparar para ello (maestro 2016).

Uno de sus objetivos es que la danza se convierta en un instrumento, una herramienta que trascienda en la vida y que no solo abarque el espacio del taller, menos aún, un concurso específico. Busca que su enseñanza ayude a los alumnos/as a ser capaces de reconocer sus experiencias, emociones y sentimientos y que ello se vea plasmado en el baile.

Siendo honestos en su danza, podrán extenderlo a todos los demás aspectos de su vida y podrán ser mejores seres humanos (maestro 2015).

Pero, ¿qué significa para el maestro ser mejores seres humanos?

Todos venimos al mundo en blanco. Con el pasar de los años, adquirimos ciertas cosas que muchas veces no nos permiten ser honestos y auténticos. Por ende, no aceptamos nuestras debilidades, errores, taras y no podemos ser personas en paz. Creo que a través del baile podemos curar y sanar cosas de nuestro pasado, cosas del alma. Uno se convierte en un mejor ser humano cuando es capaz de reconocer y aceptar sus debilidades y fortalezas y con ello comportarse con honestidad en la vida

profesional, familiar, amical, amorosa y más aún en el baile. Es cuando uno se preocupa por uno mismo y no le afecta lo que puedan decir los demás (maestro 2015)³⁶.

Sobre este punto, Mora resalta que “el cuerpo es un instrumento expresivo, en el cual dejan huella las experiencias de la vida y a partir del cual pueden producirse transformaciones en el interior de cada persona” (2012: 231). Justamente son esas experiencias personales y únicas que el maestro toma como punto importante al momento de enseñar a bailar. Para él, una persona no puede estar desligada de su “yo” al momento de ser parte de una expresión artística. Al igual que Mora, el maestro coincide que a partir del cuerpo la bailarina tiene el poder de expresarse y como él señala:

Qué mejor que expresar honestidad en tu baile para mostrarte tal como eres (maestro 2016).

Su principal objetivo no es preparar a sus alumnos para ganar. Para él, la danza tiene la capacidad de poder ir más allá de solo bailarla en una competencia. Explica que el baile te enseña a ser honesto con el manejo del cuerpo al conocer qué puedes hacer y que no y así poder ser auténtico y mejor persona en la vida personal.

Además, busca que la bailarina encuentre en la danza una forma de expresión y que no solamente mueva el cuerpo y baile por bailar. Pero para lograr esto es necesario un trabajo corporal profundo y constante, un proceso de enseñanza diferenciado con cada bailarina. Las alumnas que ingresan a este taller están dispuestas a conocer, reconocer y empezar a construir sus cuerpos de bailarinas y seres humanos.

³⁶ Entrevista al maestro realizada en octubre de 2015 en el taller de danza, San Miguel, Lima. Realicé una segunda entrevista en febrero de 2016 también en su taller.

Pero la visión del maestro no se limita a los aspectos de la danza *per se*, sino también a la confección del vestuario. Actualmente, estudia la carrera de diseño de modas y confiesa que es otra de sus pasiones. Ello le brinda la oportunidad de poder asesorar a sus alumnas en la vestimenta que deben usar en una *performance*. Se preocupa por conversar con cada una de ellas y expresarles qué les quedaría mejor y a partir de ese diálogo llegar a un acuerdo sobre lo que van a lucir durante su baile, incluso, los adornos que acompañarán el traje. Trabaja con una costurera de su total confianza quien tiene más de cuarenta años en la profesión. En muchas ocasiones ella lleva el traje al taller para que la alumna se lo pruebe y el maestro arregle lo necesario para que el vestido quede impecable.

2.3.3 Las bailarinas

De las seis bailarinas que colaboraron con esta investigación, cinco son limeñas y una es trujillana. Todas empezaron desde niñas con sus clases de marinera norteña, entre los cinco y los diez años. Han pasado por distintos profesores y academias y manifiestan sentirse muy cómodas en el taller. Todas han participado en diferentes competencias y cinco de ellas por lo menos han ganado una vez y una obtuvo el Campeonato Nacional de Trujillo.

Cuatro son profesionales y se desempeñan trabajando en diferentes instituciones reconocidas. Dos de ellas aún siguen estudios universitarios en la especialidad de Ciencias de la Comunicación. Ellas viven en diversos distritos de la capital limeña: La Punta, Breña, Los Olivos, San Borja y Barranco. Todas se conocen, incluso algunas participan en la misma categoría de baile, pero eso no impide que se lleven bien. Admiten que hoy en día la marinera ocupa un lugar muy importante en sus vidas y que disfrutan llegar a este espacio para seguir aprendiendo y seguir

desarrollándose como artistas.

A continuación, detallo un resumen de la cantidad de años que cada participante se dedica a bailar marinera norteña. Aunque algunas se han retirado por algún tiempo del aprendizaje, siempre se han mantenido en contacto con el mundo *marinerístico* asistiendo a los concursos o dando clases. Actualmente, todas son alumnas del maestro.

Tabla 3: Las participantes

Pseudónimo	Edad	Tiempo dedicándose al baile
Orquídea	28 años	Más de quince años
Astromelia	35 años	Más de veinte años
Crisantemo	36 años	Más de veinte años
Rosa	41 años	Más de treinta años
Iris	21 años	Más de 13 años
Dalia	21 años	Más de 12 años

Autor: elaboración propia, 2016. Fuente: notas de campo.

2.4 La danza

“La humanidad casi universalmente se expresa a través de la danza [...] el cuerpo es un instrumento de poder” (Hanna 1979: 3; 130). Para la autora la danza es el conjunto del pensamiento y comportamiento del ser humano y es actuado/performado por el cuerpo para cumplir un propósito (1979: 5). Agrega que es más fácil para el ser humano comunicar sus experiencias de vida utilizando su propio cuerpo y que éste se mueve porque actúan en conjunto “la energía mental, la fuerza muscular y la gravedad en el momento específico” (1979: 130). Para el antropólogo

Franz Boas la danza es “el movimiento con ritmo de cualquier parte del cuerpo: los brazos, el tronco, la cabeza o los movimientos de las piernas y pies” (1955: 344). Agrega que para hablar de arte se necesita que ésta tenga una forma y que “los movimientos violentos que salen de la pasión de un determinado momento no pueden ser llamados arte” (1955: 344). La danza podría resumirse en seis comportamientos:

Tabla 4: Entendiendo la danza

Comportamiento	Significado
1. Físico	Movimiento del cuerpo. La energía ordenada es la esencia de la danza y hace que los músculos trabajen.
2. Cultural	Las actitudes, creencias y valores pueden determinar la ejecución de la danza.
3. Social	La danza es fundamental para entender el entorno. Representa una forma de establecer relaciones entre las personas y los grupos.
4. Psicológico	Se relaciona con las experiencias personales y emocionales del individuo.
5. Económico	Hay bailarines profesionales que reciben un sueldo por bailar.
6. Político	Representa una forma de control y cambio.

Autor: elaboración propia a partir de lo explicado por Hanna (1979: 3; 4).

A partir de la información expuesta en la tabla, entendemos que la danza se convierte en una expresión capaz de describir al ser humano y su entorno. Por ello es importante su estudio para intentar entender a cada sociedad porque, además, la danza es muy probable que pueda haber jugado un rol muy importante en el desarrollo “evolutivo y biológico” (1979: 3) de los seres humanos. En la danza las experiencias personales y emocionales juegan un rol fundamental. En todos los seis comportamientos se resalta el trabajo corporal como una herramienta para expresarse y comunicar al resto, así como también la importancia del contexto como influencia en la danza.

La danza está en relación con el aprendizaje, las creencias, las relaciones políticas y sociales, el amor, la guerra, la urbanización y el cambio (Hanna 1979: 3) de un grupo humano. Por ello el trabajo corporal no es solo aprender a moverse. Es buscar comunicar y enseñar a los demás sobre uno mismo, su cultura y su entorno.

Pero para esto se necesita un aprendizaje físico que representa cómo mover correctamente el cuerpo para poder expresarse. Al igual que Boas, para Hanna la danza no es solo moverse. Ello no puede llamarse danza. Los movimientos comunes de las personas se caracterizan porque son indefinidos, imprecisos y no son conscientes al realizarlos. Mientras que la danza es mucho más ordenada y enlazada entre sí (1979: 37).

Mora plantea la danza como un proceso educativo del cuerpo. En este transcurso resalta la importancia de un trabajo corporal y emocional (2012: 354). Para ella, el trabajo corporal se refiere a la parte física y técnica necesaria en todo aprendizaje de cualquier danza. Asimismo, resalta la importancia del trabajo de las emociones de cada bailarín. La danza no solo se limita a un aprendizaje físico, es también reconocer y entender las emociones que posee cada individuo y poder expresarlas. Coincide, además, con la enseñanza que imparte el maestro resaltando la honestidad para bailar y la importancia de conocer el propio cuerpo. Al respecto, para el maestro la danza es capaz de transformar a las personas positivamente desde su interior. Él se preocupa porque cada una conozca su cuerpo, habilidades y limitaciones y conjugarlos con sus emociones y vivencias personales, y que todo ello se vea reflejado en su baile.

Esa será la única forma de encantar a los espectadores (maestro 2016).

Pero todo esto, no es una tarea fácil y como indica el maestro requiere de mucha entrega y dedicación por parte de la alumna para lograr realmente una transformación para bien.

2.4.1 La pareja

Si bien hasta este punto solo he hablado de la mujer, es necesario explicar brevemente cómo es esta danza en el escenario. La marinera es un baile de pareja en donde la mujer al principio le es esquiva al hombre. El por su parte debe perseguirla, galantearla, cortejarla y no rendirse ante su negativa. A medida que avanza la música la mujer va cediendo ante los “encantos” del varón y termina por aceptarlo y dejarse llevar por él. El varón termina conquistándola. Esta danza, que posee una duración de 2 a 3 minutos, es pues la representación de un cortejo donde evidentemente el movimiento corporal de la mujer y del hombre son distintos para entender lo explicado líneas arriba.

Para Hanna, la danza es un lenguaje natural con significados compuesto por movimientos físicos y reglas preestablecidas que guían la *performance* según cada situación particular (1979: 5). Por ejemplo, para el lateral (paso básico en el baile) el hombre debe hacerlo con más fuerza, mientras que la mujer lo realiza delicadamente (que no significa más lento), para que se vea esa diferencia. Además, la femineidad del cuerpo se resalta con la puesta de un vestido, con un maquillaje y el cabello adornado con flores, según cómo lo entendemos en nuestra sociedad hoy en día. Por otro lado, el hombre debe vestir un terno con camisa y ellos no se maquillan o colocan flores en el cabello. Ciertamente, a través de los atuendos las sociedades marcan la diferencia entre la representación femenina y la masculina. En el caso de la marinera, una bailarina jamás vestirá un pantalón y camisa para bailar en un concurso. Tampoco se verán dos mujeres bailando o dos hombres como pareja. La esencia de este baile se da en la interpretación de una mujer y un varón.

Evidentemente es una pareja heterosexual donde cada uno cumple el rol diferenciado. Si bien la marinera es un baile libre, ciertamente la mujer no debería

hacer (por ejemplo) sus zapateos con igual fuerza que el hombre. La bailarina tiene que verse muy “femenina” y esto en la marinera podría verse como ser elegante, sinuosa, coqueta, alegre, decidida, lucir maquillada, etc. Todas son características que se pueden aprender. Si una mujer es tímida, en la marinera aprenderá a moverse de cierta manera para que ya no se le vea así, sino por el contrario más coqueta o atrevida. En la marinera, una mujer ruda, tosca, con demasiada fuerza, no cumplirá con los parámetros femeninos de un concurso. Hay “recomendaciones” de cómo debe comportarse una mujer en la pista y como todas las competidoras las cumplen, se convierte casi en obligatorio. Pero sí podría presentarse una mujer con mucho carácter, con decisión, “difícil de conquistar”, con un zapateo muy fuerte y nadie le puede prohibir que lo haga. Lo más probable es que sea descalificada en las diversas tandas que tiene un concurso por no cumplir con “lo establecido” dentro de esta danza.

2.5 La corporalidad en las bailarinas

Michel Foucault (2002) explica que:

Hubo en el curso de la edad clásica, todo un descubrimiento del cuerpo como objeto y blanco de poder. Podrían encontrarse fácilmente signos de esta gran atención dedicada entonces al cuerpo, al cuerpo que se manipula. Al que se da forma, que se educa, que obedece, que responde, que se vuelve hábil o cuyas fuerzas se multiplican (Foucault 2002: 125).

El antropólogo francés Marcel Mauss y David Le Breton nos recuerdan la importancia de la educación en el cuerpo humano y que es el resultado de una “construcción social y cultural” (Le Breton 2002: 14). Para Mora, “la enseñanza de la

danza es una práctica de educación del cuerpo” (2012: 294).

Justamente para observar, analizar y entender el trabajo corporal de mis participantes decidí (antes de entrevistarlas) asistir a sus entrenamientos³⁷. Con el permiso de ellas y del maestro, accedieron a que vaya. Iba sin cámara, solo a observar. Esto me ayudó a entender en qué nivel de baile se encontraban, la dedicación y aprendizaje en cada clase y la relación con el maestro.

Las alumnas llegan al taller con anticipación para realizar sus ejercicios de calentamiento. Antes de bailar conversan con el maestro sobre cosas del día, personales o también sobre aspectos de la marinera. Después, él les pide recordar qué hicieron la clase anterior para demostrarlo en este primer baile. A continuación, se pone la música y la alumna empieza a bailar marinera. Lo hace desplazándose libremente. Una vez que acaba la canción, se resaltan los aspectos positivos y después las cosas que hay que corregir en cuanto a técnica y movimiento del cuerpo.

Es durante los entrenamientos que se empieza el trabajo con cada parte del cuerpo. Con algunas alumnas, el maestro trabaja el movimiento de los brazos, con otras el movimiento de la cabeza o de los dedos de la mano para coger el pañuelo y la falda, con otras la resistencia en las piernas, etc. Cada alumna se encuentra en una etapa diferente de su formación artística y la enseñanza no es igual para ninguna. Las clases particulares duran una hora, no hay descanso y solo se detiene la música para

³⁷ Debo resaltar que las clases son privadas. No cualquiera puede quedarse a observar. Puede asistir la mamá de alguna de ellas o si la siguiente bailarina que tiene ensayo llega temprano puede observar. Muchas veces me sentaba en el piso al lado del maestro y podía escuchar claramente los comentarios, correcciones o consejos que le daba a cada bailarina y el sentir de ellas. Él en ningún momento mostró alguna incomodidad por mi presencia, incluso en más de una ocasión me comentó que podía desplazarme por donde quisiera. Gracias a su apoyo pude entrar las veces que fueron necesarias para observar las clases y registrar mis fotografías sin ningún problema. Ya no solo conversaba con las bailarinas que formaban parte de mi investigación, sino también con otras alumnas y sus mamás.

dar indicaciones.

En el taller el maestro representa la autoridad. Posee el control sobre los cuerpos de las alumnas durante esa hora de entrenamiento. A partir de sus enseñanzas y metodología instruye el cuerpo femenino. Ellas hacen caso a sus indicaciones y entrenan su cuerpo de acuerdo a lo que se les dice. El maestro es muy detallista y cada vez que explica algo se acerca a las alumnas y repite con ellas algún movimiento o paso hasta que lo entiendan. No importa si una clase entera se repite algo que ya se ha enseñado porque para él lo importante es que se resuelva cualquier duda en clase y todo esté completamente entendido. Si las alumnas practican mal un paso, todo el esfuerzo de ambos no sirve de nada y prefiere repetirlo si es necesario más de una vez porque “el entrenamiento es repetitivo, continuo, agotador, plagado de ejercicios” (Mora 2012: 349). El maestro agrega que los entrenamientos no son fáciles y que exige mucho de la alumna y que prefiere la repetición para poder avanzar con seguridad. Está convencido que con la constancia las bailarinas llegan a conocer sus cuerpos y se dan cuenta de todo lo que pueden lograr porque el cuerpo es “posible de ser manipulado y adiestrado” (Mora 2012: 108).

El maestro está muy pendiente de cada alumna durante esa hora de clase. Sabe diferenciar qué necesita cada una y conoce sus fortalezas y/o debilidades para desarrollarlas. En este punto resulta pertinente subrayar que las bailarinas, como ellas mismas lo expresaron, confían plenamente en él. No hay negativas o interrogantes a lo que se les plantea en cuanto al movimiento del cuerpo durante el entrenamiento.

Hasta aquí, entendemos que en cada clase se imparte una disciplina muy rigurosa que las alumnas cumplen sin objeción. Las disciplinas son “métodos que permiten el control minucioso de las operaciones del cuerpo, que garantizan la sujeción constante de sus fuerzas y les imponen una relación de docilidad-utilidad”

(Foucault 2002: 126). Para el autor existe una relación entre la disciplina y la docilidad-utilidad del cuerpo. Para entenderlo, expongo a continuación algunos comentarios del maestro extraídos durante las distintas observaciones realizadas en los entrenamientos:

En la marcación de la fuga cortas cuando estés abajo, que todo tu cuerpo se quede inmóvil y cuando vas hacia arriba explotas. Pero no te desmorones, mantén tu centro. [...] Ahora incorpora todo lo que hemos hecho hoy (maestro 2015).

En relación al espacio sí me gustaría que te manejaras más grande, ya sea dando vuelta y contra vuelta, desplazándote de adelante hacia atrás. Pon en práctica todo lo que ya hemos trabajado para tener un mayor manejo del espacio (maestro 2015).

Trata de estirar tu brazo derecho lo más que puedas, inclusive hasta que te duela. Al principio te vas a dar cuenta de que lo estás forzando, pero después ya no te va a doler. [...] Ahora vas a trabajar con falda, recuerda el trabajo de cadera aprendido e igual no dejes de incorporar lo que hicimos en las clases pasadas (maestro 2015).

Todas estas indicaciones demuestran que el maestro está en constante observación del desempeño de todas las alumnas. Su objetivo es que cada parte del cuerpo se conviertan en pieza útil para usarlo en conjunto al momento de bailar. Para ello se debe aceptar lo que el maestro -que es la persona idónea- les manifiesta y enseña sin objeción. Acertadamente, Foucault refiere la disciplina como ese “control minucioso” porque en el baile no todas las alumnas tienen el mismo nivel o la facilidad para hacer los movimientos. El trabajo con ellas es completamente personalizado. Además, todas prefieren esta enseñanza particular porque sienten que es la mejor forma de avanzar:

El maestro está cien por ciento concentrado en mi (Orquídea 2015).

Tiene la posibilidad de ver al detalle qué hago bien o mal para mejorarlo porque solo estoy yo en la clase (Iris 2015).

Creo que la mejor manera de trabajar con el cuerpo en cualquier danza es que la atención del maestro esté solo en ti (Astromelia 2016).

El logro de ese “control minucioso” del cuerpo por parte de la autoridad (maestro) coinciden mis participantes que está en relación con la enseñanza personalizada en la marinera. Tres de ellas, además, resaltaron que en las clases grupales aprenden cosas básicas, pero realmente conocer cómo manejar tu cuerpo es muy difícil porque bailan muchas personas a la vez. Dos de ellas agregaron que puede ser una buena forma para mantener tu físico, pero difícilmente para aprender con rigurosidad.

Las bailarinas me comentaron que muchas chicas quieren aprender a bailar para empezar a concursar. Se memorizan rápidamente algunos pasos o coreografía impuesta por el profesor y deciden competir. Ellas manifestaron que desde su propia experiencia entienden que sus cuerpos se demoran en asimilar los aprendizajes y hacerlos suyos. Es un proceso largo para, como dicen, “entender tu propio cuerpo y encontrar tu propio estilo”. Por su parte, el maestro resalta que si todo se quiere realizar de manera rápida y “alocada” sin conocer y entender qué cosas se puede realizar y cuáles no, no se obtendrán buenos resultados.

Algunas alumnas asisten a clases y quieren aprender todo rápidamente. Como no se puede, se frustran, se aburren y dejan de venir (maestro 2016).

Las opiniones de las participantes como las del maestro reflejan que aprender una danza no es tarea fácil. No todas las bailarinas están dispuestas a ser parte de esta metodología donde se busca explorar y conocer el manejo de cada parte del cuerpo que no es cosa de un día o de memorizar algo sin sentido. Para Mora el trabajo con el cuerpo en la danza es vital y refiere que es “una práctica que se inscribe en el cuerpo” (2012: 354). Además, éste no trabaja en solitario sino en relación con lo que está a su alrededor. Por ejemplo, los cuerpos de las bailarinas están en relación con el espacio del taller que es para todas un lugar de confianza, con su maestro y su pareja de baile.

Mora explica que los bailarines deben trabajar rigurosamente en el conocimiento de su cuerpo para entenderlo, conocerlo, saber sus limitaciones y habilidades y poder ser un “sujeto que construye su cuerpo” (2012: 227). Quisiera poner como ejemplo el aprendizaje del paso lateral³⁸, fundamental en esta danza. Para las mujeres, se debe marcar el lateral suavemente, sin golpear el piso, el pie derecho atrás debe colocarse en media punta y cruzando el izquierdo por delante con la planta del pie estirado al igual que la rodilla, y el torso y la cabeza deben estar girados hacia la izquierda. Esto es un trabajo técnico que toma un tiempo en que el cuerpo lo reconoce y es capaz de, primero, desagregar cada movimiento por separado para entenderlo y, poco a poco, integrarlo como un todo para que se haga de manera fluida.

En mi trabajo de campo pude ver que todas las bailarinas que colaboran con esta investigación realizan el lateral como si estuvieran caminando. El maestro ya no necesita repetirles cómo deben desplazarse porque sus cuerpos ya saben cómo hacerlo. Pero para lograrlo, como menciona Mora y Foucault han requerido un

³⁸ Paso básico en las enseñanzas de la marinera norteña. El paso lateral te permite desplazarte alrededor del espacio. Debe estar en compás con el ritmo de la música.

entrenamiento constante y de rigurosa disciplina junto con el maestro.

Así como el lateral, en la marinera norteña hay infinidad de pasos. Una bailarina no debe estancarse, debe siempre seguir aprendiendo, practicando, innovando. “En la danza se propicia y exige un entrenamiento cotidiano, constante, sostenido y riguroso [...] Tras las largas horas de práctica, esa técnica se va imprimiendo en los cuerpos” (Mora 2012: 377). El maestro no les plantea a las bailarinas una coreografía obligatoria en su *performance*. Él les enseña una variedad de pasos. Por ejemplo, para la fuga³⁹ y las alumnas junto con su pareja de baile decidirán con cuál se sienten más cómodos. Los bailarines también pueden plantear otras posibilidades (para seguir con el caso de la fuga) y se les dirá cuál se ve mejor en ellos. Pero esto se logra cuando la bailarina conoce su corporalidad y maneja la técnica, no cuando está recién aprendiendo.

Al respecto, Kaufman también señala en referencia al aprendizaje del cuerpo que las bailarinas si practican una y otra vez todos los días de la semana, hora tras hora, llegará un momento en que manejen la técnica a la perfección y la desarrollen sin pensar. Incluso las compara con las voleibolistas que diariamente entrenan durante horas. Nuevamente, se entiende la práctica constante como la pieza clave para lograr conocer y entender la corporalidad de las danzantes. Podríamos referirnos como lo hace Gómez Peña (2005: 204)⁴⁰ al cuerpo de la bailarina como un “lienzo en blanco” donde cada aprendizaje es un nuevo trazo para lograr la obra perfecta.

También, interpreto los cuerpos de las bailarinas como cuerpos dóciles porque “puede[n] ser sometido[s], que puede[n] ser utilizado[s], que puede[n] ser

³⁹ Es cuando termina la parte del paseo entre la mujer y el varón y empieza el momento del zapateo. Por lo general, la fuga se caracteriza por elevar ambos los pañuelos al aire y agitarlos con alegría.

⁴⁰ Guillermo Gómez Peña es un artista de *performance*, escritor y activista mexicano.

transformado[s] y perfeccionado[s]” (Foucault 2002: 125). Son cuerpos dóciles, además, porque están dispuestos a ser sometidos ante una autoridad (maestro) para lograr un objetivo: aprender a bailar. A partir del testimonio de las chicas, todas confiesan que es indispensable trabajar con cada parte del cuerpo en la marinera norteña. Más aún si se preparan para una competencia.

Los siguientes testimonios muestran que hay una transformación en cómo las bailarinas ven hoy sus cuerpos y lo que son capaces de realizar:

Al comienzo bailaba por bailar. Corría, me alocaba, el pañuelo lo manejaba demasiado brusco, quería zapatear y zapatear, me copiaba pasos de otras chicas. Respecto a mi cuerpo para mí ha sido una evolución enorme porque ahora identifico que tengo cabeza, cuello, hombros, torso, pies, piernas, manos. Todo. Ahora sé bailar utilizando cada parte de mi cuerpo (Dalia 2015).

Hace cinco años comenzamos a trabajar con cada parte de mi cuerpo. Muchos creen que bailar es solamente moverse. Uno debe interiorizar y darle forma a cada movimiento. Darte cuenta que tus manos y dedos hablan, tus muñecas, el dorso, la cintura, la cadera, la mirada. No podemos lanzarnos a correr sin reconocer tu dedo gordo del pie, que tienes muslos, tu vientre, todo tienes que trabajarlo. Es un trabajo de la mano junto con tu maestro (Crisantemo 2015).

Ambos testimonios confirman que existe un antes y un después en cómo se ven y sienten. Con dicha evidencia podemos entender el cuerpo de las bailarinas como “cuerpos dóciles” que están dispuestos a educarse.

Es todo un proceso, en cada clase, en cada entrenamiento, en cada ensayo. Un día todo sale bien y al siguiente todo sale mal y se retrocede para seguir aprendiendo y perfeccionando. No es fácil (maestro 2016).

Mora también explica que en los entrenamientos se debe explorar, desarticular y recomponer el cuerpo. En la marinera cada parte del cuerpo posee una función por

separado y tiene un objetivo, y cada movimiento que se realiza posee un tiempo de duración. Además, este baile se caracteriza porque se trabaja en diferentes ritmos y movimientos a la misma vez. El lateral va a un ritmo, mientras que la cabeza va a otro y la mano del pañuelo va a otra velocidad, todo a la misma vez.

En la marinera debe haber muchísima coordinación de tu cuerpo y eso solo lo logras con la práctica (Astromelia 2016).

Durante el baile tu cuerpo va a velocidades distintas y aprender eso no es fácil (Orquídea 2015).

No olvidemos que este baile va al compás de una música. En las diferentes partes de la canción se deben realizar ciertos movimientos que, si bien son libres hay requisitos que deben cumplirse. Tal como lo explica Foucault sobre las “dos maneras de controlar la marcha de un cuerpo de tropa” (2002: 139)⁴¹. Sobre este marchar de los soldados a distintos tiempos y a un ritmo establecido para no equivocarse e ir todos a la misma vez, el autor señala “[...] la posición del cuerpo de los miembros, de las articulaciones se halla definida; a cada movimiento le están asignadas una dirección, una amplitud, una duración; su orden de sucesión está prescrito. El tiempo penetra el cuerpo, y con el todos los controles minuciosos del poder” (2002: 140). Esto es lo que también sucede con la marinera.

En este baile es necesario trabajar tanto las partes del cuerpo por separado como en conjunto porque todo tiene un tiempo. Se suele empezar con el paseo, los saludos entre la mujer y el varón, algunas figuras, la fuga y el zapateo. Al inicio de la canción a ninguna bailarina se le va a ocurrir empezar a zapatear porque no es el momento y en la enseñanza se aprende eso. Se sabe que los zapateos vienen

⁴¹ Para leer la descripción en su totalidad, revisar el libro *Vigilar y Castigar* de Michel Foucault, del subtítulo del control de la actividad en la pág. 137, el punto n° 2: La elaboración temporal del acto es la descripción detallada de las dos maneras en el siglo XVII y XVIII sobre la marcha de las tropas, pág. 139, 140.

después de la fuga. La rapidez de los laterales debe ir al ritmo de la música para no caer en la descoordinación. En toda la marinera la bailarina no va a estar dando vueltas y vueltas. Éstas se dan por un momento durante el paseo y después de la fuga. Incluso el lateral se combina con otros pasos y pueden caminar para luego retomar dicho paso. También existen los coordinados que pueden ser: paseos o zapateos. Estos deben ser perfectamente iguales y entenderse claramente para que los jurados y público reconozcan qué están viendo. Deben saber que los movimientos en la marinera son amplios para que se desplacen por todo el espacio de la pista y que no se vea restringido ni aglomerado. El baile debe ser ordenado, la pareja no debe chocarse entre sí por lo que cada uno debe saber su dirección y velocidad.

Tanto los soldados como las bailarinas aprenden a manejar sus cuerpos para lograr todo esto, y que se vea algo armonioso, ordenado y sin aparente esfuerzo. El cuerpo representa todo ese control minucioso de la autoridad de poder, porque se ha logrado un objetivo. Ninguno de ellos logra todo esto por su cuenta. Es un aprendizaje impartido por la autoridad. Solo así, como menciona Foucault se podrá hablar entonces de un cuerpo que se educa y que obedece.

Cabe recordar aquí los conceptos de “hábito” y “docilidad” de Foucault. El autor relata una extensa descripción sobre la postura que mantienen los soldados resaltando su capacidad de manejar cada parte de su cuerpo refiriéndose a “una retórica corporal del honor” (2002: 124). Es decir, dependiendo de cómo colocan la cabeza, los hombros, los brazos, el estómago, etc., sabemos cuál es una postura de un soldado con distinción. Después de un tiempo y a partir del entrenamiento y la enseñanza se podrá hablar de un “hábito” adquirido por el cuerpo. Las bailarinas comentaron que al empezar a tener clases en el taller sintieron que empezaron a (re)conocer sus cuerpos y a tener la capacidad de empezar a manejarlo. Llegó un momento en que logran interiorizar lo aprendido y se convierte en un “hábito” para

ellas: posicionar el torso, mover el brazo del pañuelo, hacer el lateral, faldear, etc.

Foucault también explica detalladamente que para escribir una “buena letra” intervienen todas las partes del cuerpo resaltando que “supone una gimnasia, toda una rutina cuyo código riguroso domina el cuerpo por entero, desde la punta del pie a la yema del dedo índice” (2002: 140)⁴². Ello requiere de una enseñanza y donde el maestro interviene para corregir hasta que quede impregnada en los cuerpos de los alumnos y se convierta en un hábito en ellos. Es decir, se trabaja para tener cuerpos disciplinados y dóciles.

Al observar a las participantes bailar en sus ensayos, entendí que detrás del movimiento de sus pies, brazos o de su cabeza, hay un exhaustivo trabajo. Quizá pueda parecer que no lo hay y que es algo “natural”. Que empieza a sonar la música y que cada parte del cuerpo se coloca por “arte de magia” en la posición correcta. Como ya se ha convertido en un hábito y sus cuerpos ya lo interiorizaron parece que fuese algo nacido con ellas, pero no es así. Cada paso deben practicarlo una y otra vez porque no se logra en un día ni en el primer ensayo. Hay un exhaustivo y constante aprendizaje detrás del cuerpo femenino. Además, y como resalta Mora para la danza se necesita construir el cuerpo a partir de la enseñanza de “habilidades, técnicas y hábitos, con un fin expresivo” (2012: 275). Esto también se imparte en la metodología del maestro. En su enseñanza busca que las bailarinas aprendan la danza como un medio de expresión, sin imitar a nadie y siendo ellas mismas.

Los entrenamientos de las alumnas duran una hora. No hay descansos ni interrupciones porque “en el buen empleo del cuerpo, que permite un buen empleo del tiempo, nada debe permanecer ocioso o inútil” (Foucault 2002: 140). “El entrenamiento

⁴² Para conocer la descripción al detalle revisar la página 140 del libro Vigilar y castigar de Michel Foucault, 2002.

en las danzas significa una inversión corporal en el tiempo, una lenta “somatización” de los principios y las técnicas de estas prácticas corporales” (Mora 2012: 276). Nada debe quedarse improductivo o perezoso al realizar lo que se les indica. Por más que las alumnas lleguen a sus ensayos cansadas o con problemas personales, están dispuestas a sacar el mayor provecho de esa hora y dejar todas sus preocupaciones a un lado. Incluso, más de una participante después de concursar un domingo, asistió a sus ensayos del lunes para seguir entrenando. Ellas saben que los ensayos, como argumenta Richard Schechner, “son espacios donde todos los detalles de la *performance* se crean, son repetidos y se alistan para mostrarlos a un público” (2002: 202). Por eso, la hora de entrenamiento/ensayo debe ser aprovechada al máximo como lo resalta Foucault (2002).

Quisiera mencionar que uno de los ejercicios que el maestro realiza es que las alumnas bailen utilizando solo una parte de su cuerpo. Por ejemplo, solo el brazo derecho que lleva el pañuelo mientras que el brazo izquierdo se deja inmóvil al igual que la cabeza. Pero el brazo también incluye el movimiento de la manos y los dedos y la bailarina debe intentar expresarse solo con ellos. Hace lo mismo con el movimiento del brazo derecho y la cabeza, incluso, el rostro. Les pide a las bailarinas que bailen únicamente moviendo solo esa parte del cuerpo.

Explore el movimiento de su cabeza: experimenten, jueguen, atrevanse a moverla sin miedo [...] Transmitan y expresen solo con la mirada, con los ojos ¡Arriésguense! (maestro 2015).

Al respecto, Dalia en uno de sus ensayos trabajó solo con el movimiento de sus brazos. Expresa que siente dolor en su brazo derecho y parte de la espalda y lo reconoce como algo nuevo. Lo toma de la mejor manera y está completamente dispuesta a implementarlo en adelante en su baile. No se queja ni se incomoda por el

dolor que siente, todo lo contrario, está contenta. Durante el resto de su clase maneja sus brazos de esa manera. Para Le Breton “la experiencia del dolor, del cansancio, se vive siempre con una sensación de extrañeza absoluta [...]” (2002: 94). Sin embargo, para Dalia el dolor que siente su cuerpo es una forma de placer y no lo siente con desconcierto. “La experiencia placentera se vive con familiaridad, naturalidad [...]” (2002: 94), es de esta manera como Dalia enfrentó el dolor durante su entrenamiento. Pude notar que durante ese entrenamiento Dalia estuvo contenta y orgullosa de saber que el movimiento de su brazo podía llegar hasta un nuevo nivel. No le importó el dolor que pudiera sentir y lo aplicó durante todo su ensayo. Además, su baile también cambió porque empezó a implementar ese nuevo aprendizaje junto a sus demás hábitos. Ella sabe que debe ir más allá de lo fácil y lo cómodo y si bien al principio sentía dolor en su cuerpo sabe que es para seguir desarrollándose como bailarina. “[...] el placer es producido por la maximización del control del cuerpo. Aunque en el entrenamiento está presente el dolor [...], el control del cuerpo es asociado con algo placentero, con el placer de escuchar el cuerpo, usarlo y crear con él” (Mora 2012: 227; 231).

Para el maestro el dolor es parte de los entrenamientos. Si no hay dolor entonces el cuerpo se mantiene en su “zona de comodidad”. Sin embargo, señaló que ello no significa soportar el dolor de una lesión. Ello debe tratarse con los cuidados necesarios pero:

Las ampollas en los pies, el dolor en las pantorrillas, brazos o dedos es parte del aprendizaje. Las chicas lo saben y hasta hablan con entusiasmo de sus dolores (maestro 2016).

Para todas es muy importante encontrar su propio estilo que no es algo fácil y que toma tiempo. Ello significa no imitar a nadie y no querer ser algo que no son.

Resaltaron la paciencia que debe poseer una bailarina con su cuerpo porque al principio hay una inmadurez en los movimientos que solo cambiará con la práctica reiterativa y constante. Todas las bailarinas entrevistadas asisten por lo menos dos veces a la semana a sus clases y cuando se acerca una competencia los ensayos son diarios.

Por su parte, la bailarina y jurado Patricia Arancibia recuerda que para las presentaciones que hacía con su grupo de danza eran necesarias las clases con un profesor de expresión corporal. Explica que hay una diferencia de bailar entre tus amigos y cuando ese baile lo vas a llevar a una puesta en escena. Necesitas un entrenamiento mucho más exigente, y en la medida de lo posible es mejor con un profesional. Referente a este punto, Orquídea fue la única que destacó la importancia de trabajar el cuerpo fuera de los ensayos complementándolos con un ejercicio paralelo. Ella asiste a clases con un terapeuta para fortalecer su cuerpo de forma equilibrada y para que sus músculos tengan mayor fuerza para desempeñar un mejor baile. Esto le permite tener un cuerpo mucho más coordinado y equilibrado y puede llegar sin tanta dificultad a un nivel donde requiere la habilidad de empezar a mover, por ejemplo, las manos y pies de manera más rápida y el torso a una velocidad más lenta.

El trabajo de las bailarinas en su corporalidad me hace reflexionar que los seres humanos utilizamos nuestro cuerpo para todas las actividades que realizamos. No somos conscientes que todo lo que hacemos de manera rutinaria desde caminar o correr ha sido un proceso de aprendizaje. Lo tenemos tan interiorizado que lo olvidamos. Así como nadie nace caminando, las bailarinas no nacen bailando. Cada entrenamiento al que asistí fue una experiencia nueva y diferente. La metodología impartida a las alumnas nos da una visión del ejemplo de bailarina que el taller desea mostrar en las competencias y en la vida misma: bailarinas que trasciendan más allá

de la danza y que aprovechen esta práctica de una manera idónea no solo para obtener una banda de campeonato.

Ellas reconocen que la enseñanza de la marinera aporta aspectos positivos tanto para sus vidas dancísticas como personales. Esto refuerza la creencia del maestro que la danza puede convertirte en un mejor ser humano. Por ejemplo, Dalia recuerda que antes le daba mucha vergüenza hablar en público y se consideraba una persona muy tímida. Ahora, por el contrario, cada vez que tiene una exposición en la universidad sus compañeros le dicen que ella exponga porque demuestra mucha seguridad en su desenvolvimiento. Se siente una persona más extrovertida que puede saludar a todo el mundo, expresar lo que desee y comunicar esa confianza con las posturas de su cuerpo:

Teniendo mi espalda erguida y mis hombros hacia atrás sin bajarlos (Dalia 2015).

Asegura que la marinera ha logrado todo eso en ella. Además, recuerda que antes de ingresar al taller estaba preocupada por ganar. La enseñanza impartida por el maestro hizo que olvide esto y empezaron con un trabajo corporal intenso donde el ganar no es el principal objetivo. Ahora, ella sabe en qué nivel está y lo que es capaz de hacer. De otro lado, Orquídea resalta que la marinera le ayuda a controlar sus emociones. En el ámbito familiar, amical y sobre todo en el profesional, existen situaciones de mucha tensión en las que ella sabe que debe mantenerse tranquila.

No me aloco, como pueden hacer otros. Eso, lo aprendí aquí (Orquídea 2016).

Astromelia expresó que este trabajo con el cuerpo le ha permitido reconocer sus habilidades y limitaciones, aceptar su fisionomía, sus huesos, su piel.

Yo no quiero, ni puedo pretender ser otra persona. No me puedo disfrazar. La danza te ayuda a aceptarte como eres, y eso te da seguridad para desenvolverte en otros espacios (Astromelia 2016).

Todas las alumnas mantienen una muy buena relación con su maestro. Me atrevería a decir que es una relación de amigos. Orquídea comenta que ella siente un lazo muy estrecho porque se preocupa por él y sus demás compañeros. Astromelia y Dalia agregaron que ellas confían por completo en las enseñanzas de su maestro. Asimismo, todas las chicas expresaron que es indispensable que haya confianza con la persona que te enseña para sentirte cómoda y aceptar sus enseñanzas sin cuestionamientos. Mora resalta que los entrenamientos son un lugar adecuado para que se desarrollen relaciones sociales. Para ella el entrenamiento procura “pequeños placeres: la camaradería el estar haciendo algo que hace que uno se olvide de los problemas cotidianos; el sentir que el cuerpo cambia, que se logra controlar y dominar para hacer siempre nuevas cosas [...]” (2012: 349). Ciertamente, se vive con mis participantes y el maestro un ambiente muy positivo que si bien puede volverse tenso si se acerca un concurso, siempre el maestro logra romper con ese nerviosismo.

2.5.1 La honestidad en la danza

La jurado Patricia Arancibia es consciente de que los tiempos cambian y que la habilidad de los bailarines es cada vez mayor. El manejo de la técnica se convierte en algo sorprendente por el perfeccionismo al que se puede llegar. Sin embargo, resalta que debe mantenerse el cortejo bonito entre la mujer y el varón, y no ser una competencia entre ambos.

Yo en un baile busco verdad. No importa si el bailarín se equivoca. No busco algo coreográfico (Arancibia 2016).

Explica que la técnica debe estar al servicio de los bailarines y no apoderarse de ellos. Asimismo, Arancibia y Kaufman coinciden que en muchas ocasiones en su labor como jurados, han visto una tanda de cuatro parejas en pista y a veces todos hacen los mismos movimientos en el mismo momento.

Parece que estuvieran sincronizados (Kaufman 2016).

Efectivamente, en mi trabajo de campo también pude observar esto. Por ejemplo, en una tanda de tres parejas las chicas faldean al mismo momento y de la misma manera.

Por su parte, todas las alumnas expresan que es vital bailar con honestidad. Pero, ¿qué significa esto para ellas?, ¿representa lo mismo para todas? Tres de las bailarinas entrevistadas explicaron que la honestidad significa no salir a la pista de baile con un guion preestablecido. Lo que ellas sientan expresar en ese momento, lo harán. Ser honestas es bailar para ellas mismas y no salir con la intención de agradar a los demás o repetir lo que hacen otras competidoras. Iris, lo relacionó con la “frescura” que debe tener la bailarina:

Te pueden pasar muchas cosas, se te puede caer el pañuelo, te puedes tropezar, y tienes que saber manejarlo y sacarle el lado positivo y seguir bailando⁴³ (Iris 2016).

Pero para llegar a esto es necesario que cada una conozca su corporalidad para saber qué quieren expresar.

⁴³ Durante mi observación de campo vi a bailarinas que se resbalaron, se les cayó el pañuelo o se les enredó el arete en la falda. En ninguno de los casos las bailarinas dejaron de danzar o se retiraron de la pista de baile.

Si no bailas con honestidad, los movimientos son duros y se nota” (Orquídea 2016).

Si estás mentalizada en demostrar tu coreografía, parecerá más una actuación que un baile (Astromelia 2016).

Las participantes también coincidieron que la honestidad significa sentirse única en la pista de baile. No importan quién esté a su lado, ellas buscan concentrarse en sí mismas, sentirse cómodas y disfrutar el momento.

Tanto esfuerzo que has hecho para demostrarlo en tres minutos, debes hacer lo mejor que puedas (Orquídea 2016).

Todas coincidieron que el cuerpo es una herramienta de comunicación y que la honestidad está en relación con ello. Como ya lo mencionó Crisantemo, al igual que Orquídea y Astromelia, ellas creen que muchos pueden pensar que bailar es solamente moverse. Resaltaron que si uno comienza a darle forma a cada movimiento del cuerpo es posible que las manos hablen, la mirada y el movimiento de cabeza, etc.

Si tengo ganas de coquetearle a mi pareja, moveré la cabeza de derecha a izquierda suavemente (Astromelia 2015).

Si quiero que mi pareja se acerque, cojo el pañuelo con la punta de los dedos y lo llamo (Dalia 2015).

Pero esto lo hacen porque en ese momento del baile les provoca hacerlo y no es algo forzado para cumplir con una coreografía porque “el cuerpo de la bailarina es una máquina adaptada a hacer movimientos pautados por una técnica, pero con capacidad creativa, y con el potencial de impactar en una sensación de libertad y placer” (Mora 2012: 285). El maestro no está de acuerdo con las coreografías únicas.

Todo lo contrario, las bailarinas tienen la libertad de utilizar todo lo aprendido como mejor lo sientan.

Yo no les exijo que cumplan con algo al pie de la letra, todas son mujeres inteligentes y se desempeñarán con libertad y alegría en su baile, demostrando todo lo que saben sin encajar en algo establecido (maestro 2016).

También les recomienda cómo deben comportarse en las competencias, resaltando que deben pensar solo en ellas y olvidarse del resto. Les reitera que son ambientes de mucha presión y si logran ganar será un logro a su esfuerzo y si no, que lo sigan intentando porque el reconocimiento llegará en algún momento.

2.5.2 Compromiso

Todas las participantes han asistido a sus ensayos durante todo el año porque saben que el entrenamiento debe ser constante. Acomodan las cosas que tienen que hacer dependiendo si es que ese día tienen ensayo o no. Las bailarinas otorgan un tiempo especial y privilegiado a la danza que difícilmente cambiarán por otra actividad. Si es que van a participar en algún concurso, ello se vuelve una prioridad por sobre todo lo demás. Incluso, muchas de ellas viajan al interior del país para competir y organizan sus horarios en base a ello. Orquídea (2016) expresó que entre su trabajo y la marinera, la danza es más importante. Confiesa que su trabajo es un medio que le permite bailar. Una vez tuvo un problema de salud y lo primero que pensó era que iba a perder sus ensayos. Dalia (2016) muchas veces deja de ir al cine con sus amigas para no faltar a sus clases. Iris (2015) estudia en una reconocida universidad y muchas veces no puede ir a los trabajos grupales o se ofrece de antemano a realizar alguna parte y después agregarla para no perder sus entrenamientos.

Si deciden concursar el compromiso se establece desde ese día y se extiende hasta la *performance*. Esto significa asistir a los ensayos, tener una buena alimentación y cuidarse de no tener una lesión por otras actividades. Por ejemplo, una de ellas comentó que a veces en su trabajo realizan competencias deportivas y ella prefiere no participar para no correr el riesgo de lesionarse y no concursar.

Yo no hago cosas que me puedan lesionar los pies, piernas o tobillos porque eso implica que no podré bailar (Orquídea 2016).

Si tienen alguna fiesta o reunión un día antes de la competencia prefieren no asistir para descansar correctamente y estar tranquilas al día siguiente. Para ellas, el compromiso no significa obtener el campeonato. Si esto ocurre será muy bien recibido, pero si no sucede saben que las competencias son así y que no siempre se puede ganar. Sin embargo, es la mejor oportunidad para demostrar lo que son capaces de hacer en la danza con alegría y disfrute. Este compromiso también es con la pareja de baile. Ambos se preparan juntos y conforman un equipo con el maestro y reconocen la importancia de la asistencia a los ensayos.

Sobre la puntualidad, todas las alumnas llegaban antes del inicio de sus clases. Una de ellas que tiene turno por las noches prefiere llegar más de una hora antes y conversar con los que estén allí y calentar con tranquilidad. Cuando ya es inevitable faltar por trabajo o enfermedad, comentan que lo primero que piensan es que van a perder sus ensayos y eso las mortifica. Faltar significa que el cuerpo pierda movimiento, práctica, elasticidad y ritmo. Esto es un retroceso en todo lo avanzado en su trabajo corporal. También, le otorgan especial importancia a su alimentación. No solamente comer sano, sino también hacerlo en lugares donde sepan que hay una buena higiene y conservación de los alimentos. Por ejemplo, Orquídea explicó que cometió el error de comer una causa de pollo dos semanas atrás. Al parecer estaba en

mal estado y la llevó a la cama casi por una semana perdiéndose varios días de ensayo y causando mucha consternación en ella, como lo confesó.

2.6 Mírenme, soy la campeona

Las campeonas realizan presentaciones a lo largo del año por lo que su baile es bastante exhibido y pueden establecer la pauta de lo que una bailarina debe hacer en la pista. Muchas veces, ellas con su cuerpo, sus movimientos y la técnica demostrada se convierten en una representación de lo “correcto” para las demás que quieren alcanzar el mismo reconocimiento. Ante esto, el bailarín se encuentra en riesgo y se expone porque la adecuación de esa danza particular puede repercutir negativamente en la visión de su propio cuerpo (Mora 2012: 396; 397). Como menciona la autora, es algo riesgoso porque si una bailarina aspira a ser como una campeona y se da cuenta que no puede porque su contextura o físico es diferente, podría sentir un rechazo hacia ella misma.

Al respecto, la antropóloga Ana Sofía Janampa concluye en su trabajo *Rubias “al pomo”: la belleza y el arreglo personal femenino en sectores altos de La Molina* que el cuerpo es un lienzo de modificaciones que por la sociedad, medios de comunicación y el entorno, es influenciado por otros cuerpos (2013: 145). El fuerte impacto de los medios hace que se esté en contacto casi permanente con todo lo que sucede alrededor del mundo. Qué personajes están de moda, cómo se visten, cómo se peinan y todo ello puede convertirse fácilmente en un modelo a seguir por muchas mujeres sin importar la edad. Ello ocurre en la marinera norteña pues la competencia es tan fuerte que la influencia, envidia o deseos de “ser como la campeona” están bastante presentes. Muestra de ello es ver en los concursos pasos y trajes similares.

Sin embargo, en la enseñanza del taller no se quiere que el cuerpo de todas las bailarinas se adecue a un “modelo correcto”. Como hemos visto en los comentarios del maestro, cada alumna es única y las indicaciones son particulares para cada una. Él entiende que todas poseen cuerpos diferentes y trata de hacerles entender eso. Incluso, entre las participantes hay una campeona nacional de Trujillo y en ninguna de mis observaciones el maestro la tomó como ejemplo para sus otras alumnas. Aquí no se busca adecuar los movimientos de las alumnas a lo que hacen las campeonas. Él es muy cuidadoso en ello pues sabe que cada alumna es particular y carga con sus propias inseguridades.

Él es consciente de la gran presión que existe en la marinera norteña: una constante búsqueda de ser la mejor, de tener el mejor traje, los mejores pasos, y ello puede convertirse en algo negativo para las alumnas porque “el cuerpo aparece como un obstáculo cuando se lo percibe como límite, cuando su materialidad no permite hacer lo que se quiere hacer” (Mora 2012: 398). El maestro no ve el cuerpo como un impedimento. Todo lo contrario. Refuerza todo lo positivo que poseen y trabaja con sus debilidades para transformarlas poco a poco.

Yo busco que cada bailarina sea diferente, que no copie a nadie, porque cada ser humano es único (maestro 2016).

2.7 La femineidad en la marinera norteña

La socióloga chilena y especialista en temas de género Teresa Valdés⁴⁴ en su artículo *¿Existe una sexualidad chilena?* explica que: “uno de los cambios más evidentes y de mayor impacto en la organización de la vida cotidiana se refiere a la

⁴⁴ En el siguiente enlace se puede encontrar el artículo completo:
<http://biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/lasa98/Valdes.pdf>

posición de la mujer en la sociedad, lo que se ha expresado en su reconocimiento como ciudadanas en su incorporación a la vida pública y al mercado laboral” (1998: 2). La autora también resalta la importancia de la sociedad democrática que busca que todos sean libres e iguales y explica sobre un cambio en la visión tradicional del matrimonio que “se transforma en una alianza opcional y provisoria basada en el afecto” (1998: 2) y no como una obligación o la única forma para tener hijos.

La antropóloga Norma Fuller, en su artículo *Sujetos sexuados, modernidad y cultura en América Latina*, comenta también que la mujer suele estar relacionada con ser mamá y ama de casa: “su lugar en la sociedad pasa por la influencia que ejerce en el hogar y su poder sobre los hijos” (2010: 242). Agrega también que en la cultura andina la mujer es valorada por ser “trabajadora, esposa y madre” (2010: 256). Sin embargo, esta situación empieza a cambiar. Ahora las mujeres están más inmersas en el campo laboral, viven más años y tienen la opción de decidir si quieren o no tener hijos.

El trabajo de Liuba Kogan *Regias y conservadores Mujeres y hombres de clase alta en la Lima de los noventa* cita a la antropóloga Margaret Mead y su estudio realizado en pueblos primitivos de los Mares del Sur. Ella encuentra que las mujeres de la zona podían tener comportamientos bastante agresivos, pero también mostrarse muy maternales y tranquilas. Al igual ocurría con los hombres que podían mostrarse agresivos pero también maternales y pacíficos. Esto dependía de los aspectos culturales y de los valores de la sociedad, más no de los aspectos biológicos. Aseguraba que “...las personalidades femeninas y masculinas son un producto social (Mead 1972: 160)” (Kogan 2009: 23).

Fuller, en su libro *Dilemas de la feminidad. Mujeres de clase media en el Perú*, expone que hoy en día en el Perú urbano se diferencian dos discursos sobre la

femineidad. El primero relaciona a la mujer dentro del ámbito doméstico y el otro plantea que “la mujer debe buscar su autonomía individual a través de la independencia económica, la liberación de su sexualidad, la lucha por sus derechos, etc” (1998: 16). La autora agrega que la clase media tiene la posibilidad de acceder a una buena calidad educativa. “La mujer moderna posee un proyecto de vida propio, individualizado. La ‘carrera’ es su forma de expresión y autoafirmación (1998: 65; 96). Por su parte, la escritora francesa Simone de Beauvoir explica que la mujer “no nace, se hace” y que su cuerpo no debe ser algo que las limite; por el contrario, debe convertirse en la principal herramienta para poder ser libres.

Las bailarinas que forman parte de este trabajo son mujeres que pertenecen a una clase media que les permite no solo acceder a una educación de calidad o tener un trabajo bien remunerado, sino también poder dedicarse sin problema a su pasión por “la norteña”. Como muchas ya lo han dicho, la marinera es parte de su estilo de vida que surge de una decisión propia. Lo explicado por las autoras mencionan que los “discursos establecidos” hacen referencia a una mujer tradicional; ama de casa, esposa y madre. Sin embargo, mis participantes son mujeres que han tomado la decisión de bailar marinera, tienen la posibilidad de pagar este aprendizaje y han pasado por estudios secundarios y superiores a lo que muchas mujeres limeñas no tienen el privilegio de acceder. Todas estas decisiones y posibilidades hacen que mis participantes transgredan con lo “establecido”.

Las bailarinas se encuentran entre los 28 y 40 años, edad en la que se espera que la mujer ya sea esposa y madre de por lo menos un hijo/a. Sin embargo, estas mujeres se han apropiado de sus vidas y ello les permite tomarse esas licencias de poner primero sus trabajos, su profesión y sus deseos personales. Es una decisión propia que los demás deben respetar, les guste o no. Ciertamente, algunas de ellas no han escapado a los comentarios “tradicionales”: “¿Cuándo te vas a casar?, ¿cuándo

vas a tener tus hijos?, ¿la marinera es más importante que ser mamá?” Beauvoir⁴⁵ explica que todo el organismo de la mujer está orientado a que se convierta en madre y eso es lo que se espera de una mujer. “[...] las costumbres no autorizan a la mujer a procrear cuando le plazca” (2014: 691). Respecto a ello, Astromelia confiesa que ante “la preocupación de los demás” ella responde:

Cuando yo decida. Ahora me encuentro tranquila y feliz (Astromelia 2016)

Gracias a sus profesiones no son dependientes de un hombre. Ellas han reorganizado sus prioridades de lo que se “espera” de una mujer en nuestra sociedad. Recordemos que “basta un niño para paralizar enteramente la actividad de la mujer; solo puede continuar trabajando si lo deja en manos de sus padres, de unos amigos o de los sirvientes. Tiene que elegir entre la esterilidad, que a menudo la siente como una dolorosa frustración [...]” (Beauvoir 2014: 691). Ninguna de ellas en todas las conversaciones que tuvimos me indicaron que estaban pensando dejar la danza para intentar tener un bebé. Cuatro de ellas son trabajadoras independientes y dos aún están estudiando sus carreras para convertirse en profesionales. Como dice la autora, ello representaría obligatoriamente dejar el baile y como todas me lo explicaron la marinera ocupa un lugar demasiado importante en sus vidas para dejarlo por un bebé. Además, no lo ven como refiere Beauvoir “una dolorosa frustración”, porque ninguna mostró pena al decirme que no deseaban tener hijos o que veían la marinera una salida o un pretexto para no ser mamás. Por ahora, todas tienen en claro cuáles son sus prioridades y lo dicen con mucha seguridad y sin dudar.

Por otro lado, mis participantes no permanecen en este contexto marinerístico por suerte. Son un grupo selecto de mujeres adultas que, principalmente, pueden

⁴⁵ Libro consultado “El segundo sexo” original de 1949 pero la versión consultada fue la reimpresión de 2014.

costearse económicamente todo lo que conlleva asistir a clases y participar activamente de las competencias varias veces al año. Cuatro de ellas trabajan y gozan de una independencia económica que les permite costearse todos los “gastos marinerísticos” y otras actividades personales. Las otras dos participantes, tienen familias con los recursos suficientes para que puedan permanecer en la danza. Claramente, ninguna pertenece a un nivel socio-económico bajo o se dedica a un trabajo doméstico que es a lo que se dedican muchas mujeres de escasos recursos.

Las bailarinas entrevistadas conforman ese grupo de mujeres modernas que están dispuestas a tomar su vida en sus manos y no dejarse llevar por lo que diga el resto. La “validación única” de que se es una “mujer plena” porque es esposa y tiene hijos, se deja de lado en este contexto. Incluso (actualmente) más de una permanece soltera. Ellas son (al menos en este momento) mujeres plenas, en parte porque se sienten “bailarinas plenas”. Tienen la decisión de poder seguir con su pasión: bailar y competir, hasta que ellas lo decidan.

Además, ellas no solo quieren bailar porque: si alguna vez ganaran el campeonato en Trujillo, están dispuestas a viajar por todo el mundo para demostrar por qué son campeonas⁴⁶. Son mujeres que apuestan por seguir su propio proyecto de vida personal y que poseen los medios económicos para hacerlo. Reafirman su autonomía e independencia donde el ser madre no ocupa un espacio privilegiado. Gozan de una “maternidad libre” (Beauvoir 2014: 691). Por supuesto, esto no quiere decir que no puedan hacer las dos cosas. Hay muchas bailarinas que no forman parte de esta investigación que son casadas, tienen hijos y compiten. Nuevamente, son discursos diferentes los que fluctúan dentro de esta danza.

⁴⁶ Las campeonas del Concurso Nacional de Trujillo viajan a diversos países del mundo para participar de los concursos selectivos organizados por el Club Libertad.

Por otro lado, en la marinera norteña se aprende cómo debe comportarse una mujer dentro del baile. Por ejemplo, en los ensayos se refuerza el concepto de lo establecido como “femenino” según nuestro contexto. El maestro indica a las alumnas que al bailar sean más soñadoras, coquetas, elegantes, risueñas. Todos atributos que suelen asignarse a las mujeres. Respecto a ello, Crisantemo recuerda que en un concurso tenía un fuerte dolor en el pie y se sentía insegura de cómo bailar. El maestro le dijo:

Yo te he preparado para comunicar con todo tu cuerpo. Si no puedes utilizar tu pie, tienes toda la parte superior para embelesar y cautivar a los que te están viendo (maestro 2016).

Nuevamente se resalta la capacidad de la mujer para cautivar a los demás utilizando su cuerpo, de una manera femenina y encantadora y su capacidad de bailarina para performar a pesar de tener una lesión⁴⁷. También, confesó que la marinera le ha enseñado a utilizar partes de su anatomía femenina que no les había prestado atención antes. Utilizar el movimiento de sus caderas, realizar una mirada insinuante, mover la cabeza hacia un lado buscando la atención de la pareja, sonreír más, etc.

Por su parte, Iris (2016) comenta que gracias a la marinera aprendió a manejar mucho la expresión de su rostro. A sonreír más, a utilizar los ojos, a perfeccionar el movimiento de la cabeza para poder expresarse. Ella se define como una bailarina juguetona y dulce. Para Crisantemo e Iris, el aprendizaje de la marinera las ha ayudado a descubrir su “cuerpo de mujer” y poder utilizarlo. Ambas, han aprendido a ser “más femeninas” dentro del baile y son capaces de utilizar dichos aprendizajes en

⁴⁷ Al respecto de las lesiones de las bailarinas, Mora también recuerda su experiencia como alumna y sus maestros le decían que no importaba el dolor a las lesiones porque siempre “hay que salir a escena”. El testimonio completo se encuentra en la página 292 de su libro citado en esta investigación.

otros espacios.

Quisiera en este punto regresar a los ensayos de mis participantes y exponer algunas indicaciones y comentarios del maestro. Hago esto para mostrar que en el mundo de la marinera se utilizan diversos discursos sobre cómo “debe ser” la mujer:

Me gustó la seguridad y libertad con la que hiciste tu paseo. Con elegancia, tranquila y emanabas mucha seguridad con la posición de tu cuerpo, manteniendo el vientre sostenido y llevando la columna hacia atrás. [...] Puedes empezar con un zapateo suave y a medida que va continuando la música ejerce más fuerza y realiza tus movimientos más rápidos y más extensos para que se vea ese cambio de intensidad. ¡Hazlo con seguridad, no dudes! [...] Cuando te refieres que siempre logras algo nuevo, es porque lo logras. Cuando entras en el plano del juego, cuando haces conexión con ese lado juguetón de explorar y de pícaramente ver qué encuentras. Todo eso combínalo con la fuerza de tu zapateo y tu decisión de expresar lo que salga de tu interior” (maestro 2015).

Por un lado, el maestro enseña los atributos femeninos “clásicos” que debe mostrar la bailarina y que el espectador espera ver en un concurso. Pero también su enseñanza busca que la mujer sea un individuo fuerte, que sean seguras de sí mismas y que se hagan notar en el baile. Recordemos, además, que el maestro busca que esta enseñanza trascienda en la vida diaria de sus alumnas. Que los comportamientos y actitudes aprendidas los lleven a su vida profesional, amical y familiar. El maestro confiesa que también le gusta ver bailarinas que “rompan esquemas” y quizá además de verse suaves y elegantes, proyecten una imagen de seguridad y fortaleza ante los que las observan.

La marinera es libre y puede verse a una mujer fuerte que provoque y rete al varón. Yo no las detengo. Les doy las herramientas necesarias para que bailen con libertad (maestro 2016).

No solo se quiere quedar en la enseñanza de atributos femeninos esperados, también quiere que sus alumnas se distingan y que salgan de lo común. Reitera que, si deciden salir de lo convencional y bailar demostrando mucha fuerza, tendrán todo su apoyo y será decisión de cada una.

Es necesario resaltar y recordar que los ensayos están a cargo del maestro. La presencia masculina que se encarga de la enseñanza del cuerpo femenino. En la marinera muchos son los profesores que enseñan a las mujeres y profesoras que enseñan a los hombres. Respecto a ello es importante mencionar que los pasos básicos de esta danza son iguales para la mujer y el varón: el lateral, la vuelta, la contra vuelta, los saludos, la fuga, los zapateos. Solo cambia, principalmente, la fuerza, intensidad, rapidez y continuidad con la que se hacen.

Judith Butler, maestra en retórica y literatura y en estudios sobre la mujer, se refiere a una “construcción del género” y que muchas veces se limita a la diferencia en la biología de los hombres y mujeres. Argumenta que los atributos de género van cambiando porque están estrechamente ligados al contexto y a los aspectos políticos y culturales donde se producen. “Si una es una mujer, desde luego eso no es todo lo que una es; [...] el género se construye culturalmente: por lo tanto, el género no es el resultado causal del sexo ni tampoco es tan aparentemente fijo como el sexo” (2001: 35; 38). Mora resalta que en los años 70 el surgimiento de los *Women Studies* en los Estados Unidos explicaba que “las características asociadas a cada uno de los sexos y los modos de relación entre ellos no provenían de un designio natural, sino que eran construidas de acuerdo a un determinado contexto sociocultural” (2012: 147).

Para Butler el género también guarda relación con la redundancia. Los gestos, movimientos y corporalidad que practica un cuerpo de manera repetitiva generan la apariencia de un producto como “una especie natural del ser” (2001: 67). La autora

resalta que la corporalidad que se practica de manera repetitiva se adhiere al cuerpo y nos da la idea que es innato en ellos, cuando no lo es. Los ensayos repetitivos, las indicaciones del maestro una y otra vez, hacen que una mujer tosca y ruda sea más femenina gracias a la reiterada repetición de la corporalidad.

Butler también expone sobre la performatividad del género. “El género propio no se hace en soledad siempre se está haciendo con o para otro, aunque el otro sea solo imaginario” (2006: 13). Durante mi trabajo de campo, en los concursos reflexioné que en la *performance* se realza más el género femenino porque ellas están al lado de un varón. En la marinera, la “mujer es más mujer” porque se enfrenta a su opuesto. Por ejemplo, la dulzura de una bailarina resaltará más si el varón baila con mucha seguridad y fuerza. Además, se conoce que desde pequeñas las niñas se diferencian de los niños porque usan vestido y llevan sus cabellos adornados con ganchos y cintas de colores. Estas mismas diferencias se transportan dentro de la marinera norteña pero junto con un buen maquillaje y un colorido traje para que la mujer luzca más femenina aún. El varón no se pone vestido, no se maquilla ni se coloca flores en el cabello. Son diferencias muy marcadas que se aprecian en la *performance* de marinera y que definen esta performatividad del género. Por supuesto, esto ocurre específicamente en la marinera norteña vivida en nuestro contexto limeño, donde se realizan la mayoría de concursos. Todo tiene su tiempo y quizá en años adelante esta visión del hombre y la mujer pueda cambiar porque “las representaciones y prácticas asociadas a lo femenino y lo masculino varían en las distintas culturas y momentos históricos. [...] la construcción sociocultural de los géneros es indiscutible” (Mora 2012: 147; 150).

Otro punto a destacar en esta discusión es la exageración de la sonrisa en que actualmente caen muchas bailarinas. Incluso Arancibia, quien forma parte del comité evaluador, muestra su preocupación sobre ello pues explica que no es necesario

exagerar. Para ella, una mujer puede sonreír sugestivamente y ser mucho más sensual que alguien que muestra una sonrisa gigante.

Si llevas esas exageraciones afuera se ve ridículo porque una mujer no suele comportarse de esa manera (Arancibia 2016).

¿Pero quién podría definir categóricamente cómo debe sonreír una mujer? ¿Se es más femenina si se sonríe menos y si se exagera ya no se es? En la marinera se pueden ver chicas que sonríen demasiado como otras bailarinas que lo hacen con mayor recato. Ninguna de las dos está mal, es una forma distinta de ser femenina dentro del baile. Lo interesante, como explican las autoras, es la repetición de esos “modos”. Cómo esas maneras de “ser femenina” se van incorporando también en los cuerpos tal cual lo hace la técnica. Si una chica no suele sonreír para poder desempeñarse en este mundo marinerístico lo tendrá que aprender, sí o sí. Tendrá que aprender porque el género, como dice Butler, “siempre es adquirido” (2001: 143).

Hasta aquí, ciertamente, para mí como investigadora no ha sido fácil resumir un concepto de femineidad y mujer. En la marinera norteña se aprenden muchos discursos. Hay tantos profesores, tantas academias y concursos y cada uno enseña según sus propias creencias y experiencias. No existe una sola representación de la mujer ni de la femineidad dentro de la marinera norteña. Sin ir muy lejos, entre mis participantes hay diferentes discursos de lo que significa ser femenina. Por ejemplo, para Rosa (2016) la femineidad se resume en poder ser “muy dulce” y “elegante”. Ella puede ser todo eso en escena. Astromelia (2016) me indicó que ella siente que tiene “mucha presencia” y que es “arrolladora” ante el varón. Se considera una bailarina “imponente” y eso la hace sentirse más femenina. Gracias a sus ensayos, Iris (2016) ha descubierto que su femineidad la transmite al ser “juguetona” y “coqueta” en su baile.

Sin embargo, en lo que sí coincidieron todas categóricamente es que parte de la femineidad que se vive en esta danza es “decorar” el cuerpo. Ellas no imaginan asistir a un concurso sin estar bien maquilladas, peinadas, y por supuesto con sus trajes impecables. Explicaron que esto reafirma su presencia como mujeres en esta danza y que si son herramientas que están a la mano, ¿por qué no utilizarlas para verse mejor en escena?

La marinera norteña se convierte en la excusa perfecta para trabajar la imagen personal de las damas. “Para las mujeres, la apariencia física tiene suma importancia; es un elemento de preocupación constante. [...] el cuerpo es fuente de autoestima” (Kogan 2009: 65; 66). Desde que la mujer decide asistir a un concurso ya está visualizando: cuál va a ser su vestido, cómo va a ser su maquillaje y cuál será su peinado. Esta danza brinda la opción de “producirse” y contratar a las personas idóneas para ello. Se refuerza este discurso que la mujer “debe ser bonita” y por ello debe maquillarse, peinarse y vestirse de una manera única. Sobre este punto, Beauvoir explica que “la elegancia es un arma, una enseñanza, un porta-respeto, una carta de recomendación” (2014: 520). Durante mi trabajo de campo no recuerdo haber visto alguna bailarina en escena desarreglada o con el traje roto o sucio. Si, por supuesto, hay mujeres más sencillas que otras pero todas se esfuerzan mucho por su imagen porque es lo que los espectadores y jurados juzgarán.

Recordemos que la marinera no tenía un atuendo particular. Pero la influencia de la moda, revistas extranjeras y los medios de comunicación, hacen que la mujer esté en contacto día a día con las últimas tendencias en ropa, maquillaje, peinados y quiera ponerlas en práctica. Para la antropóloga Janampa: “el deseo de parecerse a los actuales ideales de belleza producidos por la industria de la moda y los medios de comunicación [...] se encuentra en muchas personas” (2013: 144). Por ejemplo, antes los aretes que se usaban eran de filigrana de oro o plata: las dormilonas. Ahora,

también se pueden lucir en matrimonios porque tienen cristales *Swarovski* o perlas de río y son diseños exclusivos por joyeros profesionales. Dichos materiales, además, son sumamente caros. Para los tocados, antes eran flores naturales que se recogían del campo o jardín y hoy muchas chicas se ponen flores artificiales, de todos los tamaños, colores, formas y texturas. También, muchos de los trajes que se ven en los concursos tienen las mismas aplicaciones que una novia podría utilizar en su vestido como por ejemplo los encajes y bordados.

Se podría decir que la marinera es una danza que “está a la moda” al ver cómo se presentan las mujeres en la pista de baile. Se vuelve necesario que los/las diseñadores de los vestidos tengan que estar enterados de las últimas tendencias y verter sus conocimientos en los trajes. La maquilladora profesional Marlene Caballero, quien actualmente es la más solicitada por las bailarinas, me comentó que ella en el concurso de Trujillo 2016 ya tenía pactadas citas desde las 4 de la madrugada del domingo, día de la gran final. Por lo tanto, la marinera se convierte en la perfecta excusa para poner “bonito” el cuerpo de la mujer.

Lo que plantea Kogan sobre la preocupación de que el cuerpo femenino se vea bien y la importancia de la apariencia física se refuerza con toda esta preparación de las danzantes. Para Astromelia, Orquídea, y Crisantemo, el arreglo personal en la danza hace que se sientan especiales y bonitas y, coincidieron en que ayuda a elevar la autoestima y seguridad de la mujer en la pista de baile. Esto es, además, un aliciente adicional a la técnica danzaria. Esto también va de la mano con que el cuerpo esté sano, estar en el peso correcto y tener una vida sana y ordenada.

Todo tu cuerpo debe estar en perfectas condiciones para lucirlo en la pista (Crisantemo 2015).

Respecto a los vestidos, su uso lo desgasta y ello se convierte en excusa para que la bailarina esté en una constante búsqueda de nuevos atavíos. La ropa como argumenta Kogan parece jugar un rol muy importante en la apariencia (2009: 67). La mayoría de las bailarinas entrevistadas tienen un promedio entre cinco y nueve vestidos. Solo una tiene dos trajes. Esta idea de tener varios vestidos e ir renovando el “guardarropa marinerístico” va de la mano, como menciona Kogan, con el placer que sienten las mujeres al adquirir nuevas prendas de vestir y elevar su autoestima. Sin embargo, también puede ocurrir lo contrario. Iris (2016) aseguró que también un traje puede desmotivar a la bailarina:

Si llevas puesto un vestido con el que no te sientes bien y no te gusta, al salir a la pista de baile ya estás pensando en qué momento termina la canción. No puedes concentrarte (Iris 2016).

Dalia y Crisantemo también comentaron que en alguna ocasión se confeccionaron un vestido y por alguna razón no les gustó el diseño final y prefirieron no usarlo. Pero este comentario también lo escuché de bailarinas de mucha trayectoria que no forman parte de esta investigación. Al parecer, podría ser algo común entre las bailarinas de marinera confeccionarse trajes con mucha ilusión, pero algo pasa que a las justas solo lo usan una sola vez. Pero, ¿por qué nos extrañaría esto? Cuántas veces las mujeres compran ropa que nunca visten y dejan apolillarse dentro de sus armarios. Recordemos que el traje también es una prenda de vestir, seguramente, más especial que un polo o un *jean*, pero al fin y al cabo una pieza de ropa.

Kogan refiere que es difícil que las mujeres se sientan a gusto con su propio cuerpo y representa un lugar de “temor y frustración” (2009: 122). Entonces, ¿es realmente el vestido lo que las hace sentir incómodas? o ¿cómo se ven ellas con el

traje puesto? Todas mis participantes confesaron que intervienen en la elaboración de sus trajes⁴⁸, entonces, ¿por qué el producto final sería de su desagrado? Quizá podría ser que no están cómodas con su apariencia física: han subido de peso o están muy delgadas. Recordemos que un vestido es un trabajo de mediano a largo plazo. En ese transcurso la contextura del cuerpo puede cambiar. El vestido podría ser una excusa para no confesar que es su cuerpo con lo que no se sienten a gusto. También, como explica Janampa la información expuesta por los medios de comunicación indican que, por ejemplo, hay otro color que se puso de moda, entonces el color elegido ya no es de su agrado por más que el vestido ya esté listo. Cabe resaltar que los trajes tienen un uso mínimo porque no se utilizan todos los días. Podría intervenir la necesidad de la mujer por comprarse ropa nueva (como explica Kogan) y decir que ya está gastado, que lo usaron mucho o que la gente ya las vio con ese traje.

Las mujeres desean “ser miradas y admiradas” (Kogan 2009: 71), “se viste[n] para mostrarse” (Beauvoir 2014: 525). Ellas se preparan para un público y al bailar esperan ser observadas. Ellas no se maquillan, visten y peinan para quedarse en sus casas. Desean ser notadas, no solo por hombres, sino también por las mujeres. Sobre ello, Iris comentó que en más de una ocasión algunas bailarinas desconocidas se le han acercado a elogiar su traje y le piden los datos de la costurera. Lo mismo le ocurre a Dalia con su vestido favorito.

Hasta aquí, por lo descrito por los autores y lo observado en el campo comprendo que la marinera no es un espacio homogéneo y aparentemente coexisten discursos diferentes respecto a la femineidad. Hay bailarinas que se definen: “más coquetas”, “más dulces”, “más fuertes” o “más elegantes”. Además, se enseñan discursos disímiles sobre lo que puede hacer una mujer en la pista de baile. Para

⁴⁸ Dichos testimonios pueden verse desarrollados en el capítulo 3, en el subcapítulo 3.3.1 “Preparando mi vestido”.

algunos, la mujer debe ser seducida por el hombre, ella debe esquivarlo; para otros, la mujer debe tomar la iniciativa e insinuarse, mostrarse, retarlo. Esta danza está inmersa en un mundo complejo. No podríamos mencionar que se está intentando normalizar un cuerpo femenino, al menos no en este taller por los discursos disímiles que el maestro enseña. Pero este es solo un espacio y quizá en otras academias si se normalicen los cuerpos femeninos y ser más tajantes en cómo debe presentarse una mujer en su *performance*. Sin embargo, sí me atrevería a decir que en este taller se quiere normalizar los cuerpos femeninos en base a los valores de honestidad y disciplina. Ello está presente en la metodología impartida por el maestro y ha logrado que trascienda el espacio de los ensayos para desarrollarse también en la vida personal de las alumnas.

Finalmente, la antropóloga y docente Deborah Poole, en su libro *Visión, raza y modernidad. Una economía visual del mundo andino de imágenes*, expone que en el siglo XIX en el Perú existían claramente diferencias entre los habitantes de la ciudad de Lima. Se encontraban las personas de raza negra e indígenas. Los primeros podían ser esclavos o también, entre otras cosas, dedicarse al trabajo de la artesanía o a quehaceres domésticos. Al mando de ambos grupos se encontraba “una pequeña élite criolla que se auto identificaba como “blanca” (2000: 182). A partir de lo mencionado por la autora, en aquellas épocas existían diferencias marcadas en el fenotipo y una relación con la pertenencia a ciertos estratos sociales. Fuller, también refuerza esta idea expresando que “el Perú colonial se caracterizó por estar organizado jerárquicamente” (1998: 25).

Hoy en día, a partir de la movilidad social de las últimas décadas en nuestro país, establecer diferencias raciales como lo hizo Poole resulta muy complicado y delicado. Actualmente, personas que podrían tener “características” de escasos recursos ahora poseen un gran poder adquisitivo. Ello demuestra la compleja realidad

social que se vive en el país y acentúa la diferencia entre las personas en una misma ciudad como Lima. Lo mismo sucede en este contexto dancístico. Al igual que mis participantes, las bailarinas de competencia en la marinera son de diversos colores de piel. Ello no es ningún impedimento para que puedan participar en un concurso. En la marinera no se puede realizar una diferenciación tan marcada como lo hizo Poole respecto a la relación del color de piel y el estrato social. Por el contrario, sí podría casi asegurar que es muy poco probable que alguien que pertenezca a un estrato social bajo se mantenga en este mundo. La gran competitividad que envuelve la marinera hace que si la persona no posee los medios económicos no pueda bailar, indistintamente de su color de piel.

Conclusiones del capítulo

Las bailarinas están dispuestas a someter sus cuerpos a la autoridad sin cuestionarla o interrogarla. Para lograr un movimiento útil en su baile, la disciplina y el trabajo riguroso con el maestro son indispensables. Conocer su corporalidad, es decir, reconocer cada parte de sus cuerpos y el adecuado movimiento necesario para esta danza se imparte en la metodología del taller. La enseñanza en este espacio no se basa en una coreografía preestablecida ni se les exige que aprendan algún esquema de baile obligatorio. Se trabaja con cada una de forma diferente y no se busca estandarizar ningún cuerpo a un modelo único. Pero esta corporalidad es un trabajo constante, de esfuerzo y dolor que están dispuestas a experimentar las alumnas. La disciplina como explica Foucault y constancia como menciona Mora, son los pilares de esta enseñanza.

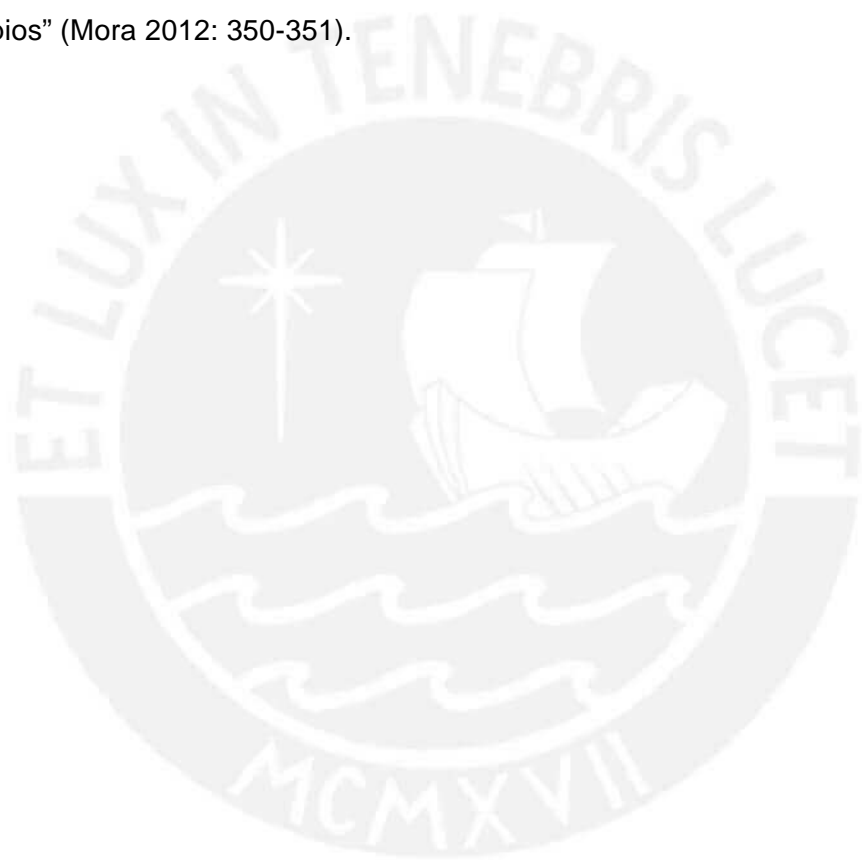
En el taller, el trabajo corporal es riguroso y agotador para intentar realmente conocer el cuerpo y utilizarlo útilmente en el baile. Dejarse guiar sin interrogantes por una autoridad confiando en que ese aprendizaje te llevará a desempañarte con éxito en la danza no es tarea fácil. Detrás de cada una de mis participantes hay constancia, sacrificio y ganas de desarrollarse como artistas aprendiendo a la vez a ser mejores personas en su día a día. Para todas la honestidad es el elemento que rige sus bailes y performarán como lo sientan en ese determinado momento. Esta honestidad, además es lo que les permitirá ser mejores seres humanos porque se aceptan como son.

En la marinera se manejan diferentes discursos sobre la femineidad y esta danza norteña se puede convertir en la excusa perfecta para romper con los discursos “establecidos” sobre la mujer. Las participantes han decidido que por ahora no desean ser madres, ni esposas, y la marinera se convierte en una prioridad para ellas. Ponen todas sus energías en acudir a sus ensayos y en competir. El baile es lo principal en este momento de sus vidas y no tienen reparo, ni remordimiento en reconocerlo. El ser esposa, madre o ama de casa, al menos por ahora, no les interesa.

Todas las participantes acordaron que ser femeninas es arreglar su cuerpo, maquillarse, peinarlo, vestirlo, verse bien para los demás. Este discurso si se ve reforzado en este baile y por el contrario una bailarina descuidada será mal vista en esta mundo competitivo. Como lo explican Janampa y Kogan hay una preocupación por la belleza siguiendo los modelos extranjeros para verse bien. Además, constaté que las bailarinas por más que ya posean trajes que han usado pocas veces y por el que han pagado mucho dinero, desean y sienten la necesidad de confeccionarse más vestidos. Incluso son capaces de venderlos para comprarse nuevos. Todo con tal que su imagen se vea perfecta y que su autoestima se vea elevada por el uso de un nuevo traje. La corporalidad tanto como la femineidad buscan al espectador para mostrarse,

para que lo aprecien y para ello hay un trabajo constante y mucha inversión de dinero.

En la marinera se da, además, la oportunidad de aprender “conductas femeninas” porque una mujer que no lo es, se verá en la obligación de serlo si desea bailar y buscarse un nombre dentro de este mundo. Sin embargo, no todas encajarán por más que tengan los medios económicos porque “la elección y la permanencia en una danza, además de encontrar razones en aquello que es valorado positivamente dentro de un conjunto social, tendrá que ver con la percepción de adecuación o no a sus principios” (Mora 2012: 350-351).



Collage fotográfico 1: Los entrenamientos en el taller



Autor: elaboración propia. Fuente: archivo personal, 2015/2016.

Collage fotográfico 2: Los entrenamientos en el taller



Autor: elaboración propia. Fuente: archivo personal, 2015/2016.

Capítulo III:

El ritual de la belleza

Introducción del capítulo

Para analizar y explicar los conceptos sobre el ritual, utilizo los trabajos de Catherine Bell, Richard Schechner y Victor Turner. Y, junto con el trabajo de Arnold Van Gennep busco encontrar respuesta a mi segunda interrogante: ¿por qué la marinera norteña es una danza que representa una práctica ritual para las bailarinas? Van Gennep, además, explica la importancia de las tres etapas en los rituales: separación, transición e incorporación, todas fases obligatorias para mis participantes.

En este tercer capítulo me refiero en profundidad al ritual de separación que se inicia con el maquillaje, peinado y puesta del traje. Explico cada etapa con exhaustividad, resaltando la dedicación y tiempo que le dedican, resaltando así, “el ritual de belleza” en la marinera. Además, advierto los cambios a través de los años en los vestidos que utilizan las concursantes y resalto la relevancia de los “trajes estilizados” hoy en día. Referente a este mismo punto, menciono la dedicación, tiempo y dinero que cada bailarina le otorga a la confección de su atavío, demostrando que no es cosa de juego elegir un traje para competir. Además, resalto que la ropa no se puede desligar de la persona misma y ello explicaría la necesidad de la bailarina por tener muchos trajes y renovarlos cada cierto tiempo. Todo ello lleva a un análisis del cuerpo como un accesorio al que se le debe colocar cosas encima para que luzca

bonito ante un público, sin importar muchas veces caer en la exageración. Respaldo mis hallazgos con las teorías de Alison Lurie y Simone de Beauvoir, una vez más.

Asimismo, utilizo las teorías de Erving Goffman y Schechner para entender el personaje que asume la bailarina al momento de pisar la pista de baile, detallando que esto no significa que se consideren actrices. Refuerzo, una vez más, la importancia de la imagen de la mujer y su constante preocupación por verse bien porque la marinera es un baile que traspasa el espacio del concurso y llega hasta las redes sociales.

3.1 Definiendo el ritual

Para este trabajo fue muy importante acompañar a las bailarinas en su preparación antes de ir a un concurso. A partir de este seguimiento me di cuenta que cada una tiene una manera distinta y personal de vivir y sentir este proceso. En este acompañamiento a las danzantes confirmé, una vez más, la dedicación, respeto y tiempo que le entregan a la marinera norteña.

Este baile es sumamente competitivo, pero no solo en lo que respecta al baile *per se*. Las mujeres “deben” cumplir un riguroso proceso con respecto a su arreglo personal para poder salir a escena. A esta etapa la denominaré “el ritual de belleza” de las bailarinas.

Judith Hanna describe al ritual como la conducta repetitiva del ser humano referente a un suceso (1979: 129). Para Richard Schechner el ritual se realiza “bajo un horario, en un espacio específico y sin importar la asistencia de público o las condiciones climáticas” (1994: 613). Para Catherine Bell, el ritual se define como una actividad (que como tal se performará o expresará) y la unión de ésta con el

pensamiento (1992: 19; 31). Por su parte, Manuel Marzal en su libro *Historia de la Antropología Cultural* refiere en uno de sus artículos al trabajo de Victor Turner sobre los símbolos rituales. Resalta que cada ritual posee sus propios fines y está compuesto por una serie de símbolos (unos con mayor jerarquía que otros), que sirven para cumplir el ritual. Por ejemplo, Turner se refiere a partir de su extenso estudio realizado dentro de la cultura Ndembu (Zambia) que existe un árbol llamado Mudyi⁴⁹. Por sus características, es el símbolo más importante del ritual de la pubertad de las mujeres porque representa que ya pueden ser madres (1980: 22) (1997: 497).

Arnold Van Gennep en su libro *Los ritos de pasaje*, detalla una muy interesante definición que divide el ritual en tres etapas/categorías: ritos de separación, ritos de transición y ritos de incorporación⁵⁰ (1960: 11). Agrega que cada persona vive y experimenta estos ritos de pasaje en una forma y tiempo distintos (1960: 11) y, pueden involucrar a muchas personas o puede ser solitario. Por ejemplo, el autor refiere que el embarazo posee estas tres etapas de los ritos de pasaje. Primero se separa a la mujer embarazada de la sociedad y su familia, para insertarla en esta nueva etapa de transición que se refiere exclusivamente a solo temas del embarazo en sí durante nueve meses. Una vez que da a luz se incorpora nuevamente a su grupo familiar o al grupo de mamás (1960: 41). Van Gennep expone diversos ejemplos explicando cómo viven estos ritos de pasaje las poblaciones de la India, Norte América y Europa⁵¹.

Schechner narra un ejemplo algo más sencillo y contemporáneo que se relaciona con la definición de ritual. El autor pone como ejemplo un musical de

⁴⁹ Al rasgar la corteza de este árbol expulsa una especie de leche blanca lo que forma parte de la creencia que es el árbol de la maternidad.

⁵⁰ Van Gennep, 1960: 11. En adelante, todo lo referente al mencionado autor ha sido traducción propia al español.

⁵¹ Para revisar estos ejemplos más al detalle revisar *The rites of passage* de Arnold Van Gennep, páginas: 42, 43, 44, 45.

Broadway. Describe todo lo que ocurre detrás de la puesta en escena: los ensayos, la inversión de los organizadores, la llegada del público, los esfuerzos que han hecho para asistir, el papel que cumple cada actor. Explica que de nada sirve contratar a los mejores actores si no hay alguien que invierta en la obra y si alguien invierte, no funcionaría si los actores contratados no asisten a sus ensayos o no recuerdan su papel. Si alguna parte falla, el musical no podría realizarse. Cada uno debe cumplir una función de una manera óptima lo que implica que una puesta en escena también es un ritual (1994: 623). Siguiendo este ejemplo, la vida de la bailarina está rodeada de rituales. Desde que asiste puntual y cuidadosamente a su ensayo a la misma hora todas las semanas, cuando decide someter su cuerpo a la enseñanza del maestro, cuando establece su horario de ensayo con su pareja y lo cumple sin excusas, etc. Si algo de esto falla la *performance* no sería posible.

Las bailarinas de marinera norteña se rigen bajo diversas conductas reiterativas. Aquí resalto las tres más importantes: su ritual de maquillaje, de peinado y puesta del traje. Definitivamente, ellas no van a asistir a un concurso si es que falta algunas de las tres etapas mencionadas. Esta conducta repetitiva se realiza por un objetivo en particular: la *performance*.

A continuación, y siguiendo las etapas de Van Genep, explico el ritual de las bailarinas. Con el maquillaje, peinado y puesta del vestido empiezan a diferenciarse del resto. Empiezan a “convertirse” en bailarinas, aunque todavía no lo sean.

3.2 La separación

3.2.1. Empezando el ritual de belleza: el maquillaje

Los únicos lugares desnudos del cuerpo son el rostro y las manos. A partir de nuestro rostro somos juzgados, reconocidos, amados, detestados. Por nuestro rostro se nos

asigna un sexo, una edad, se nos juzga como bellos o feos. El rostro es un lugar de alta vulnerabilidad en el vínculo social porque nos deja desnudos, frente a la mirada de los otros (Le Breton 2010)⁵².

Suele suceder que al ver el rostro de alguien ya estamos pensando cuántos años tiene, si es bonito/a o feo/a, si está molesto/a o contento/a, etc. El rostro no lo podemos esconder y nos hace vulnerable ante los demás como menciona Le Breton. Quizá por ello cada vez son más los medios de comunicación que promocionan tratamientos de belleza, spas, cirugía cosmética, tanto para mujeres como para hombres. Hoy en día son varias las opciones que existen para tener el rostro “perfecto”. Pero las mujeres poseen una gran ventaja ante los varones: el maquillaje. Para ellas se ha convertido en una herramienta casi infaltable para ir a trabajar, asistir a un evento social y para bailar marinera norteña.

El maquillaje es el primer paso a partir del cual las alumnas empiezan a salir de su cotidianeidad para empezar a convertirse en bailarinas. Se espera que ellas estén bien maquilladas: pintarse la boca, sombras en los ojos, delineador, corrector, base, pestañas postizas e incluso he visto que algunas se colocan escarcha en la cara. Además, el uso del maquillaje también sirve para tapar algunas “imperfecciones” que las mujeres no quieren mostrar a los espectadores y jurados. Para todo este arreglo se toman el tiempo necesario.

Las bailarinas de competencia no se arriesgan en mostrar su rostro “al natural”. Incluso, las niñas de 3 o 4 años también son maquilladas tan igual o más que una mujer adulta. Le Breton también relaciona el rostro con el aspecto social porque suele ser lo primero que se ve. Por ejemplo, en el espacio de competencia donde hay tanta presión una bailarina que se presenta sin una gota de maquillaje podría ser

⁵² Entrevista realizada a David Le Breton publicada en el diario *La Nación* en el 2010: Las páginas no están numeradas.

catalogada como alguien que: “no le interesa lo suficiente el baile”, “no le importa ganar”, “no tiene plata” o “no sabe cómo son las reglas de los concursos”. “¿Cómo se va a presentar así?!””, estoy segura que especularían mucha/os. Como explica Le Breton “por un lado hay un odio por el cuerpo y por el otro una pasión por el cuerpo” (2010)⁵³.

Por el contrario, una mujer “bien maquillada” (y que le dure todo el concurso⁵⁴) con los “colores correctos” para su color de piel y su vestido, será observada y admirada por todos. Seguramente, será tomada como ejemplo de cómo debe ir una concursante. Me gustaría resaltar que durante mi trabajo de campo estuve ubicada en la pista de baile muy cerca de las competidoras. Honestamente, no recuerdo alguna que no estuviese maquillada. Incluso, la gran mayoría llevan sus cosméticos y se retocan mientras esperan los resultados. El ritual del maquillaje se ha convertido, hoy en día, en parte de la danza. Además, refuerza esta idea de la preocupación que siente la mujer por verse bonita como lo explica Kogan. La autora resalta la preocupación constante de la mujer por verse bien y además la motivará al momento de realizar su *performance*.

No quiero dejar de mencionar que todo este arreglo del rostro también va relacionado con la gran difusión que posee hoy la marinera norteña. Las mujeres de todas las edades saben que cada vez las fotografías y videos de los concursos están más expuestos en las redes sociales. Hay un público más que las ve aparte del que asiste a los coliseos. La imagen de ellas está vulnerable en el ciberespacio y ello “las obliga” a tratar de verse “perfectas” y un buen maquillaje se convierte en su herramienta indispensable porque “el cuerpo es nuestra carta de presentación” como

⁵³ Entrevista realizada a David Le Breton publicada en el diario *La Nación* en el 2010: Las páginas no están numeradas.

⁵⁴ Recordemos que los concursos de marinera pueden durar más de 10 horas. Esto se detalla más detalladamente en el capítulo 4.

explica José Enrique Finol⁵⁵ (2009: 128).

En la siguiente tabla detallo qué bailarinas viven su “ritual de belleza” en forma personal (o) y las alumnas que reciben ayuda de familiares, profesores o algún especialista de belleza (x). A partir de la información expuesta entendemos que cada bailarina vive este proceso de una manera diferente priorizando como ellas mismas detallaron, su comodidad y capacidad económica. Las que lo hacen solas practican su ritual en su hogar mientras que si un profesional las ayuda, deben ir a su casa o a una peluquería.

Tabla 5: ¿Quiénes me acompañan en mi ritual?

Bailarina	Maquillaje	Peinado	Tocado de Flores
Iris	x	x	x
Dalia	x	x	x
Orquídea	o	o	o
Astromelia	o	o	o
Crisantemo	o	x/o	o/x
Rosa	o/x	o	o

Autor: elaboración propia, 2016. Fuente: notas de campo.

A partir de la información expuesta, vemos que dos bailarinas someten la totalidad de su arreglo personal bajo el mando de otras personas muy cercanas a ellas. Ambas son maquilladas por sus mamás o por la profesora quien, además, estudia la carrera de maquillaje profesional. Orquídea, Astromelia y Crisantemo prefieren realizar su maquillaje ellas mismas. Cada una posee una gran cantidad de productos de belleza que facilita este proceso. Ninguna de mis participantes opta por asistir a un concurso desmaquillada y muchas están dispuesta a pagar una alta suma de dinero para verse mejor y no tener la necesidad de estarse retocando en pleno

⁵⁵ José Enrique Finol es venezolano y licenciado en Humanidades. Ha realizado un post doctorado en Semiótica y Antropología. Esta cita fue extraída del artículo “El cuerpo como signo”. Para leerlo en su totalidad pueden acceder al siguiente enlace: http://www.joseenriquefinol.com/images/stories/pdf/finol_cuerpo_como_signo.pdf

concurso. Una sesión con una maquilladora profesional puede costar entre S/ 180.00 a S/ 250.00 y se debe sacar cita y realizar el pago con anticipación para asegurar el cupo.

3.2.2 Los peinados

La información en la Tabla 5 expone que Iris y Dalia son peinadas por sus mamás o por una profesional. El tocado de flores es colocado por el maestro en el coliseo. Astromelia cuando se peina con trenzas francesas contrata a una chica que va a su casa. Crisantemo prefiere que el profesor la peine, aunque en algunas ocasiones ella también lo hace. Rosa y Orquídea se peinan ellas mismas, incluso se colocan el tocado de flores.

Al peinarse es necesario tener ganchos de todos los tamaños, ligas, ruleros, pardos⁵⁶, peinetas, gel, laca, peine, escobilla, plancha, entre muchos más accesorios. En mi trabajo de seguimiento y observación de este ritual algunas bailarinas tenían cajas llenas de ganchos, pero cuando las peinaban no tenían el tamaño correcto.

Tengo tantas cosas y no tengo lo que necesito (Crisantemo 2016)

Los ganchos son lo primero que se te pierden (Astromelia 2016).

Arnold Van Gennep argumenta que el cabello humano posee una significación muy importante para el cumplimiento de diversos rituales⁵⁷. Entre sus ejemplos menciona que algunas mujeres deben raparse la cabellera, cortar una parte del cabello y quemarlo o enterrarlo según el ritual a realizar. Agrega que la forma de llevar

⁵⁶ Extensiones del cabello originalmente hechas de algodón.

⁵⁷ *The Rites of Passage*, 1960: 167.

el cabello representa claramente las diferentes etapas en las que, por ejemplo, se encuentran las mujeres del pueblo de Rahuna en Morocco. De niñas tienen un peinado diferente, al ser adolescentes el cabello cambia al igual que cuando se casan y son madres (1960: 166-167). “El cabello se convierte en características distintivas de cada individuo o un grupo para su fácil reconocimiento” (1960: 167).

Por su parte, Janampa concluye que el cabello “da una imagen particular, expresa distintos mensajes dependiendo de su largo, forma, textura y color [...]” (2013: 145). En su investigación expresa que escoger un determinado color de rubio no es una cuestión al azar, por el contrario, es una decisión que debe tomarse con sumo cuidado pues de ello dependerá la imagen que lucirá la mujer. Sobre el teñido expresa que “es un proceso de transformación, que ayuda en la construcción de la imagen corporal, cumple un rol fundamental en el arreglo personal” (2013: 145). Lo expresado por Janampa refuerza la importancia que las mujeres otorgan a su cabello, y cómo es parte indiscutible de su imagen que proyectan hacia los demás. Un tratamiento de tinte no puede realizarse “más o menos”, debe quedar perfecto. Lo mismo sucede con los peinados. Ni un solo cabello debe salirse de su lugar y las bailarinas deben sentirse a gusto con éstos. Al igual que el tiempo dedicado al maquillaje también hay un momento para que la bailarina decida su peinado y éste se ejecute correctamente. No es algo al azar o que se haga en “cinco minutos”.

Sobre este punto, recuerdo una vez estando en la pista del Gran Chimú⁵⁸ ver a una bailarina de la categoría juvenil (20 o 21 años) buscando en el piso uno de sus ganchos que sujetaba parte de su peinado. Ella formaba parte de una coreografía grupal y estaba a punto de salir a escena. A la chica poco le faltó para entrar en crisis, le gritó a su pareja que estaba a su costado exigiéndole que buscara el gancho en el

⁵⁸ El coliseo Gran Chimú es donde se realiza el concurso Nacional y Mundial de Trujillo. Está ubicado en la misma ciudad.

piso porque su peinado estaba fuera de lugar y un mechón se le venía a la cara. Recuerdo la imagen del joven agachado en el piso buscando y mirando por todos lados. Para su buena suerte lo encontré. En ese momento, no entendí la desesperación de la chica y hasta me pareció un poco (por decir lo menos) exagerado. Sin embargo, ahora la entiendo perfectamente. Los espectadores deben verlas perfectas y por ello forma parte de este ritual el tomarse el tiempo necesario para peinarse y que a cargo (para la mayoría de bailarinas) estén los especialistas.

Sobre el arreglo del cabello, mis participantes coincidieron que no es lo mismo bailar con moño o con trenzas:

La sensación es totalmente diferente (Astromelia 2015).

Con el moño te sientes como una muñeca bien elegante y bonita. Con trenzas te sientes libre, más fresca. Es otra sensación (Orquídea 2016).

A mí me gusta bailar con trenzas porque me siento más libre (Iris 2016).

Cinco de las seis bailarinas poseen un cabello bastante largo lo que les permite tener variedad en sus peinados. Sin embargo, si una mujer posee el cabello corto puede usar extensiones. Muchas competidoras, por ejemplo, usan trenzas o moño postizos. Es completamente válido en la competencia y no se juzga a la mujer por no usar su cabello natural. Es aceptado y forma parte de la *performance*.

Si bien en la marinera los arreglos del cabello no son tan radicales como los ejemplos que expone Van Gennep, muchas veces son, por decir lo menos, dolorosos. Para que el cabello esté completamente estirado debe usarse mucho gel y gran cantidad de ganchos que mantengan el cabello bien estirado y ordenado. Éstos deben

estar sujetos firmemente incluso haciendo doler la cabeza al momento de colocarlos.

En una ocasión no me di cuenta, pero uno de los ganchos que puse estaba agarrando parte de la oreja de la alumna, hasta que ella no aguantó el dolor y me lo dijo. A veces por el estrés del momento pasan estas cosas (maestro 2016).

Las trenzas deben estar firmemente hechas, esto es, presionando el cabello para que no se deshagan y sujetadas con muchas ligas. Algunas de mis participantes explicaron que a veces terminan con dolor de cabeza. Una vez terminado el concurso deben sacarse todos los implementos y no es fácil porque toma bastante tiempo lavarse el cabello y debido a la gran cantidad de gel suele quedar pegajoso. Sin embargo, a pesar de cualquier fastidio o dolor que puedan sentir las bailarinas, este ritual lo tendrán que practicar para todas las competencias que asistan. Incluso, dos participantes confesaron que por lo menos asisten una vez al mes a la peluquería para realizarse reacondicionamientos y tratamientos capilares para que el cabello no se reseque ni maltrate.

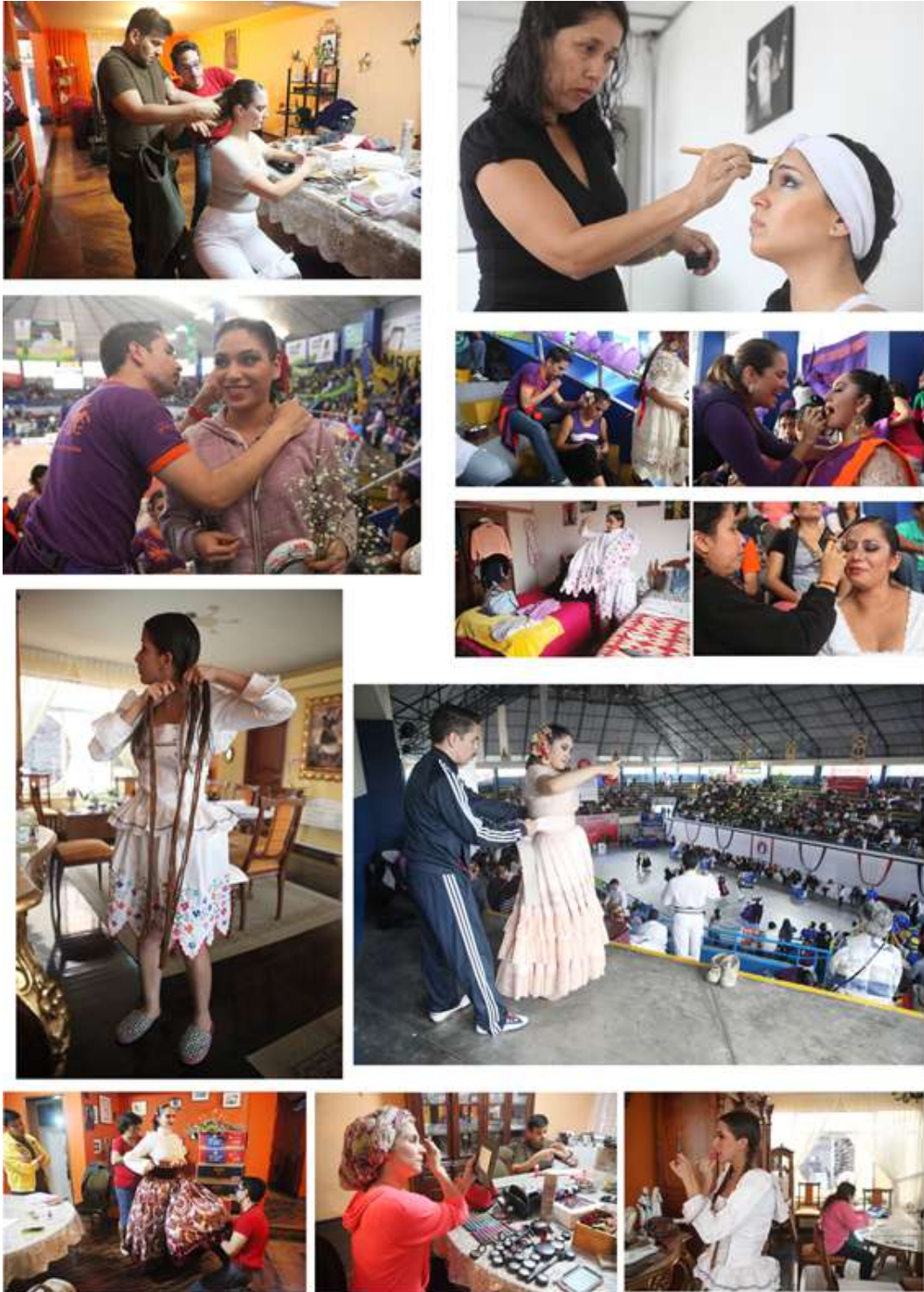
Por otro lado, el tocado representa un peso a un lado de la cabeza porque son varias flores, peinetas de regular tamaño y ganchos que sujeten todo ello. Incluso, una vez listos los peinados es mejor que la bailarina espere tranquila sin moverse mucho hasta su turno en la pista de baile. Ocurre a veces que parte o el tocado completo se cae a la hora de bailar por lo que debe colocarse nuevamente y está vez con mayor presión.

La apariencia juega un rol definitivo en la marinera norteña y las bailarinas están dispuestas a invertir y a someterse a lo que sea necesario para verse impecables. Pero, ¿cuál es el límite?, ¿cuánto es poco o demasiado? Las bailarinas expresaron claramente que para ellas el maquillaje y peinado adecuado significa que

se miren al espejo y sigan viéndose ellas mismas. Por eso es muy importante que quienes participan en su “ritual de belleza” sean personas de su total confianza.

Durante estos rituales las participantes expresan que van sintiendo emociones en su cuerpo. Algunas comentan que mientras se maquillan o peinan se sienten emocionadas y felices; otras van imaginando qué les gustaría hacer al pisar la pista de baile o visualizan qué figuras harán con su pareja. Su ritual se convierte en una conjunción entre acción y pensamiento (Bell 2009: 31). La acción de maquillarse y peinarse sea realizada por quien fuera, está creando sentimientos y expectativas en ellas por lo que vendrá en pocas horas. No es una acción “sin vida” o una práctica que se realiza de forma aburrida y sin emoción. Por ejemplo, mientras maquillan a Dalia ella pone marinera como música de fondo y en su mente va visualizando qué pasos le gustaría realizar en la pista de baile y cómo se verá su vestido. Para Astromelia (2016) desde el momento que empieza a maquillarse comienza a pensar en su personaje. A medida que va avanzando su “ritual de belleza” ese personaje empieza a cobrar mayor importancia. Este punto lo detallaré más adelante. Orquídea (2015) se maquilla en la comodidad de su hogar. Desde el momento que saca su maquillaje se enfoca en el concurso, por lo que no le gusta ser interrumpida en este proceso. Es un momento exclusivo para ella.

Collage fotográfico 3: El ritual de belleza



Autor: elaboración propia. Fuente: archivo personal, 2015, 2016.

3.3 Vistiendo el cuerpo: el atavío “norteño”

Hasta el momento he resaltado la importancia del peinado y maquillaje. Sin embargo, creo que el traje se convierte en el símbolo más importante –y el que más tiempo toma en crearse– de todo el “ritual de belleza” de la bailarina. Esta danza en su origen nunca fue relacionada con gente acaudalada sino con gente del pueblo. Como mencionó la investigadora y periodista Luz María Pérez-Cisneros:⁵⁹ “si la marinera era una danza de pueblo, no era lógico que las mujeres usaran metros y metros de falda para bailar sin zapatos en la tierra y bajo el sol norteño, como son los vestidos de ahora” (2015).

Con el pasar de los años esto empezó a cambiar. La gran acogida de los concursos hizo que los trajes sencillos no fueran suficiente y quizá para sobresalir del resto el atavío norteño empieza a transformarse. Hoy en día, la bailarina está en la necesidad de confeccionarse un vestido exclusivo para competir, ya sea muy sencillo o hasta uno con aplicaciones de cristales, bordados, estampados y diversos colores de telas. Aún nadie ha fijado un límite claro en lo que no está permitido usar.

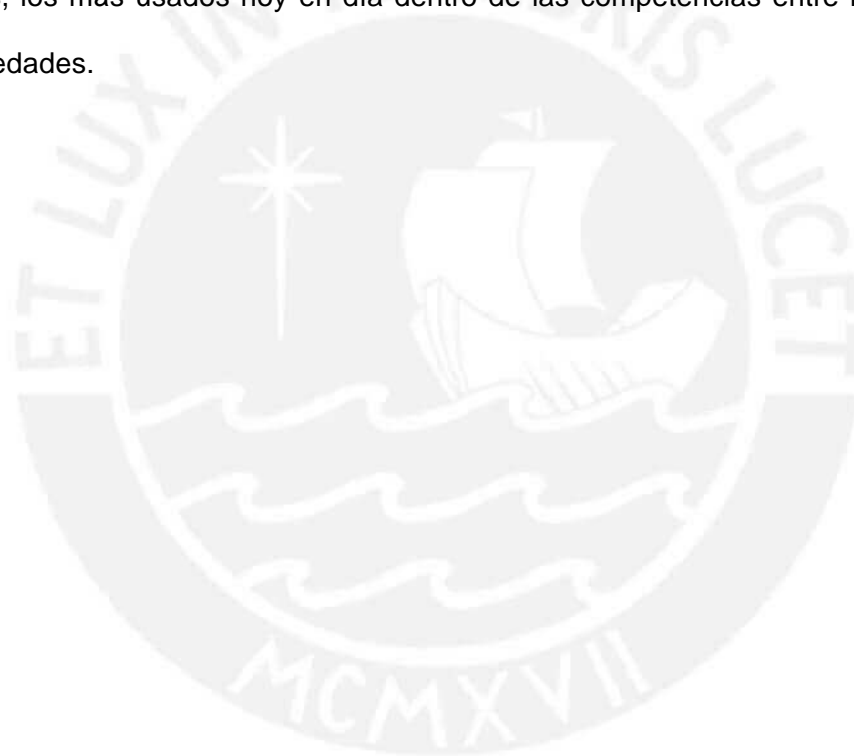
Para la confección de los vestidos encontramos diseñadores/as⁶⁰ y costureras especializados en el tema. El traje es la prenda más vistosa y debe ser único. La antropóloga Gisela Cánepa en su libro *Máscara, transformación e identidad en los andes: la fiesta de la Virgen del Carmen Paucartambo - Cuzco*, señala la importancia del traje en la danza, resaltando la necesidad de llevar toda la vestimenta completa y que “debe estar limpia y en buen estado” (1998: 133). Las bailarinas participantes cuidan perfectamente todos los detalles de sus trajes antes de salir a bailar. Un mismo vestido lo pueden utilizar para diferentes concursos, pero cada cierto tiempo prefieren

⁵⁹ Entrevista realizada en Trujillo vía Skype desde Miraflores, en el 2015.

⁶⁰ Muchos de estos diseñadores/as tienen sus páginas en las redes sociales donde publican fotografías de sus trajes confeccionados y datos personales. Ver páginas 118 y 119.

hacerse uno nuevo, especialmente si van a competir en el Concurso Nacional de Trujillo.

A continuación, muestro los dibujos (*Collage Fotográfico 4*) realizados por Luisa Castañeda⁶¹ de los trajes tradicionales norteños que vestían las mujeres décadas atrás. Recordemos que al hablar de marinera norteña nos referimos a una danza proveniente del norte del país y por ello la relevancia de conocer esta indumentaria. Además, era la ropa de uso diario por lo que también se usaba para bailar marinera. En el *Collage Fotográfico 5* muestro imágenes de diversos trajes estilizados, los más usados hoy en día dentro de las competencias entre mujeres de todas las edades.



⁶¹ Para mayor detalle revisar el libro de la autora titulado “*Trajes Tradicionales del Perú*”.

Collage fotográfico 4: Los trajes tradicionales norteños



Capuz, vestimenta de Piura.



Vestimenta Catacada de Piura, 1960.



Mujer de Moche, 1960.



Costeñas de Lambayeque, 1960.



Vestido de Virú, 1960.

Fuente: Dibujos extraídos del libro de Luisa Castañeda, *Trajes Tradicionales del Perú*, 1981.

Collage fotográfico 5: Los trajes estilizados



Autor: elaboración propia, 2015. Archivo personal.

En los trajes dibujados por Luisa Castañeda destacan los colores blanco y negro y los bordados bastante sutiles en las blusas. En las fotografías⁶² de los trajes estilizados vemos que ningún vestido se parece al otro. Aquí abundan los colores, estampados, texturas, bordados, entre otras aplicaciones. Ésta marcada diferencia confirma los cambios entre los trajes con los que alguna vez se bailó esta danza y los preferidos actualmente.

Los trajes estilizados son creaciones personales de cada bailarina junto con el diseñador/a. Actualmente, estos atavíos poseen tanta demanda que “los objetos [trajes] mismos están en la capacidad de crear sus propios universos en el que las personas son las que deben adecuarse” (Gosden 2005: 194). En mi observación de campo pude ver que desde las niñas de 3 o 4 años hasta las mujeres de la tercera edad vestían estas prendas. Entonces, se podría explicar una conformidad “obligada” por parte de las bailarinas a este tipo de trajes para concursar y estar a la par de las demás. Quizá más de una bailarina podría considerarse en desventaja al usar un vestido sencillo como antiguamente se usaban.

Gosden explica que la cultura material “es relativamente prolongada” (2005: 197). Las generaciones más pequeñas de bailarinas que ingresan a este mundo solo verán trajes estilizados en las competencias pudiéndolo asociar a los únicos con los que se baila esta danza. Ello sería una consecuencia negativa pues podría tener como resultado dejar de usar el traje tradicional norteño por la creación de un vestido personal y exclusivo. Arancibia manifiesta que:

Las chicas prefieren lo estilizado. Si bien es parte de la evolución del baile, pero muchas veces se cae en grandes excesos (Arancibia 2016).

⁶² Fotografías tomadas en el Concurso “El Nuevo Tunante”, 2015. Coliseo Manuel Bonilla, Miraflores, Lima. Autoría propia.

El traje más usado años atrás era el mochero (mujer de Moche, 1960 de las ilustraciones del collage 4): falda negra y una blusa blanca. Es un traje típico del norte que, hoy en día, no es tan común. Quizá, porque se caracteriza por su sencillez y la aplicación exagerada de colores y bordados no encaja en dicho estilo.

Si bien Gosden explica el poder de los objetos de crear sus propios mundos, para Alison Lurie en su libro *El lenguaje de la moda: una interpretación de las formas de vestir* advierte que: “llevar la ropa “apropiada” para una situación actúa como un signo de implicación en ella, y a la persona cuya vestimenta no se ajusta a estos criterios es posible que se la excluya de forma más o menos sutil” (1994: 31). Entonces, la preferencia por lo estilizado estaría provocando que sea lo “apropiado” para un concurso. Por algo son los trajes más solicitados por bailarinas de todas las edades. Incluso, conversando con otros maestros de marinera me comentan que para ellos el traje significa un elemento que te puede hacer llegar a la final o te puede descalificar. Y, como menciona Le Breton⁶³ estamos inmersos en la “sociedad del look” y como vayamos vestidos seremos catalogados y causará una impresión positiva o negativa.

Respecto a este punto, cuatro de mis participantes coincidieron en que el vestido que lleves puede influenciar en tu desempeño ante los jurados, mientras que las demás indicaron que no importa con qué traje se asista porque ello no debería afectar tu calificación.

La ropa como cualquier otro objeto subsiste a través del tiempo, pero ¿sucede esto con los vestidos de marinera? En la cultura material de esta danza lo nuevo que es más glamoroso y llamativo acapara toda la atención y termina siendo lo más

⁶³ Entrevista realizada a David Le Breton publicada en el diario *La Nación* en el 2010. Las páginas no están numeradas.

deseado, buscado y usado. Gosden refiere que las personas son capaces de conocer una localidad porque conocen la cultura material de dicho lugar (2005: 197). Entonces, asumir que se conoce la marinera norteña por sus trajes y que se asocie a la capital limeña⁶⁴, representa una idea equivocada del origen de este baile. Pensar que siempre se usó lo estilizado desencadenaría que este baile perteneció a gente adinerada porque el valor de dichos trajes es bastante alto y no cualquiera puede comprarlos. Incluso, las personas que vienen del extranjero ven estos trajes y asumen que eso siempre ha formado parte de la marinera norteña, cuando no es así.

El fuerte impacto que posee la cultura material como resalta Gosden podría suplantar la historia por una “nueva tradición” más llamativa, exagerada pero, sobre todo, difundida. Y como explica Lurie, lo estilizado por ser lo preferido se estaría convirtiendo en lo “apropiado” porque, ciertamente, es lo más visto en todos los concursos.

3.3.1. Preparando mi vestido

Todas las bailarinas buscan ser originales en su atuendo y por ello participan completamente en su elaboración. Crisantemo y Orquídea se consideran sumamente detallistas y les gusta estar pendientes de todos los pormenores. Una de ellas comenta que tiene un vestido color *nude* que se demoró nueve meses en terminarlo y otro traje color verde en el que también tardó cerca de un año. ¿Por qué tanto tiempo?

Es que en el camino puedes cambiar tu visión: la textura de telas, las aplicaciones, los encajes, para que quede mejor de lo que imaginaste. Es todo un trabajo (Crisantemo 2016).

⁶⁴ Lima es donde se realizan la mayor cantidad de concursos a lo largo de todo el año.

Ella, además, se encarga de comprar todo el material necesario y si ella no pudiese, en las únicas personas que confía son su maestro y su mamá. Orquídea también es muy minuciosa con sus vestuarios y se asegura de que el tono de la tela vaya con su color de piel, cuáles son los bordados, qué accesorios se van a utilizar, etc. Asegura categóricamente que no acepta nada que no haya visto, elegido o sentido. En cada prueba visualiza cómo quedará y lo va interiorizando.

Junto con tu traje tienes que ser el centro de atención en la pista (Orquídea 2015).

Este gran interés y preocupación para con el traje podría reflejar como menciona Lurie que al elegir la indumentaria sin importar el lugar⁶⁵ donde se tome la decisión es “definirnos y describirnos a nosotros mismos” (1994: 22). Además, agrega que la comodidad y el precio son factores a tomar en cuenta, pero no los define como principales al elegir una ropa (1994: 22).

Lo mencionado por la autora es un punto muy interesante porque al menos cinco de mis participantes están dispuestas a pagar el precio que sea con tal que el traje cumpla con todas sus exigencias personales. Si bien ninguna me dijo realmente cuánto pagan por sus vestidos, al verlos reconozco que no son nada baratos. Y, a diferencia de lo mencionado por la autora, para todas, la comodidad del traje es un aspecto fundamental.

Si el traje es incómodo, es imposible bailar bien (Orquídea 2015).

La comodidad que debes sentir al usar tu traje es determinante para realizar una buena *performance*, si no, ni te provoca usarlo y en la marinera el gasto es

⁶⁵ En el caso de mis participantes el traje se va pensando en sus clases en el taller con el maestro, cuando están en sus dormitorios, con la costurera o en viendo alguna prenda de vestir. No hay un lugar establecido para imaginar y decidir cómo será su vestido.

grande (Crisantemo 2016).

Lurie agrega que el uso de ropa a la moda representa un indicador de la posición social ante los demás (1994: 133). Quizá ello podría ser otra razón por la que algunas bailarinas gastan muchísimo dinero en confeccionarse no solamente uno sino varios vestidos. Así, intentar incrementar su popularidad entre las participantes, espectadores y jurados de los concursos. En una competencia un traje puede llamar tanto la atención que se convierte en tema de conversación entre los espectadores. ¿Cuánto habrá costado?, ¿quién lo hizo?, ¿lo habrá comprado?, ¿lo llevará a Trujillo?, son interrogantes que escuché e (incluso) me las preguntaron⁶⁶ más de una vez porque como menciona Lurie la vestimenta fue el primer lenguaje de comunicación entre las personas (1994: 21)⁶⁷.

Al hablar de los trajes se habla de la bailarina y eso es lo que ellas desean. Estar a la moda en una competencia también cumple un rol definitivo. Si un color está en tendencia, quizá muchas bailarinas decidan crearse un traje nuevo de ese color. Además, la influencia de la moda extranjera es indiscutible. Pude observar en los concursos que muchos vestidos tienen la parte de los brazos y pecho cubiertos de encaje. Esa misma aplicación la he visto en muchas revistas extranjeras de novias.

Los trajes de marinera al estar, de alguna manera, con la moda actual satisfacen las necesidades y deseos de las bailarinas en un momento determinado. Como resultado, sus demás trajes los dejan de usar aún cuando están en perfectas condiciones. Realizarse un traje no es un proceso fácil, pero si resulta fácil venderlo

⁶⁶ Me identificaba ante los espectadores como antropóloga y les explicaba la investigación que estaba realizando. Varias mamás me preguntaron más de una vez si sabía cuánto estaba algún vestido que le hubiese llamado la atención e incluso si podía averiguar quién lo confeccionó.

⁶⁷ Para la autora, como señala en su libro "El Lenguaje de la Moda" antes de conversar con la persona "usted ya me está comunicando su sexo, su edad y la clase social a la que pertenece por medio de lo que lleva puesto; y muy posiblemente me está dando importante información" (1994: 21).

porque ya no se usará más. Conversando con otra maestra que tiene su propia academia, ella me decía que un traje también puede ser sumamente criticado porque no va de acorde con la bailarina. Ello también hace que el diseñador/a sea criticado pues no realizó la mejor elección, sin embargo el vestido debe ser pagado. “Al juzgar una prenda de vestir también tendremos en cuenta los atributos físicos de la persona que la lleva puesta, evaluándola en aspectos como su altura, su peso, su postura, su tipo étnico, y los rasgos y la expresión de su cara” (Lurie 1994: 32). Líneas arriba mencionaba Le Breton sobre la vulnerabilidad del rostro. También, Lurie le otorga relevancia a la expresión y que ello va en relación con su vestimenta. Ciertamente como en cualquier espacio una persona podría ser juzgada por la ropa que lleva puesta y en la marinera no se escapa de ello. Ya de por sí una bailarina está con su cuerpo expuesto a muchas críticas: si el traje “le queda bien o no”, si está muy flaca, subida de peso o falta de físico. Ellas son conscientes de esto, por lo que tienen gran interés y dedicación por confeccionarse el traje perfecto.

Sobre este punto, mis participantes mencionaron que no les importaba qué pensaban los demás siempre y cuando ellas se sintieran cómodas y felices con lo que llevan puesto. Sin embargo, me es difícil creer que no les afectaría si uno de sus trajes que con tanto esmero y esfuerzo económico se han hecho fuese criticado. Porque, como menciona Lurie, al criticar el traje también se critica a la persona. No se puede desligar el vestido de la concursante porque con ello sale a la pista y baila en frente de todo un coliseo. Por algo ha escogido ese determinado atavío y el escuchar críticas podría resultar perjudicial para su desenvolvimiento en la *performance*.

3.3.2 No tengo espacio para guardarlos, pero quiero más trajes...

Con respecto a los precios de los vestidos se pueden encontrar desde los S/ 1,000.00 hasta más de S/ 5,000.00 soles. Una cantidad de dinero que pocos pueden costear. A pesar que las bailarinas no lo confesaron, ellas están dispuestas a destacar y a sobresalir entre las demás y hay que pagar un alto precio por ello. De todas las participantes solo Astromelia remarcó que no le interesa tener un vestido nuevo resaltando que sus trajes siempre han sido sencillos y ello es suficiente. Actualmente, solo tiene dos. Esto contrasta con sus demás compañeras quienes manifestaron que quieren tener más vestidos o que a veces “se empalagan” o saturan con alguno y tienen que confeccionarse otro nuevo porque “es necesario”.

Ciertamente, no existe esta “necesidad” de confeccionarse más trajes cuando ya se tienen. Quizá parte de ello es por la presión que si una bailarina de la misma categoría se aparece a cada concurso con un traje nuevo esto podría hacer que las demás quieran hacer lo mismo. Recordemos que el traje tiene un uso mínimo y es solo para el día del concurso. Con el vestido no se va a trabajar, a comprar o de paseo. Lurie explica que “[...] a menudo desechamos prendas con poco o ningún uso y compramos otras nuevas. ¿Por qué se hace esto? Unos afirman que todo se debe al lavado de cerebro al que se nos somete por intereses comerciales” (1994: 29).

Sobre este punto, una de mis participantes decidió vender todos sus vestidos por *Facebook*. Algunos de ellos solo tenían una puesta. ¿La razón? Ya no los iba a usar y quería confeccionarse nuevos. Pero esto lo escuché de varias bailarinas. Incluso, en los concursos escuché la expresión “¡Hay que renovar el guardarropa marinerístico!”. Al parecer es bastante común que por esta red social se decida venderlos y suele tener gran acogida entre las chicas. ¿Y los precios?, nada baratos tampoco porque algunos son prácticamente nuevos. Esta venta no significa que la

bailarina se va a quedar sin vestidos. Rápidamente se confeccionará otros, si es que ya no los tiene listos.

Hoy en día este baile es ejecutado a nivel nacional e internacional y quizá deberíamos observar y analizar este uso de los trajes tan sumamente variados como la “libertad de expresión y uno de los placeres y privilegios de un mundo libre” (Lurie 1994: 54). No hay una restricción y la creatividad peruana de los diseñadores y las mujeres se ven desarrolladas en la danza. Quizá ha llegado el momento de abrir nuestra mente y aceptar que cualquier prenda de vestir puede ser influenciada por la moda y en este país no hay una restricción sobre lo que se debe usar y, como dice Lurie, debemos sentir que la ropa es esa libertad de la que gozamos y que no ocurre en todos los países. Actualmente están de moda las tiendas que venden ropas “retro” o *vintage* trayendo de regreso las tendencias de años atrás. Quizá tengamos que esperar un par de años para que los trajes sencillos vuelvan a estar de moda entre las bailarinas. Sin embargo, creo que la preferencia por el uso de los vestidos estilizados tiene para mucho tiempo más.

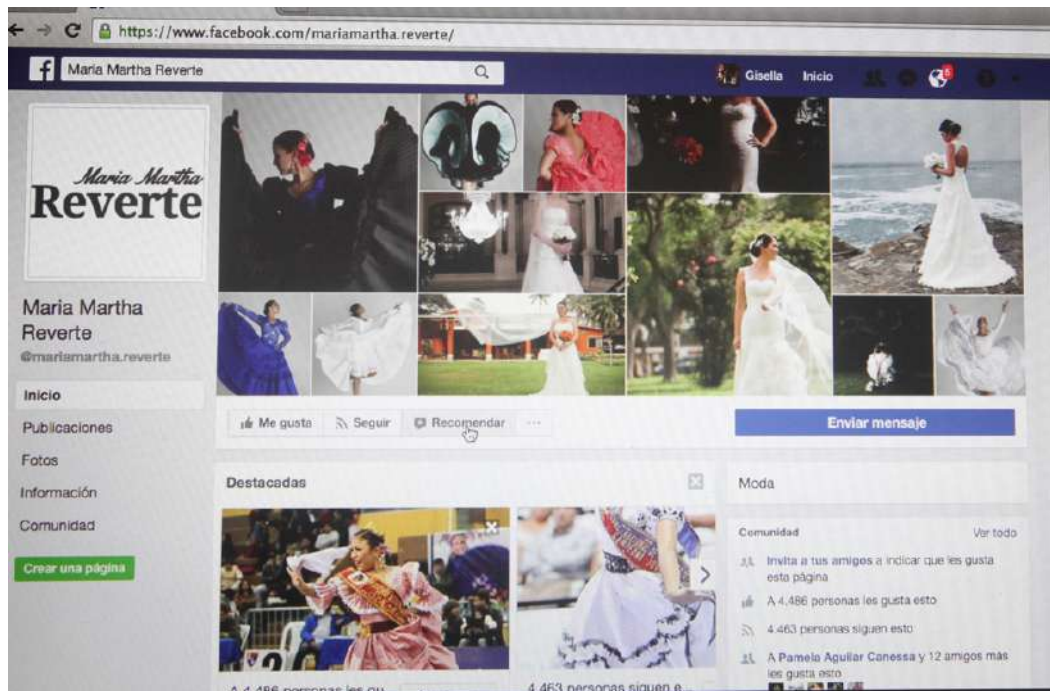
3.3.3 Un trabajo como cualquier otro

Noté que existe un temor porque otra bailarina tenga un vestido muy parecido o igual. Referente a ello, Orquídea (2015) señala que hay bailarinas que son tan celosas con sus vestidos que ni siquiera ensayan con ellos y solo lo lucen el día del concurso. Durante mi trabajo de campo cuando conversaba con los espectadores y les preguntaba quiénes habían diseñado el vestido de sus hijas, no obtenía una respuesta afirmativa. En la mayoría de casos no me querían decir quién era el/la diseñadora, ni cuánto habían pagado. “¿Para qué quieres saber el nombre?”, “¿vas a concursar?”, “un buen traje con la mejor diseñadora no es barato, pero vale la pena”, son algunas

de las respuestas que recibía ante mis preguntas. Al parecer no se dan cuenta que para los diseñadores/as esto es un trabajo por lo que hacer varios trajes es su objetivo porque recibirán más dinero.

Lurie explica que la moda es hoy un próspero negocio y la tarea de los diseñadores es que “proponen cada temporada una impresionante cantidad de modelos” (1994: 30). Hoy en día la confección de trajes marinerísticos es un “próspero negocio” como resalta la autora. Los vestidos no son baratos y por la información expuesta de mis participantes, una bailarina no quiere tener solo uno sino muchos. Además, estos especialistas en moda deben estar muy actualizados para poder ofrecerle originalidad a las competidoras porque lo último que busca una bailarina es tener dos vestidos iguales. La realidad hoy en día es pagar por el vestido deseado un alto precio y muchas veces guardar el nombre del diseñador/a bajo “siete llaves”. Cabe la reflexión si ¿es necesario tener tantos trajes o si ¿es necesario invertir tanto dinero para un concurso? Por lo observado y la información recabada no podría afirmar si esto es lo correcto o no, solo resaltar que hay muchas mujeres que lo hacen y lo seguirán haciendo.

A continuación, muestro imágenes de algunas de las páginas de las diseñadoras más renombradas extraídas del *Facebook*.



Captura de imagen 1: Página de María Martha Reverte⁶⁸



Captura de imagen 2: Página de la diseñadora Nancy Castro. Tiene más de mil seguidores.

⁶⁸ La página de Reverte, tricampeona de marinerá norteña del Club Libertad, cuenta con más de 4,000 likes. Cabe indicar, que los trajes que confecciona tienen alta demanda entre las bailarinas, campeona y reinas de los concursos. Vale indicar que Reverte, culmina con los pedidos de confección tres meses antes del Concurso Nacional de Trujillo.



Captura de imagen 3: Página de la diseñadora Rosy Jara. Tiene más de mil seguidores.

3.3.4 Adornando el cuerpo

Cada vestido está hecho a medida. Algunas no pueden tener tanto peso en la falda, no les gusta el cuello subido, otras prefieren el escote, etc. Además, requiere un tiempo confeccionarlo y una o más personas especializadas deben estar a cargo. No es posible hacer un vestido en un solo día lo que si ocurre con el maquillaje y peinado. Como lo expresa Beauvoir⁶⁹: “ir bien vestida también exige tiempo y cuidados [...] Un vestido nuevo es por sí solo una fiesta. El maquillaje, el peinado son el *ersatz* de una obra de arte” (2014: 521). Todas las participantes expresaron que se sienten emocionadas y felices cuando ven sus trajes listos.

Es una emoción que no se puede explicar (Orquídea 2015).

Cuando recién veo mi traje listo me pongo contenta (Dalia 2016).

⁶⁹ “El segundo sexo” original de 1949, pero la versión consultada fue de 2014.

Astromelia, Rosa, Crisantemo e Iris también coincidieron en que al ver sus vestidos nuevos se ponen felices porque toda su dedicación tuvo un buen resultado. Se sienten más motivadas a seguir bailando a pesar que muchas veces los resultados de las competencias les son adversos.

El traje viste al cuerpo, junto con el maquillaje y peinado. Para Le Breton⁷⁰ el cuerpo es un accesorio y hay que llenarlo de cosas para que sea atractivo, para que resalte de los demás. Se le pone maquillaje, ganchos, peinetas, trajes, aretes, sombreros y diversos accesorios más para que sea visto. El cuerpo solo no es suficiente. Finol también destaca que los seres humanos realizan esfuerzos por embellecer su propio cuerpo y consideran a este como “el escenario fundamental de la belleza humana” (Finol, 2001)⁷¹. En la marinera norteña este discurso está presente en todos los concursos. Un cuerpo al que no se le agregan cosas, detalles, accesorios estará en desventaja ante los otros. Si hablamos de la femineidad, la mujer busca ser admirada y observada y se preocupa mucho por su apariencia. Ser una bailarina de competencia se convierte en la excusa perfecta para ver el cuerpo como un receptor de todas las cosas que se nos ocurra agregarle, sin importar caer en el exceso como mencionan Arancibia y Rodríguez. Pero esta idea y “necesidad” de colocar implementos al cuerpo para sentir la vestimenta completa viene de décadas atrás. Según Lurie “los complementos se pueden considerar esenciales en una vestimenta” (1994: 28). Agrega que en los años cuarenta cuando la mujer estaba fuera de casa tenía que incluir guantes para que su indumentaria esté completa. Ello era muestra de elegancia y que incluso no se los debía quitar ni para saludar a los demás (1994: 28; 29).

⁷⁰ Entrevista realizada a David Le Breton publicada en el diario *La Nación* en el 2010: Las páginas no están numeradas.

⁷¹ El artículo de Finol (2001) se titula: “Estética del cuerpo: esbozo de un análisis Semio-antropológico”. Para ver el artículo en su totalidad ir al siguiente enlace: <http://www.joseenriquefinol.com/v4/index.php/articulos/articulos-en-espanol/38-estetica-del-cuerpo-esbozo-de-un-analisis-semio-antropologico>. Las páginas no están numeradas.

3.3.5 Soy yo misma, no una actriz

Pero al analizar los trajes (junto con el maquillaje y peinado) también es importante resaltar que al ponérselos las bailarinas asumen su personaje. “Hay en nosotros miles y miles de personajes posibles que quizá no conoceremos nunca porque sólo determinadas circunstancias podrían hacerlos aparecer” (Le Breton, 2010)⁷². Todas coincidieron en que sí lo son y que empieza a tomar “cuerpo” en el “ritual de belleza”. Para Goffman “cada individuo tendrá entonces diversos yo (*self*) [...] por ello es capaz de perfomar diversos roles” (2004: 36). Las participantes recalcaron que este personaje está construido en base a sus propias experiencias y emociones y está determinado principalmente por el traje. No es un personaje inventado ni parametrado por un guión escrito. Orquídea, Crisantemo e Iris aseguran que son un personaje diferente cuando se ponen un determinado vestido.

Algunos de mis vestidos me hacen sentir más coqueta o más elegante. A la hora que me los pongo adopto ese personaje e interpreto ese discurso. Es alucinante (Orquídea 2016).

Astromelia también aseguró que su baile está en relación con su vestimenta. A ella le gusta jugar mucho con los vestuarios porque puede interpretar personajes diferentes. Recuerda que cuando bailó con su traje inspirado en los 1900, su baile fue más solemne y elegante. No sucede lo mismo cuando viste un huanchaquito⁷³ con el que se siente más de tierra, más de campo.

Con cada traje soy un personaje distinto y eso me encanta (Astromelia 2016).

⁷² Entrevista realizada a David Le Breton publicada en el diario La Nación en el 2010: Las páginas no están numeradas, titulado “Internet es el universo de la máscara”. El artículo completo se puede encontrar en el siguiente enlace: <http://www.lanacion.com.ar/1285826-david-le-breton-internet-es-el-universo-de-la-mascara>

⁷³ Traje que utilizaban las mujeres del norte. Es una falda negra y blusa blanca.

Con un vestido puedo ser más pícaro, con otros más elegante, con otros más atrevida. Mis trajes hablan por sí solos (Crisantemo 2015).

Pero todo ello ocurre en un determinado contexto y en relación con el “ritual de belleza”. Este personaje demostrará su “máximo esplendor” durante la *performance* siendo este espacio (pista de baile) esa circunstancia que los hace “salir a flote”, como explica Le Breton. Este personaje es único y diferente para cada una por más que pisen la misma pista de baile. Cada una performa un rol distinto en base a su maquillaje, peinado y vestido. Pero no es algo inventado, forma parte de uno mismo y la marinera los saca a relucir. Recalaron que si bien son un personaje no se sienten actrices porque lo que bailan sale de ellas mismas, de sus propias emociones. Todas resaltaron diferenciarse de un actor de teatro donde todo está completamente ensayado y estudiado de memoria. Ellas sienten que su baile no posee esas características porque buscan bailar con alegría y libertad, como lo expresaron.

A partir de mi observación, sí creo que las chicas en este ritual empiezan a transformarse en un personaje. Ciertamente son ellas, pero con un maquillaje, un peinado y un vestido. Sus cuerpos se convierten en la principal herramienta porque “[el cuerpo es] [...] una suerte de materia prima con la que podemos construir un personaje” (Le Breton, 2010)⁷⁴. Todas mis participantes coincidieron en que ellas asumen su personaje y realmente se lo creen a la hora de bailar. No dudan. No desconfían ni titubean y ellas creen en lo que están interpretando en la pista. Goffman resalta la “sinceridad” (2004: 96) en aquellos performers que sí creen realmente en la puesta en escena que están presentando y se dejan llevar por su trabajo. Además, el autor habla de los *performers* que son “tomados/absorbidos por completo por su acto; están totalmente convencidos que esa realidad que interpretan es la “realidad” (2004: 95). Al respecto, utiliza el término en inglés “*embracement*” (2004: 36) que está

⁷⁴ Entrevista realizada a David Le Breton publicada en el diario *La Nación* en el 2010: Las páginas no están numeradas.

presente cuando se cumplen tres requisitos: “apego al rol que se presenta, demostrar capacidades y habilidades para performarlo, e invertir atención y esfuerzo muscular en lo que se está interpretando” (2004: 36). Por ejemplo, cuando Astromelia usa su traje mochero⁷⁵ asume que es una mujer mochera. Es “abrazada” por ese personaje y es la realidad para ella en ese momento.

Al pisar pista soy esa mujer de campo, de tierra. Realmente lo siento (Astromelia 2016).

Crisantemo para la elección de su traje para el Concurso Nacional de Trujillo en 2015, se dio cuenta que cuando ensayaba con la falda huanchaquera sentía que se acoplaba perfectamente a su cuerpo. Resalta que se sentía en completa libertad y comodidad para expresarse durante el baile. Como ella misma lo explicó, sentía durante sus ensayos que era esa mujer huanchaquera que camina por las playas del norte con su vestido elegante lista para bailar. Por ello, decidió utilizar este traje para la gran final del concurso.

“El vestido bien hecho crea en ella el personaje de sus sueños; pero con un atuendo ajado o que no siente bien se encuentra fracasada. [...]” (Beauvoir 2014⁷⁶: 523; 525). La autora refuerza esta idea que la ropa va de la mano con un personaje y es justamente eso lo que sienten las bailarinas. Además, explica que ser observada por otros es un factor importante para las mujeres como ya lo mencionaba Kogan. Recordemos que en un concurso no solo están los espectadores, también hay otras bailarinas que estarán muy atentas a los movimientos de sus rivales. Por ello, las participantes de esta investigación ni siquiera piensan en presentarse con un vestido sucio o roto, antes prefieren no concursar porque “muchas mujeres prefieren renunciar

⁷⁵ El traje utilizado por las mujeres del pueblo de Moche, Trujillo. Falda negra y blusa blanca con lo que solían trabajar en el campo.

⁷⁶ Libro consultado “El segundo sexo” original de 1949 pero la versión consultada fue la reimpresión de 2014.

a una fiesta antes que acudir a ella mal vestidas” (Beauvoir 2014: 523) y porque “[...] llevar la ropa sucia, arrugada o rota es invitar al menosprecio y a la condescendencia” (Lurie 1994: 32).

Goffman expresa que la persona que realiza una *performance* lo hace para “el beneficio de los demás [...] implícitamente le pide a sus observadores que crean que el personaje que están viendo posee los atributos que demuestra y que son lo que representan en escena” (2004: 95). Recordemos que las bailarinas se alistan para el público, ellas no hacen tanta producción para bailar solas en sus dormitorios o en el patio de su casa. La bailarina se alimenta de los espectadores y espera recibir la aceptación de ellos.

3.3.6 La conexión con el traje y pañuelo

Yo tengo una relación con mi vestimenta. El pañuelo debe ser una extensión de tus dedos, la falda de tus brazos. Todo debes sentirlo al bailar (Orquídea 2016).

Todas las participantes coincidieron que el traje no es solo una pieza de ropa y que al bailar, debe ser una extensión de sus cuerpos. Durante la *performance* debe fluir con tanta naturalidad que el vestido y ellas se conviertan en uno solo. Para Dalia (2015), el traje tiene vida porque muchas veces se ha sentido desmotivada y al ponerse el traje se siente contenta y motivada. Por su parte, Crisantemo confiesa que tiene una relación especial con todos sus vestidos:

Yo les hablo a mis faldas, les converso, las acaricio, las siento (Crisantemo 2015).

Para ella su vestimenta es una continuación de su cuerpo y, justamente, es ese sentir el que le ayuda a sentirse una bailarina completa. Cuando salen a escena ambos son un complemento y por ello la dedicación que pone cada una en la confección de su atavío.

Pero acaso el traje ¿realmente posee vida? No, porque es un objeto. Uno muy personal e íntimo para la danzante pero no tiene sentimientos o emociones como los seres humanos. Como explica Alfred Gell⁷⁷: “[...] cerca del 99% de los propietarios de automóviles le otorgan personalidad a sus carros” (1998: 19). Ello va de la mano con esta transformación en un personaje por parte de las bailarinas. Como ya lo mencioné, según el traje su baile será más pícaro, elegante o suave. Está claro que esas características son de las bailarinas como menciona Goffman y los “diferentes yo”, o los diferentes personajes de Le Breton que puede tener la persona. Pero también se las adjudican al traje en sí. Todas mencionaron estar convencidas que el traje posee vida y que las hacen sentir de una manera en particular. Para ellas, todos los vestidos son diferentes. Crisantemo (2015) me confesó que muchas de sus faldas tienen nombres:

Tengo una que se llama la “Facilona” porque es “súper liviana”, responde perfecto a todos los movimientos y se deja llevar. Otra es Dominga como mi abuela que es más solemne (Crisantemo 2015).

Iris (2015) siente que con su vestido monsefú sus brazos se mueven con muchísima naturalidad y que sus brazos responden a la perfección con dicho traje. Ella siente que ese vestido es una extensión de ella y que al ponérselo se siente muy conectada a él. Por su parte, el maestro les dice a las alumnas que se comuniquen con sus trajes, que les hablen a sus faldas, que le digan qué les gusta y qué no y eso

⁷⁷ Alfred Gell, *Art and Agency* (1998: 19). Traducción propia.

hará que se conviertan en uno solo.

Los atavíos marinerísticos son objetos que las bailarinas le “otorgan vida” y a la vez, para ellas, tienen vida propia. Todas coincidieron en que ellas con sus trajes deben convertirse en uno solo para que el baile funcione. Si se sienten incómodas con su vestido esto no se podrá fingir y los espectadores lo notarán.

No quiero dejar de mencionar el uso del pañuelo. Recordemos que la marinera norteña es un baile de pañuelos y si bien el traje acapara casi toda la atención en cuanto a la indumentaria, el pañuelo es el elemento infaltable en el baile. Representa la herramienta primordial de comunicación entre la pareja. Para Orquídea (2016) cuando ella se comunica con su pareja no es la mano, sino el pañuelo el que expresa. Con éste lo llama, le coquetea, lo aleja. Para ella es una extensión de sus dedos. Astromelia (2016) expresa que el pañuelo es una extensión de sus emociones y de su corazón. Dalia (2016) dice que es una extensión de su cuerpo porque al moverlo utiliza el brazo, la mano, los dedos y el hombro. Iris es zurda⁷⁸ y confiesa que le ha costado mucho trabajo sentir el pañuelo como una extensión de su brazo. Ahora, después de mucho esfuerzo siente que lo ha logrado.

Después de reflexionar sobre los comentarios, creo que todo empieza a calzar. Si la bailarina no es honesta con su baile y simplemente imita los pasos de alguien o espera ser como otra bailarina, ¿cómo podría darse esa relación con su traje y con el pañuelo? La honestidad enseñada por el maestro en sus clases y que la bailarina busque ser ella misma con sus propias emociones y experiencias, hace que pueda sentir esa relación con su traje y encuentre ese personaje en su interior. Si se busca solo ganar o imitar a alguien sería imposible que el traje haga sentir de cierta manera a las bailarinas, como todas lo han detallado.

⁷⁸ En la marinera norteña el pañuelo se mueve siempre con la mano derecha.

Para cerrar este capítulo quisiera resaltar nuevamente la importancia que el trabajo etnográfico significó para mí. Durante mi conversación con Orquídea por un momento se le aguaron un poco sus ojos y como ella misma resaltó:

Me emociono cuando hablo de mis vestidos (Orquídea 2016).

Dalia (2016) ponía su mano cerca del corazón representando el gran amor que tiene por sus trajes. Además, sus rostros expresaban mucha emoción y eso también reforzaba lo que me decían. Esto acentúa, una vez más, la importancia del trabajo etnográfico. De estar allí con toda la atención y compromiso y no solo realizar un cuestionario de preguntas.

Conclusiones del capítulo

Las bailarinas de marinera norteña que participan en una competencia deben prepararse obligatoriamente antes de su presentación. Esto significa que cumplen con conductas repetitivas y las realizan bajo un determinado horario. Ellas deben maquillarse, peinarse, vestirse, asistir al coliseo, esperar, bailar, regresar a su casa, seguir con sus entrenamientos en los horarios establecidos, etc. Todo esto no lo cumplen una sola vez, sino todas las veces que participarán en una competencia. Por supuesto, cada una tiene sus propias particularidades: quiénes intervienen, cómo, dónde lo realizan, y cuánto tiempo demoran en estos rituales. Sin embargo, para que todo lo mencionado se cumpla cada uno de los actores externos debe cumplir su obligación para el éxito del ritual de la bailarina. Si uno falla todo se arruina. Por ejemplo, si se contrata a una maquilladora profesional ésta debe asistir a la hora pactada y no dejar esperando a su cliente, o si la costurera no pudiera entregar el vestido sería imposible completar este ritual porque la bailarina no tendría qué

ponerse. En la marinera norteña los rituales engloban diversos especialistas y se espera que todos cumplan con lo pactado para llegar con éxito al día de la *performance*. Además aquí nada es gratis y a cada uno se le paga un precio por trabajar correctamente y en los tiempos estipulados.

En la marinera norteña se cumple con “el ritual de belleza”. El maquillaje, peinado y puesta del traje lo conforman. A partir de mis observaciones y seguimientos, en este ritual al parecer lo sencillo ya no encaja, ya no es suficiente. Aquí, nada queda al azar todo es planeado, y en ninguno de los casos observé o me comentaron que alguna vez tuvieron que ponerse un vestido prestado o que nunca habían visto. Este es un ritual costoso, al que no todas las mujeres pueden acceder. Para Beauvoir la mujer no solo se arregla para ser observada por los demás, también lo hace para su propia satisfacción (2014: 679). Por ello, acude a estilistas y profesionales que están al tanto de las últimas tendencias de la moda. Al parecer, en la marinera la “belleza natural” se está dejando de lado y se busca una transformación en la apariencia para ser apreciada y aceptada por un público. Por ejemplo, ninguna de las bailarinas entrevistadas me comentó haber asistido a un concurso sin maquillaje.

En esta danza se refuerza el discurso que la mujer “deber ser” bonita, elegante, estar a la moda, joven, bien peinada y maquillada, etc. El estar mal arreglada, sin peinar, sin maquillaje y con un vestido en malas condiciones será rechazado. Comparten la visión de Lurie quien resalta que la pesadilla más terrible y perturbadora es que los demás nos vean mal vestidos o que falte una pieza en nuestro atuendo (1994: 54). Queda reforzado, además, como explica Finol que el cuerpo se convierte en el escenario fundamental de la belleza por lo que este ritual se ha convertido en obligatorio. A las bailarinas ni siquiera se les ocurre presentarse desarregladas o con un vestido sucio, roto o viejo. Con todo el tiempo, dinero y especialistas invertidos, la belleza es para la mujer un factor determinante en esta danza. Mis participantes están

dispuestas a pagar el precio necesario.

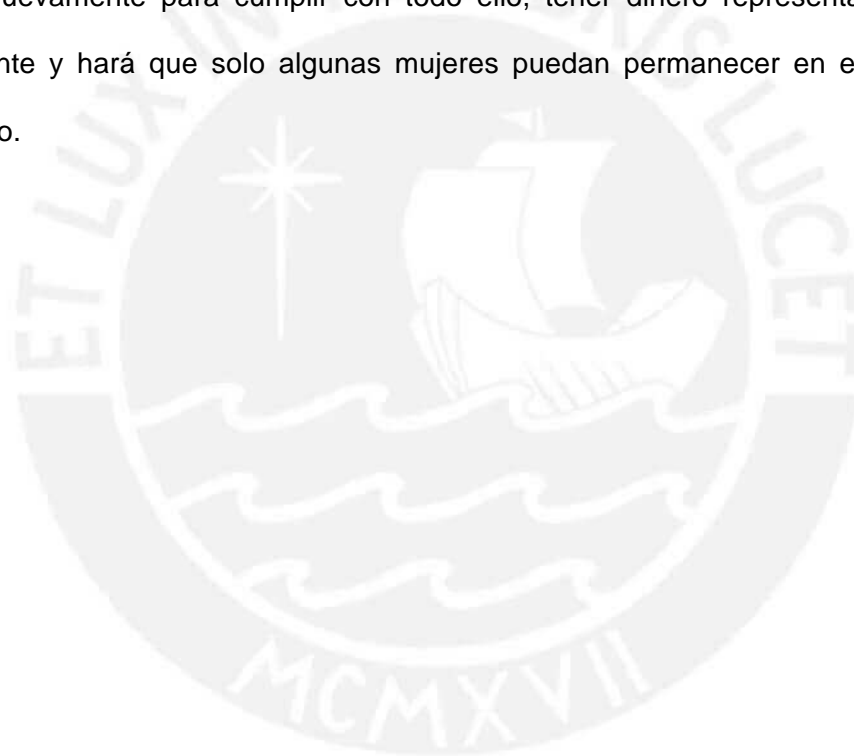
De todos los símbolos que posee este ritual, el traje es el más importante, el más caro, el que toma más tiempo y que necesita de varias personas para su creación. En la marinera la ropa ha llegado a tal punto de ser tan influenciable que determina cómo se debe vestir una bailarina. Como lo detallé, un traje puede dar que hablar por sí solo, por su exuberancia y exclusividad, es comentado entre los espectadores. Y ello hace que la bailarina sea conocida que es lo que muchas buscan. No pasar desapercibidas porque en un concurso puede haber más de 600 parejas. Podríamos referirnos a los vestidos de marinera como la “ropa ritual” que menciona Lurie, y que se usa para ocasiones especiales y “que adoptamos para las ceremonias importantes de nuestra vida” (1994: 43).

Además, entre mis hallazgos confirmé que las bailarinas desean tener más y más vestidos. Uno no es suficiente. La preocupación porque los demás las vean bien y “renovadas” es constante en este espacio competitivo. Otro factor determinante para ellas al elegir un traje es la comodidad, aspecto que para Lurie no es considerado como determinante.

Como ya lo mencioné en el capítulo 2, el trabajo en este taller refuerza el valor de la honestidad para entrenar y performar. Ello va en relación con lo expuesto en este capítulo porque al bailar se dejan abrazar por sus “personajes”. Pero no personajes como las actrices de teatro o las películas, sino como ellas mismas comentaron, creados en base a sus emociones y sentir personal. Coincidieron que un elemento importante para que esto suceda es la conexión con su traje. Ello podría explicar la dedicación, inversión, esmero, dinero, en éstos y la importancia que los seres humanos le otorgamos a los objetos, pensando incluso que poseen vida propia.

La marinera norteña es una danza rodeada de rituales que no solo cumple la bailarina sino las personas a su alrededor: maestro, diseñadores, estilistas. El trabajo conjunto de todos ellos hace posible que puede realizar su *performance* en un concurso. Además, tenemos los rituales específicos de la bailarina: ir al coliseo, esperar, bailar, pisar pódium, calentar, ensayar, etc. El incumplimiento de alguno de estos hará que el ritual se arruine.

La marinera es una danza donde la belleza cumple un papel fundamental y la entendemos como: decorar el cuerpo, vestirlo, ponerlo bonito para su presentación en público. Nuevamente para cumplir con todo ello, tener dinero representa un factor determinante y hará que solo algunas mujeres puedan permanecer en este mundo competitivo.



Capítulo IV

Llegó el momento, ¡A bailar!

Introducción del capítulo

Detallo la relevancia del Concurso Nacional y Mundial de Trujillo y la calificación de los jurados y sus rutinas dentro del espacio de la competición. Respondo (y refuerzo) mis interrogantes: ¿por qué la marinera norteña es una danza que representa una práctica ritual para las bailarinas? y ¿de qué manera la marinera se ha convertido en un producto de consumo y producción?

Resalto que hoy en día el concurso de marinera de Trujillo se ha convertido en un espectáculo al ser transmitido por televisión ininterrumpidamente, durante dos días completos (final de coreografía (sábado) y gran final (domingo)). Vemos que aquí participan bailarines, espectadores, conductores, auspiciadores, camarógrafos, asistentes y muchas más personas. La transmisión de este espectáculo está debidamente planeada, cuando años atrás no era así. Se ha convertido en un producto televisado donde un director de cámaras decide qué enfocar si las barras, los conductores, al público, a los jurados, dejando muchas veces a un lado la *performance* de marinera. Junto con la teoría expuesta por José Luis Finol analizo en detalle el impacto de la televisión en el concurso más importante de marinera del país. Además, expongo un análisis exhaustivo de cómo la cantidad de academias y profesores han

hecho que la marinera pase de una educación informal a una formalización. Explico la educación formal de este baile y de la “necesidad” de pertenecer a una academia. Para ello, menciono los trabajos de Rodrigo Chocano y Richard Schechner.

En cuanto a la marinera como producto de consumo y producción, principalmente explico al detalle los elevados costos que significa ser una bailarina de norteña hoy en día. Esta danza se encuentra en la actualidad inmersa en un contexto económico y el papel fundamental de poseer una solvencia monetaria para mantenerse en este baile. Respaldo mi análisis con los trabajos de Rodrigo Chocano y George Yúdice.

Detallo las tres etapas de la *performance* que atraviesan las bailarinas, “*proto-performance*, *performance* y *aftermath*”. Resaltando el trabajo de Erving Goffman Richard Schechner y la *performance* de transportación que es lo que atraviesan las alumnas porque el cambio no es permanente y culmina cuando acaba el concurso. En este cuarto capítulo, termino con las etapas del ritual de Van Gennep iniciadas en el capítulo anterior. Analizo la transición y la incorporación que puede darse en varios momentos en un solo concurso. Además, le otorgo un análisis detallado a la importancia del reconocimiento, este verse triunfante obteniendo el primer puesto y la entrega de la banda de campeona. Aquí apoyo mi trabajo con Charles Taylor.

4.1 Trujillo: la meca de la marinera norteña

Trujillo es una ciudad que pertenece a la región de La Libertad. Está ubicada en la costa norte del país y goza de playas bastante reconocidas como Huanchaco⁷⁹. Fernando Burmester⁸⁰ actual presidente del Club Libertad relató que en 1960 Guillermo Ganoza Vargas decidió organizar el primer concurso de marinera norteña para recaudar fondos y ayudar a dicha institución que atravesaba un mal momento. No hubo mucha convocatoria y sólo se inscribieron trece parejas. El entusiasmo de Ganoza Vargas convenció a dos miembros del club para que finalmente participarán 14 parejas. Este primer concurso se realizó con banda de músicos y se llevó a cabo en las instalaciones del club. Tiempo después y debido a la gran acogida se trasladaron al coliseo Gran Chimú, también ubicado en la ciudad de Trujillo. Hasta el día de hoy el concurso se realiza en dicha sede.

Pero la expectativa del Club Libertad por difundir este baile llegaría mucho más lejos. En 1997 y bajo el mandato del actual presidente se decide viajar al extranjero y realizar el primer concurso en Los Ángeles, Estados Unidos. Ese mismo año también se organizó el primer concurso Metropolitano en Lima a finales de noviembre. Respecto a llevar los concursos a la capital, Burmester Landauro recuerda que empezaron con algo de temor porque ya existían importantes competencias y en un primer momento no fue bien visto. Sin embargo, decidieron que las parejas ganadoras tuvieran un puesto en la final del día domingo en Trujillo. También, decidieron escoger a las alumnas de distintas academias como las reinas⁸¹ del evento para asegurar la asistencia.

⁷⁹ De aquí se extrae el nombre de la reconocida marinera “La Huanchaquera”, compuesta por Lucy de Mantilla

⁸⁰ Entrevista realizada en el Café Haití en Miraflores en setiembre de 2015.

⁸¹ Es una tradición que todos los concursos de marinera norteña tengan una reina. Actualmente, los selectivos tienen dos reinas. Ellas realizan un baile y son las encargadas de entregar los premios a los nuevos campeones junto con los organizadores.

El Club Libertad también tiene a su cargo la organización de los concursos Selectivos⁸² alrededor de todo el país y el extranjero. Estas competencias han tenido tanta aceptación que el 2016 se realizaron tres Selectivos en Canadá, Japón e Italia, entre otras importantes ciudades del mundo. Las parejas ganadoras pasan directamente a bailar el día domingo que se realiza la gran final. Este Club posee un gran mérito porque ha podido mantener vigente por 56 años ininterrumpidos este concurso. Sobre esto, Chocano también resalta la importante labor del Concurso Nacional de Trujillo por su permanencia a través de los años demostrando que la norteña domina la esfera de los concursos más que cualquier otro género marinerístico (2012: 251).

Tabla 6: Cada vez más competencias

Concursos Selectivos	2016	2017
Perú	25	33
Extranjero	31	33
Total	56	66

Autor: elaboración propia, 2017. Fuente: Página web del Club Libertad web www.clublibertad.com.pe

Como vemos en la información de la tabla, los concursos organizados por el Club Libertad van en aumento. Incluso, debido a la gran demanda de ganar los selectivos muchos peruanos viajaban al extranjero para participar. A partir del 2017, el club puso como requisito indispensable por lo menos haber vivido seis meses en dicho país para concursar.

Es conocido que para ir al concurso nacional que se realiza la última semana de enero, debes separar con bastante anticipación hotel porque todos los hospedajes

⁸² Ver la lista completa de todos los Selectivos en Perú y en el extranjero, en la página www.clublibertad.com.pe

colman su capacidad. Las localidades para el último día se venden en su totalidad y la gran final es disputada a coliseo lleno. Las academias compran abonos con meses⁸³ de anticipación para asegurarse una buena ubicación. Además, cada vez son más los bailarines de todas partes del mundo que llegan a concursar a Trujillo. En el 2016 se presentaron más de 1,100 parejas de baile por lo que el domingo, día de la gran final, la competencia comenzó a las diez de la mañana y terminó pasadas las doce y media de la madrugada del día siguiente. Sin duda, ganar este campeonato representa el máximo reconocimiento y anhelo de todas las bailarinas.

De otro lado, en Lima también se realizan diversos concursos a lo largo de todo el año. Muchos de ellos con una gran convocatoria como por ejemplo: “Todas las Sangres”, “El Nuevo Tunante”, “Concurso Universidad Inca Garcilaso de la Vega”, “Concurso de Miraflores”, “La Perla de la Chira”, entre muchos otros. Además, todos los años aparecen nuevas competencias ya sea organizadas por las municipalidades, instituciones privadas o entidades del Estado. Ninguno de éstos es organizado por el Club Libertad y deben conseguir sus propios auspiciadores.

4.1.1 Los concursos y el espectáculo televisado

Hace más de diez años el canal nacional TV Perú, Canal 7, realiza la transmisión del Concurso Nacional y Mundial de Marinera Norteña de Trujillo. El día de la final la emisión es ininterrumpida cumpliendo con más de doce horas de ver a los participantes bailar marinera norteña. Sin duda, esta es una de las pocas danzas⁸⁴ a nivel nacional que tiene dicho privilegio con lo que demuestra su gran importancia hoy

⁸³ Las academias suelen comprar casi con tres a cuatro meses de anticipación sus abonos, para tener una buena ubicación en el coliseo. Mientras más entradas compres será mejor el lugar.

⁸⁴ Otra de las danzas transmitida por canal 7 es la Fiesta de la Candelaria. Sin embargo, esta transmisión se realiza recién hace unos cuatro años aproximadamente.

en día.

Pero emitir un programa “en vivo” no es nada fácil. Es un despliegue muy grande donde productores, camarógrafos, asistentes, auxiliares y presentadores trabajan sin descanso. Además, representa una gran tensión para todos los involucrados cumplir correctamente y sin sobre saltos la totalidad del evento. Pero esta transmisión televisada representa algo más. Finol se refiere en un extenso artículo titulado *Semiótica del cuerpo: El mito de la belleza contemporánea* sobre el máximo espectáculo venezolano que es Miss Venezuela. Éste también se transmite por televisión hace muchos años y a nivel mundial. El autor explica que en los concursos de belleza no hay lugar para la espontaneidad o algún imprevisto porque todo está perfectamente programado. Como en cualquier espectáculo diversos organizadores invierten fuertes cantidades de dinero por lo que esperan que todo el evento salga como planeado para no ver peligrada su inversión. Refiere además que hay cuatro actores: jurado, competidores, los animadores, el público presente y los que están en sus casas (1999: 104).

Sucede lo mismo con la transmisión del Concurso Nacional y Mundial de Marinera Norteña de Trujillo que es un evento que está bastante bien programado. Por ejemplo, cuando los bailarines performan hay diversas cámaras que nos dan los detalles de cada pareja y planos enteros desde distintas posiciones dentro del coliseo para ver la *performance* completa. Sin embargo, en varias oportunidades cuando se está viendo a los bailarines en su *performance*, el director de cámaras decide enfocar a las barras alentando, ¿vale más la coreografía de las academias que el mismo baile? Hay tomas tan abiertas y aéreas con el *drone*⁸⁵, que casi ni se ve a los

⁸⁵ Drone es un pequeño tipo de aparato volador no tripulado y que puede ser controlado con control remoto. Los drones abren toda una nueva gama de posibilidades al periodismo fotográfico y a los cineastas. Ver más información en <https://iiemd.com/drone/qye-es-drone>

bailarines, pero sí el coliseo lleno de gigantografías de las distintas marcas auspiciadoras del evento. Si el televidente desea ver a los competidores, está sujeto a lo que el director de cámaras decida hacer y el espectador no tiene opción a reclamo.

La presentadora Fátima Saldonid acompañada por Luis Repetto son los conductores principales y están acompañados por un bailarín (hombre) campeón reconocido. Todos ellos comentan sobre la historia, los trajes y los bailes. Ninguno se pone a explicar algo ajeno a esta danza. Cuando se anuncian a los nuevos campeones de cada categoría, éstos suben al pódium para recibir sus trofeos y son fotografiados e inmediatamente y antes que cualquier otra cosa es su obligación acercarse donde los conductores para ser entrevistados. Incluso, una vez que bajan del pódium la gente de producción del canal está atenta para llevarlos donde la Sra. Saldonid y el Sr. Repetto. Los miembros de las academias saben perfectamente que no pueden bajar a la pista del baile a felicitar a sus nuevos campeones y deben esperar que éstos se acerquen a la barra. Este concurso también está compuesto por cinco actores: las bailarinas/competidoras, el jurado, los presentadores, el público en el coliseo y en sus casas, y los auspiciadores; quienes hacen posible las transmisiones televisadas año tras año. Sin embargo, años atrás no fue así.

Cuando el concurso no era televisado las cosas no eran tan planificadas. Estuve presente en varios concursos realizados en Trujillo y, por ejemplo, cuando mencionaban a los ganadores de la emoción se echaban al piso y podía bajar algún profesor o familiar para felicitarlos. También, podían acercarse a sus barras antes de recibir sus premios. No había el apuro de subirlos rápidamente al pódium para ser entrevistados por un conductor. Hasta los fotógrafos podíamos acercarnos sin problemas a los ganadores. Ahora, estamos a metros de distancia del pódium para no interferir con la transmisión. Definitivamente, todo cambió cuando el concurso ingresa a la televisión porque la marinera se convirtió en un espectáculo.



Fotografía 11: Los campeones juveniles Sofía Dávila y Jonathan Pacheco. Al escuchar que son los ganadores se tiran al piso de la emoción. Ahora casi eso no se ve porque los organizadores se encargan de llevar rápidamente a los campeones al pódium. **Autor:** Archivo personal.



Fotografía 12: La campeona adulta Mónica Grados disfruta su triunfo junto a su papá en el pódium. Esto ya no es permitido. **Autor:** Archivo personal.



Fotografía 13: El "túnel".

Anteriormente, los fotógrafos podíamos ingresar junto con los participantes. Actualmente ya no está permitido. **Autor:** Archivo personal.



Fotografía 14: Los campeones Carolina Betancourt y Gino Morales.

En la imagen también se divisa a la reina del concurso (esquina inferior derecha). Ahora ya no está permitido acercarse. La fotografía fue capturada muy cerca del pódium. **Autor:** Archivo personal

Collage fotográfico 6: Viendo marinera por la televisión



Cuando no he podido asistir al concurso y lo veo por televisión me quedo con una sensación que todo está perfectamente estudiado y rígido para cumplir con las normas televisivas. No hay nada espontáneo al igual que los concursos de Miss Venezuela. Y, como ya lo mencioné en el capítulo tres y reforzando esta idea del espectáculo televisivo quizá por ello cada vez las bailarinas se arreglan más. Deciden someter sus cuerpos a todo este “ritual de belleza”. Quizá por ello también visten trajes carísimos porque saben que están siendo televisadas y, ciertamente, “¿a quién le gustaría salir mal en la tele?”. La televisión asume hoy en día “el rol de producir la belleza y no solo de divulgar el espectáculo” (Finol 1999: 104).

Mi intención no es concluir si esto es lo correcto o no. Sólo resaltar que la cultura tiene nuevas formas de difusión y puede convertirse en un espectáculo y esta es hoy en día la realidad de la marinera norteña. George Yúdice resalta la globalización como uno de los principales factores de esta nueva forma de consumir la cultura (2002: 23). Parte de esta globalización podrían ser los medios de comunicación donde la televisión representa un rol muy importante.

Sobre este punto no quiero dejar de mencionar a Sarah Pink que para referirse a la corrida de toros en España, utiliza el término “ambiente”⁸⁶. La autora hace la comparación de ver esta corrida por la televisión y no estar allí presentes. Concluye que no será lo mismo porque a través de la televisión no puedes tener “ambiente” porque no se puede reproducir la experiencia de estar en el lugar mismo. Ella argumenta que no será lo mismo el efecto que puede causar en un espectador la experiencia de ver la *performance* del torero frente al toro (2006: 53-54). Lo mismo sucede con la marinera. No es lo mismo ver el concurso en el coliseo que por la

⁸⁶ El “ambiente” se compone por “los aspectos de lo sensorial y emoción de la performance que incuestionablemente son visual pero necesariamente involucra sonido, olfato, gusto, tacto y el sentimiento de estar allí” (Pink 2006 53-54).

televisión. Personalmente, cuando estás en la pista de baile (yo tomando fotografías), la música de la banda, la bulla del público, pero sobre todo estar tan cerca de los bailarines es una sensación que se adentra en tu cuerpo. Hace que te emociones, que sientas el disfrute, los nervios, la alegría de los bailarines. El “ambiente” de estar en el lugar de la *performance* no puede ser reemplazado por la transmisión en un medio de comunicación. Pero ciertamente, quien no tiene dinero ni los medios económicos para asistir a Trujillo, puede verlo y conocer esta danza desde este medio.

Por supuesto hay quienes están en desacuerdo sobre cómo se difunde la marinera. Pérez Cisneros resalta que “definitivamente ya nadie baila marinera, si es que no pasó por una academia. Entonces, hemos perdido nuestro baile. Hemos ganado un concurso, pero hemos perdido nuestro baile” (2013)⁸⁷. Al respecto Chocano resalta que “el fenómeno de las academias y concursos de marinera limeña es interesante por cuanto genera una dinámica artística y económica propia, que guarda cierta tensión con la práctica musical tradicional” (2012: 157). Muchos podrán concordar con los autores mientras que otros dirán que se exagera. Sin embargo, no es mi rol concluir si es verdad o no lo expresado por ambos, pero sí que es la realidad de la danza hoy por hoy. La importancia del concurso nacional de Trujillo no se compara con ninguna otra competencia. Mucha gente amante de la marinera, al parecer, estaría de acuerdo puesto que cada año se recibe más participantes y sigue siendo el reconocimiento más anhelado.

⁸⁷ Testimonio extraído del documental *Marinera Apasionados*.
<https://www.youtube.com/watch?v=bM-Myh9XTJg>

4.1.2 ¿Ya viste tu foto publicada?: La marinera norteña y las redes sociales

El espectáculo también acapara las redes sociales. Cada vez son más los fotógrafos que asisten a los concursos. Muchos han encontrado en el *Facebook* su mejor vitrina para mostrar su trabajo. Encontramos imágenes de niñas, adolescentes y mujeres en la pista de baile. Estas fotografías tienen mucha aceptación entre los conocedores de la danza, recibiendo muchos *likes* y comentarios positivos. Cuando realizaba mi trabajo de campo y tomaba fotografías a las bailarinas (que no forman parte de esta investigación) se me acercaban y preguntaban: “¿tienes una página de *Facebook*?, ¿ahí las vas a publicar, cierto?, ¿cuánto me cobras por cada foto?”

Al igual que desean verse en televisión, las bailarinas también quieren estar en las redes sociales. Y, ¿cómo no? Si están impecablemente vestidas, maquilladas y peinadas. Incluso, muchas páginas que se dedican a publicar exclusivamente fotos de marinera norteña de los concursos, publican imágenes de menores de edad sin ningún cuidado o previo permiso de los padres. En el *Facebook* se encuentran infinidad de imágenes de niñas y niños desde los 4 años.

A continuación, muestro algunas imágenes de bailarines y páginas extraídos del *Facebook*:



Captura de imagen 4: Fotografía de mi autoría publicada en mi página personal del Facebook, subida por la protagonista de la foto en su red social.



Captura de imagen 5: Fotografía de mi autoría publicada en mi página personal del Facebook, subida por la protagonista de la foto en su red social.



Captura de imagen 6: Revista "Marinera y Punto"
Actualmente tiene más de 30 mil seguidores. Fotografía extraída del Facebook, 2015.



Captura de imagen 7: Revista "Zevallos Marinera"
Actualmente cuenta con más de 6 mil seguidores. Fotografía extraída del Facebook, 2017

4.2 Revisando mis cuentas bancarias

Hoy en día la marinera mueve un respetable aparato económico. George Yúdice agrega que la cultura posee la capacidad de establecer formas de conducta en las personas y que hoy en día abarca las esferas de la política y la economía (2002: 23; 24). Quisiera explayarme en este último punto.

Para aprender marinera es “obligatorio” empezar por las clases particulares o grupales en una academia. El costo dependerá de la cantidad de clases por semana y cuántos campeonatos posee el profesor/a. Si después de varios meses de entrenamiento la alumna se siente lista para concursar es necesario que se confeccione un traje. Según el diseño, la tela, aplicaciones, bordados, el valor estimado puede fluctuar entre S/ 1,000.00 soles hasta más de S/ 5,000.00. Por lo general, se debe pagar la mitad por adelantado.

El varón también necesita un terno. El pantalón, la camisa y saco fluctúan entre S/ 750.00 Ambos atuendos no incluyen ningún accesorio como el sombrero, las joyas, flores, zapatos, escapularios, fajas, entre otros. Lo más probable es que el día del concurso la mujer desee ser maquillada por una profesional o vaya a la peluquería para peinarse. También, está el costo de la movilidad para el traslado al coliseo y una vez finalizado el concurso. Si la pareja de baile acuerda concursar en provincia, se debe tomar en cuenta los pasajes, el alojamiento y la comida. Pero no sólo de ellos sino también de algún familiar que los acompañará.

Dentro y fuera de los coliseos también hay un “mercado” económico. En la parte interior están los vendedores de golosinas y gaseosas. Afuera, están los stands de comida que por lo general venden salchipapas, sándwiches, pollo a la brasa y causa de pollo o verduras. Están los comerciantes con sus sombreros, joyas o algún

accesorio para la vestimenta norteña. Además, en las competencias hay diversos fotógrafos que retratan a los bailarines. Ellos capturan la imagen durante el baile y tienen una impresora portátil para imprimirla a la brevedad. Para adquirir alguno de todos los productos mencionados se necesita tener dinero. Cabe resaltar que los bailarines acuden en promedio a seis competencias al año por lo que es una inversión constante y obligatoria.

Esta es hoy la principal forma de difundir una de nuestras danzas más reconocida. La difusión de este baile ha ido transformándose. Hemos pasado de una difusión entre familiares y amigos en un núcleo más íntimo a este movimiento gigante que representan los concursos. Existe un aparato de productores que se encargan de todo lo que debe tener un bailarín y los consumidores que siempre están renovando vestuario, acudiendo a diversos maestros, viajando a provincia, comprando accesorios nuevos, etc.

Representa una gran inversión económica incursionar en la marinera norteña. Algunos podrían decir que lo mencionado no es una regla para poder competir. Una bailarina podría practicar sola en su casa, pedir prestado un traje y maquillarse y peinarse ella misma. Pero también es cierto que es muy difícil que una mujer preste sus trajes una y otra vez. Son tan caros que es muy probable que sólo quiera usarlos ella. Una bailarina que cree que pueda concursar “gratis” sería casi imposible porque por último están los gastos de la movilidad y comida.

Este gran apogeo que posee la danza norteña mueve un respetable aparato económico que no lo hacen otras marineras. Para Kaufman (2016), ello es un punto para resaltar y aplaudir porque representa un beneficio económico para todos esos artesanos y comerciantes. Por ejemplo, los fabricantes de sombreros de paja, infaltables para los varones y algunas damas; los artesanos que crean las

dormilonas⁸⁸; las costureras y/o diseñadores de los trajes que vestirán las bailarinas y los ternos de sus acompañantes, solo por mencionar algunos. Referente a este último aspecto, el centro Comercial Gamarra se ha convertido en un punto obligado para muchas diseñadoras y costureras especializadas en trajes de marinera norteña. Respecto a ello, Arancibia menciona que aquí se encuentran infinidad de telas, encajes, bordados y aplicaciones para los trajes. Resalta que hay numerosos locales donde se tiñen todo tipo de telas según el deseo de cada bailarina.

Tiempo atrás la única tela que pasaba por este proceso era el algodón, ahora casi desaparecido en los vestidos (Arancibia 2016).

Entonces, muchos de los comerciantes de este emporio comercial también se ven altamente beneficiados con este “boom norteño”. Además, conversando con algunas campeonas que no forman parte de este estudio me confesaron que en un año pueden llegarse a confeccionar hasta siete vestidos y su parada obligatoria es Gamarra.

Solamente en Lima hay más de cuarenta academias de marinera norteña en diversos distritos de la capital. Los precios varían dependiendo si el alumno/a desea tener clases particulares o grupales y si el profesor es un reconocido campeón o no. Respecto a la profesionalización de la enseñanza, Arancibia (2016) resalta que existe una industria tan grande con respecto a los concursos de marinera que se pueden encontrar profesores especializados para zapateos, faldeo, coordinados, movimiento del pañuelo, etc.

Por lo expuesto, esta danza se convierte en un “comportamiento económico”. Hanna se refiere a que algunas personas están dispuestas a invertir para acceder a

⁸⁸ Aretes que usan las bailarinas. Pueden ser de oro o plata y son confeccionados por artesanos.

clases y convertirse en bailarines o de lo contrario, pagar lo necesario para poder apreciar la *performance* de dichos artistas (1979: 4). Es el caso de las bailarinas participantes porque asumen un gasto fijo para poder tener un entrenamiento constante y si no asisten como concursantes, acuden como observadoras y deben pagar una entrada por ello. Tienen doble gasto para mantenerse vigentes en la marinera.

Hoy en día existe un “mercado marinerístico” determinado por la oferta y la demanda. Casi todos los fines de semana hay concursos ya sea en Lima, en el interior del país o en el extranjero. Este 2016 habrán 56 selectivos organizados por el Club Libertad (Ver Tabla 5). Además, éstos van acompañados de fiestas y/o cócteles que se realizan días antes de la competencia. Para ingresar también se debe pagar una entrada que por lo general no incluye el consumo y es obligatorio vestir de forma elegante. Asimismo, es conocido que muchos bailarines campeones viajan al extranjero a dictar clases y por lo general son jurados en los concursos. Todo ello, está ligado con la gran cantidad de oferta de escuelas, diseñadores/as, estilistas de belleza, profesores particulares, que hacen de la marinera un producto. No encontramos un límite referente a lo que una persona puede invertir y las bailarinas asumen este “comportamiento económico” durante todo el año. Así, tenemos como resultado un producto cultural y económico, al que sólo algunos podrán acceder.

La siguiente tabla muestra un promedio de cuánto debe gastar una bailarina para poder competir. (Conversé con mis entrevistadas, sus familiares y otras bailarinas y maestros).

Tabla 7: ¿Cuánto debo tener en mi bolsillo?

Marinera	Costo (Soles)
Clases (por mes)	650.00
Traje	3,000.00
Accesorios (aretes, peinetas, etc.)	400.00
Maquillaje profesional	200.00
Peinado	70.00
Movilidad	40.00
Total	4,360.00

Autor: elaboración propia, 2016. Fuente: archivo personal.

Un promedio de S/ 4,360 tendría que gastar una bailarina que va a presentarse a una competencia por primera vez. Por supuesto, después podría usar el mismo vestido y los accesorios. Pero los gastos de las clases, el maquillaje, peinado y movilidad serán constantes. Todo este inmenso gasto se reflejará en unos 3 minutos que es el promedio que dura una marinera. Son costos bastante altos para participar de una competencia de danza, pero todas mis participantes están dispuestas a asumirlo al menos un par de veces al año. Ellas me comentan sobre todo que para concursar en Trujillo los costos pueden elevarse y también están dispuestas a asumirlo.

Entonces, ¿es posible que cualquier mujer pueda acceder a este mundo de la “norteña”? Después de analizar los gastos, creo que no. Incluso, conversando con algunos espectadores y bailarines (que ya no asisten a las competencias), ellos concuerdan que: “¡Si no tienes plata, no puedes bailar marinera!”. Como ya lo mencioné en diversos puntos de mi trabajo, la marinera era un baile del pueblo. De gente de estratos socio-económicos bajos que no necesitaban vestirse de una manera particular o asistir a una academia. No importaba si no gozaban de una acaudalada economía. Ahora, esto ha cambiado drásticamente y también es una muestra que el consumo de cultura va cambiando y modernizándose. Hay quiénes están de acuerdo formar parte de ello y otros que prefieren mantenerse al margen porque para ser “la

mejor” en esta danza hay que invertir mucho dinero.

4.3 La competencia

Durante mi trabajo de campo en las competencias confirmé que existe un público cautivo por esta danza norteña. Incluso, en uno de los concursos que se realizó en un distrito de la capital hubo tanta gente que muchos tuvimos que permanecer parados todo el evento. Los espectadores en las graderías mostraron claramente su molestia e incomodidad porque no podían ver a los bailarines en la pista. Exclamaban que por algo habían asistido temprano para encontrar una buena ubicación y no “para que nos tapen la vista”.

Dentro del coliseo las academias ocupan un espacio definido donde colocan sus banderolas para identificarse. En este espacio, las parejas pueden dejar sus objetos personales. Incluso, algunas academias cierran el espacio para que no entre ningún extraño. Recuerdo también que en otro concurso fue tanto el recelo que los organizadores tuvieron que señalar por los altavoces que las academias cedieran espacio a todo aquel que quisiera sentarse “en su sitio”, resaltando que las tribunas son libres. A esos extremos puede llegar el comportamiento de algunas academias y profesores:

Parece haber muchas cosas en juego en la competencia, al punto que la apreciación estética parece pasar a un segundo plano cuando las barras interrumpen la música [...] Así, la competencia parece vivirse en dos niveles, en el primero las academias compiten entre sí a través de sus bailarines, y el público participa de esta competencia vitoreando sus favoritos [...] las academias compiten entre sí como instituciones, exhibiendo su capacidad de convocatoria y organización [...] y alardeando de sus

campeones de años pasados (Chocano 2012: 266-267).

Lo expresado por Chocano es completamente cierto. Dentro de este mundo de los concursos resalta la presencia de las academias con sus barras. Éstas están uniformadas con polos, pancartas, matracas, gorras, reflejando que invierten dinero para mostrarse como un grupo unido y preparado y, por supuesto, ejercer presión por sus concursantes. En muchas competencias se premia a la mejor barra y ganará la que tiene más gente, la que grita más, la que hace más bulla o baile al compás de una canción. Incluso, este “entusiasmo” de las barras ha sido castigado en algunos concursos cuando se ha prohibido que hagan bulla mientras los competidores bailan porque no se escucha la canción en la pista de baile. Respecto a este punto, conversé con otros jurados y concedores de la danza y mostraron su rechazo total a esta “premiación”. Ellos se resisten a esto porque “lo que se debe reconocer es el baile, no la bulla, ni los gritos que hacen las barras”, me explicaron. Todo esto confirma una vez más, que hoy en día la marinera está inmersa en un mundo competitivo y de espectáculo. Por otro lado, en una competencia acuden parejas de todas las edades. Para tener un orden se organizan a los participantes por el año de nacimiento. Es obligatorio que los bailarines respeten las edades porque si no lo hacen serán sancionados y prohibirán su participación en próximos concursos.

Tabla 8: ¿A qué categoría pertenezco?

Categoría	Año de nacimiento	Edad
Pre Infantes	Nacidos entre el año 2009, 2010, 2011, etc.	4, 5, 6
Categoría Infantes	Nacidos el año 2006, 2007, 2008.	7 a 10
Categoría Infantil	Nacidos el año 2002, 2003, 2004, 2005.	10 a 13
Categoría Junior	Nacidos el año 1998, 1999, 2000, 2001.	13 y 17
Categoría Juvenil	Nacidos el año 1994, 1995, 1996, 1997.	8 y 21
Categoría Adultos	Nacidos el año 1993 hasta el año 1981	22 y 35
Categoría Sénior	Nacidos el año 1966 hasta el año 1980	36 y 50
Categoría Máster	Nacidos el año 1965, 1964, 1963, 1962, etc.	50 en adelante
Categoría Campeón de Campeones	Participan todos los campeones de años anteriores a partir de la categoría juvenil.	

Fuente: elaboración propia, 2016.

En cada categoría pueden participar entre 50 a 300 parejas aproximadamente. La mayoría de los concursos se realizan los domingos, asimismo tienen las siguientes etapas: primera eliminatoria, segunda eliminatoria, primera semifinal, segunda semifinal, semifinal, final, final-final y gran final. En cada etapa se van seleccionando las parejas que demuestran un mejor baile. Por lo general, a la gran final⁸⁹ pasan tres parejas de donde saldrán los nuevos campeones. La cantidad de categorías hace que un concurso pueda prolongarse por muchas horas. La paciencia se convierte en una virtud necesaria tanto para los espectadores y jurado, pero, sobre todo, para los bailarines.



Fotografía 15: Concurso “El Nuevo Tunante”, mayo de 2015.
Fuente: archivo personal

⁸⁹ En algunos concursos pueden pasar cuatro parejas a la gran final para decidir quiénes son los nuevos campeones.



Fotografía 16: Concurso "El Nuevo Tunante", mayo 2015⁹⁰,
Fuente: Archivo personal, 2015.

4.3.1 Calificación del jurado

Los encargados de colocar los puntajes a las parejas son quienes componen el jurado. En algunas competencias puede haber más de treinta, entre mujeres y hombres. El puntaje puede realizarse con paleta alzada⁹¹ o escribirlo en un papel como un voto secreto. Esto muchas veces causa incomodidad porque los asistentes no pueden enterarse inmediatamente cuál fue la puntuación. Las calificaciones

⁹⁰ En la imagen vemos algunas alumnas preparándose para bailar.

⁹¹ A cada jurado se le entregan tres paletas con los puntajes. Al acabar el baile cada uno alza la paleta mostrando a los asistentes su calificación.

pueden ser: 3, 4 o 5. Por lo general hay entre seis y ocho personas que conforman el jurado para cada tanda de baile. El puntaje final de cada uno se suma y el total determinará si la pareja pasa a la siguiente ronda.

Tabla 9: Los puntajes

Números	Puntaje	Desempeño
3	Mínimo	Regular
4	Intermedio	Bueno
5	Máximo	Excelente

Autor: elaboración propia, 2016. Fuente: notas de campo.



Fotografía 17: Concurso "El Nuevo Tunante", mayo 2015.
Fuente: Archivo personal, 2015.

Para entender mejor el trabajo del jurado me pareció importante obtener testimonios de los miembros respecto a los criterios de evaluación y conocer su rutina al asumir este compromiso. Conversé con Patricia Arancibia, F. Rodríguez y Manuel Kaufman, todos con casi veinte años de experiencia calificando el desempeño en los concursos, además bailarines de marinera y otras danzas peruanas. Durante todo el año asisten a innumerables competencias. En la siguiente tabla detallo algunas coincidencias que tuvieron en lo que esperan ver en la pista de baile en la mujer y el varón.

Tabla 10: Los criterios de evaluación para el jurado

Mujer	Hombre
Compás al bailar	Compás al bailar
Alegría	Alegría
Comunicación	Comunicación
Honestidad/Naturalidad	Honestidad
Sensualidad	Interés, mirar a la mujer
Elegancia	Galantería

Autor: elaboración propia, 2016. Fuente: notas de campo.

Con respecto al baile, los experimentados jueces expresaron que buscan ir más allá de observar la técnica. Asimismo, resaltaron que desean ver en la pista algo que los emocione. Buscan honestidad y que los bailarines sean ellos mismos. Arancibia enfatizó que hay bailarines que por ser tan naturales así se les caiga el pañuelo lo resuelven con mucha honestidad y eso para ella es algo muy valioso que trasciende cualquier baile coreográfico. Kaufman y Rodríguez coinciden y agregan que buscan ver una “hermosa complicidad musical”. Es decir, la comunicación entre la pareja sin exageraciones y con naturalidad. Al respecto Mora resalta la importancia de la técnica, pero destaca que el bailarín debe dominarla tanto que no esté pendiente de

ella y que se deje llevar “logrando una conexión con el propio cuerpo y con el entorno, que logre “transmitir” o “proyectar algo” al espectador (2012: 233). Los jueces de baile resaltan y valoran la evolución de la técnica y la felicitan (como ellos mismos dicen) pero no se debe olvidar que el cuerpo se convierte en esa herramienta para expresarse y lograr emocionar al espectador.

El bailarín debe deleitar a los espectadores, cuando eso sucede uno se queda enganchado con el baile (Rodríguez 2016).

Además, expresan que mientras observan al bailarín deben ver su verdadera personalidad y carácter y eso producirá un mayor disfrute que ver algo coreográfico.

Sin embargo, todos reconocen el gran manejo de la técnica como un factor presente entre los competidores. Para Kaufman uno de los aspectos negativos de esto es que se está uniformizando a todos. Resalta que en varias ocasiones llega un momento en que parece una coreografía lo que observas en la pista de baile.

Todos giran al mismo momento, todos van a la derecha al mismo momento, todas faldean igual. Es como si estuvieran coordinados (Kaufman 2016).

Arancibia resalta que el problema radica en que muchos profesores enseñan en base a una coreografía y en los concursos las parejas hacen los mismos pasos. Por su parte, Rodríguez considera que esta danza no debe ser por ningún motivo coreográfica. La espontaneidad y la alegría deben lucirse en la pista y que si presentan algo parametrado, ella se dará cuenta inmediatamente.

Al respecto, Chocano también coincide con los jueces de baile al resaltar que:

La principal característica de las academias de marinera limeña –así como de la mayoría de academias de danza- es que la enseñanza es fundamentalmente coreográfica, dando en la mayoría de casos una importancia capital al baile y otorgando a la música, el canto y el trasfondo sociocultural un carácter secundario. [...] Asimismo, estas academias están estrechamente conectadas con los circuitos de concursos de marinera limeña, por lo que muchos apuntan a formar campeones de baile (2012: 243).

Así como en la limeña, en la marinera norteña el objetivo de muchas academias es tener campeones. Es difícil encontrar alguna que también se preocupe por enseñar la historia de la danza o la música, a la par del baile. Un alumno cuando se matricula lo primero que aprende es la técnica, los zapateos, cómo debe mover el pañuelo y la falda. Por lo general, es una enseñanza bastante repetitiva y muchas veces ni se explica porque el bailarín debe realizar dichos pasos. También, muchas alumnas buscan en las academias una pareja de baile para ensayar juntos y prepararse para competir.

Durante mi trabajo de campo vi a los mismos bailarines⁹² que compiten reiteradas veces. También, observé que hay academias más organizadas que otras que van con todo su alumnado a apoyar a sus bailarines. Dicho sea de paso, apoyo que es muy importante porque como ya lo mencioné y citando a Chocano, el apoyo de las barras es primordial en ambientes de tanta tensión. Pero también hay academias que no asisten y sus alumnos se enfrentan solos a los demás. El tener varios campeones hace que el renombre de la institución se propague y sean los más solicitados. Si bien las participantes de esta investigación no son partidarias de entrar a la pista con una coreografía completamente planeada, si es cierto que practican ciertos pasos para realizar, por ejemplo, un coordinado en determinada parte de la

⁹² Hay centenares de bailarines que compiten una y otra vez y de todas las edades. Desde niñas de las categorías pre infantiles hasta las parejas de la categoría master.

canción. Reconocen que muchas bailarinas se rigen a una coreografía y no lo ven mal porque es parte de la marinera hoy en día.

Pero los jueces de baile no son los únicos que tienen una opinión sobre lo que está ocurriendo con la marinera hoy en día. Los bailarines de las academias también tienen cosas que decir. Según Chocano ellos:

Criticar que los profesores, a través de la enseñanza de las reglas de baile de la marinera, inculcan su propia versión del baile e imponen un estilo estandarizado en sus estudiantes. Señalan que incluso es posible identificar de qué academia vienen los bailarines con solo ver sus pasos, lo cual suele notarse de manera particular en los concursos (2012: 244).

Según lo expuesto habría al parecer un disgusto por parte de los danzantes al no dejarlos expresarse libremente en la danza. Sin embargo, no se debe olvidar que detrás de ellos está el nombre de la academia que busca conseguir más campeones para obtener más popularidad. Y, si el alumno/a no se siente cómodo tiene una vasta cantidad de posibilidades para irse, y no tendría porque quedarse en un sitio donde no se siente bien. Ciertamente, hoy en día hay academias más renombradas que otras y pertenecer a ellas podría significar tener alguna chance de obtener un buen puesto en los concursos. Ya dependerá de cada uno si se mantiene por la enseñanza impartida o por el deseo de ganar.

Ninguna de mis participantes manifestó dicha molestia y/o preocupación en cuanto a su baile. Por el contrario, ellas forman parte de esta escuela porque están a gusto con las enseñanzas del maestro y sienten que pueden expresarse libremente en su baile.

Si bien el maestro me corrige los pasos, no me obliga a realizar algo que no quiero. Mi baile es libre (Orquídea 2015).

Yo siento que al bailar disfruto libremente sin más presión que la que yo misma me ponga (Astromelia 2016)

El maestro nunca nos ha mencionado que es necesario que ganemos porque hay que obtener más campeonatos como academia (Dalia 2016).

La metodología de este taller no se base en enseñar la marinera como un baile coreográfico. Se busca que las bailarinas conozcan su cuerpo e identifiquen sus habilidades y limitaciones sin la necesidad o presión de imitar a alguien. Todas expresaron sentirse alegres con todo lo aprendido y el nivel de su baile.

Mora se refiere a esta sensación de libertad y hasta de placer cuando se baila porque hay una “maximización del control del cuerpo” (2012: 227). Por su parte, Charles Taylor en *El multiculturalismo y la “política del reconocimiento”* explica la importancia de ser fiel a uno mismo y a la propia originalidad que posee cada uno. Es un proceso personal que cada uno debe ir descubriendo y eso hará, además, que uno se defienda a sí mismo (1993: 61). Las participantes coinciden con esto pues en la enseñanza impartida por el maestro no se busca copiar a nadie, ni siquiera a las campeonas. Por el contrario, utilizar la danza para ser mejores seres humanos, ser uno mismo y eso debe resaltar en la pista.

La autenticidad de cada bailarina es lo principal para ejecutar un buen baile que deje huella (maestro 2016).

Agrega que el arte personal de cada una debe aflorar junto con la personalidad y emociones que evitarán caer en la imitación.

4.3.2 La espera, ¿desespera?

Líneas arriba expliqué que los concursos de marinera pueden durar hasta más de diez horas. Los jurados entrevistados suelen quedarse hasta el final y resulta una jornada agotadora. Les pregunté cuál era su motivación para observar a más de quinientas parejas bailar y respondieron que es un compromiso que asumen y lo hacen de la mejor manera y con el mayor respeto. Por ejemplo, Arancibia comenta que así sea el concurso en el lugar más lejano ella acepta ir así no esté muy segura cómo llegar. Todos afirman que si no hubiese concursos muy poca gente bailarían marinera. Sienten que su presencia como jueces de marinera ayuda a seguir difundiendo el folclor nacional y mantener vivo este baile tradicional. Este compromiso hace que ellos domingo tras domingo asistan a diversas competencias en Lima.

Los jueces de marinera no reciben un sueldo. En un concurso pueden haber más de treinta jueces, los cuales se van turnando para calificar. Entre todos ya se conocen así que también significa encontrarse con amigos y pasar un buen rato al ritmo de la marinera. Pero ellos también se convierten en espectadores. Cuando no están calificando a las parejas tienen asientos privilegiados a un lado de la pista de baile y pueden observar a los bailarines sin que nadie los tape o moleste. Incluso, debido a las largas horas hay un *catering* que se encarga de brindarles almuerzo, bocaditos y bebidas. Además, los campeones después de performar su último baile se acercan a cada jurado y les entregan diferentes regalos en agradecimiento.

Para Hanna “los bailarines representan lo que otros quieren/desean hacer, lo intentan, pero no pueden” (1979: 133). Se refiere a ellos como esa especie que todos quisieran ser y al no poder, queda como “consuelo” observarlos e imaginar que podríamos ser ellos. ¿Por qué no?, quizá los espectadores y el jurado desearían ser esos bailarines y podría ser otra justificación a la gran acogida que poseen los

concursos de marinera. En mi observación de campo los espectadores observan todas las tandas y se quedan, al igual que el jurado, durante todo el concurso. Esto debe de traer una motivación consigo independientemente que algún familiar o amigo que baile. Los espectadores contemplan a los bailarines y son cautivados por la belleza y/o fuerza de sus movimientos y despliegue artístico. Creo que esa podría ser otra razón para que el jurado y espectadores puedan resistir tantas horas observando a tantas parejas porque solo algunos son los privilegiados de estar en la pista de baile y en el fondo, desearían ser ellos los que performan. Desde mi experiencia como fotógrafa, me he encontrado con varios colegas que los han mandado a cubrir diversos concursos de marinera, incluso el Nacional en Trujillo. La mayoría de ellos no pueden resistir ni la mitad de lo que espera el jurado, y prefieren ir casi cuando ya está acabando la competencia para fotografiar a los nuevos campeones. Les pregunté por qué no deseaban quedarse por más tiempo y me respondieron que es porque se aburren, que todo es lo mismo, que tienen que esperar sentados en el piso. Incluso, algunos amigos fotógrafos me preguntaban cómo yo podía estar tantas horas en un concurso o asistir a tantos cuando todas las competencias son “iguales”, lo cual no es cierto. Ello demuestra que no cualquiera puede sobrellevar más de diez horas dentro de un coliseo observando marinera norteña. Esta danza no está hecha para todos.



Fotografía 18: Coliseo “Niño héroe Manuel Bonilla” en Miraflores, completamente lleno de gente para observar el Concurso “El Nuevo Tunante 2015”.
Fuente: Archivo personal, 2015.

4.3.3 Convirtiéndome en una profesional

Para Schechner “en el entrenamiento informal se adquieren las habilidades observando lo que sucede alrededor” (2002: 193). El autor recuerda que esta enseñanza puede ser muy positiva y recuerda que con un entrenamiento informal los niños aprenden a hablar (2002: 194). Por otro lado, el entrenamiento formal se hizo más necesario con el incremento de la industrialización que llevó el trabajo del campo a las ciudades y fábricas (2002: 194). Esta es la enseñanza dictada en un espacio especializado por un conocedor del tema. Ello es lo más solicitado actualmente por las bailarinas de marinera norteña. Chocano refiere esto mismo sobre la marinera limeña que del “espacio popular de forma oral y no formal a través de la práctica y vivencias cotidianas, pasa a ser enseñada a personas que en su mayoría no tienen acceso a dicha práctica popular, sea por razones de clase social, origen, distancia geográfica o

afinidad” (2012: 238).

Quienes acuden a una academia (generalmente) es para empezar a prepararse para un concurso. No es una obligación, pero es la realidad. Allí están los campeones que están en la capacidad de poder enseñar con toda la autoridad que les otorga sus reconocimientos. La gran cantidad de academias que existen en Lima confirman que la marinera norteña se aprende hoy en día de una manera formal.

Pero, ¿es realmente la única opción para aprender a bailar? Al respecto, Schechner resalta que la única manera que el entrenamiento informal funcione es cuando el bailarín comienza a entrenar por su propia cuenta (2002: 194). Kaufman y Arancibia coinciden con el autor, y resaltan la capacidad de la autodisciplina del ser humano. Añaden que, si uno es capaz de crearse un horario, practicar ya sea en el patio de la casa o sala con constancia y determinación, se puede llegar a competir y tener un buen nivel. Para ellos, un bailarín puede aprender mirando y asistiendo a los concursos. Subrayan que no es necesario hacerlo bajo la tutoría de alguien. No es una obligación y esa decisión depende de cada bailarín. Manifiestan que, si antes no fue necesaria la educación formal, tampoco debería ser obligatorio ahora. Rodríguez también coincide con ellos, pero resalta que la realidad te encamina a ir casi obligatoriamente a una academia para aprender.

Al respecto la mayoría de mis participantes resaltaron que hoy por hoy es muy difícil practicar y aprender por tu cuenta. Debido a que todas trabajan y estudian, ellas prefieren ser parte de una educación formal porque pueden acomodar sus horarios y tienen un espacio óptimo para instruirse. Por ejemplo, Astromelia, Orquídea y Rosa no tienen un espacio en sus casas lo suficientemente grande como para practicar ellas solas. Además, junto con Crisantemo, Iris y Dalia, resaltaron que la enseñanza brindada por el maestro es de mucho valor para su baile y ello nunca se

logrará practicando solas.

Hoy en día, el nivel de competencia es sumamente grande. Te puedes enfrentar a más de 150 parejas⁹³ que seguramente toman clases con un profesor/a y conocerán una mejor técnica y habilidad para los pasos. La marinera norteña es un producto y como tal ya no puede desligarse de la profesionalización del baile. El gasto que implica convertirse en una bailarina implica que se invierta en clases para hacer un buen papel en los concursos. Es importante una enseñanza profesional porque la marinera ha sobrepasado el espacio hogareño. Ahora se desenvuelve en un ambiente competitivo y, en muchos casos, se baila para ganar.

4.4 El máximo reconocimiento

Todos los concursos terminan con nuevos campeones para todas las categorías (*Ver Tabla 6*). La pareja de baile sube al pódium y al varón le entregan su escapulario y a la mujer la banda de campeona. En mis distintas observaciones en los concursos encontré a las mismas bailarinas que participan una y otra vez. Algunas cambian de traje y otras competían con la misma ropa. Entonces, ¿la bailarina tiene como único objetivo ganar? o ¿concurse porque disfruta bailar sin importar los resultados?

Los jurados mencionan que ellos no creen que las bailarinas concursen solo por ganar. Kaufman señala que tanto ellos como los bailarines están allí porque les apasiona la marinera. Lo compara como el efecto de un estimulante que te da placer al estar allí, ver el baile y ser parte de todo lo que implica la marinera.

⁹³ Parejas de una misma categoría.

Por supuesto el gusto de ello está en la repetición una y otra vez [...] nos volvemos cautivos frente a ese placer (Kaufman 2015).

Para él, todos están unidos por el gusto al baile. Descarta por completo que las bailarinas quieran figurar o solo obtener un reconocimiento. Arancibia tampoco cree que la bailarina participe por obtener prestigio o status. Ella cree que es el gusto por bailar y porque el ser humano es competitivo y eso la motiva para enfrentarse a las demás. Sin embargo, para Rodríguez si existe una parte de la bailarina que desea ganar.

Yo creo que las bailarinas sí desean ganar por eso compiten una y otra vez e invierten tanto tiempo y dinero (Rodríguez 2016).

Sin embargo, resalta que esto no tiene nada de malo porque si uno participa aspira a convertirse en el mejor y ello forma parte de toda competición.

Mis participantes entienden que no siempre se puede obtener un primer puesto y dicen que ese no es el principal objetivo por el que bailan. De las seis, cinco han ganado diversos concursos y sienten que si logran el campeonato será el resultado de su sacrificio y esfuerzo, pero si no, deben seguir adelante. Coincidieron que son muy competitivas y eso les anima a concursar una y otra vez, pero sobre todo, es el gran amor que sienten por esta danza una motivación más que suficiente. Tres de ellas expresaron que conocen a bailarinas que participan con el único objetivo de ganar y cuando no sucede se frustran y se molestan. Al respecto, tres de mis participantes opinaron lo siguiente:

Para mi ganar no es lo más importante. Yo sé de lo que soy capaz y el público se da cuenta. Sé que soy mejor que muchas (Dalia 2015).

Yo disfruto bailar. Si gano sería lindo, pero si no, cumplí mi objetivo de disfrutar la marinera (Astromelia 2016).

Yo amo bailar y estar en la pista para mi es suficiente (Orquídea 2015).

A partir de su observación y entrevistas en la academia de ballet, Mora entendió que la presión de las bailarinas de ballet es muy grande. Ellas aspiran a ser las mejores, a ser las elegidas en la puesta en escena. Ensayan y entrenan prácticamente todos los días esperando llegar a la perfección de sus movimientos.

“Indudablemente, cuando la meta final es ser un “elegido”, la mayoría caerá en la frustración” (Mora 2012: 226). Tomando lo expresado por la autora, se intentaría explicar que al no ser la seleccionada es decir la campeona de marinera, es probable que la bailarina se sienta fracasada. Y, al seguir intentando una y otra vez para algunas puede incrementar esa necesidad de recibir el reconocimiento a su esfuerzo y desesperarse si no llega. Taylor resalta que el reconocimiento juega un papel clave y es parte de la vida de todo ser humano y propone que “no sólo es una cortesía que debemos a los demás: es una necesidad humana vital [...] la importancia del reconocimiento es hoy universalmente reconocida en una u otra forma” (1993: 55; 67).

Definitivamente, es un tema bastante delicado. A partir de mi trabajo de campo, entiendo que las alumnas del taller vean la marinera como un disfrute y ganar no sea su único objetivo. Pero también es cierto que más de una (así no lo haya expresado abiertamente) gustaría de convertirse en la campeona. Creo que por eso las bailarinas hacen tantos sacrificios y esfuerzos para que algún día obtengan el campeonato y ello no tiene nada de malo. Como menciona Taylor el reconocimiento es una necesidad humana y convertirse en la campeona sería el máximo reconocimiento. Entonces, ¿qué bailarina no quisiera pisar el primer puesto del pódium ante un coliseo lleno de gente?, ¿a quién no le gustaría ganar el campeonato nacional en Trujillo y ser vista a nivel mundial por la televisión y redes sociales? Además, la gran inversión económica

que todas hacen debe traer sus frutos en algún momento y eso se logrará únicamente con el triunfo. Creo que no tendría mucho sentido concursar “eternamente” y nunca ganar.

A pesar de que discursivamente las bailarinas del taller manifiestan que su objetivo principal no es ganar los concursos de marinera, a través de su preparación, el tiempo que dedican, el dinero invertido y el fiel cumplimiento de las exigencias para concursar, sugiere que pisar el pódium es una de las motivaciones más importantes en la práctica. Si bien no puedo generalizar, a partir de mis entrevistas, observaciones y asistencias a diferentes competencias, considero que el reconocimiento juega un factor importante en la marinera, porque como menciona Taylor es parte de la vida de todas las personas. Además, Hanna resalta que la danza se convierte en un medio certero para revelar las necesidades y deseos de las personas (1979: 4)⁹⁴. De qué otra manera se explicaría que participen en tantos concursos e inviertan tanto dinero en sus clases y vestidos. Ellas buscan convertirse en las campeonas y por eso hay tanta preparación detrás que no desmerece que disfruten el bailar. Además, no creo que sea algo negativo porque en cualquier competencia uno siempre quiere llegar al primer puesto. Uno no compete para quedar último. Quizá pueda verse pedante decirlo abiertamente, pero con tanta dedicación, esfuerzo físico y económico constante, ¿cuál sería el objetivo entonces?

A continuación, fotografías de algunas campeonas luciendo su banda y derrochando alegría en el pódium:

⁹⁴ Hanna, traducción propia al español.



Fotografía 19: Los escudos, bandas y “cheques” que les son entregados a todos los nuevos campeones de cada categoría. Concurso “El Nuevo Tunante 2015”.
Fuente: Archivo personal, 2015



Fotografía 20: Concurso “El Nuevo Tunante”, mayo de 2015. Los campeones Categoría Master de 2015. Fuente: Archivo personal, 2015.



Fotografía 21: Concurso “El Nuevo Tunante”, mayo de 2015. La campeona Categoría Adulto de 2015. Fuente: Archivo personal, 2015.



Fotografía 22: Concurso “El Nuevo Tunante”, mayo de 2016. La campeona Categoría Sénior de 2016. Fuente: Archivo personal, 2016.

4.5 La performance

Erving Goffman explica que la “*performance* son las actividades que realizan las personas frente a un grupo de espectadores y que tiene la particularidad de tener algún tipo de influencia en ellos” (2004: 97). Manifiesta que el *performer* tiene la capacidad de aprender durante sus entrenamientos y tiene la posibilidad de soñar con una *performance* triunfante o sentir el temor que suceda todo lo contrario (2004: 24). Para Richard Schechner el ámbito de estudio de la *performance* abarca numerosas actividades desde el estudio de “los géneros estéticos del teatro, la danza y la música” (2000: 12). Agrega que existe una repetición pero que no siempre será igual porque “ninguna repetición es exactamente lo que copia; los sistemas están en flujo constante” (2000: 13). Esta práctica repetitiva y que involucra a personas que han tomado un tiempo determinado para prepararse debidamente es lo que Schechner resalta como *performances* (2000: 13; 45).

Diana Taylor advierte que:

Podemos decir que una danza es un performance o que un ritual o un deporte son un performance. Estas prácticas implican comportamientos predeterminados que cuentan con reglas o normas [...] la participación de los actores sociales e ensaya, es reiterada, y convencional o normativa. Todos sabemos de que modo comportarnos en estos eventos, sea una obra de teatro o un *happening* o una protesta política (2011: 20).

Al igual que Goffman, Gómez Peña destaca que la importancia de la *performance* es que sea efectiva para lograr que los espectadores reflexionen sobre lo que han observado y, si es posible, conversen sobre ello durante los próximos meses (2005: 206).

Schechner señala que la *performance* se compone de tres secuencias: “*Proto-performance, performance* y *aftermath*” (2002: 191). Si bien el autor no detalla un determinado espacio donde se producen estas etapas, me atrevo a identificarlas demostrando que el ámbito de la bailarina abarca diversos espacios en donde el maestro cumple un importante rol.

Tabla 11: Etapas de la performance

<i>Etapas</i>	<i>Espacios</i>
<i>PROTO-PERFORMANCE</i> 1 training 2 workshop 3 rehearsal	EN EL TALLER JUNTO CON EL MAESTRO Se prepara la <i>performance</i>
<i>PERFORMANCE</i> 4 warmup 5 public performance 6 events/contexts sustainig the public performance 7 cooldown	EN EL COLISEO Las bailarinas realizan su <i>performance</i>
<i>AFTERMATH</i> 8 critical responses 9 archives 10 memories	EN EL TALLER JUNTO CON EL MAESTRO Después de la <i>performance</i>

Autor: Elaboración propia basado en Schechner (2002).

La *proto-performance* se realiza en el taller donde permanentemente realizan sus entrenamientos (*training*) de dos a tres veces por semana a cargo del maestro. Como ya lo mencioné en el capítulo 2, los entrenamientos son de suma importancia para la bailarina porque significan “una inversión corporal en el tiempo, la somatización de los principios y las técnicas de las prácticas corporales” (Mora 2012: 349). Los *workshops* pueden servir para investigar sobre la historia y poder interpretarlas posteriormente (Schechner 2002: 199). En el taller se han realizado algunos *workshops* de música y maquillaje para que las alumnas conozcan más a fondo dichos temas. También, el maestro que estudia diseño de modas es muy cuidadoso en investigar la historia del traje peruano. Para ello consulta libros y conversa con especialista y dichos conocimientos son trasladados a las alumnas al momento de diseñar un vestido. Les aconseja con fundamentos, imágenes y bibliografía. Si bien no es un *workshop* específicamente, pero como él mismo menciona, siempre se toma el

tiempo necesario para conversar hasta llegar a un acuerdo con cada una de qué es lo que desea.

En los ensayos (*rehearsal*) se debe descartar qué se va a usar y qué se debe apartar para mostrar a un público (2002: 202). Los ensayos inician cuando la alumna y su pareja han tomado la decisión de participar en un concurso. Estos se realizan siempre en el taller con la supervisión de la autoridad. En esta etapa se crea la *performance*. Se practica y se repite hasta sentirse seguras de cómo van a llegar al concurso. Es muy común que durante los ensayos se defina el traje, maquillaje y peinado, además de algunos pasos específicos que quieran mostrar en la *performance*. A diferencia de los entrenamientos, los ensayos pueden ser espacios de tensión para la pareja porque hay un objetivo a cumplir y las equivocaciones no son bien recibidas.

La *proto-performance* ocurre en el taller, espacio que las alumnas conocen y donde se sienten en confianza. Solo intervienen la pareja y el maestro. No participan otras personas, no son calificadas o juzgadas por otros. En esta etapa el maestro se toma un tiempo para conversar con cada alumna y dialogar sobre cómo deben comportarse en la competencia. Es honesto al decirles en qué nivel están y qué deben esperar de los resultados.

En la etapa de la *performance* hay un calentamiento previo y necesario, pero en su momento debido. De nada sirve llegar al coliseo y empezar a calentar porque se puede esperar varias horas antes que la bailarina entre a la pista. La *public performance* se caracteriza porque tiene un inicio y un final (2002: 205) y se realiza ante el jurado, maestros, familiares y amigos. Luego viene *larger events/contexts* en donde se reconoce que la *performance* forma parte de cientos de presentaciones que se realizarán durante todo el concurso. Su baile es solo una muy pequeña muestra de

todo lo que conforma la competencia. Es parte de un evento mucho más grande porque incluso cuando empieza el concurso ya antes ha llegado gente a organizar el local y dejar todo operativo (2002: 209). En esta etapa se cae en cuenta que la *performance* de marinera norteña en una competencia forma parte de todo un mundo que involucra a muchas personas “independientemente de lo que suceda en la pista de baile” (2002: 209) para lograr el éxito del evento.

Posteriormente a la *performance* se debe esperar un tiempo largo por lo que el cuerpo comienza a enfriarse.

Finalmente, la consecuencia (*aftermath*) “incluye los comentarios, respuestas y críticas posterior a la *performance*” (2002: 212). Estas pueden ser positivas o negativas. Para Schechner esto es lo que hace que la *performance* se mantenga viva porque se sigue hablando de ella a pesar que ya culminó. Los archivos y memorias pueden ser fotografías, videos, propagandas. Ahora con la tecnología la gran mayoría de los concursos de marinera quedan registrados visualmente y mantienen así vigencia a través de los años. Hoy en día el *Facebook* es la mejor vitrina para muchas bailarinas de marinera norteña. En esta red social pueden colgar sus fotos y videos para que el resto del mundo las pueda apreciar.

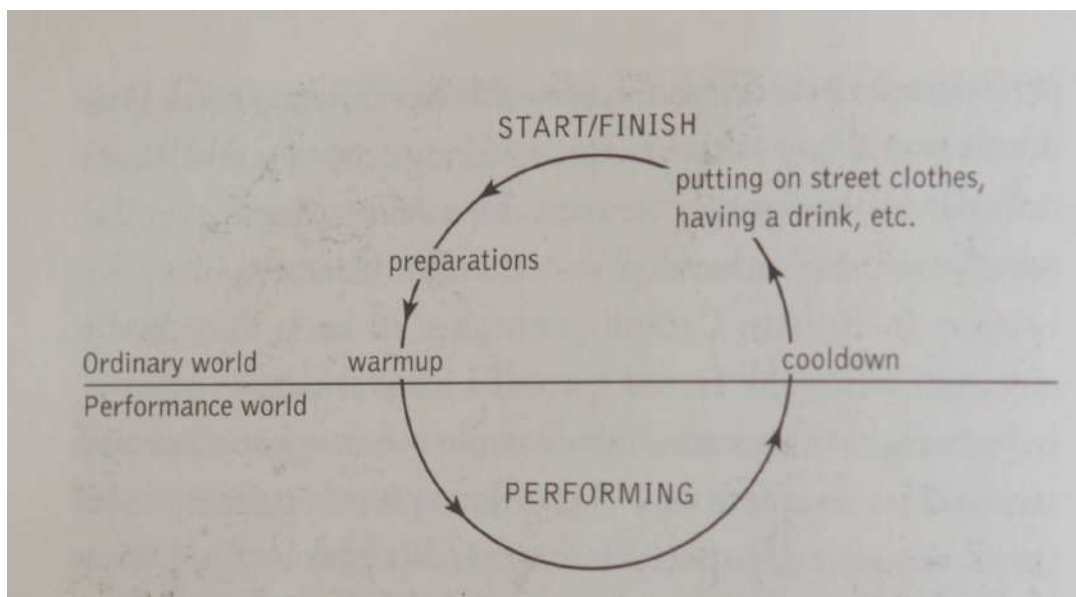
4.5.1 *Performance* de transportación

Para Schechner la “transportación⁹⁵” es cuando “el individuo que realiza una *performance*, ya sea de una danza, obra de teatro o deporte se puede sumergir en las más profundas emociones al momento de performar y durar minutos u horas, pero siempre hay un regreso a quienes son realmente” (2002: 63). No ha sido “cambiado

⁹⁵ *Transportation* traducido al español pg, 63 2002.

permanentemente” (2002: 64)⁹⁶. Es justamente lo que sucede con las bailarinas porque ellas no se transforman para siempre. Se transportan al mundo de la *performance* por unas horas y siempre regresan a sus vidas habituales. No son bailarinas en todos los momentos de su vida. Ellas trabajan, estudian, salen a comer, al cine y realizan actividades cotidianas. No existe un cambio permanente en ellas.

Diagrama 1: *Performance* de transportación



Fuente: Tomado del libro *Performance Studies* de Richard Schechner,

Según el diagrama expuesto por Schechner (2002) en su libro *Performance Studies*, me parece muy importante utilizarlo en la explicación de lo que sucede dentro del coliseo donde las bailarinas realizan sus *performances*.

Se comienzan con las preparaciones (*preparations*) referidas a todo el ritual de preparación explicado en el capítulo tres. Éstas incluyen llegar al coliseo o el espacio donde se realice la competencia. Aquí hay una espera pues la bailarina no baila de inmediato. En esas preparaciones puede ultimar algunos detalles de su traje⁹⁷,

⁹⁶ “*Permanently changed*” traducido al español, (2002, 64).

⁹⁷ Mis participantes detallaron que terminan de colocarse el traje dentro del coliseo. Esto, para

maquillaje o peinado. Esta etapa culmina cuando las bailarinas realizan su rutina de ejercicios de calentamiento (*warmup*) en un espacio adecuado dentro del recinto. Cuatro de mis participantes resaltaron que obligatoriamente calientan no menos de 30 minutos antes de su *performance* para prevenir alguna lesión durante el baile e intentar relajar un poco la tensión que sienten en ese momento. Una vez terminado el calentamiento, deben bajar a la pista de baile y esperar ser llamadas para iniciar la *performance*⁹⁸. Terminada ésta, las bailarinas regresan a las graderías y nuevamente deben esperar los resultados. El cuerpo comienza a enfriarse (*cooldown*)⁹⁹. Durante la expectativa por los resultados (como bien explica el diagrama), las bailarinas pueden comer, tomar algo, relajarse, incluso cambiarse para no ensuciar su traje. Si las consecuencias de dicha espera son negativas y no clasifican a la siguiente etapa, este ciclo culmina. Si son satisfactorias, las bailarinas pasan a la semifinal y nuevamente comienzan con su preparación, calentamiento y la *performance*. Las competidoras de marinera cumplen varias veces este ciclo de “*performance* de transportación” (2002: 64) que termina al finalizar el concurso.

A partir del Diagrama 1, las bailarinas (junto con sus parejas) son los únicos de todas las personas dentro del coliseo que se mueven entre dos mundos: el mundo ordinario (*ordinary world*) y el mundo de la *performance* (*performance world*). Sucede lo mismo en todos los concursos a los que asisten. Las bailarinas reafirman que lo son al “pisar pista” y performar, y cuando esto acaba y vuelven a sentarse junto con los demás espectadores regresan al mundo común, donde no se diferencian de la mayoría. La *performance* crea ese “mundo” exclusivo en el que solo algunos elegidos podrán ingresar.

evitar que se arrugue o se manche en el camino.

⁹⁸ La *performance* puede tener una duración de tres hasta aproximadamente más de cinco minutos dependiendo de la canción que sea seleccionada.

⁹⁹ Esta espera se puede prolongar por varias horas por lo que el cuerpo se enfría por completo.

Pero mis participantes incluirían un *ítem* necesario en este diagrama de transportación. Iris, Dalia y Orquídea, expresaron que entre “calentamiento y *performance* sumarían concentración”.

Antes de salir a bailar no puedes estar pensando en preocupaciones o estar distraída. Tienes que estar concentrada (Orquídea 2016).

Después de hacer mi calentamiento estoy concentrada. Realizo mis ejercicios de respiración y no me preocupa lo que sucede a mi alrededor (Iris 2016).

Antes de performar prefiero no hablar ni conversar con nadie, necesito tranquilidad y pensar sólo en mi (Dalia 2016).

Es un punto muy interesante lo que resaltan las participantes pues minutos antes de salir a la pista no ves a las bailarinas conversando, riéndose o con sus celulares. Es un momento de mucha tensión y difícil de sobrellevarlo si no estás preparada mentalmente. Para mí, como fotógrafa sentí que no fui bien recibida cuando decidí tomar fotografías a las bailarinas antes de salir a bailar. Sus miradas me decían “me estás interrumpiendo con tu cámara”, “no es el momento”. Incluso, en uno de los concursos uno de los organizadores me indicó que no podía tomar fotos a los competidores antes de salir. En otro momento, una bailarina me empujó porque estaba un poco más adelante que ellos y obstaculizaba su paso a la pista de baile. Ellas no están dispuestas a que nadie las interrumpa porque es el momento por el que tanto esfuerzo físico y económico han realizado.

La experiencia de cada performer es única. Demuestra que cada actor vive este proceso si bien de una manera repetitiva, pero a la vez de forma única. El diagrama de Schechner resume bastante bien el actuar de las bailarinas dentro del

coliseo. Entre preparaciones, calentamientos, *performance* y enfriamientos las bailarinas viven un concurso. Todo esto dura muchas horas donde la tensión está presente en muchos momentos. Importante también el ítem rescatado por mis participantes porque la concentración es necesaria antes de salir a la pista.

4.6 El “túnel” norteño: la separación y la incorporación

Como ya lo mencioné al momento que las bailarinas empiezan con su ritual de maquillaje y peinado ocurre la etapa de *separación*. Considero que el ingreso al coliseo se convierte en la etapa de *transición* para la bailarina según los conceptos explicados por Van Gennep. Si bien ya están listas (maquilladas, peinadas y vestidas) para bailar, aún deberán esperar muchas horas¹⁰⁰ para pisar la pista. Ingresan al coliseo “siendo bailarinas” pero, realmente, aún no lo son. El autor explica que el pasar de una etapa a otra está identificada con un pasaje territorial, como la entrada a un pueblo o a una casa, o el ir de un dormitorio al otro (1960: 192)¹⁰¹. Por ello, resalto la entrada al coliseo como el paso de la *separación* a la *transición*. Pero, ¿cómo viven esta etapa de *transición* las participantes?

Para Dalia (2016) la espera no le molesta en absoluto. Para ella es una motivación que al terminar de bailar los espectadores hablen sobre su *performance*. Manifiesta su profundo amor por este baile esperando con tranquilidad y mejor ánimo lo que sea necesario en un concurso. Para Orquídea las horas no importan. Disfruta la música, la danza, la bulla en el coliseo, etc. Para ella toda esta espera vale la pena porque sacrifica muchas cosas por la marinera. Por su parte, Astromelia espera

¹⁰⁰ Las participantes que forman parte de esta investigación pertenecen a las categorías juvenil, adulto y sénior y deben esperar que terminen todas las categorías anteriores para salir a bailar.

¹⁰¹ Traducción propia, el libro original está en inglés. “*The Rites of Passage*”. Lo que he denominado “pasaje territorial” está en el libro como “*Territorial passage*”, pg. 192.

tranquila los resultados y aprovecha viendo el baile de otros concursantes. Sin embargo, ha asistido a concursos tan desorganizados que siente que es un maltrato a los bailarines, incluso en una oportunidad optó por retirarse.

El baile está para disfrutarlo y no puede ser posible que un concurso local se extienda hasta las 11:30 de la noche (Astromelia 2016).

Esta transición está a punto de cambiar cuando por los altavoces el presentador vocea que las categorías juvenil, adulto o sénior se acerquen al túnel. El “túnel” es el espacio donde se reúnen todos los bailarines que están a pocos minutos de ingresar a la pista de baile. En algunos coliseos hay una arquitectura a un lado del coliseo que simula parecerse a un túnel. Esto lo podemos ver en el Gran Chimú en Trujillo, en el coliseo Manuel Bonilla en Miraflores o en el Miguel Grau en el Callao. Incluso, el presentador del concurso cuando llama a las parejas suele decir que “bajen al túnel”. Si no lo hay, siempre hay un espacio exclusivo para los danzantes antes de entrar a la pista. Sólo pueden estar los competidores. No está permitida la presencia de profesores, ni familiares.

Entiendo que para algunos puede ser un espacio de muchísima tensión pues están a pocos minutos de entrar a la etapa de incorporación al mundo de las bailarinas. Sin embargo, en esta espera dentro del túnel aún se mantienen en la etapa de transición. En este punto quisiera contar dos anécdotas: una personal y otra que le sucedió a Astromelia. 1) En uno de los concursos realizados en el Estadio Manuel Bonilla¹⁰² en Miraflores, me encontré con una amiga que no veía hace mucho tiempo. Ella estaba participando en la categoría Sénior y estaba esperando afuera del coliseo¹⁰³. Estábamos conversando sobre mi investigación, incluso, pensé en decirle si

¹⁰² El estadio Manuel Bonilla está ubicado en la Av. El Ejército en Miraflores. Dentro del estadio se encuentra el coliseo y los bailarines suelen esperar afuera hasta que llamen su categoría.

¹⁰³ Como hay tantas parejas y no todas entran en el túnel, muchas deben esperar en la parte de afuera y el encargado anuncia sus numero y es ahí cuando entran al túnel.

me podía apoyar siendo una de mis participantes. Ella baila hace más de quince años y ha participado en innumerables concursos. No me percaté que estaba esperando que la llamaran para entrar al túnel¹⁰⁴. En un momento, el chico encargado de la puerta llamó varios números, entre ellos, el de mi amiga. No exagero cuando digo que me dejó con la palabra en la boca. Ni siquiera nos despedimos. Seguramente nuestra conversación se tornó completamente irrelevante al escuchar que debía ingresar al túnel.

2) La otra anécdota me la contó Astromelia. Ella estaba en el túnel esperando su turno para entrar a la pista. Delante suyo estaba una bailarina con su tocado de flores a punto de caerse. Ella, le advirtió a la chica diciéndole que la podía ayudar porque sus flores se le iban a caer. La chica volteó y le exclamó: “¡No me toques!” y le dijo a su pareja de baile, quién ni cuenta se había dado de la situación, que la ayudara. Astromelia me contó esta experiencia sumamente sorprendida. Esperaba recibir un agradecimiento y no un grito. Ella piensa que por ser la marinera una danza tan competitiva no se espera que alguien que no conoces te ayude.

La ocho veces campeona del Concurso Nacional y Mundial de Trujillo, María del Carmen Olórtegui en su libro *33 principios para ganar una competencia de marinera*, dedica uno de sus principios al túnel titulado “*La brujería y el túnel del terror*”. Aquí, narra algunas experiencias que le sucedieron de pequeña en Trujillo. Una vez estando en el túnel, cuenta que recibió una cachetada que lastimó su ojo y oído. Ella tenía siete años y no supo quién fue, pero recuerda que se asustó mucho. A pesar de ello salió a bailar y ganó. “He sido testigo de momentos muy difíciles de otras parejas. He visto, por ejemplo, bailarines desesperados porque les acaban de robar sus zapatos y fajas. O de chicas a las cuales les sustraían las sandalias que usan para

¹⁰⁴ La entrada al túnel en este coliseo está controlada por un encargado que no permite que nadie ingrese, solo los bailarines.

que los pies se les enfríe” (Olórtegui 2012: 120). Son historias que también me las han comentado otras profesoras de marinera y conocidos del tema.

Entre mis participantes, algunas me comentaron que cuando están allí prefieren tratar de estar lo más tranquilas y no mirar quien está a su costado. Otras (a pesar de la lejanía) prefieren mirar al maestro o algún familiar para sentirse seguras. Dalia explica que cuando está con su pareja en el túnel crean un escudo protector imaginario para que nadie les haga daño ni “nos miren mal” (Dalia 2015). Orquídea, expresa que ella necesita concentración porque en ese momento ya no hay más que recordar ni practicar.

Estás a segundos de entrar y yo no necesito estresarme. Además, ya no hay tiempo para que pienses en nada (Orquídea 2016).

Cuando Astromelia está en el túnel se encuentra tranquila, sin embargo, comenta que se siente la presión de los demás participantes.

Sientes una energía muy fuerte y en algunos casos negativa que puede afectar al bailarín (Astromelia 2016).

Dependiendo de la cantidad de parejas la espera en el túnel podría ser bastante larga. Puede darse el caso en que los participantes se aglutinen lo que me imagino debe generar mayor tensión y, según lo expresado por Olórtegui, podría ser una situación de peligro. Entonces, la espera en las graderías se ha trasladado al túnel. Aún las bailarinas siguen en proceso de *transición*. Pero como ninguna espera es eterna, el momento que el presentador exclama por los altavoces los cuatro siguientes números correspondientes a cada pareja, esto cambiará. Los bailarines van entrando uno a uno a la pista¹⁰⁵. Cuando ya están todos ubicados, la banda de

¹⁰⁵ Por lo general cada tanda está compuesta por cuatro parejas de baile.

músicos empieza a tocar la marinera seleccionada¹⁰⁶ y comienza la *performance*.

Con la *performance* se pasa de la transición a la incorporación de estas mujeres al “mundo de las bailarinas”. Prácticamente, si la bailarina empieza con su ritual de transformación de las 8:00 AM y siendo categorías adulto y sénior que suelen bailar aproximadamente a las 3:00 PM, entre la separación y transición e incorporación la bailarina ha esperado cerca de 7 horas. Pero la incorporación al mundo de las bailarinas sólo durará las dos canciones seleccionadas¹⁰⁷.

Al finalizar, las parejas de baile se retiran de la pista por el otro extremo del coliseo. No vuelven a pasar por el túnel. Nuevamente, hay otra larga espera (que puede durar algunas horas) hasta conocer los resultados y las bailarinas regresan a su etapa de *transición*. Como explica para cada persona o grupo es diferentes, puede ser corto o sencillo o durar meses incluso años (1960: 11; 28). En este caso específico dura varias horas y en tiempos no continuos.

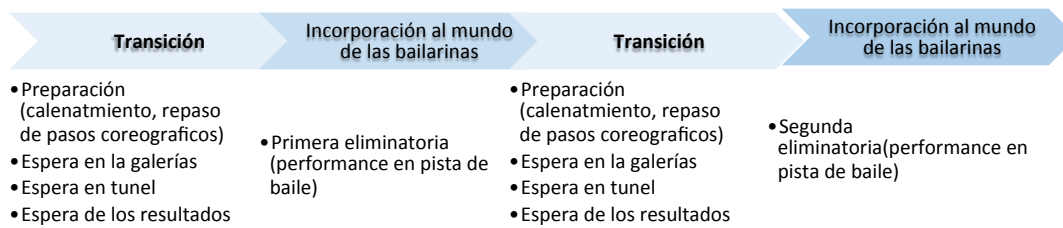
Cuando anuncian los resultados las bailarinas sabrán si pasaron a la siguiente ronda. Si es así, deben repetir el ritual: bajar al túnel, esperar, salir a la pista y performar (ver Diagrama 2). Al terminar, se retiran y vuelven a esperar otros resultados para saber si pasan a la gran final. En algunos concursos las bailarinas pueden bailar hasta en cuatro oportunidades. Iris explica que cuando está entre las finalistas y nuevamente regresa al túnel para bailar la espera es más tensa aún porque hay una posibilidad grande de obtener el campeonato.

Tienes que saber manejar muy bien tus nervios y controlarte. Debes concentrarte mucho (Iris 2016).

¹⁰⁶ Todos los concursos poseen un listado de canciones. Estas se eligen al azar para cada tanda.

¹⁰⁷ Por lo general la primera marinera es la canción completa y la segunda está cortada a la mitad.

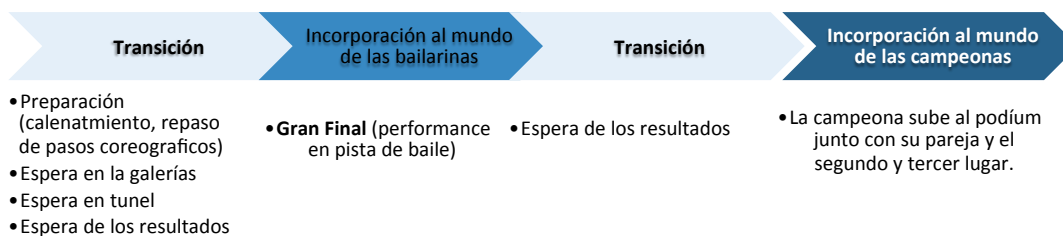
Diagrama 2: Etapas de los ritos de pasaje de Arnold Van Gennep (1960) ¹⁰⁸



Autor: Elaboración propia, 2017.

Pero, ¿qué sucede en esta gran final? Por lo general, pasan tres parejas que se disputarán el campeonato. Al igual que en las tandas anteriores bailarán dos marineras diferentes. Una vez terminada su *performance* esperan en la pista los resultados. Ya no es necesario regresar a las graderías. Esta decisión puede durar algunos minutos mientras que los organizadores contabilizan los puntajes. Es importante resaltar que esto sucede con todas las categorías, pero ciertamente Adulto y Sénior son muy esperadas por el público que, también, ha permanecido varias horas en el coliseo para conocer a los nuevos campeones. Luego, el presentador exclama por los altavoces que ya tiene los resultados. Primero, menciona el tercer puesto luego el segundo y automáticamente las bailarinas y todos los asistentes sabrán quién obtuvo el primer lugar. Este momento es muy interesante porque a partir de lo expuesto por Van Gennep (1960) solo la bailarina que se convierta en campeona pasará a esta etapa de incorporación, pero esta vez, al “mundo de las campeonas” (ver Diagrama 3).

Diagrama 3: Etapas de los ritos de pasaje de Arnold Van Gennep (1960)



Autor: Elaboración propia, 2017.

¹⁰⁸ Esto se puede repetir varias veces en un solo concurso.

Después de conocer los resultados la pareja subirá al pódium. Al varón le pondrán su escapulario y a la mujer la banda que es el máximo reconocimiento que catapultará a la ganadora. Además, para ambos hay un premio económico y un escudo por su primer puesto. La nueva campeona es felicitada, aplaudida, le piden fotos, etc. Ciertamente, como explica Van Gennep (1960) el ritual de incorporación posee mucha mayor importancia porque pone fin a las negociaciones (1960: 131)¹⁰⁹ Además, esta incorporación al “mundo de las campeonas” es un “mundo” exclusivo y selecto al que todas quisieran pertenecer, pero no pueden.

El campeonato de la bailarina dura todo un año, durante ese tiempo va a tener diversas presentaciones y viajes al interior del país y al extranjero. Esto conlleva que quiera diseñarse más trajes y adquirir nuevos accesorios que lo acompañen. Además, tendrá que mantener sus clases para seguir en físico para cumplir con éxito cada una de sus *performances*. Esta incorporación va de la mano con el reconocimiento que menciona Taylor como necesidad de todo ser humano. Además, posee mucho más valor que la incorporación al “mundo de las bailarinas” donde cada vez son más.

Una vez que se conocen los ganadores de todas las categorías¹¹⁰, el concurso ha finalizado. Las bailarinas se retiran del coliseo y por lo general la campeona se retira con la banda puesta lo que mantiene su incorporación a este mundo. En el momento que se saque la banda, el maquillaje, los accesorios, el traje y el peinado se reincorporará nuevamente al mundo “normal” o como refiere Schechner al “mundo ordinario”.

¹⁰⁹ Revisar *The rites of Passages* de Van Gennep para leer los ejemplos de incorporación en las descripciones diversas de matrimonio que el autor explica (1960: 131;132).

¹¹⁰ La última categoría premiada es Adultos que se considera la más importante. Pero la categoría final suele ser campeón de campeones.

Conclusiones del capítulo

Hoy en día el concurso más importante es el Nacional de Trujillo. Más aún en los últimos años porque se transmite por televisión nacional. ¿Qué significa esto? Que esta competencia es un producto televisado perfectamente pautado y programado donde no se permiten las espontaneidades porque muchos auspiciadores han invertido mucho dinero en dicho evento. Esto hace de la marinera una danza privilegiada debido a su difusión y refleja su importancia en este momento.

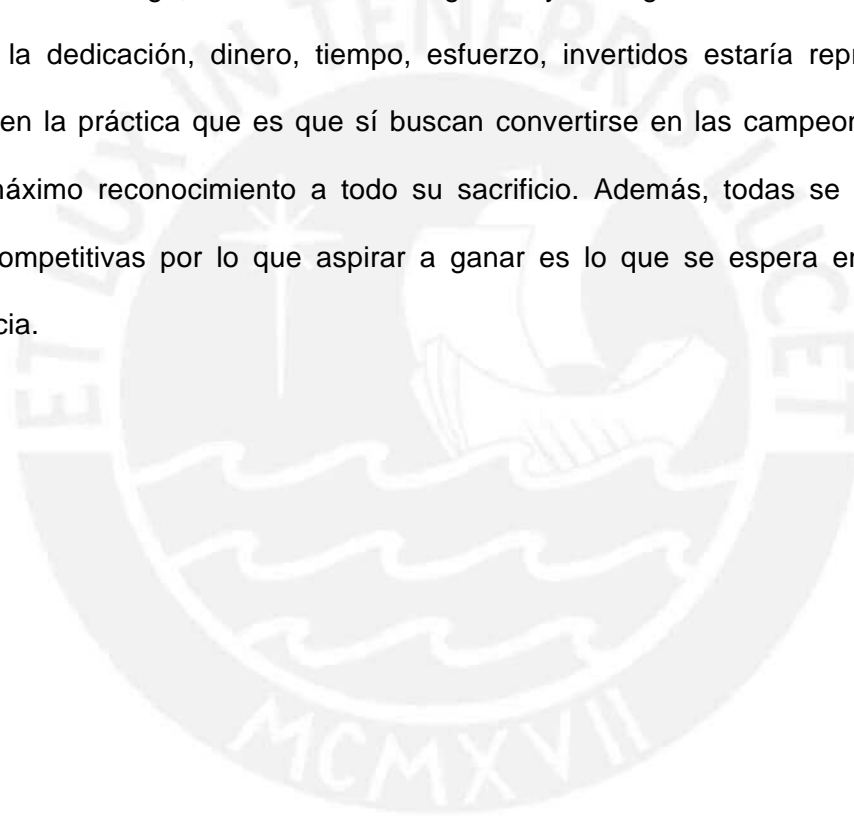
Este espectáculo televisivo, refuerza aún más la idea de los rituales de belleza porque las bailarinas saben que serán televisadas y buscan prepararse y agotar todos sus medios para verse “perfectas”. Hoy en día la marinera norteña se ha convertido en una vitrina para mostrarse y la importancia de la belleza física es un aspecto de relevancia mayor y por ello, la existencia del “ritual de belleza”. Y para cumplirlo es fundamental contar con una buena posición económica porque solo así se podrá acceder a mejores vestidos, maquilladores profesionales, más clases.

Todo esto refuerza la verdad que la marinera se ha convertido en un producto de consumo y producción porque es necesario gastar fuertes cantidades de dinero y no cualquiera tiene la suerte de disponer de ese efectivo solo para bailar. Y aún así, el campeonato no está asegurado. Además, independientemente de esto la marinera no está hecha para todos porque los concursos pueden durar más de diez horas continuas. Cualquier persona no soporta esa cantidad de tiempo viendo pareja tras pareja bailar.

A partir de mi investigación encontré que no solo los bailarines juegan un rol importante en los concursos. También lo hacen las academias y las barras que están muy bien organizadas y desean verse reconocidas. En algunas competencias, incluso,

se premia a la mejor barra por ende a la mejor academia. Fue algo que llamó mi atención porque el objetivo de una competencia de marinera es premiar a los bailarines no a la barra que hace más bulla y no necesariamente tiene a los alumnos más talentosos. Este gran peso de las academias en los concursos refuerza esta realidad de la formalización de la marinera. Ya no se enseña en casas, o en espacio libres, porque se busca ganar.

Las alumnas de este taller en su discurso expresan que su principal objetivo no es ganar. Sin embargo, durante mi investigación y el seguimiento a sus acciones, revelando la dedicación, dinero, tiempo, esfuerzo, invertidos estaría representando otra cosa en la práctica que es que sí buscan convertirse en las campeonas porque sería el máximo reconocimiento a todo su sacrificio. Además, todas se consideran mujeres competitivas por lo que aspirar a ganar es lo que se espera en cualquier competencia.



CONCLUSIONES FINALES

Esta investigación es el resultado de un trabajo etnográfico sobre la marinera norteña en Lima, Perú. Para ello, entrevisté en profundidad a seis mujeres jóvenes bailarinas de esta danza, quienes participan activamente en competencias de marinera norteña durante todo el año y además pertenecen a un taller. La investigación, se inició en abril de 2015 y culminó en julio de 2016. Durante todo este proceso conté con el apoyo y participación de diversos actores, quienes me permitieron tener acceso a distintos espacios donde transcurre este baile.

Mis métodos de recojo de información se basaron, principalmente, en entrevistas reiteradas a las participantes y demás actores. Entre ellos: el maestro del taller, los jueces de las competencias de marinera, profesores, diseñadoras, campeones, espectadores, fotógrafos, autoridades, solo por mencionar algunos. Asimismo, empleé la observación y observación participante en el taller, concursos, casa de las alumnas y el maestro. Ello, me permitió recopilar, sistematizar, analizar, comparar y triangular la información recabada para tener un entendimiento del complejo mundo de la marinera.

Cabe indicar que la mayor parte del tiempo de recojo de información lo hice acompañada de mi cámara fotográfica. Las fotos capturadas me permitieron crear un registro para su posterior análisis y un archivo visual de jóvenes peruanas que mantienen viva una de las danzas más populares de la actualidad. Vale anotar que el trabajo con las fotografías fue bastante arduo, puesto que se tomaron más de 1,500 imágenes que posteriormente atravesaron un proceso de pre-edición y edición final. Esto, sirvió para elegir aquellas imágenes que de algún modo describieran la esencia de estas mujeres. Todo este trabajo fue realizado de manera individual.

A través de esta investigación se planeó entender: ¿cómo actúa la marinera norteña en el reconocimiento de la corporalidad y en el reforzamiento o no, de los “discursos establecidos” sobre la femineidad y el deber ser de las mujeres?; ¿Por qué la marinera norteña es una danza que representa una práctica ritual para las bailarinas?; ¿De qué manera la marinera se ha convertido en un producto de consumo y producción? En este sentido, a la luz de los resultados obtenidos mediante este estudio presento las siguientes conclusiones que dan respuesta a las interrogantes planteadas:

1) El maestro del taller de marinera norteña, representa a la máxima autoridad durante los entrenamientos, y como tal posee la capacidad de ejercer una “rigurosa” disciplina sobre los cuerpos de cada una de sus alumnas. Por ejemplo, todo lo que les dice es acatado de inmediato y sin ninguna objeción. A través del discurso de “singularidad” evocado por el maestro, las alumnas reconocen e interiorizan que sus cuerpos son únicos, que cada una es diferente a la otra y por tanto es vital acceder a una enseñanza personalizada para aprender una danza “singular/personal” como la marinera. Durante los entrenamientos, las alumnas asumen el dolor como algo placentero y positivo y entienden que es parte del proceso de aprender la danza. Asimismo, a diferencia de décadas anteriores, hoy en día la marinera es aprendida en

un lugar “formal”, dejando atrás la enseñanza “informal” que era transmitida por familiares o amigos. En este sentido, el maestro representa a la autoridad encargada de impartir esta “formalización” de la norteña.

2) La marinera norteña es un baile que no está desligado de un contexto socio-cultural y existe a partir de cuestiones históricas en nuestra cultura occidental. La técnica enseñada hace referencia a los roles que se le asignan a las mujeres y al varón. En la marinera norteña, la técnica y la corporalidad son elementos que se le atribuyen a determinado género.

3) Se confirma el gran aparato de consumo y producción que se mueve en este “mundo norteño”. La gran cantidad de concursos semanales, el gran número de academias, el contratar maquilladoras y diseñadores/as, son muestra de ello. La marinera se ha convertido en una profesión rentable y de gran demanda orientada a ciertos sectores socio-económicos.

4) Las mujeres que están en la marinera norteña son de un estrato social medio/alto, con una buena capacidad adquisitiva. De otra manera, no sería posible acceder con comodidad a todo lo que implican: los entrenamientos, compra de un traje, contratar a una maquilladora, participar en los concursos, gastos de movilidad y pasajes, entre otros aspectos. Por ejemplo, mis participantes realizan una inversión mensual significativa para mantenerse en un buen nivel físico y poder desempeñar una buena *performance*.

5) A partir de lo mencionado por las chicas que formaron parte de mi investigación, se puede establecer que la marinera se convierte en una suerte de “excusa” para que las mujeres (si así lo desean) “rompan los esquemas” de los discursos establecidos que han dominado por muchos años esta parte del continente. Por ejemplo: “casarse

jóvenes”, “ser madres” y “obtener la estabilidad socio-económica de un esposo”. Como muy acertadamente menciona Fuller, “la situación de la mujer ha cambiado” (1988: 97). Por ejemplo, las bailarinas de marinera norteña entrevistadas son mujeres que poseen los recursos económicos que les permite entrar y mantenerse en este ámbito de “mujer moderna”. Además de elegir una carrera profesional, han decidido individualmente y por decisión propia seguir una carrera artística. En este contexto marinerístico los “discursos establecidos” sobre la mujer que debe ser ama de casa, esposa y madre, son transgredidos. Desde el momento que deciden ser bailarinas de marinera norteña, han postergado los roles que la sociedad le ha otorgado a la mujer. Incluso, ninguna mencionó querer dejar la danza para intentar ser mamá o casarse. Las bailarinas saben bien que si salen embarazadas: no podrían seguir entrenando con rigurosidad y menos concursar. Ello, representaría una parada en todo lo avanzado y la inversión (física y económica) se vería truncada.

6) En el caso de estas chicas, la plenitud de ser mujeres es ser buenas bailarinas y el reconocimiento máximo no es tener un hijo, si no tener una banda de campeonato. Además, ganar no solo significa el reconocimiento de sus pares, si no que les abre la posibilidad de viajar alrededor del mundo para performar y validar así, el reconocimiento de ser “buenas bailarinas” y “campeonas” a nivel mundial.

7) Por otro lado, si bien discursivamente las bailarinas manifiestan que lo importante no es ganar, si no: bailar, trabajar en el entrenamiento del cuerpo, dar lo mejor de sí, concursar para sentirse felices, trabajar a su propio ritmo y no al ritmo de una competidora que busca ganar maximizando la experiencia del placer que les proporciona “trabajar” su corporalidad. En la práctica: el pago de trajes caros, las constantes horas de practica a la semana, la inversión en clases personalizadas con uno de los maestros más renombrados del medio, la participación en diversos concursos de marinera, la contratación de maquilladores profesionales, la inversión en

pasajes, hacen suponer que en el fondo, el objetivo último de las chicas es pisar el pódium. En este sentido, si bien las alumnas han interiorizado el discurso de “conocerse a sí mismas” y “trabajar en base a la experiencia personal y emociones en el baile”, sus reiteradas acciones demostrarían que sí desean convertirse en campeonas.

8) En la actualidad encontramos en la marinera dos espacios que imparten disímiles discursos referente a la mujer: el espacio de las clases y la *performance* y su cotidianeidad. En el primero, existe un “guión marinerístico” que permite ciertos matices: la mujer baila suave, elegante y por otros momentos, es retadora y fuerte. Pero este “guión” establece que al final del baile, la mujer debe aceptar al varón, ya no le es esquiva. Ella debe “caer rendida ante el”. Las bailarinas deben cumplir con lo establecido en esta danza. Pero fuera de estos espacios en la vida cotidiana de las alumnas, no siempre es así. Ellas son “mujeres modernas” que toman el control de sus vidas, prima más lo que ellas realmente creen y desean hacer. No siempre se rigen por un guión que les “obliga” a comportarse de cierta manera para encajar. Discursos que contrastan con la mujer que cae “rendida ante el varón” y con la mujer que aún no desea ser madre, busca su independencia económica sin depender de un hombre y toma sus propias decisiones.

9) En la actualidad la marinera va acompañada del “ritual de belleza”. La necesidad y preocupación constante de la mujer por su imagen queda ratificada en esta danza. La importancia del maquillaje: delineador, lápiz labial, sombras, pestañas postizas, base, corrector; el peinado y la confección del traje, demuestra la constante búsqueda por parte de la mujer por la “perfección” de su imagen. Existe una ansiedad y aspiración constante porque el cuerpo se presente lo mejor posible.

10) Para las participantes la marinera es capaz de cambiarlas (y las ha cambiado) de forma positiva y ello es producto del trabajo conjunto con el maestro. En este taller, la danza no es vista solo como un “simple” baile si no que posee la capacidad de cambiar al ser humano positivamente a partir de la práctica de una expresión artística de larga tradición.

Finalmente, esta tesis busca ser una herramienta para aquellas personas que conocen o que aún no se interesan por la realidad de este mundo competitivo de la marinera norteña. Con mi trabajo busco analizar las dinámicas de jóvenes mujeres que ponen al baile como principal actividad en sus vidas. La marinera es una danza que hoy en día esta sumergida entre rituales: los entrenamientos rituales cumplidos con rigurosidad bajo los horarios establecidos, el ritual de belleza y los de la *performance* conforman hoy el ámbito competitivo de la “norteña”. Quién no está dispuesta a someterse a todo ello, no podrá ingresar ni mucho menos mantenerse en esta danza. Y, por el momento, no veo señales que este “boom norteño” baje la guardia.

Bibliografía

AGUILAR Luna Victoria, Carlos

1998 *La marinera: Baile Nacional del Perú*. Segunda edición. Lima: EDIGRAF.

ARDEVOL, Elisenda

s/f *Participación y reflexividad*. Material del curso de *Culturas en imágenes I: Del cine etnográfico a la era digital*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

ATKINSON, Paul y Martyn HAMMERSLEY

2007 [1983] *Ethnography Principles in practice*. Tercera edición. Londres: Taylor & Francis e-Library.

BEAUVOIR, Simone de

2014 [1949] *El segundo sexo*. Novena edición. Buenos Aires: DeBolsillo,

BELL, Catherine

2009 *Ritual Theory, ritual practice*. Oxford: University Press, Inc.

BENGTSSON, Tea T

2014 "What are data? Ethnographic experiences with young offenders". *Qualitative Research*. Londres, Año 6, Volumen catorce, pp. 729-744.

BOAS, Franz

1955 [1927] *Primitive Art*. New York: Dover Publications, Inc.

BOURDIEU, Pierre

2006 [1979] *La Distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.

BUTLER, Judith

2006 *Deshacer el género*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A.

2001 *El genero en disputa el feminismo y la subversión de la identidad*. México: Editorial Paidós Mexicana, S.A.

CÁNEPA, Gisela

1998 *Máscara, transformación e identidad en los andes: la fiesta de la Virgen del Carmen Paucartambo-Cuzco*. Lima: PUCP. Fondo Editorial.

CASTAÑEDA, Luisa

1980 *Trajes Tradicionales del Perú*. Instituto Nacional de Cultura / Museo Nacional de la Cultura Peruana. Impreso en Perú.

CHOCANO, Rodrigo Antonio

2012 *¿Habrá jarana en el cielo?: tradición y cambio en la marinera limeña*. Lima: Ministerio de Cultura.

EMMERSON, Robert

1995 Pursuing Members Meanings. s/l: s/e, pp. 108 – 141

FINOL, José Enrique

1999 *Semiótica del cuerpo: El mito de la belleza contemporánea*. Consulta: 27 de agosto de 2017.

<http://www.joseenriquefinol.com/v4/index.php/articulos/articulos-en-espanol/24-semiotica-del-cuerpo-el-mito-de-la-belleza-contemporanea>

2001 Estética del cuerpo: esbozo de un análisis Semio-Antropológico. Consulta: 27 de agosto de 2017.

<http://www.joseenriquefinol.com/v4/index.php/articulos/articulos-en-espanol/38-estetica-del-cuerpo-esbozo-de-un-analisis-semio-antropologico>

2009 *El cuerpo como signo*. Consulta: 27 de agosto de 2017.

http://www.joseenriquefinol.com/images/stories/pdf/finol_cuerpo_como_signo.pdf

FOUCAULT, Michel

2002 [1975] *Vigilar y Castigar Nacimiento de la prisión*. Siglo XXI Editores Argentina,

FULLER, Norma

1998 *Dilemas de la Femeinidad. Mujeres de clase media en el Perú*. Tercera edición. Lima: Fondo editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Funes, Mercedes

2010 Entrevista a David Le Breton. En Diario *La Nación*. Consulta: 27 de agosto de 2017

<http://www.lanacion.com.ar/1285826-david-le-breton-internet-es-el-universo-de-la-mascara>

GELL, Alfred

1998 *Art and Agency*. Oxford: Clarendon Press.

GOFFMAN, Erving

2004 *The Goffman Reader*. Blackwell Publishing.

GÓMEZ-PEÑA, Guillermo

2005 "En defensa del arte del performance". *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, año 11, n 24, p. 199-226.

GOSDEN, Chris

2005 "What do objects want" *Journal of Archeological Method and Theory*, Vol. 12, nº 3.

GRIMSHAW, Anna

s/f "Recent developments in Ethnographic Filmmaking and the Aesthetics of Anthropological Inquiry". Material del curso de *Culturas en imágenes I: Del cine etnográfico a la era digital*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

HAMMERSLEY, Martyn

1992 "By what criteria should ethnographic research be judged" No especifica título
Londres: s/e pp. 57 – 78

HANNA, Judith

1979 *To dance is human A theory of nonverbal communication*. Estados Unidos: University of Texas Press.

JANAMPA, Ana Sofía

2013 "*Rubias 'al pomo': la belleza y el arreglo personal femenino en sectores altos de La Molina*". Tesis de Licenciatura en Ciencias Sociales con mención en Antropología. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Facultad de Ciencias Sociales.

KOGAN, Liuba

2015 *Belleza, musculatura y dolor: etnografías de cuerpos en Lima*. Lima: Universidad del Pacífico.

2009 *Regias y conservadores. Mujeres y hombres de clase alta en la Lima de los noventa*. Lima: Fondo editorial del Congreso del Perú.

LE BRETON, David

2002 [1990] *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires. Ediciones Nueva visión.

LURIE, Alison

1994 [1981] *El lenguaje de la moda: una interpretación de las formas de vestir*. Barcelona: Paidós.

MACDOUGALL, David

1998 "Transcultural Cinema". Material del curso *Culturas en imágenes I: del cine etnográfico a la era digital*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

MARZAL, Manuel

1997 "Otras corrientes actuales". *Historia de la antropología cultural*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universa del Perú, pp. 493-508.

MAUSS, Marcel

1979 *Sociología y Antropología*. Editorial Tecnos, S.A.

MENDOZA, Zoila

1985 *La transformación de la fiesta patronal en Lima: el caso de los migrantes de San Jerónimo de Tunán*. Tesis de Licenciatura en Ciencias Sociales con mención en Antropología. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Facultad de Ciencias Sociales.

MORA, Ana Sabrina

2012 *El cuerpo en la danza : una etnografía sobre la formación en danzas clásicas, danza contemporánea y expresión corporal*. Editorial Académica Española

OLÓRTEGUI, María del Carmen

2012 *33 Principios para ganar una competencia de marinera*. Trujillo: Editora Gráfica Real S.A.C.

O'ROURKE, Dennis

1988 "Excuse me, everything is not all right". Materia del curso Culturas en imágenes I: del cine etnográfico a la era digital. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

PARRA, Miryan

2009 *Poder y estudios de las danzas en el Perú*. Lima: UNMSM. Facultad de Ciencias Sociales.

PÉREZ CISNEROS, Luz María

2003 *El triunfo de dos*. Trujillo: Soluciones graficas integrales.

PINK, Sarah

2006 *The Future of Visual Anthropology. Engaging the senses*. London: Routledge.

POOLE, Deborah

2000 *Visión, Raza y Modernidad. Una economía visual del mundo andino de imágenes*. Lima: Sur Casa de estudios del socialismo.

SCHECHNER, Richard

2002 *Performance Studies. An introduction*. London: St Edmundsbury Press. Routledge.

2000 *Performance Teorías y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas – Universidad de Buenos Aires.

1994 *Ritual and performance. Companion encyclopedia of anthropology / edited by Tim Ingold*. London: Routledge.

STEN, María

1990 *Ponte a bailar, tú que reinas. Antropología de la danza prehispánica*. México: Editorial Joaquín Mortiz, S.A de C.V. Grupo Editorial Planeta.

TAYLOR, Charles

1993 “El Multiculturalismo y 'la política del reconocimiento””. Material del curso de Imagen e Interculturalidad. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

TAYLOR, Diana y Marcela Fuentes

2011 “Introducción. Performance, teoría y práctica”. *Estudios avanzados de performance*. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 7- 30.

VALDÉS, Teresa

1998 “Existe una sociedad chilena”, FLACSO, Chile, pp. 1-14.

VAN GENNEP, Arnold

1960 *Rites of passage*. Chicago: The University of Chicago Press.

YÚDICE, George

2000 *La cultura como recurso*. Barcelona: Editorial Gedisa.

